

DISPENSA DI

ITALIANO

CLASSE 5[^] F

IL POSITIVISMO

E' una corrente di pensiero che interessò l'Europa negli anni che vanno dal 1848-1870 circa. Il Termine POSITIVISMO indica il proposito di rifiutare le tendenze astratte, metafisiche, spiritualistiche proprie del Romanticismo e di prendere invece in esame i fatti positivi concreti ed analizzarli alle luce della scienza. Il positivismo cerca di capire il mondo partendo unicamente dalla scienza alla quale si riconosce la capacità di guidare gli uomini verso il progresso e di costruire una società fondata sulla giustizia e caratterizzata dal benessere. La scienza è ritenuta capace di dominare la natura.

Su questa base il Positivismo ritiene che:

1. l'unica conoscenza che l'uomo ha di tutto il mondo è di tipo scientifico costruita attraverso l'osservazione dei fenomeni, la formulazione di ipotesi e la loro verifica sperimentale
2. la scienza deve essere assolutamente indipendente dalla religione
3. ogni manifestazione della natura e dell'uomo sono spiegabili scientificamente

Per il positivismo è possibile analizzare scientificamente la società umana come un qualsiasi organismo scoprire la leggi che la regolano ed è possibile anche individuare attraverso la scienza le cure più adatte a superare i problemi della società. Questa ideologia ottimista è legata al periodo storico nel quale le invenzioni e scoperte scientifiche si susseguirono con un ritmo sempre più rapido assicurando all'uomo il dominio sulla natura ed un continuo sviluppo economico. Il Positivismo è avvicinabile all'Illuminismo. Tuttavia l'Illuminismo era stato l'arma della borghesia europea per abbattere i pregiudizi ed i privilegi e per creare una società migliore; la borghesia del secondo '800 invece non ha di fronte a se l'assolutismo e la nobiltà, ma il proletariato a cui si vuole impedire il raggiungimento dei propri diritti. Il Positivismo non possiede più quella carica rivoluzionaria dell'Illuminismo.

La vera grande novità del Positivismo è quella di estendere il metodo sperimentale a tutti i rami del sapere, dalla filosofia alla storia, dall'arte alla letteratura e addirittura alla realtà umana perché si riteneva che anch'essa fosse retta, come la realtà fisica, da leggi naturali.

Il positivismo nacque in Francia nell'ambiente del politecnico e l'iniziatore della dottrina fu: **AUGUSTO COMTE**, che fu anche il fondatore della sociologia, disciplina che studia in modo scientifico la società umana come se fosse un organismo naturale. Il metodo scientifico applicate anche con rigore nell'antropologia, portò l'Inglese **DARWIN** a formulare **LA TEORIA DELL'EVOLUZIONISMO E DELLE SUE LEGGI** cioè l'adattamento all'ambiente e la selezione naturale. Darwin quindi studiò l'uomo non più come entità spirituale ma come ultimo anello della catene naturale. Questa teoria fu osteggiata dalla Chiesa che invece sosteneva il **CREAZIONISMO**.

Importante fu anche il critico letterario storico **IPPOLITO TAINÉ** che vedeva negli uomini solo un prodotto di fattori ereditari dell'ambiente; egli inoltre riteneva applicabile il metodo scientifico anche all'arte contribuendo alla nascita del **NATURALISMO FRANCESE**. Il positivismo portò ad un cambiamento anche la letteratura sottolineando l'esigenza di un'arte ispirata al vero, lucida oggettiva che ritraesse anche gli aspetti negativi della società.

IL NATURALISMO FRANCESE

I FONDAMENTI TEORICI

Gli scrittori veristi italiani nell'elaborare le loro teorie letterarie partono, anche se con alcune divergenze, da Naturalismo che si afferma in Francia negli anni Settanta dell'Ottocento.

Il retroterra culturale e filosofico del Naturalismo è il Positivismo che si diffonde dalla metà dell'Ottocento ed è l'espressione ideologica della nuova organizzazione industriale della società borghese e del conseguente sviluppo della ricerca scientifica e delle applicazioni tecnologiche. Porta al rifiuto di ogni visione di tipo religioso, metafisico o idealistico e alla convinzione che la realtà sia determinata da forze materiali, fisiche, chimiche, biologiche regolate da leggi meccaniche spiegabili scientificamente.

Il pensatore da cui il Naturalismo trasse i suoi fondamenti teorici fu Hippolyte Taine (1828-1893). Taine sosteneva un rigoroso determinismo materialistico ed affermava che i fenomeni spirituali sono prodotti dalla fisiologia umana e sono determinati dall'ambiente fisico in cui l'uomo vive ("il vizio e la virtù sono dei prodotti come il vetriolo e lo zucchero"). Taine applicò queste concezioni alla letteratura auspicando che essa si assumesse il compito di una analisi scientifica della realtà sulla base del principio deterministico dell'influenza della razza, dell'ambiente e del momento storico.

I PRECURSORI

Taine, in un saggio del 1858, aveva indicato come modello di scrittore scienziato Honoré de Balzac, autore della *Commedia umana* (quadro della società francese nell'età della Restaurazione).

Un altro modello letterario fu Gustave Flaubert, autore di *Madame Bovary* (1857), per la sua teoria dell'impersonalità.

In secondo luogo i fratelli Edmond e Jules de Goncourt per la cura nel costruire i loro romanzi in base ad una documentazione minuziosa e diretta degli ambienti sociali rappresentati e per l'attenzione nuova dimostrata ai ceti inferiori e a fenomeni di degradazione umana. Esempio è il romanzo *Germinie Lacerteux* (1865). La *Prefazione* è un chiaro manifesto della nuova tendenza, con l'affermazione che le classi inferiori hanno il diritto di essere rappresentate nella letteratura.

LA POETICA DI ZOLA

Le esigenze di trasformare il romanzo in uno strumento scientifico e di rappresentare la realtà in tutte le sue forme, anche quelle più crude, generalmente rifiutate dal buon gusto letterario, furono riprese da Emile Zola, lo scrittore che diede sistemazione alle teorie naturaliste e riassunse nella sua opera il movimento, ponendosi come caposcuola.

Le concezioni che stanno alla base della narrativa di Zola sono esposte organicamente nel saggio *Il romanzo sperimentale* del 1880. Prendendo le mosse dal fisiologo Claude Bernard, Zola sostiene che il metodo sperimentale delle scienze deve essere applicato anche alla sfera "spirituale", agli atti intellettuali e passionali dell'uomo. Di conseguenza la letteratura e la filosofia, che indagano proprio su tali atti, devono entrare a far parte delle scienze, adottando il metodo sperimentale. Il romanzo diviene il resoconto di un'esperienza scientifica esposto al pubblico.

Il presupposto di tali teorie è la convinzione che anche le qualità spirituali sono un dato di natura come quelle

fisiche e che leggi fisse, deterministiche, reggono il funzionamento del corpo umano così come il pensiero e i sentimenti.

Secondo Zola la scienza non ha ancora trovato tutte le leggi che regolano la vita passionale e intellettuale dell'uomo, tuttavia si possono affermare due principi: l'ereditarietà biologica e l'influsso esercitato dall'ambiente sociale che modifica continuamente i meccanismi della vita individuale.

Zola arriva a questa conclusione: come il fine della scienza è mettere l'uomo in condizione di dominare i fenomeni, il fine del romanzo sperimentale è quello di impadronirsi dei meccanismi psicologici per poi poterli dirigere. Entrando in possesso delle leggi dell'agire umano, si dovrà operare in conformità sugli individui e sugli ambienti per migliorare le condizioni della società. Il romanziere ha un obiettivo importantissimo: aiutare le scienze politiche ed economiche nel regolare la società ed eliminare le sue storture.

Alla base del romanzo sperimentale di Zola vi è una concezione progressista della società e della funzione dello scrittore, a cui viene assegnato un preciso impegno sociale e politico.

EMILE ZOLA

LA VITA

Figlio di un ingegnere italiano e di una francese, nacque a Parigi nel 1840. Trascorse l'infanzia ad Aix-en-Provence, dove si legò d'amicizia con il futuro grande pittore Paul Cézanne. A Parigi, dopo la morte del padre, fu costretto a lavorare prima come spedizioniere presso l'editore Hachette, poi come capo della pubblicità. Si dedicò in seguito al giornalismo, che non abbandonerà mai anche quando si dedicherà all'opera di romanziere.

LE OPERE

All'inizio scrisse racconti di impronta romantica, ma ben presto subì l'influenza di Taine e dei de Goncourt e fu attratto dalle idee positiviste. Abbandonò così l'orientamento romantico e scrisse il suo primo romanzo naturalistico, *Thérèse Raquin* (1867), impostandolo su basi scientifiche. In seguito concepì il suo vasto ciclo romanzesco, i *Rougon-Macquart*. Il primo volume, *La fortuna dei Rougon*, uscì nel 1871; i successivi diciannove furono pubblicati, con regolarità impressionante, pressoché uno all'anno, sino al 1893. I primi non ebbero successo, mentre vasta risonanza ottenne *L'Assommoir* (1877), grazie soprattutto allo scandalo che suscitò con le sue crude descrizioni della degradazione umana degli operai parigini. Grazie a quel romanzo Zola divenne celebre e intorno a lui si raccolse un gruppo di scrittori più giovani, che lo consideravano un maestro e un caposcuola, tra i quali Maupassant e Huysmans (che pochi anni dopo divenne invece un esponente di punta del Decadentismo).

Zola acquistò una villa a Médan, vicino a Parigi, dove si raccoglieva la domenica il gruppo dei suoi discepoli. Da quelle riunioni scaturì una raccolta di novelle, scritte dai vari partecipanti, Zola compreso: *Le serate di Médan* (1880), che costituì il manifesto collettivo della scuola naturalista. Zola espose le sue idee anche in opere teoriche, *Il romanzo sperimentale* (1880), *Il Naturalismo a teatro* (1881), *I romanziere naturalisti* (1881).

Dopo *l'Assommoir* altri romanzi notevoli furono *Nana* (1880), sull'ambiente del teatro e delle cortigiane; *Pot-Bouille* (1882), un quadro di vita borghese con tutte le sue sordide meschinità, attraverso lo spaccato di una casa signorile; *La gioia di vivere* (1884), romanzo profondamente pessimista sulla sofferenza che domina la vita umana e sull'ostilità della natura; *Germinal* (1885) sulla vita dei minatori; *La terra* (1887), sulla vita dei contadini, che appare connotata da sordidi interessi, degradazione subumana, ferocia animalesca; *La bestia umana* (1890), sull'ambiente delle ferrovie, in cui viene studiato l'istinto ancestrale e la violenza che è proprio dell'uomo; *La disfatta* (1892), un romanzo che traccia un quadro della campagna militare che portò alla sconfitta di Sedan e al crollo del secondo Impero.

Dopo *I Rougon-Macquart* Zola intraprese un nuovo ciclo, *Le tre città*, *Lourdes* (1894), *Roma* (1896), *Parigi* (1897), dove polemizza contro la religione in nome della scienza. Esplose l'"affare Dreyfus", dal nome dell'ufficiale ebreo accusato ingiustamente di spionaggio, la Francia si spaccò in due e nacquerò violente polemiche tra, reazionari, nazionalisti e antisemiti da un lato, democratici dall'altro. Zola si impegnò generosamente a combattere l'ingiustizia di cui era vittima Dreyfus e la marea montante dell'antisemitismo. e scrisse un articolo che ebbe enorme risonanza, *J'accuse*. (Io accuso, 1898). Per questo fu condannato a un anno di prigione e si dovette rifugiare in Inghilterra.

Tornato in Francia. nel 1899, intraprese un terzo ciclo, *I quattro Evangelii*, *Fecondità*, *Lavoro*, *Verità*, *Giustizia* (1899-1903), dove espresse le sue idee umanitarie.

Sono tuttavia opere stanche. La stagione del Naturalismo si era ormai esaurita e il clima culturale era dominato da altre tendenze, di tipo spiritualistico e antipositivistico, che polemizzavano violentemente contro la scuola zoliana. Lo scrittore morì nel 1902 asfissiato dalle esalazioni di una stufa; le circostanze della morte restano poco chiare, e si sospetta un attentato per vendetta, in conseguenza delle posizioni assunte da Zola nell'affare Dreyfus.

L'Assommoir di Emile Zola il romanzo, pubblicato nel 1877, è ambientato nella Parigi operaia e narra una storia di alcolismo, di miseria e di degradazione umana. È anche un esperimento stilistico, poiché Zola vuol riprodurre il caratteristico gergo dell'ambiente proletario. Come afferma nella *Prefazione*, lo scrittore intende «colare in uno stampo molto elaborato la lingua del popolo». Il titolo deriva dal nome dato in gergo alla bettola dove si beve acquavite. *Assommoir* significa propriamente "mattatoio": la bettola è così chiamata perché l'acquavite porta rapidamente all'abbruttimento e alla morte gli operai che contraggono il vizio del bere.

Gervaise, venuta a Parigi giovanissima dalla provincia meridionale con l'amante Lantier, è da questi abbandonata con due figli piccoli e vive stentatamente facendo la lavandaia. Conosce Coupeau, un operaio lattoniere onesto e laborioso, e lo sposa. La famiglia prospera, sinché Coupeau cade dal tetto dove lavora ad una grondaia. Dopo l'incidente, trascura il lavoro e si dà al bere; la famiglia sopravvive grazie al duro lavoro di Gervaise, che ha aperto una lavanderia. Ritorna Lantier, e riallaccia la relazione con Gervaise, mentre Coupeau si degrada sempre più. La figlia Anna (la futura protagonista del romanzo *Nana*) comincia a corrompersi nell'ambiente sordido dei sobborghi proletari. Anche Gervaise cade preda dell'alcolismo e muore in conseguenza di esso, dopo aver sperimentato la miseria più atroce e l'abbruttimento totale.

IL CICLO DEI ROUGON-MACQUART

Queste concezioni prendono corpo nell'opera fondamentale di Zola, *I Rougon-Macquart, storia naturale e sociale di una famiglia sotto il secondo Impero*. Si tratta di un ciclo di venti romanzi, pubblicati tra il 1871 e il 1893, in cui, rifacendosi al modello della *Commedia umana* di Balzac, lo scrittore traccia un quadro della società francese del secondo Impero attraverso le vicende dei membri di una famiglia.

Le sue intenzioni sono espresse con chiarezza nella *Prefazione* al primo dei romanzi, *La fortuna dei Rougon* (1871). Il principio di interpretazione di tutte le vicende dei personaggi è la legge dell'ereditarietà: i *Rougon-Macquart* «fisiologicamente sono la lenta successione degli accidenti nervosi e sanguigni che si rivelano in una razza, in seguito ad una prima lesione organica, e che determina, a seconda degli ambienti, in ciascun individuo di tale razza, i sentimenti, i desideri, le passioni, tutte le manifestazioni umane, naturali e istintive i cui prodotti prendono i nomi convenzionali di virtù e vizi». Perciò, grazie a questo intento scientifico e medico, al centro dei romanzi stanno spesso casi patologici dovuti a tare ereditarie, come ad esempio nel protagonista di *Germinal* (1885), che patisce le conseguenze dell'alcolismo dei genitori, cadendo talora in accessi di follia irresponsabile.

Accanto agli intenti medico-patologici si collocano poi gli intenti sociali e politici (dove il sottotitolo, *Storia naturale e sociale di una famiglia*). Zola vuole dare un quadro completo della società francese in tutti i suoi strati sociali e in tutti i suoi ambienti caratteristici, quelli mondani e aristocratici, quelli politici, quelli artistici e letterari, il mondo del teatro, del giornalismo, i grandi magazzini, i mercati generali, i sobborghi operai, la Borsa, le campagne, le miniere, la vita militare. Per dare una rappresentazione esatta e scientifica dei contesti che devono determinare passioni e azioni dei personaggi, lo scrittore si documenta con scrupolo estremo, studiando di persona gli ambienti, raccogliendo una massa imponente di documenti e testimonianze dirette.

Tali materiali sono utilizzati in descrizioni insistenti e frequenti, come ad esempio quelle dedicate al funzionamento delle *Halles* - i mercati generali parigini -, nel *Ventre di Parigi* (1873) o al lavoro dei minatori in *Germinal*, ricche di dettagli tecnici che rivelano l'intento soprattutto "documentario" dello scrittore.

L'atteggiamento ideologico di Zola in questi romanzi è decisamente progressista, da un lato violentemente polemico verso la corruzione e l'avidità dei ceti dirigenti e verso l'ottusità interessata della piccola borghesia, dall'altro pieno di interesse per i ceti subalterni, operai, artigiani, contadini, di cui sono denunciate con vigore le condizioni subumane di vita. Tale atteggiamento anzi evolve da un generico democraticismo iniziale a posizioni dichiaratamente socialiste, di un socialismo umanitario più che marxista.

Lo scrupolo dello "scienziato" impedisce però che Zola, sotto la spinta della sua simpatia ideologica, dia una rappresentazione idealizzata e di maniera degli ambienti popolari: al contrario anzi lo induce a riprodurre con implacabile crudezza anche gli aspetti più ripugnanti, l'alcolismo, la violenza, la degradazione morale, l'esistenza ridotta a impulsi puramente animaleschi dalle condizioni miserabili in cui si svolge, dal lavoro duro, dalla promiscuità, dalla fame. Questo aspetto dei suoi romanzi fu quello che più colpì il pubblico contemporaneo, suscitando la reazione violenta dei benpensanti e dei moralisti, ma assicurando gli anche, proprio attraverso lo scandalo, la fama e la ricchezza.

IL VERISMO ITALIANO

LA DIFFUSIONE DEL MODELLO NATURALISTA

L'immagine di Zola che si diffuse in Italia fu quella del romanziere scienziato e dello scrittore "sociale", in lotta contro le piaghe della società in nome del progresso e dell'umanità. Furono infatti proprio gli ambienti culturali milanesi di sinistra, repubblicani e socialisti, a diffondere la sua opera sin dai primi anni Settanta. Milano era la città più disposta a capire e ad accogliere un prodotto della realtà moderna come il Naturalismo positivista. Non si riuscì tuttavia a costruire una teoria artistica organica e coerente, creando un nuovo linguaggio letterario. Le formulazioni teoriche rimasero generiche e approssimative.

LA POETICA DI CAPUANA E VERGA

Una teoria coerente ed un nuovo linguaggio furono invece elaborati da due intellettuali conservatori meridionali: Capuana e Verga. Essi operavano nello stesso ambiente milanese, assorbivano le stesse sollecitazioni del Naturalismo francese e condividevano l'ammirazione per Zola, anche se da diverse prospettive.

Luigi Capuana (1839-1915), come critico letterario del "Corriere della Sera", ebbe una funzione fondamentale nel diffondere in Italia la conoscenza di Zola con la recensione delle sue opere. Nei suoi articoli, però, si coglie un modo di intendere la letteratura ben diverso da quello del Naturalismo. Capuana respinge che lo scopo della letteratura sia la dimostrazione sperimentale di tesi scientifiche e l'impegno politico e sociale. In questo concorda pienamente con Verga.

Nella prospettiva di Capuana, il Naturalismo perde il suo impegno politico diretto e si traduce solo in modo particolare di fare letteratura. La "scientificità" non deve consistere nel trasformare la narrazione in esperimento per dimostrare tesi scientifiche (pena la morte dell'arte), ma nella tecnica con cui lo scrittore rappresenta la realtà, che è simile al metodo dell'osservazione scientifica, per quanto resti nei limiti che sono propri dell'arte.

La scientificità quindi si manifesta solo nella forma artistica, nella maniera con cui l'artista crea le sue figure, organizza i suoi materiali espressivi. Questa maniera si riassume nel principio dell'impersonalità dell'opera d'arte, intesa come "eclisse" dell'autore, cioè scomparsa dal testo del tradizionale narratore che interviene, commenta e giudica; l'impersonalità è il motivo centrale della poetica di Capuana e di Verga, in luogo dello "sperimentalismo" scientifico del Naturalismo francese.

L'ASSENZA DI UNA SCUOLA VERISTA

Il Verismo è un'etichetta generica, che copre manifestazioni tra loro molto diverse.

La serie di scrittori che viene classificata sotto tale etichetta non si raggruppa sotto un programma culturale comune, non fa riferimento a una comune visione della realtà ed a una omogenea concezione della letteratura e del ruolo dell'intellettuale.

Il panorama del periodo verista offre una serie di esperienze che hanno tra loro ben poco di simile e con la matrice zoliana della scuola naturalista francese, da cui si fa derivare il Verismo.

L'ISOLAMENTO DI VERGA

Accanto a questa produzione si hanno gli esperimenti rigorosi di Verga, che, oltre a studiare i meccanismi sociali, imposta una rivoluzionaria tecnica narrativa, come espressione di una realtà pessimistica e

materialistica. Verga, però, non ha dietro di sé un vero movimento, in accordo col quale elaborare e discutere idee, delineare un piano di rinnovamento letterario. Nonostante assorba molte sollecitazioni culturali dell'ambiente milanese e faccia tesoro delle discussioni avvenute in quel periodo in Francia, resta uno scrittore isolato. Accanto a lui a condividere posizioni teoriche e soluzioni narrative vi è solo l'amico Capuana. Più tardi, quasi come un discepolo, si aggiungerà il più giovane De Roberto.

In conclusione si può affermare che il Verismo, inteso come gruppo di scrittori che si rifà al Naturalismo francese discutendolo e rielaborandolo originalmente, si restringe a questi tre nomi.

Verga non esercitò mai larga influenza sulla cultura contemporanea e non creò una scuola, non costituì un modello a lungo limitato, come era accaduto per Manzoni.

Con gli anni Novanta il romanzo veristico, che ama rappresentare quadri sociali, collegando organicamente le psicologie individuali agli ambienti, comincia a entrare in crisi e viene gradualmente soppiantato dal romanzo puramente psicologico.

GIOVANNI VERGA

LA FAMIGLIA E LA FORMAZIONE

Verga nasce il 31 agosto 1840 a Catania da una famiglia di nobili origini di Vizzini, un borgo agricolo presso Catania; la sua formazione scolastica viene affidata a un parente, Antonino Abate, poeta e patriota, che è il primo a incoraggiarlo alla letteratura.

Tra il 1856 e il 1857, ancora giovanissimo, Verga scrive il suo primo romanzo storico, *Amore e patria* (rimasto inedito), intriso di romanticismo e amor di patria. Nel 1858 si iscrive alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Catania, che abbandona nel 1861. Accoglie con entusiasmo l'arrivo di Garibaldi nella sua città; subito dopo si arruola nella Guardia nazionale, prestandovi servizio per quattro anni.

Fonda, con alcuni amici, il settimanale politico «Roma degli italiani», dal motto «Volere è potere»; su di esso pubblica alcuni articoli di fervente patriottismo.

I ROMANZI GIOVANILI E IL PERIODO FIORENTINO

Il primo romanzo di Verga pubblicato è *I carbonari della montagna*, nel 1862. Intanto cominciava a uscire a puntate, nelle appendici del periodico fiorentino «La Nuova Europa», un altro romanzo, *Sulle lagune*. Nel febbraio del 1863 muore il padre dello scrittore. Al maggio del 1865 risale il suo primo viaggio a Firenze, allora capitale d'Italia; qui Verga compone *Una peccatrice* (1866), romanzo che non gli procura successo ma lo spinge a frequentare più da vicino i salotti mondani della letteratura e dell'editoria.

Nel 1869 si stabilisce a Firenze, dove frequenta l'ambiente letterario della città e in particolare conosce i poeti Giovanni Prati, Alcardo Aleardi, Vittorio Imbriani. Compose due nuovi romanzi: *Storia di una capinera* (1871), che riscuote un notevole successo, ed *Eva* (poi rivisto a Milano). Si lega intanto d'amicizia con Luigi Capuana, teorico del Verismo e critico teatrale della «Nazione», e s'innamora di Giselda Fojanesi, con la quale compie il viaggio di ritorno in Sicilia narrato, dieci anni dopo, nella novella *Fantasticheria*.

IL PERIODO MILANESE

Un significativo cambiamento nella vita di Verga avviene nel 1872, quando lo scrittore si trasferisce a Milano per circa un quindicennio (pur con brevi soggiorni in Sicilia) e l'amico siciliano Salvatore Farina lo introduce nei salotti letterari più importanti della città, tra cui quello della contessa Maffei. Verga incontra abitualmente gli scrittori «scapigliati» Arrigo Boito ed Emilio Praga; al caffè “Cova” frequenta l'editore Treves, lo scrittore Giuseppe Giacosa, infine l'amico Felice Camerini, con cui tiene una fitta corrispondenza su problemi di teoria letteraria. Nel 1873 Treves pubblica *Eva* e negli anni a seguire escono altri due nuovi romanzi d'ambiente mondano, *Eros* (1874) e *Tigre reale* (1875).

LA «CONVERSIONE» LETTERARIA AL VERISMO

Nel 1874 Verga scrive in soli tre giorni *Nedda*, una novella, anzi un «bozzetto siciliano», di natura completamente diversa dalle opere precedenti, perché ambientata nella natia Sicilia e perché tesa a rivelare la povertà di vita della sua gente. Si avvia in tal modo la «conversione» di Verga al Verismo. Pochi mesi dopo, tornato a Catania per l'abituale soggiorno estivo, comincia a ideare il “bozzetto marinaresco” (racconto di vita di mare) *Padron 'Ntoni*, che si amplierà via via fino a divenire il romanzo *I Malavoglia*. Nel 1878 (anno in cui muore a Catania l'amatissima madre) esce sul settimanale politico letterario «Fanfulla della domenica» il racconto *Rosso Malpelo*.

Nel 1880 escono in volume le novelle veriste di *Vita dei campi*, già apparse in vari periodici. Verga lavora intanto ai *Malavoglia*, di cui invia a Treves i primi capitoli; il libro esce nel 1881, ma senza successo.

Inizia in questi mesi l'amicizia con Federico De Roberto; intanto Verga comincia la stesura di un nuovo romanzo, *Mastro-don Gesualdo*, seconda opera del progettato ciclo dei *Vinti*. Tra il 1882 e il 1883 escono a stampa il romanzo *Il marito di Elena*, ultima opera dell'antica maniera «mondana», e altri due volumi di racconti veristi: le *Novelle rusticane* e *Per le vie*, quest'ultimo ambientato tra le case e le vie della Milano popolare.

Nel maggio del 1883, in Francia, Verga incontra Émile Zola. Nel 1884 esordisce con successo sulle scene teatrali come drammaturgo: al Teatro Carignano di Torino viene applaudito il dramma *Cavalleria rusticana*, ricavato da una precedente novella; l'anno successivo, invece, al Teatro Manzoni di Milano il dramma *In portineria* è accolto freddamente. Verga ne rimane deluso, e il contraccolpo psicologico è aggravato da difficoltà finanziarie e familiari.

Dal 1886 comincia a trascorrere lunghi periodi a Roma. Nel 1888 esce a puntate sulla rivista letteraria «Nuova antologia», il *Mastro-doti Gesualdo*, che poi fu profondamente revisionato e pubblicato in volume da Treves nel 1889; è il suo ultimo capolavoro.

IL RITORNO IN SICILIA E GLI ULTIMI ANNI

Nel 1893 Verga rientra stabilmente a Catania. Le ultime raccolte di novelle pubblicate sono: *Vagabondaggio* (1887), *I ricordi del capitano d'Arce* (1891), *Don Candeloro* e *C.i* (1894). Nel 1896 al Teatro Gerbino di Torino è rappresentata con successo *La Lupa*. Verga si mette a lavorare alla *Duchessa di Leyra*, terzo romanzo del ciclo dei *vinti*, ma - nonostante gli affettuosi incoraggiamenti dell'amico De Roberto - non scrive più del primo capitolo. Nel 1901 vengono allestiti (in contemporanea a Milano e Torino) i due atti unici, o «bozzetti», *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*, sul tema dell'adulterio. Nel 1903 va in scena il

dramma *Dal tuo al mio*, riscritto poi in forma di romanzo (stampato nel 1906).

Dalle ultime opere emerge il profilo di uno scrittore ormai isolato, dedito quasi solo alla cura delle terre di famiglia e alla tutela dei figli del fratello. Il distacco dagli ambienti letterari è definitivo: Verga era consapevole di avere ormai dato il meglio di sé. Gli ultimi riconoscimenti sono del 1920, grazie alla nomina (patrocinata da Benedetto Croce) a senatore del Regno d'Italia e grazie all'intenso discorso pronunciato da Luigi Pirandello al Teatro Massimo di Catania per il suo ottantesimo compleanno.

Muore a Catania il 27 gennaio 1922.

LA FORMAZIONE DI VERGA IN UN CLIMA PATRIOTTICO E TARDOROMANTICO

Quando Verga nacque, nel 1840, l'Italia e l'Europa stavano vivendo un'epoca di profonde trasformazioni politiche e sociali. In Italia, in particolare, sentimenti patriottici uniti al malcontento sociale avrebbero portato, di lì a poco, alle guerre d'indipendenza nazionale. La Sicilia in cui Verga nacque e trascorse gli anni della giovinezza e della formazione culturale era ancora soggetta al dominio borbonico, ma la famiglia dello scrittore, che era proprietaria di case e terreni e apparteneva alla nobiltà catanese, era d'ispirazione e tradizione liberali.

Il giovane Verga fu anche discepolo, come si è detto, di Antonino Abate, maestro, più che di grammatica, di un fervente patriottismo.

I ROMANZI DELL'ESORDIO

Questo retroterra esce allo scoperto nel primo romanzo di Verga, *Amore e patria*, scritto a soli 17 anni ed espressione di un'anima tanto accesa quanto immatura: la trama e i personaggi ricordano i romanzi d'avventure, più che i romanzi storici allora in voga.

Ai miti risorgimentali dell'Unità d'Italia guardano i due successivi romanzi giovanili, *I carbonari della montagna* (scritto tra il 1859 e il 1860, negli anni cioè della Seconda guerra d'indipendenza, e pubblicato nel 1862) e *Sulle lagune* (1863), ambientato in una Venezia ancora in mani austriache.

Oltre alla «patria», l'amore»: è un motivo fondamentale già nei romanzi giovanili e viene ulteriormente approfondito nelle opere successive, cioè nei cinque romanzi «mondani» di Verga (*Una peccatrice*, *Storia di una capinera*, *Eva*, *Tigre reale*, *Eros*) scritti a Firenze e Milano tra il 1866 e il 1875. Evidente è, in essi, il tentativo di rispondere alle attese del pubblico della media e alta borghesia (allora il pubblico più largo e in grado di determinare il successo di un autore). Verga offre a questi lettori racconti sentimentali, ispirati alla moda tardoromantica: amori tormentati, passioni irregolari, desideri frustrati di evasione e di grandezza. Qua e là sperimenta però soluzioni narrative nuove: per esempio, in *Storia di una capinera* Verga riprende la costruzione del racconto per lettere (romanzo epistolare), sulla scia delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, mentre in *Eros* adotta una visione oggettiva, nel senso che il narratore tende a distaccarsi da ciò che narra: non è lontana l'«impersonalità» del Verismo.

LA «CONVERSIONE» AL VERISMO: NEDDA

La cosiddetta conversione di Verga al Verismo risale al 1874, l'anno in cui pubblicò su un periodico milanese la novella *Nedda*, un «bozzetto siciliano», cioè un racconto che ritraeva una situazione, un destino, prima che una vicenda. Protagonista è un'umile raccoglitrice di olive, Bastia-nedda detta Nedda «la varannisa» perché viene da Viagrande: una «povera figliuola raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana». Lo scrittore

cercava un'adesione anche linguistica al suo ambiente di vita e di lavoro. Nel racconto si leggono espressioni modellate su una sintassi dialettale: «A te non ti fanno nulla tre o quattro soldi, non' ti fanno». Una patina sicilianeggiante colora anche il lessico e sembra portare per la prima volta, nelle pagine di Verga, l'architettura della sintassi dialettale.

Si avviava così la «conversione» di Verga al Verismo, influenzata dalle letture dei naturalisti francesi e dagli scambi intellettuali con gli amici letterati Luigi Capuana e Felice Cameroni. Tale evoluzione era in parte già visibile nella condizione di scontentezza in cui finiscono i personaggi degli ultimi romanzi mondani: in *Tigre reale*, per esempio, il protagonista cercava rifugio nel «ritorno» alla provincia natia, dopo le avventure erotico-mondane nella città borghese.

I RACCONTI DI VITA DEI CAMPI

Dopo le novelle pubblicate nell'autunno del 1876 con il titolo *Primavera e altri racconti*, ancora oscillanti tra il vecchio e il nuovo stile, Verga iniziò a coltivare il filone siciliano e «primitivo» sperimentato in *Nedda*. Compose i racconti che confluiranno nella raccolta *Vita dei campi* e contemporaneamente iniziò a elaborare e ampliare un abbozzo narrativo di ambiente marinaro, *padron 'Ntoni*, che si svilupperà nel romanzo *I Malavoglia*.

Per Verga era importante non cadere nell'errore (commesso, almeno in parte, da Capuana) di soddisfare semplicemente la superficiale curiosità dei suoi lettori verso l'esistenza così diversa e lontana dei suoi personaggi siciliani. Si sforzò quindi di:

1. ripudiare il gusto per l'aneddoto folkloristico, per il «colore locale»;
2. rinunciare a commentare e a impietosire il suo pubblico.

Con queste accortezze la poetica del Verismo (lucidamente esposta nella lettera-prefazione a *L'amante di Gramigna*) superava decisamente il livello raggiunto in *Nedda*, in quanto cadeva ogni ricercatezza letteraria nelle descrizioni paesaggistiche e scomparivano anche certe ridondanze, certi elementi superflui che invece affioravano in *Nedda*.

Le otto novelle di *Vita dei campi*, pubblicate in volume nel 1880, non sono semplicemente «letteratura»: presentano da vicino la vita, nella sua cruda, quasi oltraggiosa verità. Rispetto alla narrativa tradizionale, in esse si compie dunque una vera rivoluzione:

1. i personaggi sono colti al grado più basso e primitivo della vita sociale;
2. scompaiono quasi del tutto i commenti, di polemica sociale e morale, da parte dell'autore;
3. gli eventi sono presentati in modo netto e crudo;
4. si riducono al minimo descrizioni e antefatti;
5. manca una raffigurazione della fisionomia e dell'interiorità dei personaggi, che Verga invece coglie nel vivo dell'azione;
6. i dialoghi sono concisi, privi di eleganza formale, intessuti di «fatti» e «cose»;
7. quanto ai temi, i racconti di *Vita dei campi* narrano vicende cupe e tragiche, originate da passioni elementari, e sfociano in soluzioni emotive e psicologiche sempre estreme.

IL NARRATORE POPOLARE E LA SCELTA DELL'IMPERSONALITÀ

La maggiore novità dei primi racconti veristi di Verga (poi riproposta nelle opere successive) è la creazione di una figura di «narratore popolare», appartenente al mondo in cui viene ambientato il racconto: Verga narra cioè attraverso una *voce* che, rimanendo «fuori campo» (come quella che accompagna le immagini di un documentario) ed evitando di dare giudizi personali, si limita a riferire i fatti dal punto di vista della comunità di villaggio e a farsi portatrice della mentalità popolare, quella della gente umile e semplice che vive in piccoli paesi del Mezzogiorno d'Italia, all'interno di comunità chiuse e tradizionaliste (in questo senso useremo d'ora in poi l'aggettivo «paesano»). In tal modo, lo scrittore pare davvero scomparire dalla sua narrazione, secondo la poetica dell'«impersonalità» propria del Naturalismo: ma se Zola e i naturalisti cercavano di riprodurre la realtà in maniera oggettiva, Verga, per raggiungere lo stesso obiettivo, arriva a scomparire dietro la sua narrazione, in quanto s'identifica nelle abitudini, nei gesti, nelle parole di quel «personaggio ideale» e collettivo che è il coro paesano.

Tale ritrarsi di Verga alle spalle dei suoi umili personaggi è chiamato dai critici «l'artificio della regressione»:

1. «regressione» perché l'autore «regredisce» culturalmente al livello dei parlanti;
2. «artificio» perché Verga si nasconde dietro di loro, senza autocancellarsi (come invece farà Pirandello nella sua poetica del personaggio «senza autore»).

IL CICLO DEI VINTI E I MALAVOGLIA

Da Zola e dai suoi romanzi del ciclo dei *Rougon-Macquart*, Verga derivò poi il proposito di un ciclo romanzesco che analizzasse le varie condizioni sociali, dai livelli più infimi a quelli più elevati.

Il proposito fu enunciato in una lettera del 21 aprile 1878 all'amico Salvatore Paola Verdura. Verga pensava di dare al ciclo di opere il titolo complessivo di *Marea*, per indicare il flusso e il riflusso inarrestabili delle vicende umane e anche l'impossibilità di resistervi: in questo senso siamo tutti, a qualsiasi livello sociale si viva, dei «vinti».

Il primo romanzo del ciclo, dal titolo *I Malavoglia*, uscì nel 1881, con una prefazione che illustrava l'idea ciclica. Verga dichiarò di volersi dedicare allo «studio sincero e spassionato» dei modi attraverso cui la ricerca del benessere economico diventa fonte del progresso: un programma strettamente naturalistico. Alla cultura positivista, diffusa all'epoca, rispondeva infatti l'analisi degli effetti provocati nella società da una causa materiale (in questo caso, la brama di arricchirsi); Verga lascia invece in ombra il principio dell'ereditarietà caro a Zola e ai francesi.

Dopo *I Malavoglia*, dedicato ai miseri pescatori della Sicilia orientale, il ciclo sarebbe proseguito con *Mastro-don Gesualdo*, incentrato sulla storia di un muratore che riesce a diventare «don», cioè nobile, e a farsi ricco con il suo lavoro. Il terzo romanzo, *La duchessa di Leyra*, dedicato alla figlia di Gesualdo, doveva ambientarsi a un livello ancora più elevato, quello della nobiltà. Più avanti, e più in alto, sarebbero venuti *L'onorevole Scipioni*, su un personaggio della politica e dell'alta finanza, e *L'uomo di lusso*, cioè l'esteta, colui che trasforma la ricchezza in gusto raffinato e in puro consumo.

NOVELLE DI CAMPAGNA, NOVELLE DI CITTÀ

Dopo *I Malavoglia*, Verga verista pubblicò un'altra raccolta di racconti: *Novelle rusticane* (1883). Si tratta di dodici racconti che ritornano al mondo della campagna di *Vita dei campi*, ma allargando la prospettiva: nei

racconti del 1880 l'attenzione del narratore si fermava di volta in volta sulle vicende di un unico personaggio, eccezionale ed esemplare, mentre in questo caso il narratore è attento alle dinamiche più collettive della società «rusticana», osservata con disincanto, nei suoi costumi di vita e nelle sue contraddizioni. Le necessità economiche e l'ansia (o meglio, l'ossessione) della «roba» obbligano i personaggi all'egoismo, all'amarezza, all'inetitudine morale.

Meno riuscite sul piano artistico, pur se interessanti come documento di costume, sono le novelle di *Per le vie* (1883), un'opera che inizialmente si sarebbe dovuta intitolare *Vita d'officina*, come se fosse il corrispettivo della «vita dei campi» d'ambientazione contadina. Qui il punto di osservazione dello scrittore verista si sposta infatti dalla Sicilia al microcosmo milanese, soffermandosi sulle figure popolari che abitano la grande città: camerieri, operai, disoccupati, prostitute. Anche qui sono dominanti l'ansia del denaro e l'angoscia dell'emarginazione («Tutto sta nei denari a questo mondo», è la sconsolata morale verghiana); ma il risultato artistico è assai meno felice.

L'ULTIMO CAPOLAVORO: *MASTRO-DON GESUALDO*

Il mondo siciliano torna a essere l'ambientazione dell'ultimo capolavoro verghiano, il romanzo *Mastro-don Gesualdo* (1889). Il protagonista Gesualdo appare come una sorta di antieroe, tragicamente sconfitto, nella sua «ricerca del meglio», sia nella sfera degli affetti sia in quella della «roba», alla quale aveva votato la propria esistenza.

Il romanzo cresce sullo sfondo storico della Sicilia borbonica, tra il 1820 e il 1848 (ritrae dunque una generazione precedente a quella dei *Malavoglia*, la cui vicenda si svolge tra il 1863 e il 1877-78); ma la storia civile e politica è rappresentata come regressione. da carbonaro, cioè rivoluzionario, che era, nel momento della sua ascesa sociale ed economica, Gesualdo si fa poi borbonico e reazionario, quando deve difendere la «roba» che ha faticosamente conquistato. Soprattutto, la terra e la ricchezza appaiono come strumenti non di serenità, ma di tormento interiore. Nel romanzo il tema dell'avidità di ricchezza diviene una parabola esemplare sulla disumanità e sull'insensatezza della corsa all'arricchimento. Quali costi reali comporta il «progresso»? Quale logica lo sostiene, se non quella egoistica e individualistica dell'utile a ogni costo? Di queste e altre domande analoghe sembrano farsi portavoce i personaggi del romanzo, che da questo punto di vista appaiono più evoluti di quelli dei *Malavoglia*. In particolare, in *Mastro-don Gesualdo* prevale l'ottica soggettiva di Gesualdo, in virtù della quale l'oggettività propria del Verismo viene meno, in molti punti. La rappresentazione della realtà sembra a tratti muovere dall'interiorità del protagonista, dai suoi giudizi, dai ricordi, dalle speranze frustrate ecc.: il racconto di Verga finisce man mano per coincidere con i pensieri del personaggio espressi ad alta voce.

Siamo a un passo dalla nuova tecnica del «monologo interiore» che caratterizzerà il romanzo psicologico di primo Novecento: è già molto forte, da parte di Verga, la ricerca d'immedesimazione psicologica; tuttavia il narratore continua ad attribuire molta importanza allo sfondo d'ambiente, e ciò appartiene ancora alla poetica «oggettiva» del Verismo.

VERISMO IMPOSSIBILE: *LA DUCHESSA DI LEYRA*

Il ciclo dei Vinti si esaurì di fatto con *Mastro-don Gesualdo*. Successivamente, infatti, Verga intraprese la stesura del terzo romanzo della serie, *La duchessa di Leyra*, ambientato nel mondo aristocratico (la

protagonista è la figlia di Gesualdo, divenuta, appunto, duchessa), ma si arrestò al primo capitolo. Dolorosamente, infatti, Verga si rese conto che una raffigurazione oggettiva, veristica e «impersonale» dei fatti non è più significativa nel momento in cui l'oggetto della narrazione passa dal mondo arcaico e rurale a personaggi più raffinati e complessi, dotati di una psicologia più mobile e contraddittoria. Nella società cittadina dominano la finzione e la dissimulazione: tutti recitano e portano una maschera: non è dunque possibile illustrarne i segreti facendo semplicemente «parlare da sé» le cose, limitandosi a ritrarre lo spettacolo del mondo in superficie.

FINZIONE E INGANNO IN NUOVE PROVE NARRATIVE

Proprio su questo tema della finzione e dell'inganno che reggono l'esistenza umana, ai vari livelli delle società più evolute, insistono le ultime opere verghiane, tutte databili all'ultimo decennio dell'Ottocento.

Ricordiamo:

1. il romanzo *I ricordi del capitano d'Arce* (1891), un romanzo costruito sulle memorie di un capitano di marina, che ripercorre le diverse vicende sentimentali della moglie di un suo comandante: la narrazione si svolge nel contesto salottiero e mondano di fine secolo e, pur nel suo tono ironico, rispecchia il malessere dei personaggi, in particolare della protagonista Ginevra, ingannatrice e superficiale;
2. la raccolta di novelle *Don Candeloro e C.* (1894; «Ci» sta per «compagni»). in cui con sconsolata sincerità l'autore smaschera le ipocrisie, la miseria etica dei personaggi, il loro supremo egoismo;
3. *Caccia al lupo*, un racconto del 1897, rielaborato in seguito come bozzetto per il teatro.

PER UN TEATRO «VERISTA»

Una costante dell'ultimo Verga fu proprio la sperimentazione teatrale. Esordì a Torino (gennaio 1884) con la rappresentazione di *Cavalleria rusticana*, seguita nel 1885 dal dramma *In portineria*, ricavato da una novella (*Il canarino del n. 15*) di *Per le vie*. Mentre il dramma di *Cavalleria rusticana*, sanguigno e concentratissimo, ebbe un successo travolgente, *In portineria* - dramma ben più lieve e amaro, intessuto di solitudini di periferia - non fu apprezzato dal pubblico milanese.

Verga attese un decennio prima di riaccostarsi al teatro. Lo fece riproponendo lo stesso mondo primitivo e selvaggio di *Cavalleria rusticana*, cioè adattando per il teatro il racconto *La Lupa*; ma il dramma omonimo, messo in scena nel gennaio del 1896, ottenne scarso successo. Le cause di questo fiasco possono essere individuate sia nel fatto che il pubblico stava ormai volgendo le spalle al Realismo, affascinato dalle provocanti raffinatezze dell'Estetismo dannunziano, sia nel fatto che il teatro verista di Verga chiedeva non solo all'autore, ma anche all'attore di scomparire dietro al suo personaggio: questa poteva sembrare una richiesta eccessiva per i grandi attori dominatori della scena ottocentesca, abituati a ricorrere a ogni virtuosismo pur di strappare l'applauso della platea.

L'ULTIMO ROMANZO: DAL TUO AL MIO

Sulla scia della sperimentazione teatrale nacque anche l'ultimo romanzo, *Dal tuo al mio* (1906), ricavato da un precedente e omonimo dramma allestito a Milano nel 1903. Al centro della trama, qui, sono i conflitti sociali in Sicilia, descritti attraverso il personaggio di Luciano, un capo operaio che però, dopo aver sposato la figlia del padrone della solfara in cui lavorava, arriva a sparare sugli ex compagni di lotta in rivolta. Malgrado il tema «impegnato», il romanzo è deludente sul piano letterario. Di fatto, il pessimismo di questi

ultimi lavori verghiani («perché ciascuno pensa al suo interesse prima di tutto», recita la prefazione di *Dal tuo al mio*) nulla poteva aggiungere a quanto di più vivo e nuovo era emerso dai capolavori della maturità.

DECADENTISMO

L'ORIGINE DEL TERMINE “DECADENTISMO”

Agli inizi degli anni ottanta e novanta del XIX secolo si avvertiva in Francia uno stato d'animo caratterizzato da un senso di disfacimento, di fine di una civiltà, un cambiamento epocale. I poeti esprimevano il turbamento della coscienza e la crisi dei valori di fine Ottocento, sconvolti dall'avvento del positivismo, dalla rivoluzione industriale, e da un progressivo scatenarsi degli imperialismi. In questo periodo l'uomo si sente in contrasto con la società che lo circonda, insensibile di fronte alle sue esigenze. Le borghesie europee, che nel corso dell'800 avevano combattuto all'interno dei loro Stati per il trionfo degli ideali nati dalla Rivoluzione francese del 1789, voltano le spalle alle masse popolari, disattendendo così i principi di *liberté*, *égalité* e *fraternité*. Ottenuto il potere in accordo con i sovrani regnanti, la borghesia, depositaria dell'economia, cura i propri interessi e conduce un tipo di vita perbenista e conformista ed è insensibile verso il popolo.

Nel maggio del 1883, sul periodico “Il gatto nero” Paul Verlaine pubblicava un sonetto dal titolo “Languore”, in cui affermava di identificarsi con l'atmosfera di stanchezza spirituale dell'impero romano alla fine della decadenza, incapace di forti passioni e di azioni energiche, immerso nel vuoto e nella noia. Il sonetto interpretava il senso di disfacimento e di fine di tutta una civiltà: idee, queste, proprie di circoli d'avanguardia, che si contrapponevano alla mentalità borghese e benpensante e ostentavano atteggiamenti e idee provocatorie, ispirandosi al modello “maledetto” di Baudelaire.

La critica ufficiale, a designare atteggiamenti del genere, usò il termine “decadentismo”, con un significato spregiativo, ma quegli intellettuali vollero polemicamente farlo proprio, rovesciandone il senso a indicare un privilegio spirituale.

Il movimento trovò il suo portavoce nel 1886 in un periodico, “Il Decadente”; un vero e proprio manifesto di queste tendenze fu poi il romanzo “Controcorrente” di Joris-Karl Huysmans (1884), che fissò motivi e atteggiamenti del gruppo decadente, esercitando forti suggestioni anche in scrittori di altri paesi, come G. D'Annunzio in Italia (“Il piacere”, 1889), e O. Wilde in Gran Bretagna (“Il ritratto di Dorian Gray”, 1890).

Il termine “decadentismo”, quindi, originariamente indicava un determinato movimento letterario, sorto in ambiente parigino durante gli anni Ottanta, con un preciso programma culturale; ma poiché in quel movimento erano in germe tendenze che poi sarebbero state riprese in altri contesti più vasti, la storiografia letteraria italiana, nel corso del Novecento, ha assunto il termine per sottolineare una corrente culturale europea che si colloca tra gli ultimi due decenni dell'Ottocento e il primo Novecento.

LA VISIONE DEL MONDO DECADENTE

Alla base della visione del mondo decadente si trova un irrazionalismo che riprende ed esaspera posizioni romantiche della prima metà dell'Ottocento. Viene rifiutata la visione positivista alla base dell'opinione borghese ed ormai cristallizzata in luoghi comuni quali la convinzione che la realtà sia un complesso di fenomeni materiali, regolati da leggi ferree, meccaniche e deterministiche; che la scienza, una volta

individuare tali leggi, possa garantire una conoscenza oggettiva e totale della realtà e possa assicurare il progresso indefinito, il trionfo della civiltà sull'oscurantismo, la sconfitta di tutti i mali che affliggono l'umanità. Il decadente, al contrario, ritiene che la ragione e la scienza non possano dare la vera conoscenza del reale perché l'essenza di esso è misteriosa e solo rinunciando all'abito razionale si può tentare di attingere all'ignoto. Il decadente è quindi sempre proteso verso il mistero che sta dietro la realtà visibile, in cerca di quegli strati in cui l'assoluto può rivelarsi. Se nella visione comune le cose possiedono una loro oggettiva individualità, secondo questa visione mistica tutti gli aspetti dell'essere sono legati tra loro da nascoste analogie e corrispondenze, che sfuggono alla ragione. Ogni forma visibile, quindi, è un simbolo di qualcosa di più profondo, che sta al di là di essa e si collega con infinite altre realtà che solo la percezione dell'iniziato può individuare: è una visione che già Baudelaire aveva postulato nel sonetto "Corrispondenze" dei "Fiori del male" (1857), manifesto ante litteram delle nuove tendenze.

La rete di corrispondenze coinvolge anche l'uomo: la visione decadente propone un'identità tra io e mondo, che avviene sul piano dell'inconscio, la cui scoperta è il dato fondamentale della cultura decadente, il suo nucleo più autentico. Già i romantici lo avevano "intravisto", ma sono i decadenti che si avventurano in questa zona. Senza la scoperta di questa dimensione non si capirebbe nulla delle concezioni del Decadentismo e dei suoi prodotti letterari, artistici, musicali. Freud, a fine secolo, con l' "Interpretazione dei sogni" (1899), comincerà a dare una sistemazione scientifica a questa conoscenza, ma secondo un impianto ancora positivistico e razionalistico; il suo fine è portare l'inconscio alla luce della coscienza, sottoporlo al dominio dell'io. I decadenti, invece, si lasciano inghiottire da esso, convinti che solo questo abbandono totale possa garantire una esperienza ineffabile. Freud ammetterà di non avere scoperto nulla di nuovo, ma di aver solo dato veste scientifica a ciò che prima di lui avevano intuito i poeti e gli artisti.

I mezzi con cui il decadente cerca di giungere al mistero sono costituiti da tutti gli stati abnormi e irrazionali dell'esistere: la malattia, la follia, la nevrosi, il delirio, il sogno e l'incubo, l'allucinazione. Gli stati di alterazione descritti possono anche essere provocati artificialmente attraverso l'uso di alcol, di assenzio o di droghe. La "cultura della droga," ha le sue radici in area romantico-decadente, in cui si ritiene che l'uso di sostanze stupefacenti potenzi le facoltà umane sottraendole allo squallido meccanismo della ragione: le droghe provocano stati di estasi e permettono di entrare in contatto con l'assoluto.

Per i decadenti vi sono altre forme di estasi che consentono l'esperienza dell'ignoto. Se io e mondo sono uniti, l'individuo può confondersi con la materia, farsi nuvola, filo d'erba: potenziare quindi, all'infinito, la propria vita: è l'atteggiamento definito "panismo" (dal greco pan, tutto), atteggiamento che ricorrerà particolarmente in D'Annunzio. Altro tipo di stato di grazia è costituito dall' "Epifania" (in greco apparizione), come la definisce il giovane James Joyce: un particolare qualunque della realtà, apparentemente insignificante, si carica all'improvviso di una misteriosa intensità di significato, che affascina come un messaggio proveniente da un'altra dimensione.

LA POETICA DEL DECADENTISMO

Tra i momenti privilegiati della conoscenza, per i decadenti vi è soprattutto l'arte. Il poeta, il pittore, il musicista sono artefici e sacerdoti di un vero e proprio culto, capaci di spingere lo sguardo là dove l'uomo comune non vede nulla. L'arte, attraverso il controllo razionale di certi strumenti espressivi, produce begli

oggetti, che provocano sensazioni piacevoli, ma soprattutto è voce del mistero. Per questo l'arte appare il valore più alto e il suo culto ha dato origine al fenomeno dell'"estetismo". L'esteta regola la sua vita non facendo riferimento a valori morali - bene e male, giusto e ingiusto - ma solo in base al Bello: soltanto ispirandosi ad esso agisce e giudica la realtà. Egli si colloca così al di là della morale comune; gli atti quotidiani della sua vita sono trasformati in una vera e propria opera d'arte. La vita è assorbita interamente dall'arte. L'esteta ricerca sensazioni squisite, si circonda di oggetti preziosi, quadri, stoffe, gioielli, libri antichi, ripudia la banalità e la volgarità della gente comune, che resta sorda alla rivelazione del Bello. Sono posizioni teorizzate in Inghilterra da W. Pater, in Francia da K. J. Huysmans ("Contocorrente"), da G. D'Annunzio ("Il piacere") in Italia: naturalmente l'arte viene esaltata non solo attraverso le opere scritte, ma anche attraverso la vita stessa, che deve essere un'opera d'arte, un "vivere inimitabile". L'arte rifiuta tutti gli intenti pratici e utilitaristici.

Se la poesia è mezzo per rivelare il mistero e l'assoluto, la parola poetica non può più essere mezzo di comunicazione razionale, ma si propone di agire su una zona più profonda, assumendo un valore esclusivamente evocativo e suggestivo. Ne scaturisce una rivoluzione del linguaggio poetico: se fino alla poesia romantica persisteva un determinato significato della parola, ora questo significato scompare, lasciando solo il suo alone suggestivo. Alle immagini nitide e distinte si sostituisce l'impreciso, il vago, l'indefinito, che solo è capace di evocare ulteriori sensi misteriosi.

Se la poesia è pura suggestione irrazionale, se rinuncia, cioè, alla comunicazione di un significato razionale, diviene oscura, al limite dell'incomprensibilità. Anche se il poeta vuole comunicare, lo fa in forme allusive ed enigmatiche, rivolte a pochi iniziati perché solo questi sono in grado di accedere al mistero. In situazioni estreme, la poesia diviene pura autocomunicazione, cioè il poeta parla solo a se stesso. Tutto ciò indica il carattere aristocratico dell'arte decadente, che rifiuta di rivolgersi al pubblico borghese, ritenuto mediocre e volgare; la scelta è motivata anche dall'imporsi della nascente cultura di massa, che offre al grande pubblico prodotti fatti in serie, come i romanzi d'appendice pubblicati su giornali e riviste. Anche la fotografia consente l'indefinita riproducibilità tecnica delle immagini, distruggendo l'unicità dell'opera d'arte; l'artista sente perciò il bisogno di difendersi e si rifugia nel linguaggio ermetico per salvare l'arte "vera". Si delinea, dunque, una frattura radicale tra artista e pubblico.

Lo scrittore decadente ottiene effetti di suggestione con vari mezzi tecnici, primo fra tutti la musicalità: la parola non vale quale significante logico, ma pura fonicità che si carica di valori evocativi. Pura musica spesso sono i versi dannunziani, in cui non conta il significato delle parole ma il loro suono, come ad esempio nella "Sera fiesolana"; lo stesso vale per Pascoli, le cui poesie offrono preziose ricerche foniche ("Alba festiva" in "Myricae"), in cui le parole mirano a riprodurre la musica delle campane.

In secondo luogo la sintassi si fa vaga e imprecisa: le singole parole assumono sfumature o significati diversi da quelli comuni. Ma lo strumento più usato è quello metaforico, analogico. La metafora era una figura retorica ben conosciuta fin dall'antichità, ma nella poesia decadente essa non ha nulla della tradizionale funzione di ornamento dell'espressione: la metafora decadente presuppone una concezione irrazionalistica, è espressione di una visione simbolica del mondo, dove ogni cosa rimanda ad altro, allude alla rete di segrete relazioni che uniscono le cose in analogie universali.

Affine alla funzione della metafora è quella della sinestesia una fusione di sensazioni: le impressioni che colpiscono un senso evocano altre impressioni relative a sensi diversi: ad esempio una sensazione visiva, come un colore, suscita sensazioni uditive, o tattili, o olfattive. La sinestesia è largamente presente nei poeti decadenti; anch'essa rimanda a una serie simbolica e presuppone una segreta unità del tutto.

TEMI E MITI DELLA LETTERATURA DECADENTE

Si è visto come l'atmosfera del decadentismo sia uno stato d'animo di stanchezza e di estenuazione, derivante dal senso di disfacimento di una civiltà, che si avverte prossima al crollo. Di qui deriva l'ammirazione per le epoche di decadenza, come la grecità alessandrina, la tarda latinità imperiale, l'età bizantina, caratterizzata da una squisita raffinatezza, al cui culto si unisce il vagheggiamento del lusso raro e prezioso e della lussuria, complicata da perversità e crudeltà. Buona parte della letteratura decadente è segnata dal sadismo accompagnato dal suo complemento, il masochismo. In queste fantasie di lussuria e crudeltà si esprime la ricerca del nuovo e dell'inaudito per trovare stimoli che impediscano di cadere nell'inerzia e nella noia. La nevrosi è una costante che segna tutta la letteratura decadente, spesso tematizzata nei personaggi dei romanzi, drammi, poesie.

La malattia in genere è un altro grande tema decadente, metafora di una condizione storica, il crollo, avvertito come imminente. La malattia diviene condizione privilegiata, lo strumento conoscitivo per eccellenza. D'altra parte però, nella "Coscienza di Zeno" dello Svevo (1923), la malattia è vista come fonte di una comprensione più acuta della realtà.

Alla malattia umana si associa la malattia delle cose: il gusto decadente ama tutto ciò che è corrotto, impuro, putrescente. Per questo Venezia, in cui si associano sfacelo e raffinatezza, putredine e bellezza aristocratica, è la città decadente per eccellenza, ad esempio in "Fuoco" di D'Annunzio o in "Morte a Venezia" di Thomas Mann.

La malattia e la corruzione affascinano i decadenti anche perché sono immagini della morte. La morte è in questo periodo un tema dominante: se è vero quanto affermato da Freud, che ci guidano due istinti, Eros - l'istinto costruttore, di vita - e Thanatos - l'istinto distruttore, di morte - sembra che questa età veda il trionfo della seconda pulsione. Questa ossessiva presenza, negli scrittori, della morte e della malattia è simbolo di un dato epocale, di una condizione generale della società europea.

All'interno della stessa cultura, al fascino esercitato dalla malattia e dalla morte si contrappongono tendenze opposte: il "vitalismo", vale a dire l'esaltazione della pienezza vitale senza limiti, che afferma se stessa al di là di ogni norma morale: la celebrazione, cioè, della forza barbarica che impone il suo dominio sui deboli e può così rigenerare un mondo esausto. Se la voluttà di annientamento è attribuibile alle teorie di Schopenhauer, il vitalismo ha il suo teorico in Nietzsche. Le due componenti opposte si delineano sull'arco della produzione dannunziana: se fino al 1894 lo scrittore si proietta in personaggi deboli, perplessi, malati come l'eroe del "Trionfo della morte" (1894) da quel momento in avanti si fa celebratore della forza vitale e dominatrice del "superuomo". Questi atteggiamenti sono solo apparentemente in contraddizione: il culto della forza e della "vita" è un modo per esorcizzare l'attrazione morbosa della morte; il vitalismo superomistico non è che la maschera che cerca di occultare la malattia interiore, il disfacimento e gli impulsi autodistruttivi.

La morbosità e il vitalismo barbarico sono due facce della stessa realtà anche in un altro senso: sono il segno di un rifiuto aristocratico della normalità, di una ricerca esasperata del diverso in polemica con la visione normale, "borghese", che l'artista ha in orrore.

Nascono alcune figure ricorrenti nella letteratura decadente: innanzitutto l'artista "maledetto", caratterizzato da una sistematica "sregolatezza" di tutti i sensi; il poeta può quindi trasformarsi in "veggente", e spingere lo sguardo nell'assoluto e nel mistero.

L'altra figura tipica è quella dell'esteta (Des Esseintes di Huysmans, Andrea Sperelli di D'Annunzio, Dorian Gray di Wilde): è l'artista che vuol trasformare la sua vita in opera d'arte, sostituendo alle leggi morali le leggi del bello e andando alla ricerca di sensazioni squisite. L'esteta ha orrore della vita comune, della volgarità borghese, e si isola in una sdegnosa solitudine.

Una terza figura fondamentale della letteratura decadente è quella dell'"inetto a vivere". L'inetto è escluso dalla vita a cui egli non sa partecipare per mancanza di energia vitale, per una sottile malattia che corrode la sua volontà. Può solo rifugiarsi nelle sue fantasie, compensatrici di una realtà frustrante, vagheggiando sogni d'azione da cui è escluso. Egli si osserva vivere.

Di fronte a questi uomini deboli, malati, incapaci di vivere, nella letteratura decadente si profila un'immagine antitetica di donna: la "donna fatale", dominatrice del maschio fragile, lussuriosa e perversa, la maga ammaliatrice al cui fascino non si può sfuggire, che succhia le energie vitali dell'uomo, lo porta alla follia, alla perdizione. Di simili eroine pullulano i romanzi e le opere teatrali di D'Annunzio, ma la figura ricorre in tutta la letteratura europea del tempo.

L'inetto a vivere conosce una variazione originale col "fanciullino" del Pascoli, in cui viene espresso il rifiuto della condizione adulta, della vita di relazione al di fuori del protettivo "nido" familiare, il regredire a forme di emotività e insensibilità infantili. La debolezza infantile si rovescia però in privilegio conoscitivo: il "fanciullino" è portatore di una visione ingenua che scopre le cose nella loro ancora vergine essenza, liberandola dalle incrostazioni degli adulti.

Di fronte alla crisi e alla malattia interiore, il decadentismo può reagire appellandosi alla forza barbara e felina. Da questa tendenza ha origine un'altra figura mitica, quella del superuomo, che D'Annunzio propone a partire da "Le vergini delle rocce" (1895), manipolando a suo uso e consumo le teorie di Nietzsche. Il superuomo dannunziano vuole essere l'antitesi degli eroi deboli e inetti, perplessi e sconfitti dei primi romanzi, ("Il piacere" e il "Trionfo della morte"): anche la malattia, il disfacimento della morte non fanno che esaltare la sua forza.

Il mito finisce col caricarsi di significati politici: il superuomo deve mirare alla rigenerazione dell'Italia, riportandola alla sua passata grandezza imperiale, e per questo deve imporre un saldo dominio all'interno della nazione, sconfiggendo le forze disgregatrici del parlamentarismo, del liberalismo, della democrazia, dell'egualitarismo, instaurando una dittatura di eletti e di forti. Ma il superuomo, che dovrebbe essere padrone di sé, saldo e sicuro, è dominato da segrete tendenze disgregatrici: la sua forza non si concretizza mai veramente in un'azione, le sue energie sono sempre succhiate da una Nemica. Dietro il superuomo è facile quindi scorgere pur sempre la fisionomia dell'eroe decadente, corrosa dalla malattia interiore.

Tipici della letteratura decadente sono l'attenzione alle ambiguità della psiche, il proposito di spingere lo

sguardo nel profondo, nell'intento di cogliere gli impulsi più oscuri e inconfessabili. Nasce una nuova struttura romanzesca: non più il romanzo realistico, che studia le psicologie individuali in rapporto a determinati ambienti sociali, ma il romanzo "psicologico", in cui la dimensione soggettiva, indagata nelle sue tortuosità, viene prepotentemente in primo piano oscurando quella sociale.

Il modello di questo nuovo romanzo psicologico è Paul Bourget, che esercitò una forte influenza anche sul romanzo italiano. Il vero promotore del romanzo psicologico in Italia è I. Svevo; con "Una vita" e con "Senilità" porta alla luce le ambiguità contraddittorie della psiche dei suoi eroi "inetti".

A sua volta, Pirandello conduce una critica corrosiva dell'unità dell'io, della coerenza della persona, da lui presentata come una costruzione fittizia. L'io non esiste, si frantuma in una infinità di io diversi, a seconda dei momenti e delle circostanze. Se con Pascal Pirandello resta ancora aggrappato al simulacro di identità, sforzandosi di costruirla artificialmente attraverso la maschera di Adriano Meis, Vitangelo Moscarda, l'eroe dell'ultimo romanzo, "Uno, nessuno e centomila" (1926), approda alla definitiva consapevolezza: rifiuta l'io, rifiuta il proprio nome che ne è il segno esteriore che si perde nel fluire indistinto della "vita". Alle ambiguità dell'io, nei romanzi di Svevo e Pirandello si affianca all'ambiguità del reale oggettivo, non più visto da un punto di osservazione fisso ma mutante, sfuggente.

GIOVANNI PASCOLI

LA VITA

Nacque a San Mauro di Romagna nel 1855 da una famiglia della piccola borghesia rurale. Il padre Ruggero era fattore della tenuta dei principi Torlonia.

Era una famiglia patriarcale (dieci figli) che venne sconvolta da una tragedia: il 10 agosto 1867, mentre tornava a casa, il padre Ruggero venne assassinato, forse da un rivale che aspirava a prendere il suo posto di amministratore. Sicari e mandante non furono mai trovati e ciò suscitò in Pascoli un profondo senso di ingiustizia.

La morte del padre creò difficoltà economiche alla famiglia che si trasferì prima a San Mauro e poi a Rimini.

Al primo lutto ne seguirono altri: morirono la madre, la sorella maggiore e due fratelli.

Giovanni fin dal 1862 era entrato nel collegio degli Scolopi dove ricevette una rigorosa educazione classica. Nel 1862 ottenne una borsa di studio presso l'Università di Bologna dove frequentò la facoltà di lettere. Negli anni universitari subì il fascino dell'ideologia socialista. Partecipò a manifestazioni contro il governo e nel 1879 fu arrestato e dovette trascorrere alcuni mesi in carcere; alla fine fu assolto. L'esperienza fu traumatica e determinò il suo definitivo distacco dalla politica militante.

Si laureò nel 1882 ed iniziò la carriera di insegnante liceale prima a Matera e poi a Massa. Qui chiamò a vivere con sé le due sorelle Ida e Mariù, ricostruendo idealmente il *nido* familiare distrutto dai lutti.

Nel 1895, dopo il matrimonio della sorella Ida, prese con Mariù una casa a Castelveccchio, a contatto con il mondo della campagna. Nel 1895 aveva ottenuto la cattedra di Grammatica greca e latina all'Università di Bologna e poi di Letteratura latina all'Università di Messina, dove insegnò fino al 1903. Dal 1905 subentrò a Carducci nella cattedra di Letteratura italiana presso l'Università di Bologna.

Morì di cancro il 6 aprile 1912.

IL “NIDO” FAMILIARE

La chiusura gelosa nel “nido” familiare e l’attaccamento morboso alle sorelle rivelano la fragilità della struttura psicologica del poeta che cerca entro le pareti del “nido” la protezione da un mondo esterno che gli appare minaccioso. A questo si unisce il ricordo ossessivo dei suoi morti, le cui presenze aleggiavano continuamente nel “nido”, riproponendo il passato di lutti e di dolori.

Questa serie di legami inibisce anche il rapporto con l’“altro”, quel rapporto in cui si misura la maturità e la pienezza di una persona: non vi sono relazioni amorose nell’esperienza del poeta.

La vita amorosa ai suoi occhi ha un fascino torbido, qualcosa di proibito e misterioso, da contemplare da lontano.

LA FORMAZIONE E IL PENSIERO

Le traumatiche esperienze adolescenziali furono determinanti per la formazione del mondo interiore, psicologico e poetico, del Pascoli. Esse fecero maturare nel poeta una concezione pessimistica della società e della storia, ma soprattutto causarono in lui una costante nostalgia della famiglia e dell’infanzia perdute. La vita e la poesia di Pascoli sono, infatti, dominate da un legame ossessivo e quasi morboso per la famiglia d’origine, sentita come luogo sicuro e rappresentata dalle metafore del “nido” (luogo sicuro) e della “siepe” (l’elemento di separazione che protegge e difende dai nemici provenienti dall’esterno).

Queste caratteristiche comportano la fuga del poeta dalla storia in una sorta di ripiegamento interiore e nel rifiuto delle certezze positivistiche e dei miti scientifici. Infatti la scienza, secondo Pascoli, si è dimostrata incapace di spiegare la realtà e soprattutto il senso ultimo delle cose: la realtà è un mistero che sfugge continuamente gli schemi razionali con cui l’uomo cerca di svelarlo.

Da questo rapporto dell’uomo con le cose deriva, per Pascoli, il valore euristico della poesia intesa come una possibile forma di conoscenza pre-logica e pre-razionale. Da qui deriva necessariamente lo scardinamento delle strutture sintattiche, linguistiche e metriche della lirica tradizionale.

In ambito politico, le dolorose esperienze della giovinezza provocarono un avvicinamento di Pascoli al movimento socialista, ma l’adesione al socialismo non fu motivata da una consapevole scelta ideologica, bensì da un generico umanitarismo. Il carattere del tutto sentimentale del socialismo di Pascoli è evidente anche nelle sue liriche. L’interpretazione della vita dei campi è idillica e rasserenante, lontana da una realistica analisi storica ed economica delle condizioni rurali della sua epoca. La campagna viene idealizzata come un mondo sereno e semplice, protetto dalle insidie della storia e della società. Pascoli, invece, non fa alcun cenno alla povertà dei braccianti agricoli.

LA POETICA

Nello scritto teorico “Il fanciullino”, Pascoli enuncia i principi della sua concezione della poesia e la finalità che attribuisce al messaggio poetico e, infine, descrive i caratteri del codice stilistico.

Il principio fondamentale della poetica pascoliana è l’identificazione del poeta con un “fanciullo”. L’immagine del “fanciullino” indica, per metafora, la capacità di stupirsi davanti alle cose, tipica dei bambini e che solo il poeta mantiene intatta durante tutta la vita; gli altri uomini, invece, distratti da interessi e preoccupazioni, troppo spesso non ascoltano la voce del fanciullo “presente in un cantuccio dell’anima di ognuno”.

Compito del poeta, grazie all'intatto potere analogico e suggestivo delle sue percezioni e delle sue visioni, non ancora contaminate da schemi razionali, è pertanto quello di scoprire e rivelare agli uomini i palpiti arcani dell'ignoto, il mistero che circonda la vita delle creature e del cosmo. Ma non è necessario rivolgersi alle cose insolite o grandiose: proprio nei più umili aspetti della vita quotidiana si possono cogliere le somiglianze e le relazioni più ingegnose.

Pascoli concepisce la poesia come conoscenza prerazionale (vd. Romanticismo equivalenza tra fanciulli e primitivi), il fanciullo scopre quella trama di rispondenze misteriose tra le presenze del reale che le unisce in una rete di simboli. Il poeta appare quindi come un veggente dotato di una vista più acuta di quella degli uomini comuni.

LINGUA E STILE IN PASCOLI

L'aspetto più valido e significativo della poesia pascoliana, è il profondo rinnovamento che il poeta ha operato in campo stilistico-espressivo. Dal momento che considera la poesia una pura trascrizione di suggestioni irrazionali, Pascoli deve necessariamente avvalersi di nuove forme espressive e creare un linguaggio poetico nuovo, caratterizzato dalla dissoluzione della sintassi tradizionale, dall'eliminazione degli usuali nessi logici, dall'uso della tecnica analogica e da un lessico preciso ed essenziale. Attraverso queste forme espressive il poeta carica di suggestione e di mistero gli oggetti reali.

Tutto questo rende la lirica pascoliana nuova ma anche difficile e alta. Per limitarci all'analisi del lessico, la ricerca di un'estrema precisione lessicale che si avvale di parole "smorte" e "opache", invece di produrre l'effetto di un limpido realismo finisce per rendere difficile, misterioso e oscuro il linguaggio pascoliano e finisce per evidenziare la componente fonica e simbolica. Pascoli attinge sia alla sfera del linguaggio "pre-grammaticale" con la riproduzione onomatopeica dei suoni e delle voci degli animali, sia ai tecnicismi del linguaggio rurale e dialettale, sia, infine, agli arcaismi delle lingue "morte" latina e greca.

Anche sul piano metrico Pascoli attua un profondo rinnovamento: infatti, pur mantenendo lo schema strofico e la rima e valendosi dei metri della tradizione, dal ternario all'endecasillabo, rinnova le forme metriche grazie all'adozione di un ritmo prosastico, all'andamento incerto dei versi, conseguito mediante l'uso della punteggiatura o la rottura imposta dagli *enjambements*.

L'OPERA

Nella produzione pascoliana è difficile riscontrare un preciso "sviluppo" o "svolgimento", perché Pascoli lavorò contemporaneamente a poesie che furono poi pubblicate in raccolte distinte. L'analisi della sua produzione poetica condotta per singole raccolte è quindi soltanto il frutto di un'esigenza di ordine. Per capire il senso dell'esperienza poetica pascoliana riesce più utile quindi una lettura per temi.

Myricae. Il primo volume di liriche di Pascoli, *Myricae* (composto di 21 liriche nella prima edizione del 1891, giunte a 156 componimenti in quella definitiva del 1903), trae il titolo da un verso della IV Bucolica di Virgilio allorché afferma "piacciono gli arbusti e le basse tamerici": titolo che esprime dunque sia la volontà di canto umile, di ispirazione agreste, sia la consonanza spirituale che Pascoli avverte con il poeta Virgilio.

I componimenti di *Myricae* sono frammenti lirici, brevi bozzetti naturalistici, ricchi di contrasti cromatici. Nella descrizione della vita e del lavoro dei contadini e delle linee del paesaggio agreste, Pascoli proietta il

proprio stato d'animo smarrito e malinconico, le proprie angosce e inquietudini esistenziali: gli oggetti quotidiani e i gesti dei contadini vengono caricati di significati particolari in consonanza con la contemporanea lirica europea, specialmente con il Simbolismo francese.

Il codice stilistico delle liriche di *Myricae* presenta i caratteri fondamentali di tutta la produzione successiva di Pascoli: una sintassi elementare, un lessico preciso e talora "tecnico", ma lontano dagli accenti della poesia aulica, la presenza di echi musicali e di risponde foniche e l'attenzione al valore evocativo della parola.

Primi e Nuovi poemetti. La prima edizione dei *Poemetti* è del 1897. In seguito la raccolta fu ampliata e sdoppiata in due volumi: i *Primi poemetti*, del 1904, e i *Nuovi poemetti* del 1909. Partendo dal bozzettismo campestre di *Myricae*, Pascoli volle intonare una sorta di esaltazione idillica della campagna felice, dispensatrice di cibo e di protezione per i suoi fedeli, in contrasto con il mondo della realtà urbana. Accanto al filone "georgico", si fa strada un altro filone, dominato dal senso di mistero della realtà.

Canti di Castelvecchio. La prima edizione dei *Canti di Castelvecchio* fu pubblicata nel 1903; la raccolta fu poi ampliata e pubblicata, postuma, nel 1912 dalla sorella del poeta. Composta in Garfagnana e dedicata alla memoria della madre, la raccolta costituisce una compiuta elaborazione di alcuni temi cari al Pascoli: in particolare il tema delle memorie autobiografiche e quello del "nido" familiare. Rispetto alle raccolte precedenti, nei *Canti di Castelvecchio* si fa più intensa la meditazione cosmica del poeta di fronte all'arcano mistero della realtà: tutto reale- uomo (microcosmo) e mondo (macrocosmo)- vibra di un moto segreto e impalpabile in presenza della vita e della morte.

Dal punto di vista stilistico-espressivo, la raccolta risulta vicina a *Myricae*, ma è più complessa e articolata nei metri.

Poemi Conviviali. La raccolta *Poemi Conviviali* (1904) trae il titolo dalla rivista romana "Il Convito". Delle liriche che vi confluiscono, sono per lo più presenti temi cari all'esperienza del Pascoli umanista e traduttore di classici, elaborati poeticamente nell'intento di diffondere il patrimonio mitico greco latino nella civiltà moderna. Pascoli interpreta con sensibilità decadente il lontano passato del mito della storia, proiettandovi l'angosciosa coscienza della precarietà del destino umano: i personaggi, le immagini e le vicende del mondo classico sono scelti sulla base della sensibilità pascoliana: incertezza della condizione umana, senso del dolore, del mistero e della morte.

Per quanto riguarda il metro abbiamo la terzina incatenata o dantesca e l'endecasillabo sciolto, che tendono a una maggiore libertà espressiva.

Altre raccolte. Le ultime raccolte - *Odi e Inni* (1906), *Canzoni di Re Enzo* (1909), *Poemi italici* (1911), *Poemi del Risorgimento* (1913, postumi) - rivelano l'impegno etico e civile del Pascoli "poeta vate", cioè del Pascoli che, sulla scorta del modello carducciano si atteggia a interprete dei destini della patria. Al di là dei temi patriottici e celebrativi si riscontrano spesso caratteristiche simili ai *Poemi Conviviali*: le epoche e gli eroi del passato sono interpretati con moderna e intima sensibilità, ma spesso l'attenzione per la storia diviene solo lo spunto per una riflessione generale e cosmica sull'esistenza umana.

Pascoli poeta latino: i Carmina. Tra il 1885 e il 1911, Pascoli compose poesie in latino di notevole qualità artistica che gli valsero più premi internazionali. I componimenti, editi a cura della sorella del poeta nel 1914 e nel 1930 sotto il titolo latino *Carmina*, sono divisi in sezioni a seconda dell'argomento. Le poesie più

significative sono rievocazioni dell'antichità romana attraverso i suoi maggiori poeti (Virgilio, Orazio) o meditazioni sul passaggio dal paganesimo al cristianesimo.

Pascoli prosatore critico. Pascoli svolse anche un'intensa attività di critico letterario, di saggista e di conferenziere. Parte delle prose frutto di questa attività è stata raccolta nel 1907 nel volume *Pensieri e discorsi*. Particolarmente significativi sono gli scritti pascoliani di esegesi dantesca; Pascoli, infatti nutrì un grande interesse per le opere dantesche, in particolare per la Divina Commedia.

GABRIELE D'ANNUNZIO

Gabriele D'Annunzio, avendo esordito precocissimo, attraversò oltre un cinquantennio di cultura italiana influenzandola profondamente in numerose fasi con la sua produzione sovrabbondante; un influsso altrettanto profondo esercitò sulla politica, poiché elaborò ideologie, atteggiamenti, persino slogan che furono fatti propri dal fascismo (il “mare nostro”, le “folle oceaniche”); lasciò un'impronta sul costume dando vita al fenomeno del dannunzianesimo.

Il dannunzianesimo, a cavallo fra Ottocento e Novecento, corrisponde al modello del vivere inimitabile tra lussi raffinati, sensazioni preziose, avventure erotiche e imprese guerresche. Offriva un'evasione alle frustrazioni degli individui comuni, schiacciati dalla nascente società di massa.

LA VITA

Gabriele D'Annunzio nasce nel 1863 a Pescara in una famiglia borghese e agiata, che lo ricoprì di attenzioni, anche per la sua precocità intellettuale. Compie ottimi studi liceali e ancora collegiale, pubblica la prima raccolta poetica, *Primo vere*, che suscita grande interesse.

Dal 1881 si trasferisce a Roma, iscrivendosi alla facoltà di lettere, ma la vita brillante della capitale lo distoglie dagli studi regolari.

Nel 1883 sposa la principessa Maria Hardouin di Gallese, da cui avrà tre figli.

Tra il 1884 e il 1888 è cronista mondano: ciò costituisce per lui un utile esercizio stilistico su situazioni eleganti e frivole, poi sviluppate nel primo e fortunato romanzo, *Il piacere*. E' ormai affermatissimo come scrittore.

Un nuovo legame con la contessa Maria Gravina gli dà altri due figli, tra cui la prediletta Renata, che D'Annunzio soprannomina gentilmente “la Sirenetta”.

Nasce l'amore intenso e tumultuoso con la grande attrice teatrale Eleonora Duse.

Nel 1897 è eletto deputato per l'estrema destra, ma nel marzo 1900, dopo la repressione del governo Pelloux seguita ai tumulti popolari milanesi, passa clamorosamente a sinistra.

Dal 1898 si stabilisce con la Duse in Toscana. In questo periodo nascono alcune tra le sue opere maggiori, in prosa (il romanzo *Il fuoco*) e in poesia (il ciclo delle *Laudi*).

Chiuso l'amore con la Duse, altre burrascose relazioni si susseguono e si intrecciano senza intervallo.

Oppresso dai debiti e assediato dai creditori, nel 1910 ripara in Francia.

Nel 1915 rientra in Italia ed è tra i più fervidi interventisti. Dopo l'entrata in guerra dell'Italia, nonostante sia più che cinquantenne, prende servizio al fronte, mosso dall'ambizione di svolgere in ogni circostanza il ruolo

del superuomo.

S'impegna poi in molte azioni di guerra rischiose: il volo su Vienna, l'occupazione di Fiume.

Conclusa l'avventura di Fiume si sposta in una villa di Gardone dove resta sino alla morte. La villa viene ingrandita e via via trasformata in una casa-museo. E' il fastoso "Vittoriale degli Italiani", che D'Annunzio donerà allo Stato.

Muore il 1° marzo 1938, stroncato da un'emorragia cerebrale.

LA "VITA INIMITABILE"

Il Decadentismo affermò che la vita è in se stessa un'arte. Gabriele D'Annunzio fece sua la lezione e, un po' per naturale disposizione, un po' per forza di una precisa scelta, volle realizzare la propria vita come un'opera d'arte, assimilando esperienze culturali e artistiche spesso antitetiche e divergenti, amalgamandole in un sistema a suo modo coerente.

Portato a fondersi nell'evento, più che a comprenderlo, egli sente l'incapacità della scienza di dare agli uomini la felicità e di fornire un'interpretazione della realtà in qualche modo appagante. Da questo atteggiamento ideologico, irrazionalistico e antipositivistico, nasce il suo estetismo, cioè il suo atteggiamento volto a esaltare i valori estetici a discapito di tutti gli altri, anche di quelli morali. D'Annunzio, infatti, è convinto che i sensi siano l'unico mezzo per accostarsi alla realtà e che solo l'arte possa dare forma a un mondo di raffinata bellezza, lontano dalla vita banale di tutti i giorni.

D'Annunzio è strettamente legato alle esigenze del sistema economico del suo tempo. Paradossalmente, il culto della bellezza e del vivere inimitabile, superomistico, risultano essere finalizzati al loro contrario, a ciò che D'Annunzio ostenta di disprezzare, il denaro e le esigenze di mercato: proprio lo scrittore più ostile al mondo borghese è in realtà il più legato alle sue leggi; proprio lo scrittore che più spregia la massa, è costretto a solleticarla e lusingarla.

In obbedienza all'immagine mitica che vuole creare di sé, D'Annunzio non si accontenta più dell'eccezionalità di un vivere puramente estetico e vagheggia anche sogni di attivismo politico.

LA RICERCA DELL'AZIONE: LA POLITICA, LA GUERRA E L'AVVENTURA FIUMANA

Nel 1897 tenta l'avventura parlamentare come deputato dell'estrema destra esponendo con veemenza il suo disprezzo per i principi democratici ed egualitari, il suo sogno di una restaurazione della grandezza di Roma e di una missione imperiale dell'Italia, del dominio di una nuova aristocrazia che ripristini il valore della bellezza contaminato dal dominio borghese. Ciò non gli impedisce, nel 1900, di passare allo schieramento di sinistra.

Cercando uno strumento con cui agire più direttamente sulle folle, D'Annunzio, a partire dal 1898, si rivolge anche al teatro, ma, nel clima pacifico dell'età giolittiana, i sogni attivistici ed eroici sono destinati a restare confinati nella letteratura.

L'occasione tanto attesa per l'azione eroica gli è offerta dalla prima guerra mondiale. Allo scoppio del conflitto D'Annunzio torna in Italia e inizia un'intensa campagna interventista. Arruolatosi volontario (nonostante l'età non più giovanile) attira nuovamente su di sé l'attenzione con imprese clamorose: la "beffa di Buccari" (un'incursione nel golfo del Carnaro con una flotta di motosiluranti), il volo su Vienna.

Nel dopoguerra D'Annunzio si fa interprete dei rancori per la vittoria mutilata che fermentano fra i reduci,

capeggiando una marcia di volontari su Fiume, dove instaura un dominio personale sfidando lo Stato italiano. Scacciato con le armi nel 1920, spera di proporsi come “duce” di una “rivoluzione” reazionaria, che riporti ordine nel caos sociale del dopoguerra, ma è scalzato da Mussolini. Il fascismo lo esalta come padre della patria, ma lo guarda anche con sospetto, confinandolo in una villa di Gardone, che D'Annunzio trasforma in un mausoleo eretto a se stesso ancora vivente, il Vittoriale degli Italiani.

Nel ricercare un sistema ideologico e filosofico in cui inserire la propria concezione esistenziale, si accosta al mito nietschiano del superuomo, scegliendo, tra fraintendimenti e deformazioni, solo quegli aspetti del pensiero del filosofo tedesco, che gli permettevano di giustificare l'alto concetto che aveva di sé in quanto artista e come esaltazione del vitalismo e del sensualismo più esasperati. Egli fece suo il principio della completa libertà d'azione dell'uomo superiore, il quale, in ogni suo atto, è al di là di ogni possibile giudizio. Successivamente, D'Annunzio fece seguire un'interpretazione di Nietzsche più propriamente legata a motivi politici e sociali: scoprì e fece propria la polemica antidemocratica e antiparlamentare, la celebrazione della virtù della razza e l'esaltazione della violenza e della guerra. Aderendo all'ideologia nietschiana e interpretandola a suo modo, D'Annunzio andava ancora una volta incontro alle aspettative del pubblico. Con la sua scelta superomistica abbandonava la primitiva veste di cronista mondano e di cantore delle debolezze e delle crisi dell'uomo borghese e passava ad esaltare quello stesso uomo borghese nei panni dell'eroe e del denominatore.

Dimostrava così la disponibilità con cui rispondeva alle sollecitazioni del mercato, cioè alle aspirazioni dei suoi lettori. La borghesia italiana cominciava proprio allora a reagire ai primi moti sociali, opponendosi a qualsiasi riformismo sociale, auspicando una politica di forza; D'Annunzio si offriva come interprete delle istanze di questa borghesia proponendo la risoluzione dei gravi problemi nei miti della forza, della potenza, della nazione e della razza.

Il mito del superuomo sarà lo sfondo ideologico della migliore produzione lirica dannunziana, come testimoniano le liriche della raccolta “Alcyone”. Dalla fusione tra elementi estetizzanti, sensualità e vitalismo scaturisce un particolare atteggiamento del poeta nei confronti della natura chiamato “panismo” o “naturalismo panico”, che sta alla base di molti componimenti dannunziani. Nelle liriche migliori l'impulso super umano si afferma come ansia di immedesimarsi e fondersi con il “Tutto” (in greco “pan”) e come disposizione ad abbandonarsi all'incerto, al mistero, alla magia rievocativa della memoria.

Da questa ideologia deriva una produzione letteraria caratterizzata da un'estrema varietà di opere. D'Annunzio si cimentò in quasi tutti i generi letterari, dalla poesia alla prosa dalla novella all'articolo giornalistico, dal romanzo al poema. Tanta varietà di opere ha dato l'impressione di una fondamentale dispersività creativa. In realtà tale varietà di forme trova la sua ragione più profonda nell'intenso sperimentalismo che presiede all'attività dannunziana.

L'OPERA

Gli esordi letterari. Gli esordi letterari di D'Annunzio rivelano una caratteristica tipica della sua futura personalità, quella di captare con sensibilità gli aspetti più nuovi della cultura contemporanea.

La prima raccolta poetica “Primo vere” (1879) si muove nell'ambito della metrica “barbara” di Carducci. La raccolta è sicuramente frutto di un lavoro scolastico più che creativo, ma i suoi componimenti rivelano già

come gli austeri modelli siano rivissuti con un atteggiamento nuovo.

Più significativa è la raccolta "Canto novo" (1882), in cui il poeta sembra aver superato la fase del puro esercizio scolastico per approdare a una dimensione personale caratterizzata da un'esplosione panica che celebra l'immensa gioia di vivere.

Parallelamente si svolgevano negli stessi anni delle due opere sopra citate le prime esperienze narrative di D'Annunzio collocabili nell'ambito del Verismo. Nel volume di novelle "Terra vergine" (1882) e in "San Pantaleone" (1886), D'Annunzio riduce gli elementari istinti dei primitivi di Verga al solo impulso sessuale, alla rappresentazione animalesca dei personaggi, per lo più caratterizzati dall'istinto, dalla superstizione, dalla passione.

Sul piano espressivo abbiamo una lingua fortemente impressionistica.

"Il piacere". È il primo romanzo di Gabriele D'Annunzio (1889), ambientato nel mondo raffinato e stanco dell'aristocrazia romana: un mondo di individui decorativi inutili, che consumano il loro tempo nell'ozio mondano e nei facili amori.

Il romanzo può essere considerato un punto d'arrivo della prima fase della produzione dannunziana. Da un lato corona le esperienze plastiche dell'autore, dall'altro porta a compimento le ricerche stilistico-espressive già sperimentate nelle opere precedenti, in particolare nelle novelle e negli articoli giornalistici. "Il piacere" rappresenta anche l'adesione di D'Annunzio al Decadentismo, come attesta la figura del protagonista, Andrea Sperelli.

Andrea Sperelli non è una figura isolata: in Francia, pochi anni prima, lo scrittore Huysmans nel suo romanzo "A ritroso" (oppure "Contro corrente") (1884) aveva dato vita ad un personaggio simile, Des Esseints, che può essere considerato la prima incarnazione del mito dell'eroe decadente e che D'Annunzio aveva ben presente quando costruì il suo Andrea Sperelli. Nel 1891 questo personaggio avrebbe fatto la sua apparizione anche nell'area inglese nel romanzo "Il ritratto di Dorian Gray".

L'eroe decadente è di stampo chiaramente negativo: più che un immorale è un amorale, in quanto in lui il senso del bello ha soffocato ogni nozione di bontà e di giustizia. È un individuo cinico e dissoluto, che, animato da una insopprimibile ansia di bellezza, calpesta ogni legge umana e divina, disprezza tutto ciò che è mediocre e banale.

Personaggi come Des Esseints, Andrea Sperelli e Dorian Gray sono qualcosa di più che semplici invenzioni letterarie: testimoniano la grave crisi che alla fine dell'800 sta corrodendo gli ideali romantici e positivistici, fondati sull'impegno sociale, sullo spirito di sacrificio, sui principi di uguaglianza e di solidarietà e, soprattutto, su una forte coscienza morale.

Il romanzo è pieno di rimandi autobiografici e il protagonista incarna quello che D'Annunzio avrebbe voluto essere.

Dal punto di vista strutturale, l'opera risulta povera ed esigua, con un intreccio "statico", accentuato da un moltiplicarsi di descrizioni e immagini fine a se stesse, e con una tendenza a costruire architetture sintattiche e verbali artificiose e astratte.

Il tema della "bontà" e la nuova fase della produzione dannunziana. D'Annunzio, intorno ai primi anni '90, si accosta ai romanzieri russi, Dostoevskij e Tolstoj, scoprendo il tema della "bontà".

Il primo frutto di questo nuovo indirizzo è il romanzo "Giovanni Episcopo" (1891) in cui, attraverso la storia della vita disperata e miserabile del protagonista, D'Annunzio elabora il motivo della ribellione verso il peccato e il vizio e quello dell'aspirazione al riscatto. In ambito formale, nel romanzo si assiste alla progressiva liquidazione delle eleganze espressive delle opere precedenti e al tentativo di conseguire una modulazione più intima e consona alle nuove esigenze.

L'esperimento avviato con "Giovanni Episcopo" viene proseguito nel romanzo "L'innocente" (1892). D'Annunzio tenta di ritrarre il forte dissidio interiore che agita il protagonista, diviso tra le componenti istintivamente sensuali ed egoistiche e la sua aspirazione ad una totale rigenerazione.

Dal punto di vista stilistico-espressivo, l'opera risulta interessante in quanto si avvia verso una prosa più fluida.

Frutto della convergenza tra tema della "bontà" e forme simboliste è il "Poema paradisiaco" (1893); in esso risulta centrale il contrasto tra la lussuria e il desiderio di liberazione, che però suona spesso sdolcinato e falso perché anela verso una bontà che si identifica in cose "buone" quali l'innocenza infantile, la terra, la casa natale, la madre e le sorelle.

Ma è sul piano stilistico-espressivo che il "Poema paradisiaco" rivela la sua vera importanza. L'adozione di un linguaggio sciolto e discorsivo e il ricorso ad alcuni espedienti espressivi come l'*enjambement* segnano l'avvio di una poetica nuova.

L'incontro con i testi di Nietzsche e il mito del superuomo. Decisivo fu l'incontro, tra il 1892 e il 1893, di D'Annunzio con i testi del filosofo tedesco Nietzsche, il cui pensiero, assimilato in forma parziale e non senza fraintendimenti e deformazioni, diventerà centrale nella futura attività artistica dannunziana.

Il primo prodotto artistico ispirato dall'etica del superuomo è il romanzo "Trionfo della morte" (1894). Nel romanzo successivo, "Le vergini delle rocce" (1895), il protagonista, Claudio Cantelmo, incarna il tipo del superuomo ed espone compiutamente le sue tesi antidemocratiche e ultrareazionarie.

Nel 1896, D'Annunzio avviò anche un'intensa attività drammaturgica; in questa sua nuova impresa, egli si oppose decisamente ai moduli del dramma realistico borghese allora imperante e, coerentemente con la sua ideologia, preferì "un teatro lirico, aristocratico, allegorizzante, che suggellasse un'esperienza umana rara, di pochi superuomini, di spiriti raffinati". Nelle opere che scrisse in questi anni - "La città morta" (1898), "Francesca da Rimini" (1908) - è tutto un succedersi di stragi, di atti di lussuria, di subdoli intrighi e di gesti di ferocia con cui un individuo d'eccezione cerca di affermare la sua superiorità.

Il mito del superuomo trovava però la sua più compiuta espressione in un nuovo romanzo, "Il fuoco" del 1900, in cui si celebra e si esalta un superuomo che ha ferma coscienza delle sue prerogative e dei suoi diritti di individuo eccezionale e che si vede riconosciuto come tale anche dagli uomini comuni, i quali si sottomettono a lui e alla sua volontà. Il protagonista, Stelio Effrena, è un superuomo-artista convinto che tutto e tutti siano a lui subordinati sia per procurargli il godimento di una vita fatta di gioia, sia per permettergli di creare un'opera d'arte superiore che possa essere motivo di trionfo per l'artista e per la stirpe latina.

Il romanzo presenta anche importanti novità strutturali e formali: liberatosi da ogni residuo naturalistico e, quindi, dall'esigenza di "raccontare una storia", l'autore dissolve la struttura tradizionale del romanzo: abolita

ogni parvenza di trama, il narratore si limita a disporre l'uno accanto all'altro i vari episodi collegandoli soltanto mediante il ritorno di temi ricorrenti e la ripetizione di pensieri, di situazioni, di frasi e perfino di parole.

Laudi. Nel 1903 D'Annunzio pubblica i primi tre libri - *Maia*, *Elettra* e *Alcyone* - delle "Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi". Nelle intenzioni del poeta le *Laudi* avrebbero dovuto comprendere altri quattro libri dedicati a sette fra le più splendide stelle delle Pleiadi. Il ciclo però non fu portato a termine: il quarto ed ultimo libro della serie, intitolato "Merope", dedicato all'impresa libica, uscì nel 1912. I primi tre libri costituiscono la più alta summa poetica dell'attività dannunziana all'indomani della definitiva acquisizione della teoria superomistica.

In "**Maia**" predomina l'ideologia superomistica, soprattutto nella "Laus vitae", celebrazione del superuomo che vive sino in fondo il suo sfrenato desiderio di conoscenza e di dominio e, nel contempo, è una esaltazione entusiastica della vita e della poesia. Dal punto di vista formale il poema è caratterizzato soprattutto dall'adozione del cosiddetto verso libero.

"**Elettra**" è dedicato alla celebrazione degli eroi. Vi prevalgono i toni celebrativi e propagandistici e i temi di ispirazione patriottica, in cui il motivo nietzschiano arriva a conclusioni decisamente imperialiste e colonialiste.

"**Alcyone**" costituisce il punto d'arrivo di tutta la produzione lirica dannunziana. Il libro comprende 88 componimenti stesi tra il 1899 e il 1903. Oggetto della raccolta è, in primo luogo, la storia di una stagione, quella estiva, dal suo nascere in giugno sui colli di Fiesole e di Settignano tra ulivi e ruscelli, al suo esplodere in luglio e agosto lungo la spiaggia del mare Tirreno, tra la foce dell'Arno e quella del Serchio, in mezzo a sabbie, pinete e fratte, al suo lento declinare fino al suo inevitabile morire nell'autunno prossimo.

D'Annunzio nella prima lirica del libro è alla ricerca di una tregua per potersi rituffare nella Natura e godere, nella bellissima estate, il riposo all'ombra delle piante, l'ebbrezza delle cavalcate senza meta e il piacere di perdersi nell'abbraccio cosmico. *Alcyone* canta la piena disponibilità del poeta ad adorare la bellezza sensibile, la sua ansia di immedesimarsi con il Tutto e la sua disponibilità ad abbandonarsi all'incanto, al mistero, alla magia rievocativa della memoria.

Talune liriche sono troppo incentrate sull'esaltazione dell'ebbrezza panica, che porta l'uomo a dissolversi nella natura per attingere una dimensione totalmente superumana da parere divina. Però in altri componimenti, e sono la maggior parte, ogni eccesso scompare; *Alcyone* costituisce un punto di arrivo nella storia dell'attività dannunziana.

Lo stile esprime una musicalità faticosamente perseguita in tanti anni di ricerche e di sperimentalismi. La lingua, ricchissima e duttile, è animata da una nuova fiducia nelle sue capacità evocative e allusive. Il verso libero, infine, si snoda leggero e veloce ad assecondare i giochi musicali delle costruzioni poetiche.

D'Annunzio poeta "notturno". Alle soglie della vecchiaia, quando ormai la sua parabola creativa sembrava in fase calante, D'Annunzio seppe rinnovare quasi completamente il suo mondo interiore e la sua tecnica espressiva: si ripiegò su se stesso e si abbandonò ai ricordi dell'infanzia e della giovinezza, alla malinconia per l'affluire senza fine delle cose e al pensiero della morte.

Da questo processo di interiorizzazione che, a livello espressivo, ripudia i toni oratori ed enfatici delle opere

precedenti per avvalersi di una prosa lineare e spontanea, nascono tra il 1912 e il 1935 le opere cosiddette "notturne", caratterizzate da una sottile liricità, tramata di immagini indefinite e di pensieri sfumati.

Il prodotto più significativo è il "Notturmo", pubblicato nel 1921. La genesi dell'opera è legata alle particolari condizioni del poeta. Nel gennaio 1916, in piena guerra, l'aereo biposto su cui D'Annunzio volava fu costretto a un ammaraggio. Nella pericolosa manovra il poeta batté la tempia destra contro la mitragliatrice di prua e riportò una grave ferita. Per curarsi e non perdere anche l'occhio sinistro D'Annunzio fu costretto dai medici a restarsene sdraiato a letto, pressoché immobile e con gli occhi bendati, per tre mesi, nella sua casa di Venezia, assistito dalla figlia Renata. Là trovò un insperato conforto nell'attività dello scrivere: si fece tagliare dalla figlia migliaia e migliaia di sottili strisce di carta e poi, tenendole ferme una ad una con le dita della mano sinistra su una tavoletta di legno, tracciò su ciascuna di esse, una riga per ogni striscia, le sue emozioni, le sue impressioni e i suoi ricordi senza poter controllare quello che scriveva. Poi le varie strisce così scritte (circa 10.000) furono raccolte e trascritte da Renata e, nel 1921, furono riprese, corrette e integrate dal poeta stesso, che le pubblicò sotto il titolo di "Notturmo". Il libro si pone al centro di una nuova fase della produzione dannunziana, definita "notturna", che si segnala sia per l'intenso autobiografismo dei contenuti sia per la linearità e l'asciuttezza delle strutture formali. Ne deriva una prosa asciutta e secca che, nel rendere un discorso fatto soprattutto di trasalimenti, intuizioni, ricordi e palpiti, riduce al minimo le strutture sintattiche, si articola in frasi brevi e nude e, spesso, si libera in puri ritmi musicali e in limpide variazioni liriche.

IL CREPUSCOLARISMO

La definizione di poeti "crepuscolari" risale ad una recensione, pubblicata nel 1909 sul quotidiano "La Stampa", di Antonio Borgese che affermò che la poesia italiana dopo "la meravigliosa giornata lirica" che andava da Parini a D'Annunzio, si stava spegnendo in un "mite e lunghissimo crepuscolo". Il termine "crepuscolare" qualifica i toni grigi e dimessi della poesia di questi scrittori, ma anche l'atteggiamento di estenuazione e di pena nei confronti della vita.

In seguito il termine "crepuscolarismo" perse ogni connotazione negativa e fu usato per individuare e definire un clima in cui si riconobbero, nei primi anni del Novecento, poeti che ebbero una comune concezione della poesia, ma che non diedero vita a un movimento letterario fornito di un preciso programma. I crepuscolari appartengono ad aree diverse e lontane, senza che vi siano, in molti casi, rapporti diretti tra loro.

I crepuscolari ai contenuti aulici e sublimi della poesia precedente, espressi con forme complesse ed elaborate, contrappongono l'amore per le piccole cose, le atmosfere grigie della vita quotidiana rievocate attraverso un linguaggio dimesso e prosaico, tendenzialmente vicino al parlato.

La poesia non ha più messaggi eccezionali da proporre e si mimetizza nell'opacità dell'esistenza borghese. L'esempio di Pascoli ha contato molto (soprattutto la poetica del "fanciullino" e la tematica domestica, chiusa nel cerchio di ambienti e di affetti limitati), ma non va dimenticato neppure l'esempio del *Poema Paradisiaco* di D'Annunzio.

Lo stato d'animo che contraddistingue i crepuscolari è un senso di delusione e di scetticismo nei confronti di ogni ideale e di ogni speranza. Anziché ribellarsi - come fanno i futuristi - questi poeti, incapaci di stabilire un cordiale rapporto con il mondo circostante che rifiutano e li rifiuta, si rifugiano nella malinconia, nel compiacimento della propria inettitudine e, soprattutto, nella nostalgica rievocazione di un recente passato, fatto di ambienti borghesi e provinciali, di sentimenti e ideali convenzionali ma appaganti e di "piccole cose" di "pessimo gusto", ma care alla memoria.

Questo atteggiamento dei crepuscolari nasce sia dalla coscienza che essi hanno di vivere in un'epoca in cui tutte le certezze e gli ideali sono venuti meno, sia dalla consapevolezza dell'illusorietà delle ideologie contemporanee, celebratrici della forza e della grandezza. La loro è una fuga da quel mondo contemporaneo che proclama le proprie vuote certezze: è una polemica contro D'Annunzio, il suo superuomo e, nello stesso tempo, espressione di quel senso di frattura fra individuo e società, che la letteratura "decadente" testimoniò in modi diversi. Così, la concezione che i crepuscolari hanno del poeta e del suo ruolo nella società è espressione della crisi generale del '900. Affermando di non essere poeti, smitizzano la figura del poeta togliendole quella sacralità che le derivava dalla convinzione che il poeta avesse una missione da svolgere. Per i crepuscolari il poeta è solo colui che cerca di stabilire un rapporto più intimo con le cose.

Per esprimere questo stato d'animo i crepuscolari adottano un repertorio di immagini sfatte e sfumate: i solai, i giardini abbandonati, le vecchie case, le persone anziane, gli animali impagliati. E' però soprattutto nel linguaggio e nello stile che meglio si avverte l'innovazione apportata dai crepuscolari, il loro distacco dalla tradizione e la loro volontà di sliricizzare il discorso poetico. Essi, infatti, rifiutano i toni alti e la retorica del sublime per adottare un andamento prosastico e discorsivo che utilizza un lessico semplice e comune e ad una sintassi lineare e piana. L'armonia tradizionale del verso viene corrotta per creare un'impressione di sciatteria.

GUIDO GOZZANO

LA VITA

Gozzano nacque a Torino nel 1883; dopo svolti studi liceali si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza, senza laurearsi. Stretta amicizia con poeti, scrittori e critici, fu accolto con favore negli ambienti letterari della sua città, divenendovi in breve il protagonista. Nel 1907 si manifestò la tisi, che lo costrinse, da allora, ad alternare i suoi soggiorni tra Torino, Agliè e il mare. In quello stesso anno iniziò la sua più importante relazione sentimentale, con la poetessa Amalia Guglielminetti. Pur affetto da frequenti crisi di salute, G. intensificò i suoi impegni letterari, collaborando a riviste e quotidiani. Nel 1912 compì un viaggio in India, senza ricavarne alcun beneficio. Trentatreenne morì a Torino nel 1916.

G. Gozzano è considerato il massimo esponente del Crepuscolarismo in quanto ne esprime le tematiche fondamentali, cioè l'incapacità di vivere nella società contemporanea e quindi il rifiuto del presente per rifugiarsi in un passato costituito da cose semplici, da ambienti borghesi e provinciali.

LA POETICA

Gozzano partì da un'esperienza dannunziana, di cui conservò il gusto della ricerca stilistica e la sicurezza

formale, anche se al mondo falso degli “eroi” dannunziani contrappose la mediocrità piccolo-borghese. La lirica di Gozzano è caratterizzata da un tono ambiguo: il tono di chi evade in un sogno ad occhi aperti, di chi allontana da sé figure, ambienti e forme sociali che pure guarda con simpatia perché è consapevole della propria aridità, della propria indifferenza, della propria impossibilità di credere in un ideale. Egli comprende la precarietà della vita e quindi si sente incapace di comunicare agli altri messaggi definitivi. C’è in Gozzano un distacco ironico che conduce ad uno straniamento.

Dal punto di vista stilistico-espressivo, il linguaggio di Gozzano, nella sua apparente semplicità non è scialbo e spento come quello della maggior parte dei crepuscolari, ma anzi è un linguaggio vivo e colorito, costruito attraverso un ricco impasto di vocaboli della tradizione letteraria antica e moderna e di vocaboli tratti dal lessico comune, quotidiano e dialettale, tecnico e anche straniero; un linguaggio che nasce dall’accostamento di vari piani e di vari registri linguistici, con una costante banalizzazione del linguaggio aulico accanto a quello prosaico e l’innalzamento espressivo del lessico quotidiano inserito in una sintassi complessa.

La sua poesia ha una carica demistificante e corrosiva che riguarda sia i valori della società borghese, sia le finzioni e gli inganni della letteratura; è evidente l’intenzione parodica verso D’Annunzio.

L’OPERA

Tra le opere ricordiamo “I colloqui”, nei quali figurano molti dei suoi componimenti più famosi, come “La signorina Felicità”; in questa raccolta G. non appare solo il poeta delle “buone cose di pessimo gusto” o il poeta della malinconica nostalgia per le “cose che potevano essere e non sono state”, ma anche il patetico esponente di un’umanità “normale” che respinge le esperienze eccezionali dei superuomini a vantaggio di sentimenti modesti e consueti. Da questa vera e propria scelta esistenziale di carattere antierico nasce l’evocazione-esaltazione del mondo piccolo-borghese caro a Gozzano, con le sue timide figure femminili, con i suoi personaggi privi di slanci e di entusiasmi, con i suoi interni grigi. Nasce, soprattutto a livello stilistico-espressivo, la manipolazione del linguaggio poetico tradizionale dove al canto “solare” dei poeti precedenti sostituisce il tono colloquiale di versi che suggeriscono il disincanto del poeta.

LA STAGIONE DELLE AVANGUARDIE

IL RIFIUTO DELLA TRADIZIONE E DEL "MERCATO CULTURALE"

Il termine "avanguardia" appartiene al vocabolario militare e indica, come è noto, la pattuglia di soldati che va in avanscoperta, precedendo il grosso delle truppe e affrontando così i maggiori pericoli. Usata nell'Ottocento in senso politico, a indicare i gruppi che si ponevano a capo di movimenti rivoluzionari, la nozione si estende nel primo Novecento a designare anche alcune tendenze letterarie e artistiche. Per la prima volta viene impiegato, agli inizi del secolo scorso, a proposito di movimenti – il Futurismo, il Dadaismo, il Surrealismo ecc. - oggi detti "avanguardie storiche", per distinguerli dalle neoavanguardie più recenti.

Questi gruppi si propongono in primo luogo compiti di rottura, rifiutando radicalmente non solo la tradizione culturale del passato, ma gli stessi canali della comunicazione artistica corrente, che rendevano le opere facilmente apprezzabili da un ampio pubblico.

È una rivolta che vuole colpire al cuore le ideologie dominanti, a partire dalle forme artistiche che ne sono l'espressione e che vengono coinvolte in un comune giudizio di condanna. L'intenzione è in ultima analisi politica e mira a un rinnovamento totale della società, tanto è vero che uno dei tanti manifesti futuristi – firmato da Giacomo Balla e Fortunato Depero - si proporrà addirittura come obiettivo una *Ricostruzione futurista dell'universo*.

Ricostruire vuol dire rifondare, ma per rifondare bisogna distruggere, azzerando tutto ciò che lega il presente al passato e anticipando, per così dire, le attese del "futuro". Lo scrittore d'avanguardia contesta l'intero sistema del "mercato culturale", accusato di aver trasformato il prodotto artistico in merce, che, per essere venduta, si basa su stereotipi e luoghi comuni, lusingando la pigrizia intellettuale del grosso pubblico. Al contrario l'opera, che rifiuta l'idea stessa di un successo facile e immediato, deve abbandonare i canoni estetici tradizionali e risultare di difficile comprensione, se non "illeggibile", urtando le abitudini mentali dei fruitori e proponendosi con un intento dichiaratamente provocatorio: sono rimaste famose, ad esempio, le "serate futuriste", che si concludevano spesso con scontri anche fisici fra gli autori d'avanguardia e il pubblico .

GRUPPI E PROGRAMMI

L'avanguardia presenta in questo senso un evidente carattere militante, attribuendosi un ruolo forte di intervento anche ideologico e politico, oltre a proporre un profondo rinnovamento delle forme dell'arte che, come si è detto, interagiscono strettamente tra di loro, basandosi su principi comuni di poetica. Da questa volontà di rottura nasce anche l'esigenza di costituirsi in gruppi, alla ricerca di una maggiore forza d'urto, che consente di svolgere un'azione più efficace; di qui anche la necessità di formulare dei programmi (numerosi i "manifesti" futuristi, che riguardano anche i più diversi aspetti del costume sociale, come la moda, la cucina ecc.), per chiarire le ragioni di scelte che potevano apparire incomprensibili, data la sperimentazione di linguaggi arditi e sconcertanti, mai usati prima, tali comunque da sconvolgere ogni abitudine in precedenza acquisita. Si spiega così lo stretto legame tra i principi teorici e la realizzazione delle opere, che ne costituiscono la concreta esemplificazione. Nata in Italia, anche se ufficialmente fondata a Parigi, la prima delle avanguardie storiche, il Futurismo, si diffuse ben presto in Europa e nel mondo, aprendo la strada alle avanguardie successive.

IL FUTURISMO

Il Futurismo è un movimento "globale" che, nell'Italia dei primi due decenni del Novecento, in sintonia e talora anche in anticipo rispetto alle altre avanguardie europee, investì ogni forma della cultura e con la sua forza dirompente lasciò vaste tracce in ogni espressione artistica, dalla letteratura alla pittura, dal teatro all'architettura, alla stessa società, proponendo un nuovo senso del vivere e nuovi modelli di comportamento. In particolare, in campo strettamente letterario, esso si propose di rinnovare in profondità i codici e la lingua poetica della tradizione italiana.

Come movimento, il Futurismo nacque nel 1909, quando Filippo Tommaso Marinetti pubblicò sul quotidiano parigino «Le Figaro» il *Manifesto del Futurismo*, in cui si teorizzava un'arte che fosse simultanea

alla vita e che si identificasse con l'azione.

Intorno a Marinetti si raccolsero poi diversi scrittori, quali Giovanni Papini e Ardengo Soffici con la rivista «Lacerba», cui collaborarono anche Aldo Palazzeschi e Corrado Govoni. Con lo scoppio della Prima guerra mondiale il movimento si disperse e «Lacerba» cessò le pubblicazioni. Più tardi, infine, il gruppo marinettiano aderì al fascismo e trasformò la propria ideologia letteraria in lotta politica e celebrazione delle opere del regime.

Nei suoi motivi fondamentali il Futurismo rifletteva il processo storico che, in quegli anni, vedeva nascere ed espandersi la grande industria italiana e ne esaltava le componenti — la macchina, la velocità, il movimento, «l'amore del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità» —, proclamando come elementi fondamentali dell'opera di ogni scrittore «il coraggio, l'audacia e la ribellione». Contemporaneamente, però, di quel particolare momento storico e sociale il Futurismo rifletteva anche le contraddizioni e i motivi irrazionalistici, legati al mito dello «Stato forte», quali l'azione per l'azione, la concezione della guerra «come sola igiene del mondo», il gusto della violenza e il culto della forza a servizio di chiunque.

Il risultato più valido conseguito dal movimento consiste nell'audace sperimentalismo di nuove formule espressive e nella dirompente e provocatoria eversione delle strutture formali della lirica e della prosa tradizionali. Il rinnovamento del codice stilistico condizionò gli esiti espressivi della produzione letteraria del Novecento e influenza ancor oggi le avanguardie.

Consapevoli della profonda frattura con il passato creata dalla nuova civiltà tecnologica e industriale, dominata da nuovi valori e da nuovi mezzi di comunicazione, i futuristi avvertirono l'esigenza di elaborare, anche in ambito artistico, nuove forme espressive, adeguate a riprodurre l'essenza dinamica del nuovo mondo. Pur inserendosi, in realtà, nella linea di rinnovamento stilistico dei simbolisti e riprendendo, per esempio, la tecnica dell'analogia e l'uso della sinestesia, essi negarono ogni debito verso i risultati già conseguiti dalla poesia decadente e proclamarono un rifiuto totale della lirica precedente.

Alla base del rinnovamento artistico auspicato dal movimento si colloca la teoria delle «parole in libertà», «manciate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale», senza fili sintattici e senza le soste forzate della punteggiatura, parole accostate per puri collegamenti analogici, grazie a cui l'immaginazione del poeta può penetrare «l'essenza della materia». Per conferire la massima libertà alla facoltà creativa dello scrittore e consentirgli di riprodurre simultaneamente le sue molteplici sensazioni, l'espressione artistica, secondo i futuristi, deve sopprimere ogni controllo razionale: bisogna abolire la sintassi, usare il verbo all'infinito, che imprime allo stile una maggiore velocità, eliminare l'avverbio e l'aggettivo, che presuppongono «un arresto dell'intuizione». L'aggettivo, in particolare, potrà essere sostituito dal cosiddetto «aggettivo-faro» o «aggettivo semaforico», che, posto tra parentesi, irradia la sua connotazione non su un singolo sostantivo, ma su tutta una zona di «parole in libertà». Nella tensione verso un «lirismo rapidissimo, brutale e immediato... telegrafico» è necessario infine abolire la punteggiatura e valersi, piuttosto, di segni matematici (+ - x = > <) e di notazioni musicali (presto, più presto, rallentando) per regolare la velocità dello stile. Tra i principi fondamentali del Futurismo c'è, poi, l'uso dell'onomatopea, «per rendere suoni e rumori anche i più cacofonici della vita moderna», e dell'analogia, che consente di percepire i legami più profondi e lontani della vita della materia.

La produzione letteraria futurista, infine, opera una rivoluzione anche sul piano tipografico: attraverso l'uso di diversi caratteri tipografici (corsivo per una serie di sensazioni simili o veloci, neretto tondo per le onomatopее violente ecc.) e una disposizione delle parole intesa a riprodurre visivamente le immagini descritte, la poesia e la prosa aumentano la loro «poliespressività», nella tensione verso un'arte totale, visiva e fonetica. Nonostante le premesse programmatiche e nonostante le famose provocazioni delle «serate futuriste» (spesso sfociate in furibonde risse con il pubblico scandalizzato), il Futurismo, dal punto di vista letterario, non fu un movimento particolarmente fecondo; tuttavia esso ha un'importanza fondamentale non solo per la sua rottura programmatica e provocatoria con la tradizione, ma anche per l'influenza che esercitò sui vari movimenti d'avanguardia e indirettamente sulla produzione letteraria di gran parte del Novecento.

In Russia il movimento raggiunse una particolare fortuna e risultati di eccezionale validità, assumendo uno sviluppo autonomo nel gruppo dei “cubo-futuristi”, così chiamati per la suggestione di certe prospettive della pittura cubista. I cubo-futuristi si distinguono dai futuristi sia sul piano della sperimentazione del linguaggio, dedicandosi particolarmente alla creazione filologica di parole nuove, sia su quello della polemica antitradizionalista, in quanto condannano la guerra e l'imperialismo, volgendosi piuttosto alla protesta sociale. La particolare creatività del Futurismo russo - si pensi a Vladimir Majakovskij - è strettamente legata anche al rinnovamento politico-sociale operato dalla Rivoluzione bolscevica: le aspirazioni rivoluzionarie del movimento incontrarono infatti il terreno ideale per manifestarsi in modo più concreto al di là delle velleitarie proteste e delle ribellioni di molti futuristi italiani ed europei.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Fondatore, teorico e principale esponente del Futurismo fu Filippo Tommaso Marinetti.

Nato nel 1876 ad Alessandria d'Egitto da genitori italiani. Compì gli studi liceali a Parigi; dopo essersi laureato in legge a Genova, tornò nella capitale francese, dove si formò a contatto dei più vivaci ambienti delle avanguardie artistiche e dove, nel 1909, pubblicò il primo *Manifesto del Futurismo*, il programma teorico del movimento.

Negli anni seguenti, Marinetti pubblicizzò rumorosamente le sue teorie, organizzando nelle maggiori città d'Italia «serate futuriste» durante le quali la lettura di testi poetici e letterari, gli attacchi provocatori all'arte tradizionale e le accese discussioni con il pubblico avevano la funzione di scuotere il conformismo della cultura tradizionale.

Seguendo la sua ideologia vitalistica, si schierò ben presto a favore del nazionalismo e poi del fascismo, da cui ricevette onori e cariche. Morì a Bellagio, sul lago di Como, nel 1944.

Tra le sue opere, oltre al *Manifesto del Futurismo* (1909) e al *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), ricordiamo il romanzo *Mafarka il futurista* (1910), in cui diede concreta applicazione al programma futurista, e il poema *Zang Tumb Tumb* (1914), cronaca, sviluppata con la tecnica delle «parole in libertà», della prima guerra balcanica (1912-13), alla quale egli assistè in veste di corrispondente.

UN CORAGGIOSO SENSO DEL DOLORE DI FRONTE AL “MALE DI VIVERE”

I nuovi poeti, consapevoli della crisi di valori del mondo moderno, della solitudine dell'uomo, della drammaticità di un'esperienza stretta tra la disperazione e la ricerca di un "varco" o "dell'illusione per farci coraggio", si affidano alla poesia come all'illusione suprema, capace di riscattare l'uomo dal "male di vivere". La poesia si libera così da ogni intenzione oratoria, discorsiva e descrittiva tipica della precedente poesia italiana e si erge come testimonianza della ricerca dell'intellettuale: diventa strumento capace di cogliere l'essenza segreta delle cose.

Questa concezione della poesia comporta una ricerca e uno scavo interiore lontani dalle apparenze quotidiane, dalla storia e dalle superficiali ideologie dominanti. La lirica si fa sempre più esperienza di élite, espressione del dramma dell'uomo, spesso oscura e di difficile comprensione, anche a causa della rivoluzione del linguaggio poetico. I nuovi lirici, infatti, rifiutano i moduli stilistico-espressivi e le strutture metriche tradizionali: si liberano dai vincoli logico-sintattici e ritmici e concentrano il loro interesse sulla parola, della quale ricercano la purezza e l'essenzialità, recuperandone il significato originario.

GIUSEPPE UNGARETTI

L'opera di Giuseppe Ungaretti, oltre a ricercare una poesia "pura", si afferma fin dall'inizio soprattutto per l'estrema originalità dei suoi contenuti e per alcune caratteristiche formali e tecniche che portano a considerare l'autore come l'iniziatore dell'Ermetismo. L'esperienza poetica di Ungaretti si caratterizza e per la rappresentazione della drammatica condizione dell'uomo, e per la fiducia nel valore conoscitivo della parola poetica e per il significato dirompente delle sue innovazioni formali.

LA VITA

Giuseppe Ungaretti nacque da genitori italiani nel 1888 ad Alessandria d'Egitto, dove trascorse l'infanzia e l'adolescenza e compì i primi studi. Nel 1912 si trasferì a Parigi, dove frequentò corsi universitari e fece amicizia con poeti e scrittori d'avanguardia.

Allo scoppio della Prima guerra mondiale Ungaretti tornò in Italia, partecipò alla campagna interventista e si arruolò volontario come soldato semplice. Dal 1915 al 1918 combattè sul fronte del Carso e dell'Isonzo, in una esperienza che segnerà profondamente la sua poesia. Proprio nel clima della guerra Ungaretti pubblicò le sue prime raccolte di poesie: "Il porto sepolto" (1917), e "Allegria di naufragi" (1919).

Terminata la guerra, aderì al Fascismo e divenne corrispondente del "Popolo d'Italia" da Parigi, per poi trasferirsi a Roma come impiegato al Ministero degli Esteri. Dopo aver pubblicato la raccolta "Sentimento del tempo" (1933), nel 1936 accettò l'incarico di insegnante di letteratura italiana all'Università di San Paolo del Brasile, dove visse fino al 1942. In Brasile gli morì, nel 1939, il figlio Antonietto, esperienza che segnò drammaticamente gli anni successivi, vissuti nel dolore.

Dal 1942 insegnò letteratura italiana moderna e contemporanea all'università di Roma e in quella città visse gli orrori della guerra. Da queste tragiche esperienze nacque la raccolta di liriche "Il dolore" (1947).

Ungaretti morì a Milano nel 1970, dopo aver raccolto tutta la sua produzione poetica nel volume unico "Vita di un uomo".

LA POESIA

La poesia di Giuseppe Ungaretti è intimamente connessa con la sua esperienza biografica. I primi componimenti nacquero, infatti, durante la Prima guerra mondiale, alla quale il poeta partecipò come soldato semplice e sottolineano la precarietà della vita umana e la necessità di una superiore comunione spirituale fra tutti gli uomini per far fronte al comune dolore e alla comune miseria.

Nonostante la forte componente biografica, riscontrabile nell'uso insistito dei pronomi e degli aggettivi dimostrativi e possessivi, la condizione personale del poeta - "uomo di pena" - diviene emblema della condizione di tutti gli uomini: Ungaretti canta il dramma di un uomo smarrito, debole e solo, che considera la precarietà del proprio essere e del proprio esistere, ma nel contempo avverte una fortissima tensione verso l'infinito e l'eterno.

Sul piano stilistico Ungaretti, essendo consapevole del valore conoscitivo e di scoperta della poesia, attua una vera e propria rivoluzione nel campo delle tecniche espressive: egli concentra la sua carica espressiva sulla parola, che viene riscoperta nella sua carica semantica originale. Vengono quindi costruiti componimenti che si caratterizzano per il lessico essenziale e scarno, per i versi brevissimi (i cosiddetti "versicoli"), talora ridotti a una sola parola isolata dagli spazi bianchi e dalle pause tipograficamente evidenziate, per gli accenti marcati, per la sintassi dai rapidi trapassi analogici, intesi a suggerire accostamenti inconsueti.

Nella raccolta "Sentimento del tempo" (1936), la ricerca poetica di Ungaretti continua a interpretare, in versi meno scarni ma altrettanto essenziali, i drammatici interrogativi dell'uomo contemporaneo. Alla base di queste nuove liriche vi è lo stesso lavoro di scavo sulla parola iniziato nelle raccolte d'esordio. La riscoperta del valore suggestivo della parola poetica è il sostrato dal quale nascono le successive esperienze poetiche di Ungaretti: le sperimentazioni stilistiche condotte sulla scia della riscoperta del barocco - versi più musicali, aggettivazione più ricca, strutture sintattiche più complesse - nascono tutte dalla fiducia del poeta nella pregnanza della parola.

L'OPERA

"Allegria" è il titolo definitivo dato nel 1931 alla raccolta "Allegria di naufragi" (1919), il cui nucleo centrale, "Il porto sepolto", comprende 33 liriche scritte al fronte tra il 1915 e il 1916. Il titolo riassume l'esperienza esistenziale di Ungaretti di fronte alla tragica esperienza della guerra: l' "uomo di pena", che nel mitico "porto sepolto" cerca rifugio per sfuggire alla morte e al vuoto, qui ritrova l' "Allegria" della voglia di vivere dopo essere scampato al "Naufragio".

Ripercorrendo le vicende editoriali di quest'opera, è possibile distinguere tre fasi.

1. Un primo gruppo di poesie fu pubblicato nel 1916 con il titolo di Porto sepolto. Il "porto sepolto" equivale al segreto della poesia, nascosto nel fondo di un abisso.
2. Questi versi, insieme ad altri vennero ripubblicati nel 1919 nell'opera successiva Allegria di naufragi. Il titolo costituisce un'espressione ossimorica: il primo parla dell'esultanza di un attimo mentre il secondo indica l'effetto distruttivo della morte.

3. Il titolo *L'Allegria* (pubblicata nel 1931) sottolinea l'elemento positivo.

Il carattere autobiografico dell'opera va spiegato attraverso la concezione dell'arte elaborata da Ungaretti e che sarà propria anche degli ermetici. La poesia ha il compito, selezionando alcune esperienze fondamentali della vita di un uomo, di illuminare e di illustrare l'essenza stessa della vita. Queste liriche esprimono il contrasto vita-morte, il senso di fratellanza che unisce gli uomini e costituiscono la prima testimonianza della rivoluzione stilistico-espressiva del poeta. Per lo più sono liriche brevi, quasi frammenti poetici fatti di intuizioni improvvise e caratterizzati dal tono del linguaggio comune che, abolendo i nessi sintattici e la punteggiatura, nel metro frantumato assume un risalto particolare, a volte sillabato, a volte isolato tra pause di silenzio.

Ungaretti approda ad un'estrema riduzione della frase utilizzando solo le funzioni essenziali della sintassi e della parola. Questa capacità di sintesi della poesia è conseguita attraverso il mezzo espressivo dell'analogia. L'innovazione venne favorita dalla rivoluzione futurista delle parole in libertà. La parola però assume il valore di una improvvisa e folgorante illuminazione.

"Sentimento del tempo" (1933) comprende liriche composte tra il 1919 e il 1933, nelle quali Ungaretti passa ad una rappresentazione più complessa delle inquietudini e delle ansie dell'uomo, ad una riflessione gioiosa sulla pienezza della sua vita, nel corso della quale ha recuperato la fede cristiana. All'arido paesaggio carsico della raccolta precedente si sostituisce quello laziale nella sua varietà naturalistica. Ungaretti recupera i moduli e i metri della tradizione, riscoprendo il "canto della lingua italiana", che non può prescindere dalla pregnanza della parola poetica.

"Il dolore" (1947) comprende liriche scritte tra il 1937 e il 1946, ispirate a disgrazie familiari e alla Seconda guerra mondiale. Suggestiva risulta la serie di liriche intitolata "Giorno per giorno", 17 frammenti che rievocano la figura di Antonietto, il figlio del poeta morto in Brasile, a nove anni, di peritonite. Il "dolore" di Ungaretti raggiunge una dimensione cosmica nella sezione "Roma occupata", nella quale, in versi ampi e spiegati, il poeta canta la tragedia del nuovo conflitto mondiale e propone come unico conforto per gli uomini l'accettazione umile dell'inevitabilità della morte.

Legata a "Il dolore" per i temi trattati è la raccolta "Un grido e paesaggi" (1952). "La Terra Promessa" (1950), ripresa dopo la guerra e rimasta allo stadio di frammenti, è caratterizzata da un linguaggio più ricco e solenne. Infine, "Il taccuino del vecchio" (1960) sigilla con un'ultima lezione di fiducia nell'uomo e nella vita l'intensa e suggestiva ricerca poetica di Giuseppe Ungaretti.

L'ERMETISMO

La poesia degli anni Trenta, riconducibile in larga parte alla corrente dell'Ermetismo, eredita la tradizione della lirica del primo Novecento, sia per l'uso ormai ampiamente consolidato del verso libero, sia per la netta preminenza accordata alle motivazioni interiori dell'esercizio poetico. Su questa linea l'esempio decisivo viene offerto dalla lezione di Ungaretti, che pubblica nel 1931 *L'allegria* e nel 1933, la raccolta *Sentimento del tempo* che costituisce una fase per molti aspetti diversa, anche se collegata alla ricerca iniziale. In essa si approfondisce quella tematica esistenziale alla quale doveva rifarsi la poesia dell'Ermetismo, affermatasi

negli anni che precedono il secondo conflitto mondiale.

L'elaborazione di questa tendenza ha il suo centro a Firenze. I risultati di questa ricerca trovano uno spazio notevole sulle principali riviste *Solaria Letteratura*, anch'esse fiorentine.

La definizione del termine *ermetismo* si può considerare ufficialmente riconosciuta nel 1936, quando Francesco Flora (un critico aperto alle esperienze della letteratura contemporanea) pubblica il libro *La poesia ermetica*. Un'importanza ben più decisiva riveste il saggio di Carlo Bo intitolato *Letteratura come vita*. Il testo contiene i fondamenti teorico-metodologici della poetica ermetica. In quanto chiarisce le implicazioni di una esigenza diffusa, che caratterizza la poesia più recente. Seguendo le linee interpretative offerte da Bo, l'Ermetismo fa coincidere la poesia con la "vita", intesa come la realtà più intima dell'uomo, al di fuori di ogni superficiale confusione con atteggiamenti o pose esteriori (si pensi, per contrasto, a come si era configurato il rapporto arte-vita in d'Annunzio). La letteratura non va quindi intesa come un'abitudine o un semplice mestiere, ma rappresenta «forse la strada più completa per la conoscenza di noi stessi, per la vita della nostra coscienza».

Rifiutando ogni lusinga esteriore, la letteratura si identifica completamente con l'io profondo del soggetto, con la sua dimensione spirituale più autentica. In questo senso cerca di raggiungere le radici dell'essere. La poesia, vive nel rapporto esclusivo dell'individuo con se stesso, al di fuori di ogni altro legame con la collettività e con le vicissitudini dell'esistenza quotidiana. La letteratura significa così il rifiuto della storia, in quanto aspira a collocarsi fuori del tempo, nell'immobilità di una condizione metafisica.

Il rifiuto di ogni compromesso o contatto con la storia, ha particolari conseguenze anche sul piano delle scelte tecniche. Tra queste sono da registrare la chiusura dello scrittore in una forma di individualismo totale e la scelta di un linguaggio arduo, difficile, oscuro, al limite dell'incomunicabilità. La poesia si rivolge ad un ristretto numero di persone, viene esclusa, di conseguenza, la maggior parte del pubblico abituale.

Lo strumento privilegiato dell'espressione resta quello costituito dall'analogia trasferendo i dati dell'esperienza su un piano di situazioni interiori e spirituali. Come aveva insegnato Ungaretti, il centro su cui converge questa ricerca è costituito dalla parola,

Il termine *ermetismo* era così destinato a divenire sinonimo di oscurità e di indecifrabilità che hanno dato lo spunto alle interpretazioni più banali e superficiali. Ma la parola rinvia anche alla tradizione ermetica derivata dalla figura mitica di Ermete Trismegisto, che sarebbe stato autore, nel periodo della civiltà ellenistica (IV secolo a.C.), di libri magici, in cui si rivelavano segreti religiosi capaci di rendere l'uomo partecipe della natura divina. In questo senso l'Ermetismo diventa sinonimo di conoscenza segreta, per pochi iniziati.

Proprio il rifiuto di confrontarsi con la storia diventerà un capo d'accusa rivolto spesso contro gli ermetici nel clima politico profondamente mutato del dopoguerra, ma essi risposero che la totale chiusura in uno spazio interiore rappresentava il solo modo di sottrarsi alla retorica e alle scelte culturali del fascismo, evitando ogni possibile compromesso ed assumendo un implicito valore di dissenso. Resta il fatto che, secondo una generale linea di tendenza, la loro poesia, sin dagli anni del secondo conflitto mondiale, tende ad aprirsi maggiormente nei confronti della realtà, portando ad una progressiva diversificazione delle soluzioni espressive.

Pur nella diversità dei singoli temperamenti, l'Ermetismo è la tendenza poetica prevalente nel decennio che precede la Seconda guerra mondiale. Per quanto riguarda la situazione venutasi a creare negli anni Trenta, ben poche furono le voci che cercarono di prendere le distanze dalla tendenza dominante: tra queste assume particolare rilievo quella di Cesare Pavese, che nella raccolta *Lavorare stanca* (1936) diede vita ad un'esperienza poetica completamente diversa, basata non sul soggetto, ma sulla realtà, attribuendo alla parola un valore narrativo.

EUGENIO MONTALE

Eugenio Montale è testimone profondo della crisi del nostro tempo. La sua opera si è imposta per l'intensità dell'impegno con cui ha espresso la propria desolata visione della vita, con un linguaggio che di tale concezione è lo specchio perfetto. La "negatività" che il poeta professa, intesa come rifiuto di qualsiasi verità precostituita e come amara coscienza del "non senso" del vivere, si riflette soprattutto nella prima raccolta, "Ossi di seppia", in un linguaggio scarno ed essenziale, in immagini desolate e squallide, in una musicalità disarmonica e stridente.

LA VITA (1896-1981)

Nato a Genova il 12 ottobre del 1896, Eugenio Montale trascorse l'infanzia tra la città natale e Monterosso, paesino presso La Spezia. Interrotti ben presto gli studi tecnici a causa della salute cagionevole, si dedicò per qualche tempo alla musica lirica e al canto, finché non venne chiamato alle armi nel 1917. Tornato a casa, entrò in contatto con gli ambienti letterari genovesi e torinesi, pubblicando, nel 1922, i suoi primi versi, gli "Accordi", sulla rivista "Primo Tempo" e, nel 1925, la raccolta "Ossi di seppia". In quello stesso anno prendeva posizione contro il regime fascista, sottoscrivendo il "Manifesto degli intellettuali antifascisti" promosso dal filosofo Benedetto Croce.

Trasferitosi a Firenze nel 1927, lavorò dapprima presso la casa editrice Bemporad e, nel 1928, passò alla direzione del Gabinetto scientifico-letterario Viesseux, da dove fu allontanato dopo dieci anni per aver rifiutato di iscriversi al Partito fascista.

Nel 1939 pubblicò la seconda raccolta di poesie, "Le occasioni". Nel dopoguerra, trasferitosi definitivamente a Milano, fu assunto in qualità di redattore e critico letterario presso il "Corriere della Sera". Nel 1956 pubblicò le liriche composte dal 1940 in poi in una raccolta intitolata "La bufera e altro"; dopo un periodo interrotto da due volumi di prose ("Farfalla di Dinard", 1956, e "Fuori di casa", 1969), pubblicò le raccolte "Satura" (1971), "Diario del '71 e del '72" (1973) e "Quaderno di quattro anni" (1977).

Dopo essere stato nominato, nel 1967 senatore a vita, venne insignito nel 1975 del premio Nobel per la letteratura. È morto a Milano il 12 settembre 1981.

LA POESIA

Montale definì come argomento della propria poesia la condizione umana in sé, non questo o quell'avvenimento storico. Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che lo circondava, la materia della sua ispirazione non poteva essere che quella disarmonia. La poesia di Montale esprime infatti la dolorosa concezione del "male di vivere" in cui si fondono e si sintetizzano il disagio e la

crisi spirituale dell'uomo contemporaneo.

La poesia di Montale è una testimonianza lucida di questa "negatività": incapace di trasmettere formule consolanti, il poeta scava nella disperazione del presente e rivela la drammaticità della condizione umana. Tutta l'opera di Montale si esprime sia nella ricerca della verità, per quanto dolorosa, sia nell'adozione di una forma antiletteraria che di quella ricerca sia il vero mezzo espressivo. Già nella prima raccolta poetica, "Ossi di seppia" (1925), Montale, rifiutando ogni verità precostituita come premessa per costruire ogni possibile certezza, raggiunge la consapevolezza che la condizione umana è una condizione senza speranza e che il "male di vivere" è una realtà che si incontra sempre e dappertutto perché fa tutt'uno con la vita. La lingua, anziché descrivere o raccontare, sintetizza in poche parole visioni, sensazioni e sentimenti; il processo analogico elimina ogni inutile passaggio logico e razionale.

La "negatività" della condizione umana e il "male di vivere" rimangono i poli della speculazione di Montale anche nelle successive raccolte. Nelle "Occasioni" (1939), dati personali, vicende private e ricordi diventano simboli di una condizione esistenziale in cui tutti possono riconoscersi. Il simbolo in cui il messaggio poetico si riassume non è sempre facile: la poesia di Montale si è fatta più ermetica e consiste nella ricerca e nella decifrazione delle presenze che possono rivelare le cose e dei sentimenti che possono agevolare, ma non garantire, una forma di "salvezza".

Il terzo tempo della poesia di Montale è segnato dalla raccolta "La bufera e altro" (1956), titolo che allude all'epoca della Seconda guerra mondiale, la grande bufera che ha sconvolto il mondo, ma anche al vento di follia che in quegli anni bui ha travolto l'umanità.

Nelle ultime raccolte la poesia di Montale diviene sempre più dissacrazione dei miti superficiali e delle facili illusioni dell'uomo contemporaneo e come tale diventa una voce elevatissima della crisi del nostro tempo.

LA POESIA DI MONTALE E LA "VELLEITÀ DI ESERCITARE LA CONOSCENZA"

L'impressione che resta dopo la lettura delle liriche montaliane è la sensazione di trovarsi immersi in un mondo che il descrittivismo del poeta riempie di realtà naturali, di cose, di oggetti, di animali. Non c'è lirica che non si caratterizzi per il disegno di uno scenario paesaggistico, per la presenza di una flora particolare, per l'invadenza di una specie faunistica, che rinviano al paesaggio mediterraneo, in particolare a quello ligure. Si avvertono i segni di una natura inclemente e desolata accanto ad una presenza umana condannata a un operare infruttuoso. Montale guarda il mondo circostante senza facili commozioni e rimpianti, ma piuttosto con un desiderio conoscitivo profondamente umano; è nell'ambito di questa "velleità di esercitare la conoscenza", che va interpretato tutto il mondo poetico dell'autore. Le cose, perciò, non significheranno più soltanto se stesse, ma per il poeta diventeranno, soprattutto negli "Ossi di seppia", "simbolo" di una condizione esistenziale, di un sentimento, di una sensazione (con un termine tecnico, saranno "correlativi oggettivi").

UN PROCEDIMENTO TIPICO DELLA POESIA DI MONTALE: IL "CORRELATIVO OGGETTIVO"

Caratteristica della poesia di Montale è la presenza di un mondo di "oggetti" indicato con meticolosa precisione, ma caricato di un significato simbolico che mette in luce un valore particolare spesso arbitrario e privato, sempre ermetico e difficilmente decifrabile. L'impegno del poeta è volto non tanto a "descrivere"

una scena, quanto a fissare in un oggetto un proprio modo di sentire, creando un sistema di significati che supera la situazione reale e diviene emblema di una generale condizione esistenziale; secondo le parole di T.S.Eliot, il “correlativo oggettivo” consiste in *“una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi pronta a trasformarsi nella formula di un'emozione particolare”*

L'OPERA

Fin dal loro apparire le liriche di "Ossi di seppia" (1925) si imposero a critici e lettori per la radicale novità del linguaggio e per l'organicità e coerenza del disegno. Attraverso il ripensamento del paesaggio della propria infanzia e adolescenza il poeta definisce la condizione di estraneità, solitudine e sconfitta propria dell'uomo e nello stesso tempo l'assurdità del vivere stesso, attanagliato da un "male" di cui è impossibile individuare le ragioni: gli elementi della natura si caricano di un valore simbolico che li fa diventare emblemi della condizione stessa dell'uomo, oggetto, al pari di essi, di un'identica inutilità e, con essi, prigioniero di imperscrutabili determinazioni. A riscattare l'uomo da una simile condizione di angoscia il poeta auspica la scoperta di un "varco" attraverso cui sfuggire all'inesorabile destino di perdita e di inutilità che costringe a una condizione puramente vegetativa e fossile, al pari dell'osso di seppia da cui la raccolta prende il titolo.

La raccolta "Le occasioni" (1939) comprende testi scritti dal 1929 in poi; li accomuna il bisogno di arrestare il fluire della vita mediante la memoria, vista come l'unica possibile ancora di salvezza contro la cieca negatività dell'esistenza. Le "occasioni" della vita vengono vissute come stimoli per improvvise illuminazioni che fanno rivivere persone e situazioni passate o lontane recuperate dalla memoria. In questo modo una presenza minima si riscatta dalla propria anonima quotidianità, trasformandosi nella rivelazione di un fantasma salvatore.

Il linguaggio poetico si fa più chiuso, più aspro e difficile e colla sua fulmineità contribuisce a far attribuire a Montale l'etichetta di "ermetico"; il poeta rifiuta coscientemente ogni abbandono diaristico e ambisce a trasporre la propria vicenda privata in una dimensione universale.

"La bufera e altro", terza raccolta poetica di Montale, esce nel 1956 e comprende liriche composte dal 1940 in poi. I motivi già presenti nelle raccolte precedenti (il cupo pessimismo, la "negatività") subiscono un approfondimento nella direzione del tragico che parte dalla visione della violenza e della miseria di un preciso tempo storico e approda alla constatazione della barbarie e del dolore come condizioni della natura umana.

Il tema della morte e delle persone care scomparse - in particolare la moglie - torna anche delle liriche degli anni Sessanta e Settanta, - "Satura" (1971), "Diario del '71 e del '72" (1973) e "Quaderno di quattro anni" (1977) - ma in esse il motivo dominante sembra quello dell'irrisione dei miti dell'età contemporanea e della polemica contro la banalità dilagante e contro i pericoli del consumismo, anche culturale. Montale, negli ultimi anni di attività poetica, si dedica ad una lirica di marca decisamente prosastica e persegue con ironico scetticismo lo scopo di dissacrare i miti del perbenismo contemporaneo.

UMBERTO SABA

Isolato rispetto alle principali correnti letterarie del Novecento, Saba cercò riparo nella poesia dai conflitti interiori che lo agitavano e dall'angoscia esistenziale. La grandezza della sua produzione lirica consiste nell'aver fatto oggetto della propria analisi questa sua conflittualità ed averla espressa in forme chiare.

LA VITA

Saba nacque a Trieste nel 1883 da madre ebrea e padre "ariano", che abbandonò la famiglia prima della nascita di Umberto, che per questo motivo mutò il proprio nome da Poli in Saba (in ebraico *pane*). Allevato dalla madre e da una zia seguì studi irregolari, finché si impiegò come praticante in un'azienda commerciale. Allo scoppio della guerra, fu militare in Lombardia e a Roma. A partire dal 1918, aperta a Trieste una piccola libreria antiquaria, poté godere di una vita relativamente agiata, dedicandosi così completamente alla poesia. Si allontanò da Trieste solo in occasione della Seconda guerra mondiale per sfuggire alle persecuzioni razziali. Morì a Gorizia nel 1957.

LA POESIA

Saba occupa un posto "periferico" rispetto alle principali correnti letterarie del Novecento. Mentre la maggior parte dei poeti si avvicinava ai moduli espressivi dell'Ermetismo, egli compose versi semplici e orecchiabili, utilizzando forme metriche tradizionali e indicando, nelle sue poesie, cose, sentimenti, gesti della realtà quotidiana. Indifferente alle scuole e alle mode, fu a lungo ignorato dalla critica, che definiva la sua poesia "prosastica" o "superata", anche se, in realtà, era frutto di una lunga ricerca condotta in due direzioni:

1. sentendosi ai margini di una tradizione nazionale, recuperò i modi, le forme e il metro (l'endecasillabo e le rime) della lirica tradizionale
2. visse dentro di sé il senso di lacerazione dell'uomo contemporaneo, facendolo sentire estraneo al mondo e, contemporaneamente, desideroso di inserirsi in esso. Insomma, soffre il disagio di vivere, ma nello stesso tempo ama la vita tutta e la canta con parole semplici.

L'OPERA

Tutta l'opera poetica di Saba è contenuta nel *Canzoniere*, che ebbe varie edizioni: nel 1921, poi nel 1948 e l'ultima, postuma, nel 1961. La raccolta canta il "doloroso amore della vita" di Saba, che si concentra su tutti gli aspetti della realtà, anche quelli più strani e banali. Il poeta vi esprime un'intensa volontà di vivere in armonia con tutti gli esseri e, insieme, una vena triste che gli deriva dai propri drammi esistenziali e dalla crisi che coinvolge l'uomo contemporaneo.

Secondo la definizione di Saba stesso, l'idea sottesa a tutta la sua produzione è quella di una "poesia onesta". Pur cantando gli aspetti più dimessi della realtà, Saba non può essere accostato ai crepuscolari, dato il suo diverso atteggiamento: egli, infatti, non prende le distanze, attraverso l'ironia, dalle cose che canta, ma vi aderisce con simpatia, rivelando un intenso amore per la vita. Per esprimere il suo mondo poetico, Saba riscopre la parola nella sua concretezza e nel suo evidente significato e la usa per quello che significa, non per le possibili suggestioni musicali o analogiche.

Per questa scelta di "parole senza storia", la poesia di Saba, lontana da complicazioni intellettualistiche ed

ermetiche, si distingue per la sua semplicità, tanto da risultare ad alcuni critici “quasi impenetrabile per eccesso di chiarezza”.

Della produzione in prosa di Saba ricordiamo il volume *Scorciatoie e raccontini* (1946) e il saggio *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948) in cui l'autore si fa critico di se stesso, raccontando l'evolversi della propria poesia da un punto di vista estetico, psicologico e storico. Saba scrisse anche un romanzo *Ernesto* (pubblicato postumo) in cui, in una lingua commista di italiano e triestino, narra le prime esperienze erotiche di un adolescente.

SALVATORE QUASIMODO

Salvatore Quasimodo sembra incarnare in sé l'esperienza di tanti altri ermetici. Nella prima fase della sua attività, infatti, coltivò il gusto tutto ermetico della parola pura, evocatrice di stati d'animo intimi e personali; poi, in una seconda fase, all'indomani della guerra, si aprì alle tematiche civili e scoprì, accanto al proprio dolore di uomo, il dolore e la sofferenza degli altri.

LA VITA

Nato a Modica, in provincia di Ragusa, nel 1901, Salvatore Quasimodo trascorse l'infanzia e l'adolescenza in Sicilia, cambiando spesso dimora per i trasferimenti del padre, che era capostazione. Dopo aver frequentato le scuole tecniche prima a Messina, poi a Palermo, si iscrisse al Politecnico di Roma con il proposito di diventare ingegnere, ma abbandonò presto gli studi e fu costretto, a causa delle difficoltà economiche, a occupazioni diverse, finché non trovò impiego come funzionario del Genio Civile a Reggio Calabria. In questo periodo iniziò l'attività poetica. Nel 1930, grazie ai buoni uffici di Elio Vittorini, suo cognato, riuscì a pubblicare tre liriche sulla rivista «Solaria». Nello stesso anno uscì il suo primo libro di versi, *Acque e terre*.

Trasferitosi a Imperia, frequentò gli intellettuali genovesi raccolti intorno alla rivista «Circoli», presso le cui edizioni uscì nel 1932 la sua seconda raccolta poetica, *Oboe sommerso*. Il successivo trasferimento, nel 1934, in Lombardia, lo mise in contatto con l'ambiente culturale milanese. Dopo aver pubblicato nel 1936 la raccolta *Erato e Apollion*, si dedicò solo all'attività poetica e letteraria e lasciò l'impiego al Genio Civile per entrare nell'ambiente del giornalismo. Nel 1940 diede alle stampe la prima edizione della sua traduzione dei *Lirici greci*, che gli assicurò vasta risonanza e gli meritò, nel 1941, la nomina a professore di letteratura italiana presso il Conservatorio G. Verdi di Milano. Nel 1942 uscì la sua più importante raccolta, *Ed è subito sera*, seguita negli anni successivi da numerose altre. Nel 1959 gli fu conferito il premio Nobel per la letteratura. Morì a Napoli nel 1968.

LA POESIA

Il percorso poetico di Quasimodo può essere sinteticamente diviso in due fasi.

La prima produzione dell'autore nasce nell'ambito dell'Ermetismo, di cui Quasimodo viene subito riconosciuto come uno degli esponenti più significativi. La lirica per lui, in questa sua prima stagione poetica, è canto individuale, risultato di una raffinata ricerca interiore condotta sui ricordi della propria terra (la Sicilia). L'Ermetismo diventa il mezzo privilegiato per dare forma, attraverso la raffinatezza della parola,

al mito della Grecia-Sicilia: l'uso dell'analogia e il linguaggio che riduce al minimo la presenza dei nessi sintattici, trasformano le parole in immagini di valore evocativo e di intensa musicalità.

Il poeta si dedicava in quegli stessi anni all'attività di traduttore (la prima edizione dei suoi *Lirici greci* è infatti del 1940).

La seconda fase di Quasimodo è contrassegnata invece dall'esperienza tragica e drammatica della guerra, che determina nel poeta un mutamento radicale dal punto di vista umano e politico, ma anche, e soprattutto, poetico. Si trovò costretto a fare finalmente i conti non più soltanto con la propria dimensione individuale, ma con una ben più urgente e tragica situazione storica collettiva.

In un simile contesto gli appare evidente che la poesia non può più risolversi in un compito puramente consolatorio. Il compito che ora si impone all'intellettuale con tutta urgenza ed evidenza è quello di «rifare l'uomo».

L'OPERA

La raccolta *Acque e terre* del 1930 segna l'esordio poetico di Quasimodo. E' già una compiuta dimostrazione di una padronanza stilistica come osservò Eugenio Montale. Nei versi della raccolta emerge con raffinatezza la tecnica dell'analogia.

Sulla stessa linea contenutistica e formale si muovono le raccolte successive: *Oboe sommerso* (1932), *Erato e Apollion* (1936), *Ed è subito sera* (1942), giudicate dalla critica come alcune tra le prove più particolari esperienze dell'Ermetismo.

Nelle raccolte successive all'esperienza bellica - *Con il piede straniero sopra il cuore* (1946), *Giorno dopo giorno* (1947), *La vita non è sogno* (1949), *Il falso e il vero verde* (1956), *La terra impareggiabile* (1956), *Dare e avere* (1966) - Quasimodo scopre il bisogno di dar corpo a una poesia meno raffinata e più rispondente alla nuova responsabilità che si impone a tutti, compresi i poeti, di «rifare l'uomo».

L'impegno di Quasimodo in queste raccolte, perciò, è tutto rivolto non solo al superamento della solitudine aristocratica della "poesia pura", ma soprattutto al recupero della realtà che prima la guerra e poi il grigiore dei nuovi tempi reprimono. In questa operazione di rinnovamento, anche il linguaggio poetico risponde alle nuove esigenze trasformandosi in strumento di comunicazione, senza che venga meno la carica di musicalità che l'aveva contraddistinto dai tempi di *Acque e terre*.

Le traduzioni classiche di Quasimodo, fin dalla prima e decisiva raccolta dei *Lirici greci* pubblicata nel 1940, sono un tentativo dichiarato di rompere con la tradizione retorica e accademica e di rivisitare gli antichi testi in un linguaggio nuovo.

L'obiettivo dichiarato del poeta come traduttore è stato quello, infatti, di restituire alla lettura dei moderni i testi antichi, liberandoli dal peso delle soffocanti interpretazioni scolastiche e accademiche e anche una lingua retorica, carica di parole ormai incomprensibili.

Le traduzioni di Quasimodo, sia dal greco sia dal latino, non risultano sempre filologicamente esatte, tuttavia esse sono ritenute ancora oggi fondamentali e insuperate e ai più appaiono come il frutto più significativo e originale della ricerca poetica di Quasimodo.

LA PSICANALISI

SIGMUND FREUD (1856-1939)

Fu il padre e fondatore della psicanalisi (1900: *L'interpretazione dei sogni*).

La grande scoperta di Freud è che l'uomo non è affatto quello che sembra. Secondo la tradizione l'uomo è una persona, un «io» cosciente. Freud dice che c'è anche un io inconscio, che vive nella psiche e che influenza e determina i comportamenti dell'uomo. Pensieri e azioni sono continuamente sollecitati dall'io inconscio. Tre sono i livelli sui quali, secondo Freud, si articola la coscienza umana:

1. superego
2. io cosciente
3. io inconscio (Es).

Io inconscio o **Es** è la parte istintiva e selvaggia che vorrebbe raggiungere tutto quello che desidera. Secondo Freud ha natura sessuale ed erotica (libido). È una struttura inconscia e misteriosa, ma molto forte, la quale, quando viene repressa, si manifesta attraverso il sogno. È una energia istintiva a cui è stato rifiutato l'accesso al sistema cosciente. È fuori di ogni legge morale.

Io cosciente: rappresenta il livello dell'adattamento alla realtà, l'equilibrio con il mondo esterno, la coscienza. Si forma nei primi anni di vita. Fa da mediatore tra gli altri due livelli.

Super ego: è la parte morale e sociale che ci viene imposta dalla famiglia e dalla educazione (morale, dovere, coscienza, patria); è il tribunale della nostra coscienza, dei grandi valori. Normalmente ha una funzione *repressiva* sulle attività personali.

L'io cosciente (cioè la coscienza normale), premuto dal basso dall'io inconscio (le pressioni istintive) e represso dall'alto dal Super Ego (la morale), si trova debole.

È normale soltanto chi riesce ad armonizzare i tre livelli. Il loro mancato equilibrio produce dei disturbi psichici che si chiamano *nevrosi* e *psicosi*, che sono dei meccanismi di difesa attraverso cui l'io cerca di difendersi, non riuscendo a coordinare l'inconscio e il conscio. Il sogno diventa il varco attraverso cui l'inconscio si manifesta o come espressione dei desideri repressi nella realtà, o come aspirazione verso una realtà irraggiungibile.

I meccanismi di difesa tendono ad evitare la consapevolezza di ciò che è spiacevole o che produce ansietà. I principali sono:

1. la proiezione: trovare scuse all'esterno; accusare gli altri;
2. la sublimazione: trasferire un istinto a livello intellettuale, es. amore platonico, donna angelo; sopravvalutare la patria, il dovere;
3. la razionalizzazione: ricondurre a ragione la nostra condotta che razionale non è; darle una spiegazione o giustificazione;
4. la super-compensazione: sopravvalutare i compensi che si hanno nell'evitare gli istinti;
5. la rimozione: ricacciare nell'inconscio gli istinti dichiarati inaccettabili dalla morale, ma essi continuano a vivere e a disturbare la nostra psiche.

COMPITO DELLA PSICANALISI

Questo «io» ingarbugliato, questi disturbi da esso derivati, non si curano reprimendoli e scacciandoli, ma liberandoli e spiegandoli. Il medico, mediante libere associazioni (le confessioni sul lettino), arriva a sciogliere i blocchi che disturbano il nostro equilibrato sviluppo; ci aiuta a prendere coscienza della natura delle angosce di cui si soffre.

CONCLUSIONE

Freud ha proposto una nuova dimensione dell'uomo.

Ha insegnato che esiste un mondo nascosto dietro le apparenze e che qualsiasi comportamento, anche il più innocente, assurdo ed inutile, ha una sua logica collegata con la base irrazionale e istintiva che è dentro di noi.

Ha scardinato la morale tradizionale dei valori e del peccato, dimostrando che questi sono forme di repressione continua, sono strutture di potere sociale. Ha imposto alla *letteratura* del Novecento l'obbligo di valutare in altro modo il comportamento dell'uomo e di adottare nuove tecniche interpretative (monologo interiore, confessioni e diari) per meglio rappresentare queste realtà.

IL NUOVO ROMANZO

Il romanzo del Novecento presenta alcune caratteristiche di fondo che rendono appunto “novecentesco” un romanzo.

Il romanzo moderno nasce nel Settecento come “epopea borghese” (secondo la definizione di Hegel), in quanto si sviluppa in stretto intreccio con l'ascesa della borghesia di cui si celebra lo spirito, i valori, la morale, i comportamenti; si sviluppa nell'Ottocento su una certezza di fondo: è possibile trascrivere mimeticamente la realtà e i rapporti che gli individui intessono con la società circostante. Si affaccia l'idea di un disegno coordina le vicende umane: se Manzoni chiama “Provvidenza” questo disegno, Zola crede invece alle leggi deterministiche di causa ed effetto.

Questa situazione cambia radicalmente nel Novecento. Un nuovo modo di intendere la realtà determina uno spostamento del punto di vista dall'esterno all'interno del personaggio.

L'autore racconta non più dall'alto, ma da dentro: racconta il mondo dal punto di vista del personaggio, entra direttamente nel romanzo, parla in prima persona. La realtà viene perciò, più che rappresentata nei suoi dati, rivissuta, giudicata, misurata nei suoi echi interiori, nei riflessi che essa provoca nella coscienza dell'individuo.

Nel romanzo, centrato sulla vita intima dei personaggi, emergono in primo piano i motivi della memoria, del fluire del tempo, dell'inconscio.

L'indagine su queste dimensioni interiori del protagonista rende impossibile l'oggettivismo e il naturalismo ottocenteschi. Non si raccontano più i fatti, bensì i moti e i flussi della coscienza.

Lo spostamento del centro di gravità dall'esterno all'interno, produce una sorta di caduta di fiducia. Il personaggio diviene un personaggio relativizzato, che rivela una visione delle cose frantumata, priva di qualunque stabile certezza.

Il personaggio eroe dei romantici, l'individuo titano, si scopre debole, corroso da oscure forze negative; il romanzo contemporaneo diviene l'immagine della crisi dell'uomo novecentesco. Esso (il romanzo) racconta per lo più di storie di fallimenti, di personaggi malati di nevrosi.

Nella narrativa del Novecento si impone (e avrà risonanza fino agli anni Trenta), una tipologia di personaggi caratterizzata da una vocazione alla rinuncia, alla fuga, alla passività, all'inettitudine. Tutti questi atteggiamenti sono originati da un terreno comune, ovvero da un clima culturale-ideologico di crisi: angosciata coscienza della non conoscibilità del reale.

In questo clima si finisce per cambiare i confini della letteratura passando da un mondo oggettivo ad un mondo soggettivo, passando cioè dall'esperienza condivisa con la società (vedi il Vinto di Verga) ad una esperienza di solitudine.

Tutto ciò viene letterariamente trascritto nel personaggio che o cerca una sofisticata realizzazione di sé vivendo la vita come una opera d'arte o nell'inetto di Svevo o nell'escluso di Pirandello o nel colpevole di Kafka... Certamente la letteratura del Novecento presenta una nutrita galleria di personaggi impastoiati nella casualità o nell'assurdo del vivere.

Questa tipologia non può essere rappresentata con le tecniche con cui i narratori ottocenteschi disegnavano i loro sanguinei personaggi. Cade infatti l'antica pretesa per cui l'autore sa dove va a finire la storia e dirige dall'alto l'organizzazione dei fatti.

La perplessità di fronte alla realtà e il rifugio nell'interiorità tipici del personaggio novecentesco, esigono tecniche di rappresentazione che, più che sui fatti e sugli accadimenti, insistano sugli echi e sulle rifrazioni che essi hanno nell'interiorità del personaggio.

Cade l'architettura classica della narrazione: la struttura romanzesca è ora priva di progetto preventivo, si fa man mano. Il romanzo si propone come un'opera aperta al fluire disordinato dei pensieri e dei ricordi dei personaggi. Passato e presente si intrecciano e si sovrappongono, svincolandosi dal tempo oggettivo scandito dall'orologio.

Per adeguarsi ad una realtà di cui sfuggono i contorni, il romanzo lascia emerge più punti di vista, più prospettive. Il ritmo narrativo si accavalla, si rompe, non è mai lineare (echi del cubismo in letteratura: un oggetto non può mai essere rappresentato simultaneamente da tutti i lati).

Vanno in crisi le tecniche narrative tradizionali, viene adottato il monologo interiore di Svevo e ancora più radicalmente lo stream of consciousness in Joyce e nella Woolf.

Nel romanzo novecentesco il narratore cessa di essere esterno, diviene interno, cioè diviene un narratore che è anche protagonista (narra in prima persona), registra conflitti e lacerazioni, contaminazioni memoriali tra presente e passato, successive e contraddittorie valutazioni di uno stesso avvenimento; spiazzata il lettore che deve muoversi tra flashback e flusso di coscienza dei personaggi e non ritrova più il filo conduttore che collegava, spiegava e motivava l'agire dei personaggi.

ITALO SVEVO

LA VITA

Italo Svevo (pseudonimo di Ettore Schmitz) nacque a Trieste da padre ebreo tedesco appartenente alla ricca borghesia cittadina e da madre italiana, il che favorì una formazione legata a entrambe le tradizioni culturali, come dimostra il nome d'arte che scelse. Compiuti gli studi liceali in Baviera, nel '78 ritornò a Trieste per completare la sua formazione commerciale; il fallimento dell'azienda paterna lo costrinse ad impiegarsi presso la banca Union (1880), dove lavorò per vent'anni. In questo periodo pubblicò "Una vita" (1892) e "Senilità" (1898), ma il disinteresse verso i suoi libri lo indussero ad abbandonare la letteratura.

Nel 1896 sposò la cugina Livia Veneziani più giovane di lui e di famiglia benestante. Fu un'unione felice e contribuì a migliorare la condizione economica e sociale di Svevo, che si trovò introdotto nell'ambiente dell'alta borghesia triestina. Successivamente, spinto dalla delusione derivata dagli insuccessi letterari, lasciò l'impiego in banca e divenne direttore della fabbrica del suocero.

Costretto a frequenti spostamenti all'estero per motivi di lavoro, conobbe James Joyce con cui instaurò una sincera amicizia. Proprio Joyce, dopo aver letto i suoi romanzi, lo invitò a riprendere l'attività letteraria. Così, dopo molti anni, Svevo tornò a scrivere e, nel 1923, pubblicò "La coscienza di Zeno", che ottenne ampio successo (in Italia grazie ad E. Montale).

Svevo morì nel 1928 in seguito ad un incidente stradale.

Italo Svevo soffrì la crisi che caratterizzò il suo tempo e incentrò la sua riflessione sull'uomo borghese, che di tale crisi è nel contempo la causa e la vittima. Svevo segnò il passaggio dai modi del Verismo a quelli nuovi di una narrazione di tipo analitico svincolata dalle tecniche narrative tradizionali: eliminò la figura del personaggio, abolì la scansione degli eventi in ordine cronologico, ridusse ai minimi termini i fatti per analizzare l'interiorità dell'uomo-personaggio.

Tale trasformazione portò alla creazione di una lingua e di uno stile lontani dai formalismi della prosa contemporanea e più vicina al parlato, quindi più atta a rendere l'instabilità di un mondo privo di ideali e la precarietà di un uomo senza valori.

LA COSCIENZA DELLA CRISI E LA SCONFITTA DELLA VOLONTÀ

A Trieste Svevo avvertì il crollo del mondo asburgico, la crisi della borghesia e il sorgere di nuovi organismi politici ed economici. Trieste, punto di incontro tra le culture tedesca, italiana, slava ed ebraica, permise a Svevo di cogliere i più moderni stimoli culturali e scientifici di tutta Europa.

Svevo iniziò giovanissimo lo studio dei filosofi tedeschi Nietzsche e Schopenhauer, approfondì le teorie evoluzionistiche di Darwin e coltivò la lettura dei narratori francesi - Balzac, Flaubert, Zola - maestri del Realismo e del Naturalismo.

Lo scoppio della prima guerra mondiale pose un freno all'attività della fabbrica di vernici; Svevo ebbe l'opportunità di dedicarsi all'approfondimento della psicanalisi.

Decisive per la sua formazione furono appunto la lettura dell'opera di Freud e la scoperta della psicoanalisi. Infatti, pur mantenendo ampie riserve sull'efficacia terapeutica delle tecniche psicoanalitiche, Svevo fu sempre consapevole dell'importanza dell'opera di Freud e, in particolare, della scoperta dell'inconscio, quella parte della nostra psiche ignota a noi stessi ma decisiva per le nostre scelte di vita.

L'opera narrativa di Svevo è una sorta di inchiesta - autobiografica e insieme universale - sul malessere dell'uomo nella società borghese, sul suo desiderio di vita e di successo e sulla sua incapacità di raggiungerli. L'individuo vive una crisi interiore, travolto dalla propria inettitudine, cioè dall'incapacità di vivere e di combattere per colmare lo scarto tra " il mondo della passione" e quello "dell'azione". La sconfitta della volontà è resa ancora più evidente dai continui alibi e dalle continue giustificazioni, assurde quanto velleitarie, con cui egli è portato nascondere anche a se stesso la propria inettitudine e la propria infelicità. In un mondo privo di certezze l'unica alternativa per l'uomo consiste nella consapevolezza della propria precaria condizione, consapevolezza che egli acquisisce attraverso lo smascheramento degli alibi, delle mistificazioni e delle illusioni.

LE TECNICHE NARRATIVE

Partito da forme ancora veriste, Svevo avvia un processo di distruzione delle tecniche e dei moduli del romanzo tradizionale: riduce progressivamente l'importanza della trama, per concentrare sempre più la sua attenzione sull'interiorità dei singoli personaggi e in particolare dei protagonisti. Il narratore tradizionale, che racconta fatti ed eventi in terza persona, viene così sostituito da un narratore interno alla storia che parla in prima persona: la realtà non viene più rappresentata univocamente e oggettivamente, ma soggettivamente. Il romanzo, inoltre, non è più rivolto alla rappresentazione oggettiva dei fatti, ma alla ricerca e all'analisi dei moti interiori e degli stati d'animo più reconditi dell'uomo: nasce il romanzo "analitico".

Svevo attua lo scardinamento delle categorie tradizionali del tempo soprattutto nella "Coscienza di Zeno": nella narrazione-introspezione del protagonista - Zeno Cosini - il presente e il passato diventano contemporanei: alla successione logico-cronologica del tempo reale si sostituisce il fluire imprevedibile del tempo dell'inconscio, spesso registrato mediante la tecnica del monologo interiore.

Il suo stile personale e antiletterario era qualcosa di insolito nel programma culturale italiano e da taluni fu considerato trascurato, da altri addirittura liquidato come frutto di una scarsa conoscenza della lingua italiana da parte di un autore abituato a parlare in tedesco o in dialetto triestino. In realtà, lo stile di Svevo si avvale di una sintassi elementare, costituita da frasi brevi e semplici e caratterizzata talora da apparenti salti di livello dovuti all'adozione del discorso indiretto libero e del monologo interiore; il lessico è essenziale e dimesso, avaro di aggettivi e particolarmente ricco di metafore e di similitudini. Lo stile sveviano è assolutamente antiletterario e antiretorico, secco e immediato, spesso vicino al parlato.

Le soluzioni narrative e formali avvicinano Svevo ad altri grandi autori del suo tempo, in particolare a Proust per il recupero della memoria e lo scardinamento delle categorie temporali tradizionali, a Joyce per il monologo interiore, a Mann per il tema malattia-salute e a Freud per l'analisi psicanalitica.

L'OPERA

Una vita (1892)

Fu il suo primo romanzo e fu un insuccesso.

Alfonso Nitti trova lavoro in una banca, ma le sue speranze di successo letterario naufragano. Una relazione con Annetta, figlia del proprietario della banca sembra aprirgli tutte le porte, ma egli non è in grado di saper sfruttare le occasioni. Tutto precipita: la relazione con Annetta giunge al termine e Alfonso - sfidato a duello dal fratello di lei - si suicida.

“Una vita” è un romanzo di impianto verista, in particolare per lo studio accurato degli ambienti sociali e lo scrupolo con cui ritrae i tipi umani. Tuttavia già in questo primo romanzo è possibile cogliere l’inizio del processo di dissoluzione delle tecniche e dei moduli della narrativa verista: l’interesse dello scrittore appare focalizzato più che sulle vicende, sul protagonista e la sua interiorità. Nitti viene sconfitto non dall’ambiente esterno (come i “vinti” del Verga), ma dalla propria inettitudine (l’incapacità di vivere in un mondo ostile e alienante), vista come una malattia interiore.

Senilità (1898)

Secondo romanzo e fu anch’esso un insuccesso.

Il trentacinquenne Emilio Brentani (autore di un romanzo ormai dimenticato) vive un’esistenza grigia assieme alla sorella Amalia. La monotonia della vita viene interrotta dall’incontro con Angiolina, ragazza incolta e spregiudicata, con la quale Emilio vorrebbe intrattenere una relazione senza importanza, ma dalla quale viene invece coinvolto nonostante i tradimenti di lei. La ragazza lo abbandona per un suo amico scultore, di cui si innamora segretamente anche Amalia, che si lascia andare all’alcolismo fino a morire. Emilio torna così alla sua vita monotona e d’inutile.

In "Senilità" il processo di scardinamento degli schemi veristi risulta più maturo e consapevole rispetto a "Una vita": alla narrazione dei fatti oggettivi si sostituisce decisamente la risonanza che i fatti hanno nel mondo interiore del protagonista e quindi il variare dei suoi stati d'animo e la sua personale percezione della realtà.

La narrazione si snoda tra le autocommiserazioni e gli autocompiacimenti con i quali il protagonista inganna se stesso. Neppure i momenti di autocritica gli consentono un rapporto positivo con la realtà, di dominare la relazione con Angiolina e di evitare la sconfitta della sua volontà. Il tracollo finale è inscritto nella "natura senile" del personaggio, desideroso di vita, di successo, di amore, ma incapace di raggiungerli.

La coscienza di Zeno (1923)

Questo terzo romanzo valse finalmente a Svevo la fama a lungo inseguita.

Il romanzo narra la storia dell'autoanalisi di Zeno Cosini, un agiato commerciante triestino che, giunto alla maturità, vuol ripercorrere per iscritto le tappe fondamentali della propria esistenza, alla ricerca delle cause della nevrosi che si manifesta in improvvisi dolori al fianco e in una fastidiosa zoppia nei momenti di emozione e disagio. La testimonianza che ne risulta viene pubblicata dallo psicoanalista di Zeno (il dottor S., sotto cui è adombrato S. Freud), per vendicarsi della sfiducia di Zeno nelle capacità terapeutiche della psicoanalisi e della sua brusca interruzione della cura.

La narrazione si articola in otto capitoli, nei sei capitoli tematici Zeno Cosini rievoca senza un preciso ordine episodi della sua vita.

1. Prefazione
2. Preambolo
3. Il fumo - il vizio del fumo e il fallimento dei continui tentativi per liberarsene.
4. La morte di mio padre - la rievocazione dei difficili rapporti con il padre (evidente la matrice freudiana).
5. La storia del mio matrimonio - la storia del matrimonio di Zeno, segnata dall'abdicazione della

volontà per soggiacere alle leggi del caso: pur innamorato di Ada, la più bella delle figlie del commerciante Malfenti, Zeno finisce per sposare la brutta e strabica Augusta.

6. La moglie e l'amante - la vicenda del tradimento coniugale con la giovane Carla, che termina con l'abbandono di Zeno da parte della fanciulla.

7. Storia di un'associazione commerciale - l'associazione commerciale con il cognato Guido per il quale Zeno nutre un inconfessabile odio

8. Psico-analisi - la sfiducia di Zeno nella psicoanalisi e la dichiarazione di aver trovato la guarigione in una frenetica, spregiudicata e fortunata attività commerciale.

Capitolo 1. Prefazione. Uno psicanalista, il dottor S., aveva in cura il vecchio Zeno (siamo nel 1913): per aiutarlo nella guarigione gli aveva consigliato di scrivere le sue memorie. Il paziente ha però interrotto (1914) la terapia. Adesso lo psicoanalista pubblica quel diario, sia per rivalsa sia perché Zeno riprenda la terapia.

Capitolo 2. Preambolo. Zeno prende direttamente la parola e spiega la difficoltà di vedere la propria infanzia; ogni volta che prova ad abbandonarsi alla propria memoria cade in un sonno profondissimo e ristoratore.

Capitolo 3. Il fumo. Comincia qui la narrazione vera e propria. Zeno narra come, fin da ragazzino (siamo intorno al 1870-75), avesse iniziato a fumare soprattutto per emulare il padre, figura amata e, insieme, rivale; ripetutamente, e vanamente, aveva tentato di liberarsi dal vizio, con l'aiuto della moglie e di un medico; infine il fumo è divenuto in lui, in età adulta, una sorta di alibi, per giustificare le sue nevrotiche incertezze o malattie.

Capitolo 4. La morte di mio padre. Si tratta, in chiave psicoanalista, di un capitolo centrale: è infatti un tema tipicamente freudiano la necessità, per adolescente, di liberarsi dalla figura paterna (vista come autorevole e oppressiva) per giungere alla maturità. Qui Zeno narra la morte del padre (avvenuta il 15 aprile 1890); l'uomo, nel momento inconsulto, che Zeno crede essere uno schiaffo a lui rivolto. Ne scaturiranno per Zeno infiniti sensi di colpa. Successivamente egli dipinge la propria drammatica condizione di orfano, ma esagera di gran lunga i toni, se si pensa che ha già trent'anni.

Capitolo 5. La storia del mio matrimonio. Zeno, alla disperata ricerca di padri supplementari, conosce un ricco e solido borghese, Giovanni Malfenti, e inizia a frequentare la sua casa. L'uomo ha quattro figlie e Zeno decide di innamorarsi di una di loro: in tal modo potrebbe, attraverso il suocere, recuperare la perdute figura autorevole. Zeno vorrebbe per sé la bella Ada che, però, è fidanzata con Guido, un giovane affascinante, elegante, sicuro di sé, abile negli affari, ottimo suonatore di violino. Guido diviene così l'amico rivale del protagonista. Frattanto Zeno ha la prima crisi di zoppia, per essersi dichiarato ad Ada e all'altra sorella Alberta ed essere stato respinto da entrambe. Si rassegna così a sposare la terza sorella, Augusta, scialba e bruttina. Zeno giunge a questo risultato durante una seduta spiritica. Vorrebbe indirizzare la sua dichiarazione d'amore alla bella Ada, ma al momento cruciale commette un errore. La modalità con cui ciò avviene, peraltro, fanno pensare che Zeno, inconsciamente, volesse proprio questo esito, ovvero una rassicurante moglie-madre.

Capitolo 6. La moglie e l'amante. La scelta (o meglio la non scelta) di Augusta si rivela peraltro felicissima: il matrimonio procede bene e Zeno può scegliersi in tutta serenità una giovane amante, nonostante la quale egli tornerà ogni volta, e con maggiore felicità, dalla moglie.

Il suo rapporto con la cantante Carla è un altro groviglio di contraddizioni: dapprima Zeno si presenta a lei come un benefattore che intende aiutarla negli studi, poi inizia una relazione vera e propria, vissuta da lui con notevole lascivia e desiderio, ma anche sensi di colpa e propositi di redenzione. Sarà la donna, non casualmente, a decidere di troncare il legame.

Capitolo 7. Storia di un'associazione commerciale. Guido, marito di Ada e amico di Zeno, prova a diventare un uomo d'affari. Tenta impossibili operazioni commerciali e azzardati giochi in borsa: ma è un individuo ottuso, frivolo e incapace (l'esatto contrario, cioè, di come Zeno lo aveva giudicato). Perde così molto denaro e, per convincere la moglie a dargliene altro, inscena un finto suicidio; ma qualcosa va storto e Guido muore davvero. Toccherà proprio all'inetto Zeno rimettere in sesto le finanze di Ada con arrischiate operazioni di Borsa. Tutto preso in questo sforzo, Zeno giunge in ritardo alle esequie e sbaglia carro funebre. Non vale scusarlo presso Ada il successo delle sue manovre finanziarie: la donna crede che quello sforzo provi, in realtà, solo l'amore che Zeno ancora nutre per lei e quindi la sua ostilità verso Guido (Zeno avrebbe cioè agito per dimostrarle di essere superiore al marito morto). Quest'ultimo incontro tra i due lascia interdetto Zeno, il quale comincia a pensare che Ada abbia ragione. Subito dopo la donna parte per sempre per il Sudamerica.

Capitolo 8. Psico-analisi. Sono passati molti anni. Il vecchio Zeno ha deciso di porre fine alla terapia, ma continua a tenere un diario su cui ora annota sinceramente, a suo dire, le proprie vicende e le menzogne della al dottor S..

Scoppia la Prima mondiale; diviso dai suoi parenti, in una Trieste divenuta città di prima linea, Zeno immagina un tremendo ordigno che distruggerà il mondo.

"La coscienza di Zeno" è un romanzo originale nel panorama narrativo italiano del primo '900. Decisivi per la composizione e la struttura del romanzo furono la lettura e l'approfondimento della psicoanalisi di Freud. Zeno Cosini racconta nella forma della narrazione-introspezione, non la sua "storia" ma la sua "malattia", vale a dire non la "realtà" ma il "suo rapporto con la realtà", dall'interno di quel che affiora nella sua coscienza attraverso il metodo psicoanalitico. In questo modo insieme alla dissoluzione dell'oggettività del reale si approda anche alla distruzione della tradizionale compattezza del personaggio, il quale, confessandosi, mente o dice la verità a suo piacimento, usando la realtà come pretesto per un sottile gioco di inganni. Da qui nasce anche il tono ironico del romanzo.

Dalle cose che Zeno viene dicendo di sé, risulta essere un personaggio emblematico della condizione esistenziale incerta e tormentata dell'uomo moderno e della crisi di valori e di certezze della società borghese all'inizio del secolo: un "uomo senza qualità", "inetto" a vivere; incapace di agire sulla realtà, è istintivamente portato a osservare e studiare la propria "malattia" con impietosa autoanalisi e ironica consapevolezza.

Nel romanzo presente e passato si intrecciano in un continuo gioco di alternanze che rompe la "trama" tradizionale cronologicamente intesa e risponde all'esigenza di rinnovamento del tempo narrativo, in linea con le analoghe esperienze di Proust e Joyce.

LE ALTRE OPERE.

Oltre ai romanzi, Svevo scrisse anche racconti, novelle, opere teatrali, diari e lettere. Tra queste opere ricordiamo le novelle composte dopo il conseguimento della fama letteraria quali "Corto viaggio sentimentale" (1925), "La novella del buon vecchio e della bella fanciulla" (1926), "Vino generoso" (1927) l'abbozzo di un quarto romanzo "Il vecchione", rimasto incompiuto a causa della tragica morte dell'autore.

LUIGI PIRANDELLO E IL DRAMMA DI ESSERE UOMO

Profondo interprete della crisi dell'uomo contemporaneo angosciato dalla solitudine e dall'alienazione, Luigi Pirandello mette a nudo la falsità di un mondo fondato più su ciò che appare che su ciò che è, avviando così una ricerca della verità che arriva alla conclusione che non esiste una sola verità, ma tante quante sono le situazioni e gli individui.

I temi caratteristici della produzione pirandelliana sono il relativismo di ogni conoscenza, l'inconciliabilità tra "forma" e "sostanza" e l'impossibilità per l'uomo di uscire dal cerchio della sua individualità e dagli schemi che la società gli ha imposto.

LA VITA

Luigi Pirandello nacque a Girgenti - oggi Agrigento - il 28 giugno 1867. Dopo aver frequentato le Università di Palermo e di Roma, nel 1889 si trasferì a Bonn, dove si laureò in lettere nel 1891. Tornato in Italia, si stabilì a Roma dove, grazie a L. Capuana, entrò in contatto con gli ambienti culturali e avviò la sua attività letteraria.

Il 1897 segnò per Pirandello l'inizio di una profonda crisi familiare a causa del fallimento della miniera del padre, che rovinò il patrimonio suo e quello della moglie; la donna, che già aveva dato segni di fragilità nervosa, riportò da quest'ultima vicenda un trauma che la condusse alla pazzia. Pirandello si dovette impiegare come docente presso l'Istituto superiore di Magistero a Roma, dove insegnò fino al 1922. Continuò anche a scrivere e a pubblicare saggi, novelle e romanzi e nell'immediato dopoguerra raggiunse la fama, come autore drammatico, non solo in Italia ma anche in Germania, in Francia e in America. Tra il 1916 e il 1930 scrisse molti drammi portati in scena dalle migliori compagnie e interpretati dai più famosi attori del tempo. Egli stesso, nel 1925, con il figlio Stefano, fondò e diresse a Roma una compagnia teatrale in cui debuttò Marta Abba, la grande attrice che portò in tutto il mondo il teatro di Pirandello.

Il successo e la fama internazionali furono coronati nel 1934 dal conferimento del premio Nobel per la letteratura. Morì a Roma nel 1936.

LA COSCIENZA DELLA CRISI E IL DRAMMA DI ESSERE UOMO

La realtà, per Pirandello, sfugge ad ogni tentativo di fissarne schemi interpretativi validi per tutti. Se la realtà non è oggettiva, non è possibile conoscerla; meglio: ogni conoscenza è relativa; non esiste la Verità, ma tante verità quanti sono coloro che credono di possederla. Data l'instabilità del reale, è impossibile individuare una spiegazione razionale e logica delle vicende: la realtà è governata dal caso, che produce situazioni ora comiche, ora tragiche, ora assurde, ora paradossali, tra le quali è difficile stabilire relazioni di causa ed effetto.

Considerata dunque relativa questa realtà, nemmeno l'individuo può essere individuato nella sua essenza. Ogni uomo è, nello stesso tempo, uno e centomila e quindi non è nessuno. Questa crisi della propria identità è la causa dell'incomunicabilità e dell'alienazione dell'uomo moderno.

Invano gli uomini cercano di fissare delle "forme" che permettano un barlume di identità: esse sono solo fragili schemi diventando perciò delle "maschere" che imprigionano la vita del singolo, producendo mistificazioni e deformazioni; i rapporti sociali sono il risultato di illusioni e falsità perché si fondano sulla

maschera e non sul vero volto. L'esistenza è un continuo contrasto tra realtà e apparenza, tra sostanza e forma, tra ciò che è e ciò che appare.

In questo mondo fondato sull'apparire, l'individuo lotta per essere se stesso, cioè tenta di esprimere la propria identità liberandosi dalle "forme" che la società gli impone: i personaggi di Pirandello - perlopiù piccolo-borghesi - sono soffocati dalle convenzioni sociali alle quali si adattano inconsapevolmente; talvolta, però, prendono coscienza del proprio dramma e reagiscono. La loro reazione si traduce in gesti bizzarri e paradossali che trovano sbocco o nella pazzia o nella rassegnazione dolente e consapevole, che dimostra l'impossibilità di un'esistenza autentica e l'illusorietà di ogni ribellione. Le origini di questa tragica concezione esistenziale vanno ricercate nella consapevolezza che la società e la cultura borghesi sono condannate ad una crisi storica irreversibile. Di questa crisi Pirandello non ricerca le ragioni, ma concentra la sua attenzione sul piano puramente esistenziale, rivelando il dramma di essere uomo.

LA POETICA: IL MESSAGGIO "L'UMORISMO"

La poetica di Pirandello è connessa alla sua visione del mondo: l'arte deve rappresentare non una realtà ordinata e conoscibile, ma una realtà frantumata e confusa, caratterizzata da comicità e da tragicità. Per rappresentare questa realtà lo scrittore deve saper cogliere attraverso l'umorismo i due volti della realtà, quello comico e quello tragico. Questa poetica è espressa nel saggio "L'umorismo" (1908), in cui l'autore constata come spesso ci si imbatte in situazioni o in persone diverse da quelle che noi, in base ai nostri pregiudizi, ci attenderemmo che fossero: ci accorgiamo che sono il contrario di ciò che dovrebbero essere e ci fanno ridere: questo "avvertimento del contrario" è per Pirandello il momento della comicità. Se però riflettiamo e indaghiamo oltre l'apparenza comica, potremo scoprire che dietro di essa si nasconde un dramma umano. Allora saremo presi da un senso di pietà e il nostro riso si trasformerà in un amaro sorriso. Per mezzo della riflessione siamo quindi passati dall'"avvertimento del contrario" al "sentimento del contrario" nel quale, per Pirandello, consiste l'umorismo. Per chiarire il concetto, l'autore fa l'esempio della "vecchia signora" che fa ridere perché "goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili". Ma se pensiamo che essa "non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo", anzi ne soffre e lo fa soltanto perché si ingegna di nascondere "le rughe e la canizie" e "trattenere a sé l'amore del marito più giovane di lei", allora non possiamo più riderne, ma solo sorridere: è subentrata in noi la pietà.

Secondo Pirandello, l'umorista scava più in profondità dello scrittore comico e di quello tragico perché smaschera le menzogne delle convenzioni sociali e degli autoinganni. Da questa poetica deriva una lingua cruda, sobria e concreta e una prosa scarna ed essenziale, che evita le raffinatezze retoriche e scardina la sintassi e il lessico tradizionali. Lo stile di Pirandello si distingue così per la sua violenza espressiva, libera da ogni convenzione letteraria, sia nella narrativa sia nel teatro.

L'OPERA

La produzione narrativa Sebbene Pirandello prenda le mosse dal Verismo, concentra tutto il suo interesse non sulla descrizione dell'ambiente ma sull'individuo, sulla sua solitudine e sulla sua disperazione. I personaggi delle sue novelle sono sottoposti ad una acuta analisi che rivela i guasti prodotti in loro dalla società e, talora, dalla vita stessa: per lo più di origine piccolo-borghese, conducono tutti un'esistenza grigia e soffocante e cercano di salvarsi dall'anonimato e dal conformismo o, peggio, dall'alienazione, attaccandosi a

un bisogno di solidarietà, di amicizia e, in una parola, di vita. Purtroppo, però, sono condannati a rimanere vittime dell'incomprensione altrui e, quando non pagano con la follia o con l'emarginazione il loro tentativo di uscire dall'individualismo, non possono far altro che rassegnarsi e riconoscere che ogni ribellione contro le convenzioni è del tutto inutile. Nulla può sottrarre l'uomo alla "forma" che la vita e la società gli hanno imposto. Queste tematiche sono già presenti nel primo romanzo, "L'esclusa", pubblicato nel 1901.

Il romanzo narra la storia di Marta Ajala, abbandonata dal marito perché ritenuta adultera mentre in realtà è innocente; viene poi riprese in casa dopo che ella ha effettivamente commesso l'adulterio.

Il romanzo è un prodotto nuovo rispetto alla narrativa precedente. L'attenzione dello scrittore non è incentrata sull'ambiente ma sull'angoscia esistenziale dei personaggi.

È però con il secondo romanzo, "Il fu Mattia Pascal" (1904), che Pirandello chiude con il Verismo e porta alla luce la sua problematica e inquietante visione del mondo.

Mattia Pascal conduce un'esistenza opprimente; un giorno, dopo aver vinto a Montecarlo una grossa somma, legge sul giornale la notizia della sua morte: un cadavere trovato in una roggia viene identificato come il suo. Il caso gli offre l'occasione di rifarsi una vita ed egli trova la forza di fuggire dal suo "inferno familiare": cambia il proprio aspetto esteriore, assume il nome di Adriano Meis e va a vivere a Roma. Il senso di liberazione, però, dura poco. Egli è privo di stato anagrafico, cioè di "forma", per cui non riesce ricostruirsi una vita: derubato, non può denunciare il furto; vorrebbe aver un cane, ma non può acquistarlo perché non può pagare l'apposita tassa; ama una ragazza e non può sposarla. Di fronte ad una situazione del genere non gli resta che inscenare il suicidio di Adriano Meis e ritornare alla vita precedente. Anche questo, però, è impossibile: infatti sua moglie si è risposata e tutti si sono abituati all'idea della sua morte. Confinato in una condizione di morto-vivente, non può far altro che essere il fu Mattia Pascal e recarsi ogni tanto pregare sulla tomba dello sconosciuto che porta il suo nome.

Mattia Pascal è testimone del dramma dell'uomo contemporaneo: la sua "non esistenza" si colloca tra il desiderio di evadere dalla "forma" che la società gli ha imposto e l'impossibilità di fuggirla. Nel romanzo la paradossalità delle vicende umane è portata al culmine: Mattia Pascal deve constatare il fallimento della propria ribellione ma deve anche accettare una "non esistenza".

La dimensione tragica dell'esistenza umana è oggetto di riflessione anche nel romanzo "Uno nessuno centomila" (1926).

Vitangelo Moscarda entra in crisi il giorno in cui sua moglie gli fa notare che il suo naso pende a destra, cosa di cui non si era mai accorto. Ora si rende conto che l'uomo si crede "uno" ed è invece "centomila", tante quante sono le immagini secondo cui gli altri lo vedono; ma questo equivale a essere "nessuno". Moscarda si propone di scoprire le molte identità che gli altri gli hanno dato. Apprende che i suoi concittadini lo considerano un usuraio, e quindi cerca di distruggere quell'immagine con atti clamorosi, come distruggerà via via i suoi ruoli di amico di marito ecc. Alla fine, consapevole che lasciarsi chiudere in una "forma" equivale ad annientare la propria personalità perennemente mutante, rinuncia a qualunque forma, immergendosi nel flusso della vita, senza memoria e senza aspettative, accontentandosi di vivere nell'attimo presente.

Il protagonista approda a un relativismo angosciante e distruttivo; la storia di Moscarda è una denuncia

dell'ipocrisia e della falsità della nostra vita e, soprattutto, delle "forme" che la società ci impone: dopo aver rinunciato a qualsiasi "maschera" il personaggio prova un senso di liberazione totale cui, malinconicamente, si abbandona.

Le problematiche dei romanzi e delle opere teatrali tornano anche nelle novelle che Pirandello compose durante tutta la sua vita, raccolte poi in un volume dal titolo "Novelle per un anno". In tutte emerge l'analisi del dramma di essere uomo, indagato con ironia, ma anche con pietà. Non è un caso che anche le novelle più legate alla realtà siciliana non siano semplici bozzetti d'ambiente, ma veri e propri paradigmi della crisi dell'uomo moderno.

Il teatro La produzione teatrale di Pirandello nasce dal tentativo di far emergere, attraverso il contrasto tra i personaggi e attraverso il conflitto tra realtà e finzione, i temi di fondo della sua riflessione: la concezione problematica della vita e dell'uomo, il relativismo di ogni conoscenza, il contrasto tra essere e apparire, la solitudine esistenziale di ogni individuo. Questi temi, una volta trasferiti sulla scena, portano alla disintegrazione delle forme delle strutture tradizionali del teatro e al costituirsi di una tecnica drammaturgica del tutto nuova. L'autore siciliano smonta progressivamente gli schemi naturalistici e soprattutto la struttura tradizionale del teatro, aprendo così la via alle esperienze successive del teatro espressionistico (Brecht) e del teatro dell'assurdo (Ionesco).

Mentre il teatro precedente era basato sulla rappresentazione di una realtà oggettiva, i drammi di Pirandello si fondano su una visione dinamica del reale: la verità è soggettiva e pertanto è impossibile arrivare ad un'interpretazione univoca delle vicende. Il dramma nasce dal contrasto fra le diverse interpretazioni che si possono dare della medesima situazione e dallo scontro verbale che questo contrasto suscita nei protagonisti dei vari eventi. Il lucido razionalizzare dei personaggi è necessario per smontare il sistema di convenzioni su cui si fonda la falsità del nostro esistere. Nei drammi "Pensaci, Giacomino" (1916), "Liola" (1916), "La giara" (1917) e soprattutto "Così è (se vi pare)" (1917) Pirandello dimostra come la "verità" si frantumi in tante verità quante sono le illusioni o le aspettative di ciascun individuo.

Particolarmente interessante è, a questo proposito il dramma in tre atti "Enrico IV" (1922), in cui la follia viene esaltata come l'unica condizione veramente vivibile.

Nel corso di una festa in costume il protagonista, travestitosi da Enrico IV per amore di Matilde Spina, travestita da Matilde di Canossa, viene fatto cadere da cavallo dal rivale Belcredi; per effetto della caduta l'uomo impazzisce e crede di essere davvero Enrico IV assecondato dai familiari che, in un castello che mima la vita dell'XI sec., gli costruiscono intorno una piccola corte. Vent'anni dopo arrivano al castello dei visitatori: Matilde con l'amante Belcredi, la figlia ventenne Frida e uno psicanalista, che, travestiti come allora, compiono un ultimo tentativo per riportare "Enrico IV" alla ragione. In realtà da otto anni il protagonista non è più pazzo e ha scoperto la relazione tra Matilde e Belcredi: ha continuato a fingersi pazzo per sottrarsi al tormento della vita reale. In Frida, però, egli vede la Matilde di vent'anni prima: la sua "maschera" vacilla e si svela la finzione. Quando però Belcredi cerca di ostacolare il suo slancio verso Frida, egli reagisce e lo colpisce a morte. Non gli resterà che chiudersi per sempre con la sua finta corte nella "forma" della sua pazzia, ritornando a essere Enrico IV.

La necessità di rappresentare la dimensione assurda della vita spinge Pirandello a dissolvere la stessa

struttura tradizionale del teatro e ad abolire la funzione scenica come principio costitutivo. Nasce il cosiddetto "teatro nel teatro": la rappresentazione teatrale stessa diviene oggetto di rappresentazione, coinvolgendo anche gli spettatori nella finzione scenica. Della trilogia del "teatro nel teatro" - "Sei personaggi in cerca d'autore" (1921); "Ciascuno a suo modo" (1924); "Questa sera si recita a soggetto" (1930) - particolarmente significativo è il primo dramma.

Mentre una compagnia drammatica sta provando "Il gioco delle parti" di L. Pirandello, sei "personaggi" appaiono improvvisamente sulla scena. Sono "personaggi" (non persone) - il padre, la madre, la figliastra, il figlio, due bambini - nati dalla fantasia di un autore che però, dopo averli creati, non ha voluto "farli vivere" attraverso una rappresentazione scenica. Ora essi chiedono con insistenza - e otterranno - di veder rappresentato il proprio dramma: una storia di miseria morale che si incentra, coinvolgendo tutta la famiglia, sul dramma di un padre che, per un tragico equivoco, sta per commettere incesto con la figliastra. Quando però gli attori provano a rappresentare il loro dramma, i "personaggi" si sentono traditi: solo loro possono rappresentare - e cioè vivere come personaggi - la tragica storia partorita dalla fantasia dell'autore, che è ormai la loro realtà.

Nell'ultima parte della sua vita, Pirandello continuò la sua ricerca innovativa arrivando al "teatro dei miti" in cui si accosta soluzioni sceniche surrealistiche. Con il teatro nel teatro Pirandello vuole rompere le barriere tra palcoscenico e teatro, tra attori e spettatori.

Per fare ciò egli cerca di rompere il velo di finzione che l'opera usualmente si propone di creare: ogni opera infatti cerca di imitare la realtà, ovvero lascia lo spettatore a guardare da una finestra che si affaccia su un mondo, il quale è finto nonostante si cerchi di spacciarlo per vero. La soluzione sta nel palesare tale finzione. Gli attori non rappresentano più dei personaggi che vogliono esser reali, pur non essendolo, ma rappresentano dei personaggi che risultano essere reali in quanto rendono evidente che la loro è una finzione. Prendiamo l'opera teatrale *Sei personaggi in cerca di autore*, che è anche la prima opera in cui si inserisce questo modo di fare teatro. Nell'opera, dopo aver raccontato la loro vicenda, i sei personaggi convincono il capocomico a rappresentarla, rifiutando però l'assegnazione delle parti ai vari attori: essi vogliono rappresentare di persona il loro dramma. Nell'opera vi è il tentativo di svelare il meccanismo e la magia della creazione artistica e il passaggio dalla persona al personaggio, dall'avere forma all'essere forma.

Si ha l'eliminazione dello spazio artistico e la disintegrazione dello spazio teatrale, infatti gli autori non sono più vincolati al palcoscenico. Vi è la scomposizione delle strutture drammatiche. Infine la comunicazione è fondata sulla trasmissione di messaggi inautentici, non rispondenti al nostro essere, perché impossibili da racchiudere nella convenzione del parlato, il che porta a rapporti compromessi sul nascere e quindi ad una solitudine senza rimedio. (quest'ultimo punto rappresenta parte della filosofia e del pensiero che caratterizza Pirandello).