

Marco Pellegrini

CORSO DI SCRITTURA CREATIVA PER ADULTI
(MA NON VIETATO AI MINORI)

ai miei studenti

Incipit

Nel corso di questi anni ho cercato di migliorare la mia scrittura, chiedendomi quali fossero le regole per produrre un buon testo letterario.

Naturalmente sono arrivato alla conclusione che di regole inviolabili non ce ne sono.

Esiste però la tecnica.

Che si può tranquillamente insegnare.

La capacità di produrre letteratura (racconti, romanzi, poesie) è funzionale a qualunque percorso formativo, dalla scuola elementare all'università, e consente d'utilizzare quella parte nascosta del nostro cervello che chiamiamo *creatività*.

In questo volume ho semplificato l'insegnamento della sintassi letteraria razionalizzando quattro tipi di frase: A/B/C/D.

Ho analizzato i modi della narrazione, trovando spunti impensabili nelle avanguardie artistiche del '900. Ma più di tutto, ho preso esempio dai grandi autori del mondo, provando a carpirne i segreti virtuosi. Un ultimo accenno ai laboratori di scrittura, una sperimentazione metodologica molto gradita agli studenti, straordinari esempi d'immaginazione, nella troppo spesso vituperata (grande) Scuola Italiana.

Indice generale degli argomenti

Cap I – come scrivere: pg 14

- Incipit – laboratorio degli incipit: pg 17
- La voce narrante
- La voce narrante esterna occulta
- La voce narrante esterna palese
- Lo stile DA FARE

Cap II – le parti della narrazione: pg 21

- Sequenze narrative
- Sequenze descrittive
- Sequenze dialogiche
- Sequenze riflessive

Cap III – utilizzo dei tempi verbali: pg 26

- Tempo principale e tempo iterativo
- Il passato remoto
- Il tempo presente

Cap IV – il tempo della narrazione: pg 31

- Ellissi
- Analessi
- Prolessi

Cap V – uso del linguaggio poetico nella costruzione di un personaggio: pg 35

- Metafora
- Similitudine
- Ossimoro
- Sinestesia
- Anadiplosi

Cap VI – Forme originali di narrazione: pg 40

- Tautogramma
- Lipogramma

Cap VII - laboratori di scrittura: pg 45

- **Laboratorio di ritratto letterario: pg 47**
- **Laboratorio del paesaggio letterario (DA completare)**
- Laboratorio di scrittura relazionale: pg 47
- Laboratorio di scrittura per singole parole: pg 48
- Laboratorio di scrittura espressionista: pg 49
- Laboratorio del lipogramma e del tautogramma: pg 51/52
- Laboratorio di scrittura dadaista: pg 52
- Laboratorio di scrittura futurista: pg 57

Cap VIII – uso della punteggiatura:pg 56

Uso dei due punti: pg 59

- Gli esempi letterari
- Come utilizzare i due punti

Uso del punto e virgola: pg 61

- Gli esempi letterari
- Come utilizzare il punto e virgola
- Il punto e virgola in corrispondenza di avverbi

- Il punto e virgola in corrispondenza di congiunzioni

Cap IX - elementi di sintassi letteraria semplificata: pg 65

Le forme sintattiche: pg 67

- La frase semplice con espansione – **forma A**
- La frase con un grado di coordinazione e/o subordinazione – **forma B**
- La frase con due gradi di coordinazione e/o subordinazione – **forma C**
- La “frase doppia” – **forma D**

Cap XI – Il testo poetico: pg 69

- Una definizione: pg 71
- Gli elementi della poesia, **strofa e verso**: pg 72
- Laboratorio preliminare/1
- **Endecasillabi e settenari**: pg 73
- Laboratorio di scrittura del verso
- **L'enjambement**: pg 74
- **La rima**: pg 75

Scrivere non è parlare.

Per essere compresi occorre sistemare il discorso, semplificare. Solo così una storia appassionata, altrimenti annoia, oppure finisce male.

Per scrivere occorre togliere, più che aggiungere.

Bisogna poi padroneggiare il mezzo, cioè la sintassi, che deve essere funzionale all'emozione, tratteggiare i personaggi, anche pescando dalle figure retoriche, che ho qui di seguito cercato di sistematizzare.

Ho inventato le Forme Sintattiche per essere più chiaro con i neofiti, ma l'adepto potrà riconoscere in questo metodo lo sviluppo del periodo semplice e complesso, unito ad alcune regole d'interpunzione.

Cap I – come scrivere

L'Incipit

L'incipit è l'inizio di una narrazione. La prima pagina di un romanzo o di un racconto. L'incipit corrisponde alla prima scena di un film. Pochi brevi attimi apparentemente lontani dalla storia, che conducono il lettore nel viaggio narrativo.

Ecco alcuni incipit molto famosi ...

In un borgo della Mancia, che non voglio nemmeno ricordarmi come si chiama, viveva non è gran tempo un nobiluomo di quelli che hanno una lancia nella rastrelliera e un vecchio scudo, un magro ronzino e un levriere da caccia.

(Miguel de Cervantes, Don Chishotte della Mancia)

Come sono contento d'esser venuto via! Mio ottimo amico, che cos'è mai il cuore dell'uomo!

(Johan W. Goethe, I dolori del giovane Werther)

L'intera verità su questa strana faccenda è cosa che tutti hanno desiderato per lungo tempo e che riuscirà senza dubbio gradita alla curiosità pubblica.

(Robert Louis Stevenson, Il signore di Ballantrae)

Nel 1815 Charles-François-Bienvenu Myriel era vescovo di Digne; vecchio di circa settantacinque anni, occupava il seggio di Digne dal 1806. Benché questo particolare non c'entri nulla col fondo stesso della nostra narrazione, non è forse inutile, non fosse altro che per scrupolosa esattezza, accennare alle voci e alle chiacchiere corse sul suo conto al tempo in cui egli era giunto alla diocesi.

(Victor Hugo, I Miserabili)

E' verità universalmente riconosciuta che uno scapolo largamente provvisto di beni di fortuna debba sentire il bisogno di ammogliarsi.

(Jane Austen, Orgoglio e Pregiudizio)

L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro splendeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma.

(G. d'Annunzio, Il Piacere)

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci castello, tutti buoni e brava gente di mare, tutto all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come deve essere.

(G. Verga, I Malavoglia)

Robert Cohn era stato un tempo campione di pugilato di Princeton, categoria pesi medi.

(Ernest Hemingway, Fiesta)

Quando il signor Bilbo Baggins di Casa Baggins annunciò che avrebbe presto festeggiato il suo centounesimo compleanno con una festa sontuosissima, tutta Hobbiville si mise in agitazione.

(J.R.R. Tolkien, Il Signore degli Anelli)

Laboratorio degli incipit

1. Elaborare tre incipit (massimo sei righe) di altrettanti romanzi d'amore, avventura, orrore, fantasy, romanzi storici.
2. Elaborare tre incipit che descrivano rispettivamente un paesaggio di montagna, mare, pianura.
3. Elaborare tre incipit che descrivano tre situazioni normali: un compleanno, un giorno di scuola, un pranzo in famiglia.

Nota bene:

in questo laboratorio utilizzare di preferenza i verbi all'imperfetto (vedi "tempi iterativi" a pg 34)

- **La voce narrante**

La voce narrante è l'entità che racconta la storia: in letteratura essa non coincide mai con lo scrittore stesso; ne è, per così dire un'emanazione, una parte creativa, parallela alla trama.

Esistono moltissime sfumature e definizioni della voce narrante.

Noi ci concentreremo su tre tipologie principali

1. Voce narrante esterna occulta

2. Voce narrante esterna palese

3. Voce narrante interna

La voce narrante esterna occulta si riconosce per due caratteristiche imprescindibili.

1) Il narratore conosce tutto di tutti, vede ogni cosa, è in ogni luogo della storia. Ma la sua identità è impalpabile, occulta.

2) La narrazione con voce narrante esterna avviene sempre in terza persona; i dialoghi, le descrizioni, le sequenze narrative sono riportate da un cronista con infiniti occhi sul mondo.

(...) Vronskij fece qualche giro di valzer con Kitty. (...) Durante la quadriglia non fu detto nulla di significativo (...) Vide che Anna era ebra del vino dell'esaltazione che lei stessa aveva suscitato.

(Lev Tolstòj, Anna Karenina)

Delle due finestre quella di mezzo era socchiusa: seduto accanto al davanzale, Utterson scorse il dottor Jeckyll che prendeva aria con un'espressione d'infinita malinconia, come un prigioniero senza speranza.

(Robert Louis Stevenson, Lo strano caso del dottor Jeckyll e del signor Hide)

Lasciata la vettura al palazzo il Principe si diresse a piedi là dove era deciso ad andare. La strada era breve, ma il quartiere malfamato.

(Tomasi di Lampedusa, Il Gattopardo)

La voce narrante esterna palese ha le stesse caratteristiche di quella occulta; soltanto il narratore si palesa, interviene nella storia, si mostra con commenti, battute, riflessioni legate alla realtà e non all'invenzione narrativa, rendendo così evidente la sua esistenza esteriore. Nel romanzo ottocentesco sono famose le riflessioni di Manzoni, che intervalla il suo romanzo con considerazioni dirette al lettore: in questo modo egli si palesa, rende la sua presenza tangibile.

(...) Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato cuor di leone.

(Promessi Sposi)

Questa frase: "d'Artagnan svegliò Planchet" non deve indurre il lettore a pensare che fosse notte o che il giorno non fosse ancora spuntato.

(Alexandre Dumas, I Tre Moschettieri)

D'altronde, quando due persone si amano abbastanza perché ogni giorno sia il primo della loro passione, si verificano in quella feconda felicità fenomeni che cambiano tutte le condizioni di vita. Non è quella come un'infanzia, incurante di tutto ciò che non sia riso, gioia, piacere?

(Honoré de Balzac, La ricerca dell'assoluto)

Facciamo ora un semplice confronto tra una narrazione esterna occulta ed una palese: immaginiamo una medesima situazione narrativa di partenza.

- ... I due ragazzi salirono in macchina ed imboccarono l'autostrada a gran velocità. La notte era buia, la luna ancora non s'era levata. (occulta)

- ... I due ragazzi salirono in macchina ed imboccarono l'autostrada. Non avrebbero mai dovuto guidare a quella velocità, prudenza, cari lettori! Ma seguiamo la nostra storia. La notte era buia, la luna ancora non s'era levata. (palese)

Come è possibile notare dal secondo esempio, l'inserimento di un commento, di un accenno diretto ad un dialogo con il lettore trasforma la voce narrante in un'entità palese.

La voce narrante interna coincide, invece, quasi sempre, con il personaggio principale della storia, che racconta gli avvenimenti in prima persona.

... Se volete saperlo, cioè, se devo cominciare proprio dal principio, lei, semplicemente, venne da me a impegnare degli oggetti (...).

(Fedor Dostoevski, La mite)

Più raramente colui che narra può essere un personaggio secondario, un testimone sempre presente ai fatti (il fratello di Cosimo, nel Barone Rampante di Calvino, è voce la narrante della storia)

... Quando mio fratello era preso dalle sue furie c'era davvero di che stare in ansia. Lo vedevamo correre (se la

parola correre ha senso tolta dalla superficie terrestre e riferita a un mondo di sostegni irregolari a diverse altezze, con in mezzo il vuoto) e da un momento all'altro pareva che dovesse mancargli il piede e cadere, cosa che mai avvenne.

(Italo Calvino, Il Barone Rampante)

Cap II – le parti della narrazione

In ogni narrazione s'individuano alcuni segmenti specifici chiamati sequenze. Le sequenze sono parti del discorso, pezzi della storia. L'insieme composito delle sequenze rappresenta l'elemento tecnico della narrazione.

Esistono quattro tipi di sequenze

- 1. Sequenze narrative**
- 2. Sequenze descrittive**
- 3. Sequenze dialogiche**
- 4. Sequenze riflessive**

Le sequenze narrative raccontano gli avvenimenti, coinvolgono il lettore all'interno della trama.

(...) Lucia, che non aveva visto un monastero, quando fu nel parlatorio, guardò in giro dove fosse la signora a cui fare il suo inchino (...)

(Alessandro Manzoni, I Promessi Sposi)

Le sequenze descrittive ritraggono plasticamente luoghi, caratteristiche ambientali, caratteristiche fisiche, psicologiche dei personaggi della storia.

(...) Le labbra, quantunque tinte d'un roseo sbiadito, pure, spiccavano in quel pallore: i loro moti erano, come quelli degli occhi, subitanei, vivi, pieni d'espressione e di mistero.

(Alessandro Manzoni, i Promessi Sposi)

Al mattino pioveva. La nebbia era salita dal mare alle montagne. Non riuscivi a vedere le cime. L'altopiano era tetto e deprimente, e la forma degli alberi e delle case era cambiata.

(Ernest Hemingway, Fiesta)

Le sequenze riflessive esprimono i moti d'animo, i dialoghi interiori di un personaggio della storia.

(...) Il primo confuso tumulto di que' sentimenti s'acquietò a poco a poco; ma tornando essi poi a uno per volta nell'animo, vi s'ingrandivano, e si fermavano a tormentarlo più distintamente, e a bell'agio. Che poteva mai essere quella punizione minacciata in animo?

(Manzoni, I Promessi Sposi)

Le sequenze dialogiche introducono il discorso diretto, il dialogo aperto, all'interno della narrazione.

- Chi è quel generale che sta strapazzando l'altro?"

- Perdio! E' il maresciallo!

(Stendhal, La Certosa di Parma)

Cap III – utilizzo dei tempi verbali

Il tempo principale della narrazione detta legge e stabilisce l'immediatezza dell'azione; nell'attribuire tempi verbali diversi a quelli dell'inizio della narrazione occorre sempre molta coerenza. Se, per esempio la narrazione comincia al *passato remoto*, la scelta dei tempi verbali dovrà rispettarne il dettato, fatti salvi i tempi iterativi, o di contorno.

L'imperfetto è il tempo iterativo per eccellenza, si utilizza per raccontare ciò che avviene *nel mentre* del tempo principale, sia esso il passato remoto, o il trapassato prossimo.

Vidi l'alba levarsi sul mare: il cielo cadeva sulle onde come una languida coltre.

- **Come scegliere il tempo della narrazione**

La scelta del tempo narrativo è del tutto personale: alcune narrazioni, in particolare quelle con voce narrante esterna, godono maggiormente del passato remoto.

Il passato remoto crea un'atmosfera di distacco, un'alienazione dal presente che conduce assai bene nel mondo fantastico della narrazione.

Il tempo presente crea, al contrario, suggestioni immediate, contemporanee. La narrazione al tempo presente ha il passo di una ripresa con la telecamera, un racconto "dal vivo".

Il trapassato prossimo rende la narrazione fluida, quasi discorsiva.

Come già detto, l'uso dell'imperfetto si accompagna sempre al passato remoto o al passato prossimo, quale tempo iterativo.

Si utilizza l'imperfetto per narrare ciò che avviene *durante* il tempo passato.

Luca aveva alzato gli occhi al cielo; sulla sua testa passava uno stormo di rondini, le vedeva perdersi in lontananza.

Cap IV – il tempo della narrazione

Il tempo della narrazione non coincide mai con quello della realtà. Nel testo letterario il piano temporale è sfalsato, attimi durano pagine e pagine, interi archi temporali si cancellano con una frase. Nella narrazione si può andare avanti o indietro nel tempo, senza vincolo alcuno.

Ellissi – consiste nell'eliminare interi archi temporali.

Dopo dieci anni, il principe tornò a casa. (i dieci anni vengono eliminati con una semplice formula)

Analessi – consiste nell'inserire nella storia principale avvenimenti secondari avvenuti in un tempo passato

Lord Henry tornava al castello. Lungo la strada gli tornò in mente quel terribile torneo di dieci anni prima. C'erano i migliori cavalieri del regno, tutti pronti a combattere per un sorriso. Lui aveva sfidato sir John ... (analessi)

Prolessi – consiste nell'anticipare avvenimenti di cui il protagonista della storia è completamente all'oscuro.

Laura non sapeva che dieci giorni dopo avrebbe incontrato l'uomo della sua vita.

Cap V - uso del linguaggio poetico nella costruzione di un personaggio

Il testo narrativo pesca a piene mani da quello poetico, quando si tratta di utilizzare gli artifici retorici e metaforici, soprattutto nella costruzione dei personaggi e delle situazioni emotivamente sensibili.

La metafora consiste nel trasferire il significato intimo di una parola ad un'altra.

I suoi occhi erano un cielo in tempesta.

Il suo sorriso era un'alba orientale.

La similitudine ha la stessa funzione della metafora, solo che accosta due immagini per rafforzare il significato della prima.

Era nervosa come una gazzella in fuga.

La sua gioia esplodeva come un torrente estivo.

La sinestesia consiste nell'accostare parole appartenenti a sfere sensoriali diverse.

Il dolce azzurro dei suoi occhi l'annichiliva ... (dolce/gusto – azzurro/vista)

La limpida carezza della sera ... (limpida/vista – carezza/tatto)

*Il suo sorriso emanava una fredda luce razionale (fredda/tatto
– luce/vista)*

L'ossimoro consiste nell'accostare parole di significato opposto.

L'urlo silenzioso della sua angoscia esplodeva nella pallida sera.

Il freddo calore del crepuscolo.

Il terribile piacere dei suoi baci.

L'anadiplosi (in poesia) consiste nel ripetere ad inizio verso l'ultima parola del verso precedente. Nel testo narrativo, enfatizza la stessa parola ripetendola dopo il punto di sospensione.

Era la notte che lui aspettava.

Aspettava e temeva.

Come una cascata di stelle cadenti, scambiati per diamanti dal tetto di una miniera.

Cap VI – forme originali di narrazione

Uno degli aspetti più divertenti dello scrivere è cimentarsi con le (apparenti) assurdità.

Il Tautogramma – è un'opera letteraria in cui tutte le parole, tranne gli articoli, le preposizioni e le congiunzioni cominciano con una stessa lettera dell'alfabeto. Il tautogramma crea le *allitterazioni* (vedi il testo poetico, a pag).

Capaci di copiare, copiamo copiosamente da cento centinaia di cimenti per cominciare a censire cinghiali cervi e centauri di Cerveteri.

Il Lipogramma – è un'opera letteraria dalla quale è omessa una lettera dell'alfabeto. Il lipogramma moderno nasce da un'idea di Queneau che, abbandonato dalla sua amante Zinaida, scriverà un intero romanzo senza la lettera zeta, per testimoniare così d'averla dimenticata.

esempio di lipogramma senza la esse di "scuola"

Il prof guardò in alto. Poi i banchi e poi i ragazzi che non poteva chiamare studenti e quindi alunni ...

Cap VII - laboratori di scrittura

1/Laboratorio del ritratto letterario.

Ritrarre un personaggio letterario è come dipingere.

La ricchezza di un personaggio letterario risiede nelle sfaccettature del suo essere, nella complessità della sua vita interiore.

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano. Al villaggio la chiamavano la Lupa perché non era sazia giammai di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Sant'Agrippina.

(G. Verga, La Lupa)

Lisa Mercalova (...) era bruna e magrolina, aveva il tipo orientale, un certo languore nell'espressione del volto e due occhi bellissimi che tutti trovavano "impenetrabili". (...) Aveva gli stessi modi di Saffo e come lei era seguita da due uomini, uno giovane e uno vecchio, che la divoravano con gli sguardi; ma c'era in lei qualcosa che rivelava la sua superiorità sull'ambiente in cui viveva, qualcosa che la faceva spiccare tra le altre donne e che si sarebbe potuto paragonare allo splendore di un diamante in mezzo alle pietre false. Quello splendore s'irradiava dai suoi occhi cerchiati d'ombra, incantevoli davvero, il cui sguardo, appassionato e stanco ad un tempo, colpiva per la sua espressione di sincerità.

(Lev Tolstòj, Anna Karénina)

1. Scegliere un personaggio maschile e uno femminile.
2. Elencare dieci parti del corpo (ogni volta possono cambiare), per esempio:
 - Viso
 - Occhi
 - Naso
 - Labbra
 - Pelle
 - Denti

- Spalle
- Gambe
- Mani
- Piedi

1. Scegliere tre particolari della lista (per esempio pelle, labbra e viso)

2. Associare a ciascuna parte scelta una valenza positiva e una negativa per il ritratto di un personaggio.

esempio 1: *Laura aveva una pelle diafana, bianca e pura come neve e d'aprile.* – **valenza positiva**

esempio 2: *Laura aveva una pelle troppo bianca, quasi a marcare la sua indole presuntuosa.* – **valenza negativa**

3. Esercitarsi con le diverse parti del corpo (evitando di scadere in ovvie volgarità ...)

4. Scegliere cinque caratteristiche d'espressione, per esempio:

- Il sorriso
- Lo sguardo
- La risata
- Il carattere
- L'umore

5. Associarle ad un ritratto letterario (maschile o femminile), una valenza positiva ed una negativa.

esempio 1: *Lucien era d'umore allegro e gentile, nulla poteva scalfirlo, quasi che la vita gli serbasse una carezza particolare.*

– **valenza positiva**

esempio2: *Lucien era d'umore variabile, inaffidabile come un sole d'aprile.* – **valenza negativa** (ma non del tutto)

Nota bene.

2/Laboratorio del paesaggio letterario

La letteratura crea il mondo

3/Laboratorio di scrittura relazionale

Il laboratorio di scrittura relazionale si fonda sul seguente triplice assioma (tanto per usare parole difficili).

E' possibile sviluppare una storia in qualunque modo, cominciandola da qualunque parte. E' possibile scrivere una storia insieme.

- Dividere la classe in due o più gruppi.
1. Stabilire un ordine di scrittura per gli studenti di ogni gruppo.
 2. Stabilire un tempo di scrittura (per esempio un'ora)
 3. Dividere il tempo dato per ognuno degli studenti (gruppo di dieci studenti = sei minuti per uno; per gli ultimi cinque un minuto in più, perché devono leggere quanto hanno scritto gli altri)
 4. Sviluppare quindi un incipit dato, senza concludere necessariamente la storia (come se si trattasse di un primo o un secondo capitolo).
 5. Rileggere la storia, confrontandone l'evoluzione nei due gruppi distinti.

Oppure

1. Foglio alla cattedra, ogni studente scrive con lo sguardo rivolto alla classe.
2. Poi rispettare i punti 2/3/4/5

4/ Laboratorio di scrittura per singole parole

Il laboratorio di scrittura per singole parole è come un gioco.

1. Ogni studente scelga una parola, la prima che gli viene in mente.
2. Ad estrazione, l'insegnante ne seleziona dodici (multiplo di tre, noi siamo dantisti)
3. Scrivere le parole alla lavagna.
4. Dare un tempo, per esempio un'ora
5. Inserire le parole selezionate in un testo narrativo che le contenga tutte (non necessariamente nello stesso ordine).

5/ Laboratorio di scrittura espressionista

Il laboratorio di scrittura espressionista è come un sogno.

1. Sviluppare un incipit dato, per esempio "Apro gli occhi. Intorno a me il nulla."
2. Circondarsi di un silenzio totale.
3. Scrivere per quindici minuti senza pensare a nulla, se non a riempire un foglio bianco.
4. Trasporre sul foglio qualunque cosa sfiori il labirinto della vostra mente.
5. Disinteressarsi della punteggiatura.
6. Disinteressarsi del senso dello scritto.
7. Disinteressarsi della trama.
8. Sognare scrivendo.

6/Laboratorio del lipogramma e tautogramma

La scrittura è scherzo e divertimento

1. *Lipogramma/* elaborare un racconto con voce narrante interna (prima persona), che ometta l'iniziale di un ragazzo/a, con cui la relazione si è interrotta. Esempio: Luca/Laura, omettere la lettera "elle".
2. *Lipogramma/* elaborare un racconto con voce narrante esterna che ometta la vocale A (oppure, a scelta, la vocale E/I/O/U).
3. *Lipogramma/* Siete invisibili, divertitevi a scrivere quello che fate, omettendo l'iniziale del vostro nome.

Nota bene.

Il lipogramma senza una delle vocali è il più difficile da realizzare.

4. *Tautogramma/* Elaborare un racconto senza senso in cui tutte le parole (tranne gli articoli e le preposizioni) cominciano con la stessa lettera dell'alfabeto.

7/Laboratorio di scrittura dadaista.

La scrittura non è una cosa seria.

1. Ritagliate trenta parole da un giornale.
2. Aggiungetene trenta, le prime che vi vengono in mente.
3. Trascrivetele su un foglietto
4. Mescolate le sessanta parole
5. Estraete: la prima parola estratta darà il titolo alla vostra storia
insensata
6. Legate le restanti cinquantanove parole in uno scritto,
mettendole nell'ordine che preferite.
7. Declamate la vostra storia con aria serissima, mettendovi in
piedi sopra una sedia.

8/Laboratorio di scrittura futurista

Scrivere è distruggere.

Il Futurismo è la prima delle Avanguardie Artistiche del 1900. Si propone di cancellare il passato, celebrare il rombo dei motori e la velocità. Il Manifesto del Futurismo è del 1909, di poco successivo è il **Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista**.

Ecco cosa scrive Tommaso Marinetti della letteratura ...

MANIFESTO TECNICO DELLA LETTERATURA FUTURISTA

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inermità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando!...

Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano. E l'elica soggiunse:

1. Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono.

2. Si deve usare il verbo all'infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce.

3. Si deve abolire l'aggettivo perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è incompatibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione.

4. Si deve abolire l'avverbio, vecchia fibbia che tiene unite l'una all'altra le parole. L'avverbio conserva alla frase una fastidiosa unità di tono.

5. Ogni sostantivo deve avere il suo doppio, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-

torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.

Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre più naturale per l'uomo. Bisogna dunque sopprimere il come, il quale, il così, il simile a. Meglio ancora, bisogna fondere direttamente l'oggetto coll'immagine che esso evoca, dando l'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale.

6. Abolire anche la punteggiatura. Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile vivo, che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti. Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno i segni della matematica: + -- x: = > <, e i segni musicali.

7. Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad un altro animale, il che equivale ancora, press'a poco, a una specie di fotografia. Hanno paragonato per esempio un fox-terrier a un piccolissimo puro-sangue. Altri, più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante, a una piccola macchina Morse. Io lo

paragono, invece, a un'acqua ribollente. V'è in ciò una gradazione di analogie sempre più vaste, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi.

L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia.

Quando, nella mia Battaglia di Tripoli, ho paragonato una trincea irta di baionette a un'orchestra, una mitragliatrice a una donna fatale, ho introdotto intuitivamente una gran parte dell'universo in un breve episodio di battaglia africana.

Le immagini non sono fiori da scegliere e da cogliere con parsimonia, come diceva Voltaire. Esse costituiscono il sangue stesso della poesia. La poesia deve essere un seguito ininterrotto d'immagini nuove, senza di che non è altro che anemia e clorosi.

Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione. Bisogna - dicono - risparmiare la meraviglia del lettore. Eh! via! Curiamoci, piuttosto, della fatale corrosione del tempo,

che distrugge non solo il valore espressivo di un capolavoro, ma anche la sua forza di stupefazione. Le nostre orecchie troppe volte entusiaste non hanno forse già distrutto Beethoven e Wagner? Bisogna dunque abolire nella lingua ciò che essa contiene in fatto d'immagini stereotipate, di metafore scolorite, e cioè quasi tutto.

8. Non vi sono categorie d'immagini, nobili o grossolane, eleganti o volgari, eccentriche o naturali. L'intuizione che le percepisce non ha né preferenze né partiti-presi. Lo stile analogico è dunque padrone assoluto di tutta la materia e della sua intensa vita.

9. Per dare i movimenti successivi d'un oggetto bisogna dare la catena delle analogie che esso evoca, ognuna condensata, raccolta in una parola essenziale.

Ecco un esempio espressivo di una catena di analogie ancora mascherate e appesantite dalla sintassi tradizionale.

«Eh sì! voi siete, piccola mitragliatrice, una donna affascinante, e sinistra, e divina, al volante di un'invisibile centocavalli, che rugge con scoppi d'impazienza. Oh! certo, fra poco balzerete nel circuito della morte, verso il capitombolo fracassante o la vittoria!... Volete che io vi faccia dei madrigali pieni di grazia e di colore? A vostra scelta, signora... Voi somigliate, per me, a un tribuno

proteso, la cui lingua eloquente, instancabile, colpisce al cuore gli uditori in cerchio, commossi... Siete in questo momento, un trapano onnipotente, che fora in tondo il cranio troppo duro di questa notte ostinata... Siete, anche, un laminatoio, un tornio elettrico, e che altro? Un gran cannello ossidrico che brucia, cesella e fonde a poco a poco le punte metalliche delle ultime stelle!...» (Battaglia di Tripoli.)

In certi casi bisognerà unire le immagini a due a due, come le palle incatenate, che schiantano, nel loro volo tutto un gruppo d'alberi.

Per avvolgere e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle strette reti d'immagini o analogie, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni. Salvo la forma a festoni tradizionale, questo periodo del mio Mafarka il futurista è un esempio di una simile fitta rete d'immagini:

«Tutta l'acre dolcezza della gioventù scomparsa gli saliva su per la gola, come dai cortili delle scuole salgono le grida allegre dei fanciulli verso i vecchi maestri affacciati al parapetto delle terrazze da cui si vedono fuggire sul mare i bastimenti...».

**Ed ecco ancora tre reti d'immagini:
«Intorno al pozzo della Bumeliana, sotto gli olivi folti, tre
cammelli comodamente accovacciati nella sabbia si
gargarizzavano dalla contentezza, come vecchie grondaie
di pietra, mescolando il ciac-ciac dei loro sputacchi ai tonfi
regolari della pompa a vapore che dà da bere alla città.
Stridori e dissonanze futuriste, nell'orchestra profonda
delle trincee dai pertugi sinuosi e dalle cantine sonore, fra
l'andirivieni delle baionette, archi di violini che la rossa
bacchetta del tramonto infiamma di entusiasmo E il
tramonto-direttore d'orchestra, che con un gesto ampio
raccolge i flauti sparsi degli uccelli negli alberi, e le arpe
lamentevoli degli insetti, e lo scricchiolio dei rami, e lo
stridio delle pietre. È lui che ferma a un tratto i timpani
delle gamelle e dei fucili cozzanti, per lasciar cantare a voce
spiegata sull'orchestra degli strumenti in sordina, tutte le
stelle dalle vesti d'oro, ritte, aperte le braccia, sulla ribalta
del cielo. Ed ecco una gran dama allo spettacolo...
Vastamente scollacciato, il deserto infatti mette in mostra il
suo seno immenso dalle curve liquefatte tutte verniciate di
belletti rosei sotto le gemme crollanti della prodiga notte».**
(Battaglia di Tripoli.)

10. Siccome ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell'intelligenza cauta e guardinga, bisogna orchestrare le immagini disponendole secondo un maximum di disordine.

11. Distruggere nella letteratura l'«io», cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici.

Sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi la respirazione, la sensibilità e gl'istinti dei metalli, delle pietre, del legno, ecc. Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia.

Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione e di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni. Non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata. È la solidità di una lastra d'acciaio, che c'interessa per se stessa cioè l'alleanza incomprensibile e inumana delle sue molecole o dei suoi elettroni, che si

oppongono, per esempio, alla penetrazione di un obice. Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante, per noi, del sorriso o delle lacrime di una donna.

Noi vogliamo dare, in letteratura, la vita del motore, nuovo animale istintivo del quale conosceremo l'istinto generale allorché avremo conosciuti gl'istinti delle diverse forze che lo compongono.

Nulla è più interessante, per un poeta futurista, che l'agitarsi della tastiera di un pianoforte meccanico. Il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza intervento umano. Ci offre anche lo slancio a ritroso di un nuotatore i cui piedi escono dal mare e rimbalzano violentemente sul trampolino. Ci offre infine la corsa d'un uomo a 200 chilometri all'ora. Sono altrettanti movimenti della materia, fuor dalle leggi dell'intelligenza e quindi di una essenza più significativa.

Bisogna inoltre rendere il peso (facoltà di volo) e l'odore (facoltà di sparpagliamento) degli oggetti, cosa che si trascurò di fare, finora, in letteratura. Sforzarsi di rendere per esempio il paesaggio di odori che percepisce un cane. Ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi. La materia fu sempre contemplata da un io distratto,

freddo, troppo preoccupato di se stesso, pieno di pregiudizi di saggezza e di ossessioni umane.

L'uomo tende a insudiciare della sua gioia giovane o del suo dolore vecchio la materia, che possiede un'ammirabile continuità di slancio verso un maggiore ardore, un maggior movimento, una maggiore suddivisione di se stessa. La materia non è né triste né lieta. Essa ha per essenza il coraggio, la volontà e la forza assoluta. Essa appartiene intera al poeta divinatore che saprà liberarsi dalla sintassi tradizionale, pesante, ristretta, attaccata al suolo, senza braccia e senza ali perché è soltanto intelligente. Solo il poeta asintattico e dalle parole slegate potrà penetrare l'essenza della materia e distruggere la sorda ostilità che la separa da noi.

Il periodo latino che ci ha servito finora era un gesto pretenzioso col quale l'intelligenza tracotante e miope si sforzava di domare la vita multiforme e misteriosa della materia. Il periodo latino era dunque nato morto. Le intuizioni profonde della vita congiunte l'una all'altra, parola per parola, secondo il loro nascere illogico, ci daranno le linee generali di una psicologia intuitiva della materia. Essa si rivelò al mio spirito dall'alto di un aeroplano. Guardando gli oggetti, da un nuovo punto di vista, non più di faccia o per di dietro, ma a picco, cioè di

scorcio, io ho potuto spezzare le vecchie pastoie logiche e i fili a piombo della comprensione antica.

Voi tutti che mi avete amato e seguito fin qui, poeti futuristi, foste come me frenetici costruttori d'immagini e coraggiosi esploratori di analogie. Ma le vostre strette reti di metafore sono disgraziatamente troppo appesantite dal piombo della logica. Io vi consiglio di alleggerirle, perché il vostro gesto immensificato possa lanciarle lontano, spiegate sopra un oceano più vasto.

Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo l'immaginazione senza fili. Giungeremo un giorno ad un'arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini. Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi, non è necessario. Noi ne abbiamo fatto a meno, d'altronde, quando esprimevamo frammenti della sensibilità futurista mediante la sintassi tradizionale e intellettuale.

La sintassi era una specie di cifrario astratto che ha servito ai poeti per informare le folle del colore, della musicalità, della plastica e dell'architettura dell'universo. La sintassi era una specie d'interprete o di cicerone monotono. Bisogna sopprimere questo intermediario, perché la

letteratura entri direttamente nell'universo e faccia corpo con esso.

Indiscutibilmente la mia opera si distingue nettamente da tutte le altre per la sua spaventosa potenza di analogia. La sua ricchezza inesauribile d'immagini uguaglia quasi il suo disordine di punteggiatura logica. Essa mette capo al primo manifesto futurista, sintesi di una 100 HP lanciata alle più folli velocità terrestri.

Perché servirsi ancora di quattro ruote esasperate che s'annoiano, dal momento che possiamo staccarci dal suolo? Liberazione delle parole, ali spiegate dell'immaginazione, sintesi analogica della terra abbracciata da un solo sguardo e raccolta tutta intera in parole essenziali.

Ci gridano: «La vostra letteratura non sarà bella! Non avremo più la sinfonia verbale, dagli armoniosi dondolii, e dalle cadenze tranquillizzanti!». Ciò è bene inteso! E che fortuna! Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda. Facciamo coraggiosamente il «brutto» in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità. Via! non prendete di queste arie da grandi sacerdoti, nell'ascoltarmi! Bisogna sputare ogni giorno sull'Altare dell'Arte! Noi entriamo nei domini sconfinati della libera intuizione. Dopo il verso libero, ecco finalmente le parole in libertà!

Non c'è, in questo, niente di assoluto né di sistematico. Il genio ha raffiche impetuose e torrenti melmosi. Esso impone talvolta delle lentezze analitiche ed esplicative. Nessuno può rinnovare improvvisamente la propria sensibilità. Le cellule morte sono commiste alle vive. L'arte è un bisogno di distruggersi e di sparpagliarsi, grande inaffiatoio di eroismo che inonda il mondo. I microbi - non lo dimenticate - sono necessari alla salute dello stomaco e dell'intestino. Vi è anche una specie di microbi necessaria alla vitalità dell'arte, questo prolungamento della foresta delle nostre vene, che si effonde, fuori dal corpo, nell'infinito dello spazio e del tempo.

Poeti futuristi! Io vi ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per prepararvi a odiare l'intelligenza, ridestando in voi la divina intuizione, dono caratteristico delle razze latine. Mediante l'intuizione, vinceremo l'ostilità apparentemente irriducibile che separa la nostra carne umana dal metallo dei motori.

Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico. Con la conoscenza e l'amicizia della materia, della quale gli scienziati non possono conoscere che le reazioni fisico-chimiche, noi prepariamo la creazione dell'uomo meccanico dalle parti cambiabili. Noi lo libereremo dall'idea della

morte, e quindi dalla morte stessa, suprema definizione dell'intelligenza logica.

1. Immaginate di essere a bordo di un aereo in picchiata
2. Inventate il titolo di un racconto esplosivo e fatevi ispirare dalla velocità
3. Eliminate gli aggettivi
4. Eliminate gli avverbi
5. Eliminate la punteggiatura (scrivete come negli SMS)
6. Usate solo verbi all'infinito
7. Disegnate sul foglio ciò che non riuscite a scrivere
8. Usate le onomatopee (vedi testo poetico)