

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE
“AMEDEO AVOGADRO”

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
Corso di Laurea Magistrale in Filologia moderna, classica e comparata

TESI DI LAUREA MAGISTRALE
**Leggere tra i token: esperimenti comparativi tra analisi
letteraria umana e modelli di linguaggio generativi**

Relatore

Prof. Maurizio Lana



Firmato digitalmente da Maurizio Lana
Data: 19.09.2026 19:48:31 CEST
Organizzazione: UNIVERSITA' DEGLI
STUDI DEL PIEMONTE
ORIENTALE/01943490027

Candidato

Federico Bressan

N° matricola 20032101

Correlatore

Prof.ssa Stefania Irene Sini



Firmato digitalmente da Stefania Irene Sini
Data: 20.09.2026 10:40:46 CEST
Organizzazione: UNIVERSITA' DEGLI
STUDI DEL PIEMONTE
ORIENTALE/01943490027

Anno Accademico 2025-2026

Sommario

Introduzione.....	1
1 Collegare due mondi	3
1.1 Cos'è un LLM: definizioni tecniche di base	3
1.2 Parametri e coefficiente di importanza	4
1.3 Pre-addestramento e Modelli "Instruct"	5
1.4 Quantizzazione ed efficienza	6
1.5 Gli identificatori: i Token	7
1.6 Come si interroga la macchina: il Prompting.....	7
1.7 La critica letteraria umana: evoluzione e pluralità degli approcci.....	8
1.8 Conclusioni del capitolo	9
2 Definizione del laboratorio.....	10
2.1 LLM: utenti e visioni	10
2.2 I modelli proprietari e commerciali (l'utente comune)	11
2.3 I modelli Open Source e la Sovranità Digitale (l'utente consapevole)	12
2.4 La sperimentazione locale (l'utente esperto)	13
2.5 Il paradosso dell'Open-Weights e la crisi del metodo galileiano	13
2.6 La ricerca web	15
2.7 Il corpus letterario	15
2.8 I protocolli di prompting: la variante ruolistica	16
2.9 Conclusioni del capitolo	18
3. L'analisi dei dati e i pattern della "Critica Automatica"	19
3.1 L'Infinito di Leopardi secondo la critica automatica.....	19
3.1.1 La riorganizzazione semantica in ChatGPT	22
3.1.2 Allucinazioni grammaticali e livelli di lettura	22
3.1.3 Contesto storico-sociale e sistema letterario	23
3.1.4 Il "test dell'umanità": il giudizio critico complessivo.....	23
3.1.5 Le prestazioni degli LLM.....	24
3.2 Giorgio Caproni e il "non-viaggio"	25
3.2.1 Metrica e musica.....	25
3.2.2 Morfologia e sintassi.....	26

3.2.3 Retorica e "non-luogo"	26
3.2.4 Il contesto storico-sociale e l'allucinazione biografica	27
3.2.5 Il “test dell'umanità”: il giudizio critico complessivo.....	28
3.2.6 L'allucinazione quantitativa.....	28
3.2.7 Le prestazioni degli LLM.....	29
3.3 Italo Calvino, L'avventura di un lettore	30
3.3.1 Collocazione editoriale	30
3.3.2 Narratore, punto di vista e discorso indiretto libero	30
3.3.3 Le categorie temporali	31
3.3.4 Lo storyworld	32
3.3.5 Il sistema dei personaggi	32
3.3.6 Gli effetti retorici richiesti.....	33
3.3.7 Il finale	33
3.3.8 La sorpresa inaspettata: Gemma Online e <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i> ..	34
3.3.9 Valori e interpretazioni storico-sociali	35
3.3.10 Il giudizio critico	35
3.3.11 Conclusione	36
3.4. Primo Levi, Il versificatore.....	37
3.4.1 La trappola del dato bibliografico	37
3.4.2 L'architettura temporale	38
3.4.3 Il finale e la precisione terminologica	38
3.4.4 Lo storyworld: straniamento o mondo parallelo?	39
3.4.5 La funzione critica del personaggio di Simpson	39
3.4.6 Brossa: il termine che separa i modelli	40
3.4.7 Effetti retorici	40
3.4.8 Tecnologia e profezia	41
4. L'uomo come soggetto biologico e guida	42
4.1 Il comportamento dell'IA e l'allineamento etico	42
4.2 Chi ha vinto?	44
Conclusione: la scuola, il docente e il ruolo dell'intelligenza artificiale	46
Ringraziamenti	47

Appendice: trascrizione integrale dei Prompt e degli Output 48

Bibliografia.....162

Introduzione

Nel panorama comunicativo contemporaneo, soprattutto sui social e sul web, si fa un gran parlare di intelligenza artificiale. Spesso ci si imbatte in discorsi che sembrano dare per scontato che gli LLM (Large Language Models) siano ormai più intelligenti, capaci e analitici di noi esseri umani. L'assunto alla base di questa retorica, spesso sensazionalistica, dipinge un futuro in cui la nostra intelligenza diventerà inutile, sostituita in ogni campo, compresa la cultura e la sfera umanistica, da macchine considerate perfette, velocissime e insuperabili.

Questo lavoro, però, si discosta da una visione così estrema e allarmistica della tecnologia. Se è innegabile che gli agenti artificiali eccellano in termini di velocità di calcolo, elaborazione massiva dei dati e generazione sintattica coerente di stringhe testuali, è altrettanto vero che la critica letteraria, l'analisi profonda di un testo e la filologia non sono solo questione di informazioni elaborate matematicamente (Vallor 2024). L'atto della lettura e dell'interpretazione, specialmente attraverso l'analisi attenta di ogni singola parola, il cosiddetto *Close Reading*, è un'attività profondamente umana. Come sosteneva Umberto Eco in *Lector in fabula* (Eco 1979), un libro è una "macchina pigra": ha bisogno di un lettore in carne ed ossa, con la sua cultura e la sua sensibilità, per prendere vita e riempire i vuoti lasciati dall'autore (Macori et al. 2026).

Delegare l'analisi letteraria a un modello probabilistico significa, pertanto, trasformare un'esperienza fatta di emozioni e conoscenza in un semplice calcolo statistico che cerca di imitare ciò che ha già "letto" su internet, basandosi sulla ricorrenza di pattern (in italiano strutture, regolarità o schemi ripetitivi all'interno di un insieme di informazioni) nei dati di addestramento (Wright et al. 2026). Questo non significa che vogliamo rifiutare la tecnologia a priori. Lo scopo di questa ricerca è capire scientificamente cosa succede davvero quando chiediamo a un programma di fare il critico letterario.

La domanda centrale è: quali sono le differenze strutturali, retoriche e metodologiche tra l'analisi testuale generata da un Large Language Model e quella prodotta da uno studioso umano? Per rispondere a tale quesito, invece di fare solo teoria, abbiamo trasformato questa tesi in un vero e proprio "laboratorio" testuale. La metodologia adottata prevede di sottoporre un corpus letterario selezionato e circoscritto a specifici modelli di intelligenza artificiale generativa, seguendo regole precise (protocolli di prompting), per poi misurare e analizzare le loro risposte.

La trattazione si articolerà in quattro momenti fondamentali. Nel primo capitolo fisseremo le basi teoriche: da un lato spiegheremo come funzionano le IA (intelligenze artificiali) dal punto di vista tecnico (cosa sono i token, come vengono

addestrate), dall'altro ricorderemo cos'è la critica letteraria umana e perché la lettura attenta del testo è insostituibile. Nel secondo capitolo spiegheremo come abbiamo eseguito i test. Definiremo i modelli IA prescelti e il corpus letterario preso in esame. Spiegheremo anche che tipo di istruzioni (i prompt) abbiamo fornito alle macchine. Nel terzo capitolo confronteremo i risultati ottenuti. Analizzeremo le risposte (gli output) generate dalle intelligenze artificiali, evidenziando le loro rigidità schematiche (se presenti), e “come se la cavano” quando si trovano di fronte a un testo poetico ambiguo (Reinhart et al. 2025). Nel quarto e ultimo capitolo discuteremo i risultati empirici. Capiremo perché le macchine tendano a utilizzare pattern che “suonano bene” ma che spesso risultano standardizzati o superficiali (Wright et al. 2026).

Per concludere ci chiederemo a cosa serva davvero usare l'intelligenza artificiale per chi studia la letteratura. Può essere un buon punto di partenza per farsi un'idea rapida di un'opera, o il fatto che sia solo un algoritmo la rende inaffidabile per uno studio serio? O magari, al contrario, i risultati dimostreranno che le sue analisi sanno essere sorprendentemente accurate e ben strutturate? Ci interrogheremo anche su come tutto questo stia cambiando la didattica e il mondo delle biblioteche e degli archivi, che si ritroveranno a dover gestire questa nuova forma di “conoscenza artificiale”. Non dimenticheremo di presentare i problemi etici: il fatto che spesso non sappiamo come funzionino davvero questi algoritmi, il problema del diritto d'autore dei testi usati per istruirli e le limitazioni imposte dall'obsolescenza dei modelli proprietari rispetto alle alternative Open Source.

Attraverso questo percorso, la tesi intende dimostrare che, sebbene gli LLM possano simulare la forma di un saggio critico, la complessità, la scintilla creativa e la capacità di capire la storia dietro le parole rimangono, per ora, un'esclusiva del nostro cervello.

1 Collegare due mondi

Il presente capitolo vuole essere un ponte, un tentativo di far dialogare due mondi apparentemente distanti: l'architettura fredda e matematica dei modelli di linguaggio e la sensibilità viva della critica letteraria. Prima di immergerci nell'esperimento pratico e nel confronto tra l'analisi critica umana e quella artificiale, dobbiamo capire bene cosa stiamo interrogando e analizzare gli strumenti che andremo a utilizzare. Non si tratta solo di software o applicazioni, ma di strumenti che funzionano secondo logiche profonde che inevitabilmente condizionano il loro modo di "leggere" e manipolare la letteratura (Sumner et al. 2025).

Nelle pagine che seguono, analizzeremo la struttura dei Large Language Models (LLM), esplorando i meccanismi di addestramento fino ai limiti della loro comprensione statistica. Dopo aver chiarito gli aspetti tecnici potremo tornare a noi, creando un collegamento tra la nostra tradizione critica e questa nuova tecnologia, per capire se quest'ultima stia davvero riscrivendo il nostro approccio ai libri o se stia solo proiettando un'ombra semplificata della nostra intelligenza. Questa premessa teorica è fondamentale per evitare il rischio di sovrastimare o, al contrario, ignorare le potenzialità di una innovazione che sta riscrivendo le modalità di accesso al sapere testuale.

1.1 Cos'è un LLM: definizioni tecniche di base

Quando interagiamo con un'IA, ci rendiamo subito conto che stiamo utilizzando qualcosa di completamente diverso da un assistente virtuale, come ad esempio Google Assistant, Alexa oppure Siri. Abbiamo infatti l'impressione di parlare con un'entità che ci capisce, che comprende il nostro linguaggio naturale, senza

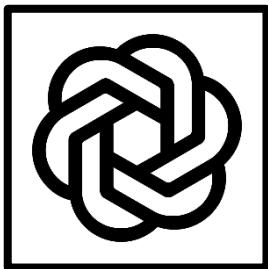


Figura 1 - Logo di ChatGPT, chat bot basato su IA sviluppato da OpenAI. Fonte: immagine da Wikipedia.org.

bisogno di adottare delle frasi standardizzate precedentemente impostate dai programmatori. Un Large Language Model, comunemente abbreviato in LLM, è un modello statistico matematico di dimensioni colossali, progettato per prevedere la parola, o meglio la porzione di parola chiamata token, successiva all'interno di una sequenza, basandosi sul contesto fornito in precedenza. Questa capacità predittiva non deriva da una comprensione logica dei contenuti, ma da una complessa mappatura di probabilità (Macori et al. 2026).



qwen2.5:7b-instruct-q8

Figura 2 - Esempio di metadati e configurazione di un LLM (Qwen2.5 7B) tramite interfaccia Ollama. Le diverse componenti della nomenclatura sono evidenziate cromaticamente per finalità descrittive. Fonte: interfaccia riga di comando di Ollama.

Possiamo prendere come esempio uno dei modelli più noti (riportato nella Figura 2): Qwen2.5 (nome e versione del modello sviluppato da Alibaba) nella sua versione da sette miliardi di parametri (7B). La stringa identificativa completa segue la convenzione di denominazione adottata dal framework Ollama, che sintetizza in un unico identificativo le specifiche tecniche del modello. Nella figura, le diverse componenti della stringa sono state evidenziate con colori differenti per distinguere visivamente le categorie (famiglia, versione, parametri, addestramento e quantizzazione) che verranno approfondite nel dettaglio nei paragrafi successivi.

1.2 Parametri e coefficiente di importanza

Quando leggiamo che un modello possiede sette miliardi di parametri (7B), ci riferiamo alla sua complessità strutturale e alla sua capacità di immagazzinare informazioni (Sun 2025). I parametri possono essere immaginati come una fitta rete di strade create durante la fase di addestramento, dove ogni connessione ha un suo "peso" specifico. Questo non è altro che un coefficiente di importanza: un valore numerico che dice alla macchina quanto deve tenere in conto una certa informazione per arrivare alla risposta finale. Il valore agisce come un filtro: esso determina quanta influenza debba avere una specifica informazione nel generare il risultato finale, indicando alla macchina quale direzione sia più probabile prendere per arrivare a una risposta coerente. In un contesto di analisi letteraria, un numero elevato di questi coefficienti permette al modello di “vedere” connessioni più sottili (Hoffmann et al. 2022).

Se un modello di piccole dimensioni potrebbe limitarsi a riconoscere il tema generale di una poesia in modo superficiale, un modello "Large" come GPT-5.6 o Gemini 3.1 Pro, che si stima superino il trilione di parametri, possiede una capacità tale da poter simulare la comprensione di figure retoriche complesse e di imitare una critica approfondita. Tale profondità, tuttavia, nasce dall'ottimizzazione probabilistica dei valori numerici che guidano il modello (Hicke e Mimno 2025).

1.3 Pre-addestramento e Modelli "Instruct"

La creazione di un LLM avviene in due fasi fondamentali che ne definiscono l'identità e l'utilità. La prima è il Pre-training, una fase di "lettura" massiva e non supervisionata. Il modello elabora miliardi di parole tratte da libri, saggi, articoli, repository di codice e conversazioni digitali. In questa fase, la macchina impara le regole della lingua e accumula una vasta conoscenza enciclopedica del mondo (Dettmers et al. 2023). Ad esempio, impara che dopo la sequenza "Il gatto insegue il ..." è estremamente probabile che compaia "topo".

Un'IA che ha fatto solo questo sarebbe però un completatore automatico senza meta, privo di una direzione logica. Per trasformarlo in uno strumento multifunzionale, si passa alla fase di Fine-tuning, per creare le versioni "Instruct". In questa fase, il modello viene addestrato con l'ausilio di supervisori umani che gli insegnano a seguire istruzioni specifiche (Wei et al. 2021). Dietro la facciata di un processo puramente matematico, è essenziale riconoscere che questa evoluzione si regge su un'imponente, e spesso invisibile, presenza umana. Spesso dimentichiamo che per rendere queste macchine "sicure" e capaci di interagire civilmente, è necessario il sacrificio di migliaia di persone, i cosiddetti data workers, che operano nell'ombra. Si tratta di uno sfruttamento di forza lavoro qualificata distribuita globalmente, dove lavoratori in paesi come Kenya o India trascorrono ore a filtrare contenuti violenti e tossici per pochi dollari l'ora in condizioni di precarietà (Perrigo 2023a, 2023b). L'automazione moderna finisce per "noleggiare" menti e vite umane, alimentando l'illusione di una macchina autosufficiente (Casilli e Roberts 2025). Questo lavoro di etichettatura dei contenuti e moderazione non riguarda solo aree extra-europee, ma coinvolge una vasta rete di data workers anche all'interno dei confini dell'Unione Europea e degli USA (Miceli et al. 2024; Black e Hao 2026), obbligandoci a chiederci quanto sia davvero sostenibile, a livello umano e sociale, la "critica artificiale" che ci apprestiamo ad analizzare.

Proprio questa rifinitura operata da migliaia di mani invisibili fa sì che il modello "Instruct" possa comprendere che, ricevendo il comando "Analizza questa poesia", non debba limitarsi a continuare il testo del componimento, ma debba costruire un discorso simile ai saggi critici su cui è stato addestrato, completo di introduzione, commento stilistico e conclusioni, imitando la struttura argomentativa dei critici umani presenti nei suoi dati di addestramento.

1.4 Quantizzazione ed efficienza

Un concetto fondamentale per la nostra sperimentazione, specialmente quando si opera con modelli in locale tramite strumenti come Ollama o LM Studio, è la “Quantizzazione”. Gestire miliardi di parametri richiede una potenza di calcolo (in memoria video o VRAM, RAM e CPU) che spesso supera le dotazioni dei comuni computer domestici o da ufficio. Qui entra in gioco la “Quantizzazione”, un processo di compressione che riduce la precisione numerica di quei “pesi” citati precedentemente. Questo processo consente di passare da una rappresentazione a 32-bit (FP32), standard ad alta precisione, a formati interi a minor impatto computazionale, tipicamente a 8-bit (INT8) o 4-bit (INT4). (Dettmers et al. 2023).

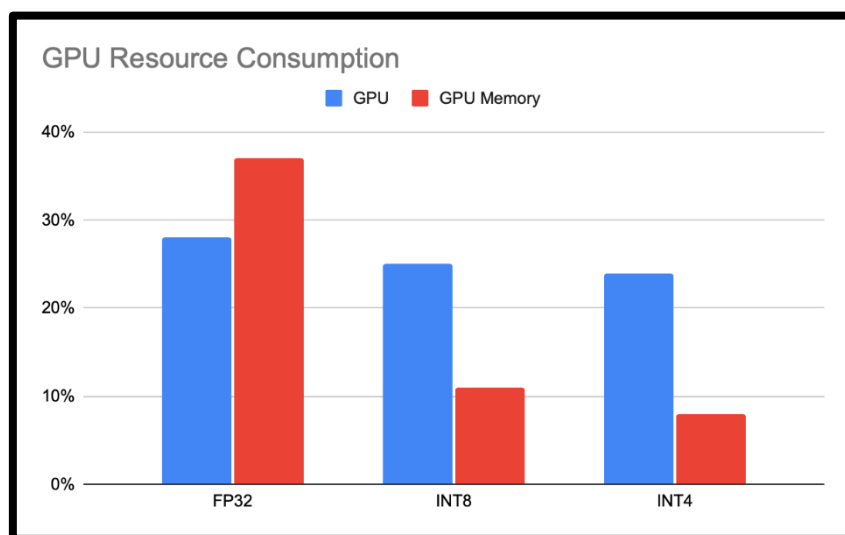


Figura 3 Confronto dell'impatto dei formati di quantizzazione sull'allocazione delle risorse hardware (GPU e memoria GPU). I dati evidenziano come la riduzione della precisione numerica comporti un drastico abbattimento dell'occupazione di VRAM a fronte di un utilizzo del calcolo computazionale (GPU) che si mantiene relativamente stabile. Fonte: blog di RedHat.com.

È un compromesso necessario che rende l'IA democratica e accessibile a ogni studioso, ma ha un costo metodologico: comprimere troppo può significare perdere le sfumature più delicate del ragionamento, causando una semplificazione dei concetti più astratti. Se dovessimo decidere di utilizzare un modello quantizzato nella nostra analisi, dovremo dunque chiederci se la compressione dei dati influenzi la qualità dell'analisi letteraria, se la macchina sia in grado ancora di cogliere la complessità di un testo letterario.

1.5 Gli identificatori: i Token

Per comprendere appieno i limiti di un modello di linguaggio nell'analisi di un testo poetico o narrativo, è necessario introdurre l'unità minima di elaborazione dell'IA: il token. Gli esseri umani leggono sillabe, sentono suoni, percepiscono il ritmo; un LLM invece scompone il testo in frammenti di caratteri. Un token può essere una parola, una singola sillaba, un singolo carattere o segno di punteggiatura (Kranti e Vajjala 2025). Questa natura granulare spiega perché l'IA faccia in alcuni casi così fatica con la metrica o con il conteggio delle sillabe. Per la macchina, il verso "Sempre caro mi fu quest'ermo colle" di Leopardi non è una sequenza di sette parole, ma una lista di identificatori numerici, un codice. Poiché l'IA non "sente" il suono della parola né la sua scansione ritmica, ma elabora esclusivamente stringhe statistiche, l'individuazione di una rima o di un endecasillabo non è un'operazione intuitiva, ma una ricostruzione probabilistica basata su schemi visti in precedenza.

1.6 Come si interroga la macchina: il Prompting

Se i parametri costituiscono il "cervello" del modello e i token la sua "unità di misura", il prompt è lo strumento attraverso il quale l'utente umano direziona l'energia del modello verso un compito specifico. Il prompting non è una semplice richiesta, ma una tecnica di inquadramento che limita lo spazio delle probabilità statistiche del modello per favorire una risposta pertinente.

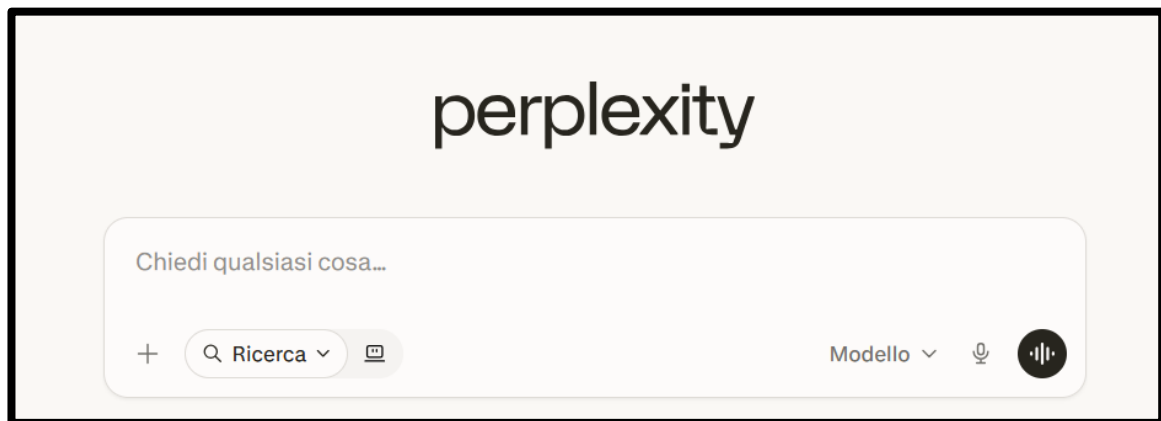


Figura 4 Interfaccia utente del motore di ricerca conversazionale Perplexity AI. L'immagine evidenzia la barra di inserimento centrale progettata per accogliere i prompt in linguaggio naturale. Si notino i selettori per la modalità di interazione ("Ricerca") e per la scelta del modello generativo ("Modello"), elementi essenziali che permettono all'utente di strutturare il contesto e i vincoli del prompt prima dell'invio della query. Fonte: Perplexity.ai

Esistono diverse strategie di prompting che risultano cruciali per la nostra analisi comparativa (Zhang et al. 2024):

- **Zero-shot prompting:** si chiede al modello di eseguire un compito senza fornirgli esempi;
- **Few-shot prompting:** si forniscono al modello alcuni esempi di "analisi ben fatta" prima di chiedergli di procedere;
- **In-context learning:** la capacità del modello di utilizzare le informazioni fornite all'interno della stessa conversazione per affinare le sue risposte.

Il modo in cui un prompt viene strutturato cambia radicalmente l'output. Questo ci pone davanti a un dubbio fondamentale: l'analisi prodotta dall'IA è un'interpretazione genuina o un riflesso dei desideri contenuti nel comando dell'utente?

1.7 La critica letteraria umana: evoluzione e pluralità degli approcci

Dopo aver esplorato l'architettura tecnica, è necessario volgere lo sguardo verso l'attività umana, che costituisce l'altro polo del nostro confronto. La critica letteraria non è una disciplina statica, ma un campo di indagine in continuo divenire, in cui diversi metodi di lettura si sono incrociati ed evoluti nel corso dei secoli. Nel tempo i metodi sono cambiati radicalmente, lo studio del testo ha attraversato fasi di estremo rigore formale. Pensiamo all'opera di Cesare Segre e al suo "Avviamento all'analisi del testo letterario" (Segre 1985), che ha puntato l'attenzione sulla semiotica e sulle strutture profonde dei segni. Manuali come quello di Brioschi e Di Girolamo ci hanno insegnato che il testo è un organismo vivo, dove la precisione tecnica deve sempre convivere con l'intuizione storica e il contesto culturale (Brioschi e Di Girolamo 1984). In questo senso, la critica è sempre stata un equilibrio tra precisione quasi "algoritmica" e intuizione storica. In questo percorso, un punto di riferimento obbligatorio da citare è Umberto Eco. Con "*Lector in fabula*", Eco evidenzia come il libro attenda sempre che qualcuno lo faccia funzionare. Il senso non è già scritto, ma nasce dall'incontro tra le parole dell'autore e la cultura del lettore (Eco 1979). Può oggi una macchina statistica essere quel "Lettore Modello" di cui parlava Eco? O finirà per infrangere i limiti dell'interpretazione, inventando connessioni che non esistono solo per soddisfare un calcolo probabilistico?

Accanto a questa visione, si colloca il rinnovato interesse per il *Close Reading*. In un mondo digitale che ci spinge a leggere tutto velocemente, la lettura lenta e microscopica di ogni singola parola, come suggerito da studiosi contemporanei quali Dan Sinykin ed Eric Guillory, diventa un atto di rivoluzione, una necessità metodologica per cogliere l'ambiguità e lo scarto stilistico che i modelli predittivi tendono a normalizzare (Sinykin e Winant 2025). A livello didattico, come evidenziato dai lavori di Emanuele Zinato, questo approccio permette di trasformare l'analisi del testo in una pratica teorico-pratica che ci educa a gestire la complessità e l'ambiguità, proprio quello che l'intelligenza artificiale, per sua natura, tende a semplificare o a normalizzare (Zinato 2022).

1.8 Conclusioni del capitolo

Abbiamo dunque definito i due sfidanti di questo laboratorio: da un lato l'LLM, un gigante statistico che frammenta il mondo in token e calcola probabilità tra miliardi di pesi numerici; dall'altro il critico umano, che attraverso il suo background di conoscenze e la cooperazione interpretativa cerca di far parlare la "macchina pigra" del testo. Questa sfida tra il calcolo e l'intuizione non può però restare confinata nella teoria. Per trovare una risposta, è necessario passare dalla teoria alla pratica. Nel prossimo capitolo delinearemo la metodologia di sperimentazione, definendo i parametri e metteremo alla prova i modelli più avanzati su un corpus selezionato di opere della nostra tradizione letteraria.

2 Definizione del laboratorio

Passare dalla teoria alla pratica, specialmente in un campo mobile in rapida evoluzione come quello dell'intelligenza artificiale, richiede di appoggiarsi a delle basi solide, un porto sicuro: un ambiente di prova che sia il più rigoroso possibile, trasparente e, soprattutto, replicabile. Lo scopo di questo capitolo è definire l'architettura del nostro laboratorio testuale. Per mappare i comportamenti dei Large Language Models di fronte alle possibilità di analisi e alle sfumature di un'opera letteraria, non ci si può limitare a interrogarli in modo casuale: occorre isolare le variabili, selezionare un corpus di testi che possa considerarsi significativo e calibrare le richieste (i prompt) secondo criteri precisi.

Nelle pagine che seguono esploreremo i pilastri del nostro laboratorio: la selezione dei modelli computazionali (aggiornati all'attuale panorama tecnologico del 2026), la composizione del corpus letterario e la formulazione dei protocolli di prompting, con particolare attenzione alle dinamiche di assegnazione di ruolo (*persona prompting*) a cui è dedicata l'ultima parte di questo capitolo.

2.1 LLM: utenti e visioni

Il panorama degli LLM non è omogeneo: filosofie di sviluppo, modelli di business e architetture informatiche sono profondamente diversi tra loro. Nel nostro esperimento, abbiamo voluto illustrare questa complessità immaginando tre profili di utente tipo:

- **l'utente comune:** chi si affida ai modelli commerciali e proprietari "chiusi" più famosi e accessibili sul mercato;
- **l'utente consapevole:** chi è attento alla sovranità digitale, all'etica dei dati e alla sostenibilità ambientale dell'infrastruttura;
- **l'utente esperto:** chi ha le competenze e l'hardware per ospitare i modelli direttamente sul proprio computer, in totale autonomia e senza che nessun dato elaborato o generato dal modello lasci mai la propria macchina.

Questa tripartizione ci permette di osservare come filosofie tecnologiche diverse influenzino la qualità dell'analisi critica e della lettura.

2.2 I modelli proprietari e commerciali (l'utente comune)

Questo profilo rappresenta lo standard dell'industria, la porta d'accesso per la stragrande maggioranza delle persone. Si tratta di sistemi commerciali "chiusi", gestiti sui server delle rispettive aziende (Big Tech) e accessibili tramite interfacce web proprietarie pronte all'uso.

- **GPT-5.6 (OpenAI):** nata originariamente nel 2015 come una fondazione di ricerca no-profit, mossa dall'intento di democratizzare l'intelligenza artificiale e renderla accessibile e aperta a tutti, quando lo studio dei modelli di linguaggio era ancora un territorio chiuso tra pochi accademici (Sebastian Tuininga 2026). L'enorme bisogno di potenza di calcolo e l'alleanza miliardaria con Microsoft hanno però cambiato radicalmente la sua rotta, trasformando OpenAI in una società a scopo di lucro che tiene le proprie architetture protette e segrete (Greg Brockman et al. 2024). Pur avendo oggi ceduto importanti quote di mercato ai concorrenti, ChatGPT rimane uno standard di riferimento. Dal punto di vista della scrittura, tende a produrre risposte che cercano sempre il "consenso critico". Questo comportamento è il risultato diretto dei processi di allineamento aziendale, progettati per evitare prese di posizione estreme e favorire un tono didattico e standardizzato (Shapira et al. 2026), un aspetto che metteremo alla prova durante l'analisi dei testi.
- **Gemini 3.1 Pro (Google):** il modello di punta di Google, caratterizzato da un'architettura nativamente multimodale. A differenza di altri modelli che elaborano testi, immagini o suoni attraverso moduli separati incollati a posteriori, Gemini è stato addestrato fin dal principio su un dataset misto, integrando codici diversi in un unico spazio. Di recente, Google ha orientato l'evoluzione di questi modelli verso la ricerca scientifica complessa (*Gemini Science*) e la miniaturizzazione di assistenti da far girare sui dispositivi quotidiani (Anil et al. 2023).
- **Claude Opus 5 (Anthropic):** sviluppato da Anthropic (società fondata da ex ricercatori di OpenAI in disaccordo con la svolta commerciale del CEO Sam Altman), Claude Opus è ampiamente riconosciuto per le sue superiori capacità di scrittura e di analisi testuale profonda (Roose 2023). Negli ultimi anni Anthropic è diventata un punto di riferimento anche per la programmazione avanzata, grazie alla spiccata attitudine dei suoi modelli per il ragionamento logico (Anthropic 2026a). Basti pensare al fascino quasi mitico esercitato da

Claude Mythos, una versione sperimentale nata come ambiente protetto per la caccia alle vulnerabilità informatiche e poi limitata per motivi di sicurezza (Anthropic 2026b). Claude Opus è il candidato perfetto per verificare se questa dichiarata eccellenza si traduca in un'analisi critica superiore a quella dei rivali.

2.3 I modelli Open Source e la Sovranità Digitale (l'utente consapevole)

Chi privilegia un approccio orientato alla tutela della privacy e al controllo dei dati, cercando un'alternativa al monopolio delle Big Tech attenta sia alla protezione delle informazioni sia all'impatto ambientale, oggi guarda con interesse a soluzioni aperte. Nel nostro laboratorio questa filosofia è rappresentata da Eurìa, l'assistente sviluppato dalla svizzera Infomaniak, costruito sull'architettura Qwen2.5 di Alibaba, integrato con modelli proprietari di traduzione e ospitato interamente in Europa.

Scegliere Infomaniak come caso di studio non è una decisione casuale, ma risponde a un'idea di sostenibilità che merita un approfondimento. Se la storia di colossi come Google o Apple è ormai nota a tutti, l'ecosistema di Infomaniak si muove in un territorio meno visibile, ma di grande valore etico. Fondata a Ginevra nel 1994 dall'iniziativa di Boris Siegenthaler e Fabian Lucchi, a partire da un primo nucleo formatosi all'interno di un club di appassionati di informatica, Infomaniak è diventata il principale fornitore cloud della Svizzera. Per proteggere la propria indipendenza da possibili scalate ostili o capitali speculativi, nel 2026 il co-fondatore ha trasferito la maggioranza dei diritti di voto a una fondazione di pubblica utilità. Questa scelta giuridica garantisce che la tutela dei dati e l'evoluzione tecnologica restino fedeli a principi etici indiscutibili (Infomaniak 2026).

Mentre i server dei colossi tecnologici pesano enormemente sul bilancio energetico del pianeta, l'infrastruttura di Infomaniak è alimentata al 100% da energia rinnovabile locale. Dal 2013 l'azienda ha rinunciato ai condizionatori chimici, raffreddando le macchine solo con la ventilazione naturale. Il simbolo di questa filosofia è il data center sotterraneo D4 di Ginevra, che recupera tutto il calore generato dai server. Questa energia termica residua viene immessa direttamente nella rete di riscaldamento cittadina per scaldare fino a 6.000 abitazioni ad alta efficienza energetica e garantire 20.000 docce calde al giorno, risparmiando circa 3.600 tonnellate di CO₂ all'anno (Infomaniak 2025b). Eurìa è la sintesi di questo approccio circolare. Ogni singola analisi letteraria che le chiederemo di fare si tradurrà, fisicamente, in calore restituito alla comunità. Inoltre, Eurìa garantisce il rispetto totale delle severe normative svizzere ed europee sulla privacy: i dati non

lasciano mai il territorio elvetico, viaggiano protetti e non vengono mai usati per addestrare i modelli futuri (Infomaniak 2025a). Includere Euria ci servirà per rispondere a una domanda: questo modello etico e sovrano può competere nell'analisi testuale con i giganti americani, o l'utente consapevole deve pagare una "tassa" in termini di prestazioni pur di rimanere coerente con i propri valori?

2.4 La sperimentazione locale (l'utente esperto)

Questo profilo rappresenta il passo successivo dell'utente consapevole: chi ha le competenze tecniche per rendersi del tutto indipendente, ospitando i modelli direttamente sul proprio computer di casa, senza inviare dati a nessun server esterno.

- **Gemma 4 12B (eseguito in locale tramite Ollama):** per testare i limiti di questa autonomia abbiamo utilizzato Ollama, un software leggero che permette di gestire modelli aperti direttamente sull'hardware locale. La scelta è ricaduta deliberatamente sul modello Gemma 4 nella versione da 12 miliardi di parametri (12B). La scelta della versione da 12 miliardi di parametri (12B), rispetto a varianti più compatte da 2 o 4 miliardi, risponde a una precisa necessità. Poiché nella prima fase il modello viene interrogato in completo isolamento dalla rete, una dimensione di 12B garantisce una solidità di informazioni decisamente maggiore (Sun 2025). Questo ci permette di verificare fino a che punto un modello locale sia in grado di produrre un'analisi critica strutturata basandosi unicamente sulle proprie connessioni probabilistiche interne.

2.5 Il paradosso dell'Open-Weights e la crisi del metodo galileiano

Prima di passare alla presentazione del corpus letterario, è doveroso fare una precisazione di fondamentale importanza. Modelli come Gemma 4, ma anche DeepSeek, Qwen, Llama, vengono comunemente definiti "open source" o "open-weights". In realtà, questa definizione è parziale e fuorviante. Se è vero che possiamo scaricare liberamente i pesi della rete neurale (la sua struttura matematica), i dettagli del suo addestramento (il dataset di partenza, i filtri applicati, la ricetta di pre-training e le porzioni di dati protette da copyright su cui si sono formati) rimangono un segreto industriale (Liesenfeld et al. 2023). Non

sappiamo quali testi siano stati usati, quali filtri applicati, né quali porzioni di dati protetti da copyright abbiano plasmato il modello. La macchina che facciamo girare sul nostro computer resta, in fondo, una scatola nera impenetrabile.

Esistono rari tentativi di produrre modelli autenticamente aperti, in cui non solo i pesi ma l'intera “filiera” di addestramento, il codice sorgente e la provenienza di ogni singolo token di addestramento sono pubblici, riproducibili e pienamente conformi alle normative sul copyright dell'EU AI Act. Un esempio è Apertus, il modello svizzero rilasciato alla fine del 2025 nato dalla collaborazione tra il Politecnico di Zurigo, l'EPFL e il Centro Svizzero di Calcolo Scientifico. Apertus è stato concepito come un "bene pubblico digitale", addestrato esclusivamente su dati pubblici, trasparenti e rispettosi delle licenze d'uso (Hernández-Cano et al. 2025). Nel nostro laboratorio abbiamo scelto di non adottare Apertus, preferendogli Gemma 4. La ragione è metodologica: Apertus è un progetto pionieristico per la sovranità digitale, nato per garantire la totale trasparenza del codice e il rispetto delle normative sul copyright. Tuttavia, proprio a causa di questa 'dieta' di addestramento volutamente restrittiva, il modello non dispone dell'immenso bagaglio di saggettica e critica letteraria necessario per affrontare l'esegesi di un testo complesso. Sottoporlo a un'analisi stilistica avanzata avrebbe significato testare una macchina penalizzata in partenza da vincoli strutturali. Abbiamo quindi preferito cercare un punto di equilibrio: sacrificare l'assoluta trasparenza del dataset, il 100% open source di Apertus, in favore di Gemma 4. Una soluzione a pesi aperti che, pur mantenendo un'architettura dei dati parzialmente opaca, ci assicura una densità analitica sufficiente per tentare di rivaleggiare con i giganti commerciali.

Questa asimmetria fra trasparenza ed efficacia evidenzia un profondo problema: la crisi del metodo sperimentale galileiano se applicato all'intelligenza artificiale. Il metodo scientifico tradizionale, basato sull'isolare una singola variabile alla volta per misurarne l'effetto, vacilla di fronte ai grandi modelli di linguaggio (Vallor 2024). Non possiamo controllare l'hardware (che richiede risorse fuori dalla portata di singoli ricercatori), non possiamo isolare il dataset nei modelli chiusi, né misurare l'effetto di un singolo parametro su miliardi di connessioni (Wright et al. 2026).

Studiare l'IA oggi significa accettare la presenza di una “scatola nera”, cercando di ricavare regole non più dall'isolamento delle variabili, ma dall'osservazione attenta dei comportamenti che emergono spontaneamente.

2.6 La ricerca web

Le architetture dei modelli commerciali proprietari si presentano come ecosistemi ibridi: invece di basarsi esclusivamente sulle proprie informazioni interne, questi sistemi decidono in autonomia quando attivare la ricerca web per migliorare la risposta e quando affidarsi unicamente alla propria

memoria. Al contrario, l'impiego di un modello locale ci offre la possibilità di scelta. Abbiamo quindi deciso di mappare con esattezza il reale valore aggiunto della navigazione online, aggiungendo un "esperimento nell'esperimento":

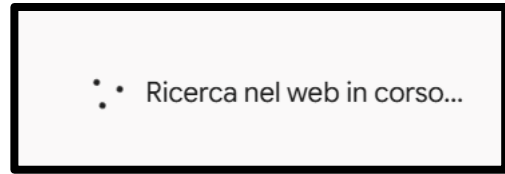


Figura 5 - Esempio di comportamento dinamico di Gemini: il modello sospende la generazione della risposta per consultare fonti esterne.

- A. **modello offline (web search disattivata):** il prompt viene sottoposto a Gemma 4 12B in completo isolamento dalla rete. Questa fase misura la pura capacità di osservazione interna del modello locale, basata esclusivamente sulle informazioni memorizzate nella sua rete neurale durante il pre-addestramento;
- B. **modello online (web search attivata):** lo stesso prompt viene sottoposto abilitando la funzionalità di ricerca sul web (web search).

I due approcci ci permettono di misurare, per quanto possibile, se il modello presenta una differenza importante tra un'analisi generata a livello locale puro e una potenziata dalle dinamiche di recupero delle informazioni in tempo reale sul web.

2.7 Il corpus letterario

La scelta dei testi è essenziale per osservare come le macchine si comportano davanti a testi diversi: opere massicciamente presenti nei loro dataset di addestramento, testi meno analizzati, ambigui o strutturalmente complessi. Il nostro corpus è diviso in due aree, poesia e prosa, ciascuna comprende due opere scelte per rispondere alle differenti specificità sopra citate.

Sezione Poesia:

- Giacomo Leopardi, *L'Infinito* (1819);
- Giorgio Caproni, *Biglietto lasciato prima di non andar via (da Il franco cacciatore, 1982).*

Sezione Prosa:

- Italo Calvino, *L'avventura di un lettore* (da *Gli amori difficili*, 1958);
- Primo Levi, *Il versificatore* (da *Storie naturali*, 1966).

La scelta de *L'Infinito* di Leopardi si deve alla sua popolarità immensa. Essendo uno dei testi più commentati e studiati della nostra letteratura, ogni LLM ha accumulato nei suoi pesi una quantità gigantesca di analisi, saggi e parafrasi su questo componimento. L'obiettivo qui non è vedere se la macchina conosce la poesia, ma osservare come organizza queste informazioni: osserveremo se si limiterà a ripetere le critiche più famose e le sintesi scolastiche, o saprà seguire con rigore le nostre richieste tecniche (metrica, sintassi, morfologia) senza farsi distrarre dagli automatismi mnemonici. Al polo opposto si colloca la poesia novecentesca di Giorgio Caproni, *Biglietto lasciato prima di non andar via*. Pensiamo che questo testo possa mettere alla prova i modelli, obbligandoli a non attingere solo a uno schema interpretativo preconfezionato, ma a misurarsi anche con il *Close Reading*, dove la capacità statistica del modello viene sfidata direttamente dalla polisemia e dal non-detto.

Per la prosa, *L'avventura di un lettore* di Italo Calvino è un racconto metanarrativo, una storia che riflette sull'atto stesso del leggere, che ci offre l'occasione perfetta per capire se l'IA sia in grado di comprendere questa architettura concettuale profonda o se si lasci ingannare dalla superficie, limitandosi a riassumere la trama lineare degli eventi fisici. *Il versificatore* di Primo Levi crea invece un cortocircuito concettuale. Levi immagina, già negli anni Sessanta, un poeta che decide di comprare una macchina automatica, il "versificatore", per delegarle la scrittura delle sue poesie e sbrigare il lavoro d'ufficio. Chiedere a un vero algoritmo del ventunesimo secolo di analizzare un racconto degli anni Sessanta che ironizza sulla nascita della scrittura automatica, ci servirà a testare la capacità dei modelli di cogliere l'ironia sottile di Levi, la satira della burocratizzazione dell'arte e l'attualità della sua riflessione etica e tecnologica.

2.8 I protocolli di prompting: la variante ruolistica

Il prompt non è un semplice comando, ma un'istruzione che può determinare la precisione e la correttezza della risposta. La formulazione della domanda serve a restringere il campo delle risposte possibili della macchina, orientandola verso un linguaggio più specifico.

Per questo esperimento abbiamo progettato i prompt su due binari. Da un lato, abbiamo inserito le richieste formali tipiche della critica accademica; dall'altro, abbiamo sfruttato la tecnica del *roleplay*, dando alla macchina un'identità professionale precisa per forzarla a uscire dal tono piatto e generalista dei chatbot commerciali (Li et al. 2023).

Prompt per la Poesia (Variante Ruolistica): *“Agisci in qualità di critico letterario esperto. Analizza la poesia sopra proposta ed esegui un'analisi metrica, stilistica, retorica, semantica, sintattica e morfologica di questa poesia. Descrivi il contesto storico-sociale e il sistema letterario in cui l'opera si inserisce. Concludi offrendo un giudizio critico complessivo.”*

L'incipit *“Agisci in qualità di critico letterario esperto”* serve ad attivare nel modello i collegamenti probabilistici legati alla saggistica specialistica (Li et al. 2023). Chiedere esplicitamente diversi livelli di analisi (metrica, retorica, morfologia) impedisce alla macchina di rispondere con una semplice parafrasi, costringendola a confrontarsi con la struttura formale del testo. Infine, chiedere un *“giudizio critico complessivo”* stimola la macchina a una sintesi basata esclusivamente sui dati concreti del testo.

Il Prompt per la Prosa (Variante Ruolistica): *“Agisci in qualità di critico letterario esperto. Analizza il racconto sopra proposto, esegui un'analisi narratologica del racconto (analizzando narratore, punto di vista, categorie temporali, storyworld, personaggi ed effetti retorici del testo quali pathos, tensione narrativa, suspense, curiosità e sorpresa). Descrivi i valori della storia e le possibili interpretazioni storico-sociali. Concludi offrendo un giudizio critico complessivo.”*

Fornendo alla macchina un elenco di concetti narratologici precisi da cercare (narratore, storyworld), valutiamo la sua tenuta analitica sulla distanza del racconto. Sollecitare l'analisi degli *“effetti retorici del testo”*, come la gestione del pathos e della tensione narrativa (suspense, curiosità, sorpresa), permette di verificare se l'IA sappia decodificare le *“funzioni timiche”* (Baroni 2007; Sternberg 1992). Inoltre, chiedere di interpretare i *“valori della storia”* e i significati sociali mette alla prova la capacità dell'IA di leggere tra le righe, per verificare se sia in grado

di compiere quel salto interpretativo che separa un semplice riassunto da una vera lettura critica.

2.9 Conclusioni del capitolo

In questo capitolo abbiamo delineato l'architettura metodologica del nostro laboratorio. Abbiamo stabilito i criteri di selezione dei modelli, le motivazioni alla base della scelta del corpus di prosa e poesia e la struttura dei protocolli di prompting, progettati per sollecitare i modelli oltre la classica parafrasi scolastica. Al tempo stesso, la scelta di testare un modello locale sia in modalità offline sia con la ricerca web attiva, unita alla riflessione sull' opacità dei dati di addestramento, risponde all'esigenza di costruire un esperimento il più possibile solido, trasparente e replicabile, senza mai nascondere i limiti delle tecnologie che stiamo interrogando.

Definito tutto questo, il nostro percorso d'indagine può ora entrare nel suo momento centrale: il passaggio dalla teoria e dal disegno sperimentale alla verifica empirica dei dati. Nel prossimo capitolo, attraverso l'analisi comparativa degli output generati dalle diverse intelligenze artificiali, esamineremo la struttura delle loro risposte, verificando la presenza di schemi rigidi. Proseguiremo analizzando il tono didattico e la capacità reale delle macchine di misurarsi con l'ambiguità letteraria. Metteremo poi a confronto le istruzioni fornite nei prompt con i risultati effettivi per verificare l'efficacia del *roleplay*, giungendo infine a una sintesi che tenterà di delineare i tratti distintivi di quello che potremmo chiamare "critica automatica".

3. L'analisi dei dati e i pattern della “Critica Automatica”

Dopo aver esplorato il funzionamento tecnico dei Large Language Models nel Capitolo 1 e disegnato l'architettura del nostro laboratorio nel Capitolo 2, entriamo ora nel vivo della ricerca. Come anticipato nel capitolo introduttivo, delegare l'analisi letteraria a un modello probabilistico significa trasformare un'esperienza fatta di emozioni e conoscenza in un calcolo statistico che prova a imitare ciò che ha già “letto” sul web, basandosi sulla ricorrenza di pattern nei dati di addestramento (Wright et al. 2026). Quali sono però i pattern strutturali, retorici e cognitivi che un LLM applica quando viene forzato a simulare un'analisi letteraria? L'IA comprende realmente il testo o si limita ad assemblare formule probabilistiche?

L'analisi non prenderà la forma di un semplice copia-incolla degli output: riportarli integralmente nella tesi renderebbe il lavoro dispersivo e poco incisivo. Cercheremo invece un impianto comparativo e trasversale, costruito attorno a fenomeni emersi durante le nostre ricerche (Reinhart et al. 2025). L'attenzione sarà rivolta a ciò che si ripresenta, in modo abbastanza simile, in molti LLM, così da rendere l'analisi più scorrevole.

3.1 L'Infinito di Leopardi secondo la critica automatica

Quando messi alla prova sulla poesia, la maggior parte dei Large Language Models oscilla tra schede didattiche prevedibili e abbagli formali. Pochissime architetture riescono ad avvicinarsi alla complessità di una vera analisi letteraria. Per misurare la reale capacità dei modelli di condurre un'analisi su *L'Infinito*, abbiamo messo a confronto le loro risposte con gli studi di alcuni illustri studiosi che si sono occupati di quest'opera in precedenza: Gianfranco Contini (*Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*), Luigi Blasucci (*Leopardi e i segnali dell'infinito*) e Stefano Agosti (*Il testo poetico: teoria e pratiche d'analisi*).

Mettendo a contrasto gli output dei sei modelli, le prestazioni si dividono nettamente in tre livelli.

Il livello dell'allucinazione formale: Gemma 12B (Offline e Online)

È il punto in cui la simulazione probabilistica crolla di fronte a dati quantitativi e terminologici elementari. Gemma Offline dichiara con assoluta certezza che l'idillio “è composto da 16 versi” anziché 15. Non è una semplice svista:

dimostra che il modello non sta “contando” i versi presenti nel testo, ma sta ricostruendo la risposta basandosi sulle frequenze statistiche del suo dataset. L'integrazione della ricerca web in Gemma Online corregge il dato numerico sui 15 versi, ma cade in un errore concettuale altrettanto grave: parla di un ritmo “deliberatamente misurato nelle prime tre strofe”. Il modello inventa una divisione in strofe per un testo che è monostrofico. La rete gli fornisce il dato nozionistico isolato, ma non la competenza per applicarlo con cognizione di causa alla struttura del testo.

Il livello della parafrasi scolastica: ChatGPT, Gemini ed Euria

Questo secondo gruppo offre risposte prive di errori clamorosi. Tutti e tre i modelli riconoscono correttamente i 15 endecasillabi sciolti e l'assenza di rime fisse. Il limite spesso risiede in una spiccata rigidità manualistica.

Il livello dell'analisi critica avanzata: Claude

Claude stacca nettamente gli altri sistemi, raggiungendo una profondità di lettura molto vicina a quella di un saggio. È l'unico modello in grado di distinguere gli endecasillabi *a maggiore* (con accento principale sulla 6^a sillaba) dagli endecasillabi *a minore* (con accento sulla 4^a), ricostruendo la corretta accentazione interna del verso 1 (*Sém-pre... cà-ro... mi fù... quest'ér-mo... còl-le*) e del verso 2 (*E quès-ta siè-pe...*). Riconosce il peso del superlativo al verso 6 (*profondissima quiete*), interpretandolo non come una generica scelta lessicale, ma come un fattore di rallentamento del ritmo. Intuisce che l'epilogo al verso 15 (*E 'l naufragar m'è dolce in questo mare*) rappresenta il momento in cui l'ansia della mente si acquieta, cogliendo come la fine della frase a chiusura del verso risolva la tensione accumulata nei versi centrali. Tuttavia, se il modello tende a considerare il verso 15 un caso isolato, un'analisi metrica più attenta rivela una sfumatura diversa: anche il primo verso è un'unità sintattica del tutto autonoma e, insieme all'ultimo, crea una cornice che racchiude il ritmo e l'evoluzione dei versi interni (Brioschi e Landi 2008).

Nei suoi studi su *L'Infinito*, Gianfranco Contini ha dimostrato che la tensione emotiva e filosofica dell'idillio non si appoggia su aggettivi generici, ma su una scelta rigorosa: lo scontro tra i dimostrativi di vicinanza (*questo colle, questa siepe*) e di lontananza (*quello infinito silenzio*) (Contini 1992). Euria e Gemma (Offline e

Online) ignorano la dinamica dei dimostrativi e si rifugiano nella solita catalogazione meccanica da scheda scolastica, elencando figure retoriche tradizionali come l'ossimoro o la metafora. ChatGPT (in un primo momento) e Gemini intercettano la presenza di *questo* e *quello* nel testo, ma non ne afferrano il valore strutturale. Claude supera il “test” dedicando una sezione al “sistema dei deittici”. ChatGPT e Gemma Online di fronte a termini chiave come *interminati*, *sovrumani* o *profondissima*, restano sulla superficie. Raggruppano le parole sotto etichette generiche come “lessico dell'indefinito” o “termini evocativi”, spiegando che servono a “stimolare la fantasia del lettore”. Claude applica rigorosamente l'impostazione di Luigi Blasucci scomponendo la struttura morfologica dei vocaboli: isola i prefissi intensificativi (*inter-minati*, *sovr-umani*, *in-finito*, *im-mensus*) per dimostrare come l'infinito leopardiano non venga mai definito in positivo, ma evocato sempre e solo per sottrazione, negando o valicando un limite (Blasucci 1997). Raggiunge poi un picco di accuratezza etimologica notando che *interminati* funziona come latinismo participiale nel senso di “non delimitati”, distinguendolo dall'aggettivo moderno “interminabili”.

Quando si tratta di spiegare le figure retoriche, la maggior parte dei modelli adotta un approccio da manuale scolastico: estraggono un verso, gli assegnano un'etichetta (*metafora*, *ossimoro*, *polisindeto*) e aggiungono una spiegazione generica. ChatGPT, Gemini, Euria e Gemma Offline si fermano a una tassonomia rigida, facendo largo uso di elenchi puntati. Gemma Online intercetta sul web la centralità dei deittici (*questo* / *quello*), ma la sua analisi si arresta alla superficie: tratta l'informazione come una nozione isolata, senza riuscire a integrarla nella struttura del testo. Claude al contrario si conferma il modello di riferimento, distanziandosi dalla scheda scolastica e interpretando la retorica come l'ossatura stessa del pensiero leopardiano. Analizzando espressioni come “profondissima quiete” e “sovrumani silenzi”, mostra come Leopardi applichi attributi spaziali e quantitativi a categorie incorporee, riempiendo il vuoto sensoriale e conferendo una vera e propria fisicità all'assenza (Agosti 1972).

Sul piano della semantica, tutti e sei i modelli concordano nell'individuare la struttura compositiva de *L'Infinito* (Blasucci 1997). Questo consenso unanime dimostra come la tripartizione dell'opera sia un pattern ormai scolpito nei dati di addestramento:

- **Primo movimento (vv. 1-8):** l'esperienza dell'infinito spaziale (*interminati spazi*), accesa dall'ostacolo visivo della siepe;
- **Secondo movimento (vv. 8-13):** l'esperienza dell'infinito temporale (*l'eterno, e le morte stagioni*);

- **Sintesi ed Epilogo (vv. 13-15):** la dissoluzione dell'io nella totalità (*immensità, mare*).

Le reali differenze di profondità tra le architetture riemergono quando si tratta di collegare la lirica al sistema di pensiero leopardiano. Mentre Gemma ed Euria restano ancorate a una lettura generica, Claude mostra il paradosso strutturale dell'ostacolo: la siepe non è una prigione che limita la poesia, ma la sua vera e propria condizione di possibilità. Senza quel blocco fisico dello sguardo, l'immaginazione non avrebbe mai la spinta necessaria per avviare la costruzione dell'infinito interiore.

3.1.1 La riorganizzazione semantica in ChatGPT

Durante l'analisi retorica e semantica, l'osservazione delle risposte di ChatGPT ha portato alla luce un fenomeno peculiare nella sua organizzazione interna delle informazioni. Inizialmente, il modello aveva completamente sorvolato sul gioco dei dimostrativi (*questo, quello*) all'interno della sezione stilistica. Arrivato però all'analisi semantica, ChatGPT si è corretto in autonomia, riorganizzando le sue conoscenze e creando un paragrafo indipendente: # 6. *Il sistema dei dimostrativi*. Per ChatGPT, la deissi non apparteneva alle conoscenze della retorica tradizionale, ma a quelle della semantica e della struttura del testo. Una scelta che dimostra quanto la simulazione della critica letteraria dipenda in modo determinante dalle mappe interne della macchina e dagli schemi con cui categorizza i concetti.

3.1.2 Allucinazioni grammaticali e livelli di lettura

Se sul piano dei contenuti e dei temi i modelli riescono produrre risposte accettabili attingendo alla sterminata mole di riassunti e parafrasi presenti sul web, l'analisi morfosintattica rappresenta un modo per valutarne le reali competenze linguistiche. Proprio sul terreno della morfologia, Euria e Gemma Online incorrono in errori grammaticali gravi: Euria, nel tentativo di descrivere l'impianto verbale del poema, sostiene che "i verbi sono prevalentemente al presente indicativo" ("fu", "esclude", "fingo"...). Classificare un passato remoto come fu (v. 1) tra i presenti indicativi è un'allucinazione grave, che ne compromette l'affidabilità. Gemma Online, analizzando le azioni del verso 4, afferma che "i verbi all'infinito (sedendo,

mirando) non indicano un'azione interrotta...”. Qui la macchina confonde due gerundi con dei verbi all'infinito. Sebbene intuisca l'idea di continuità delle azioni, finisce per dare loro un'etichetta grammaticale del tutto errata.

3.1.3 Contesto storico-sociale e sistema letterario

L'inquadramento storico mostra chiaramente come l'accesso alla rete non garantisca di per sé l'accuratezza storiografica. Gemma attribuisce a *L'Infinito* la categoria di “pessimismo cosmico”. Si tratta di un anacronismo: nel 1819 Leopardi si trova ancora nella fase del pessimismo storico (Blasucci 1997). La svolta verso il pessimismo cosmico maturerà soltanto dal 1824 con le *Operette morali*. Gemini, ChatGPT e Claude dimostrano di comprendere a fondo la posizione teorica di Leopardi. Spiegano come il poeta si schieri inizialmente con i classicisti, ma finisca poi per elaborare una poetica dell'indefinito e del vago che rappresenta una visione più romantica del panorama letterario italiano (Blasucci 1997). Claude aggiunge ancora altre informazioni, allontanandosi dagli altri modelli introducendo due prospettive storico-letterarie che nessun altro sistema prende in considerazione: non si limita a ricordare l'anno di composizione (1819), ma ricostruisce la storia della prima pubblicazione a stampa, avvenuta nel 1825 sulla rivista milanese *Il Nuovo Ricoglitore* dell'editore Stella (Contini 1992).

3.1.4 Il “test dell’umanità”: il giudizio critico complessivo

Sollecitati a formulare un giudizio critico globale, allorché si è chiesto alla macchina di esporre un parere personale, i modelli mettono in atto diverse strategie di simulazione: ChatGPT, Gemma Offline e Online riconducono la risposta alla semplice sintesi dei dati già formulati. ChatGPT definisce l'idillio un capolavoro, mentre Gemma vi rintraccia un “trionfo di economia espressiva”. Entrambi scelgono una linea impersonale, evitando qualunque rischio interpretativo. Euria prova a simulare un giudizio più emotivo, pensando che basti aggiungere al testo aggettivi altisonanti per renderlo umano. Il modello definisce il poema “pre-esistenzialista” e parla dell'uomo “gettato in un mondo limitato, e che la sua unica salvezza è la capacità di oltrepassare quei limiti col pensiero, accettando infine il mistero dell'esistenza non con terrore, ma con una dolce, lucida consapevolezza”. Gemini evita sia il sentimentalismo sia la piattezza di un manuale scolastico, proponendo un'interpretazione originale e ben argomentata. Definisce *L'Infinito* una vera e

propria “meccanica cognitiva”, sottolineando con decisione il rifiuto di qualsiasi lettura in chiave mistico-religiosa. Anche in questo caso però, Claude occupa la posizione più alta, introducendo elementi di rottura rispetto al testo e ponendo due “avvertenze critiche”: ricorda al lettore che l'esperienza del naufragio finale non è una trance mistica, ma un atto costantemente governato dalla finzione razionale (*mi fingo*) (Blasucci 1997). Definisce *L'Infinito* non come un punto d'arrivo assoluto, ma come un “equilibrio irripetibile e provvisorio” all'interno del continuo percorso di ricerca di Leopardi (Blasucci 1997).

3.1.5 Le prestazioni degli LLM

I modelli locali e il modello di Infomaniak (Euria, Gemma 12B Offline e Online) mostrano fragilità strutturali profonde che ne sconsigliano l'uso in contesti di ricerca accademica. Pur animata da intenti etici ed ecologici, Euria paga un dazio pesante sulle prestazioni: scivola in errori grammaticali ed elabora letture sintattiche del tutto sfalsate, come definire *L'Infinito* “un testo ipotattico” quando è paratattico. Gemma 12B (Offline e Online) dimostra che un'architettura da 12 miliardi di parametri non possiede la profondità computazionale necessaria per sostenere un vero *Close Reading*. Nemmeno l'attivazione della ricerca web risolve il problema: Gemma Online si limita a importare dalla rete i cliché più superficiali, camuffando le proprie lacune (la confusione dei gerundi con gli infiniti) dietro ad anacronismi storici (l'assegnazione del pessimismo cosmico al Leopardi del 1819). ChatGPT si rivela un punto di riferimento per chiarezza espositiva, rigore nella scomposizione analitica e precisione nella catalogazione morfosintattica voce per voce. Il suo limite principale risiede in un eccesso di schematismo da manuale, che rischia di appiattire la lettura. Gemini si distingue nella capacità di agganciare il testo alla *Teoria del Piacere* e alle pagine dello *Zibaldone*, offrendo uno sguardo più attento sul piano filosofico. Claude si attesta come il modello di riferimento per l'analisi umanistica e l'indagine critica di livello universitario.

3.2 Giorgio Caproni e il "non-viaggio"

Se l'analisi de *L'Infinito* leopardiano ha permesso di testare la tenuta dei Large Language Models di fronte al canone classico e alla lirica dell'Ottocento, l'applicazione dei medesimi prompt alla poesia di Giorgio Caproni *Biglietto lasciato prima di non andar via* (da *Il franco cacciatore*, 1982) sposta il banco di prova sul terreno della lirica meno studiata in ambito scolastico. Anche qui verranno messi a confronto gli output con alcuni dei principali contributi della critica caproniana: Pier Vincenzo Mengaldo (*L'opera in versi* – edizione critica con introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo 2024), Gian Luigi Beccaria (*Le orme della parola: da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento* - 2013) e Luigi Surdich (*Giorgio Caproni: un ritratto* - 1990).

L'Infinito è probabilmente uno dei testi più parafrasati della rete italiana: qualunque modello, persino il più impreciso, può appoggiarsi a una mole sterminata di commenti, schede e riassunti da cui estrarre materiale credibile. Per *Biglietto lasciato prima di non andar via* accade l'opposto, l'aiuto che si può trovare online è decisamente minore. I risultati stratificano i modelli su tre livelli, con una novità rispetto al test leopardiano: ChatGPT abbandona la fascia medio-alta e affianca Claude al vertice.

3.2.1 Metrica e musica

Nella poesia di Caproni la misura del verso non è un semplice ornamento, ma un veicolo di significato. Mengaldo insegna a leggere l'istituto metrico come fatto semantico (Mengaldo 2024). Gemma 4 12B (Offline e Online) non indica il numero dei versi, non esegue la scansione e non conta una sola sillaba. Gemma Online afferma che il testo “non segue una metrica classica (sonetto o quartine)”. Rispetto al caso leopardiano, qui il sistema evita del tutto la risposta. Euria cade in una vistosa contraddizione: dichiara che “analizzando il ritmo, si individuano prevalentemente endecasillabi (versi di 11 sillabe metriche), il metro nobile della tradizione italiana”, per poi stampare subito sotto una scansione che non contiene neppure un endecasillabo. Il modello effettua un'associazione automatica (poesia = endecasillabo) e la smentisce nello stesso paragrafo. Inoltre, per il primo verso scrive “*Se non do-vès-si tor-nà-re* (7 sillabe, settenario)”, dove le sillabe divise da trattino sono otto: la macchina non conta ciò che ha appena generato, confermando che il modello si limita a copiare la forma di un'analisi metrica anziché contare davvero le sillabe. Gemini introduce un termine inesistente nel linguaggio specialistico, parlando di “rima albertina o interna” per le rime in clausola *tornare* /

viaggiare / restare: un'allucinazione terminologica insidiosa perché formulata con tono autorevole.

ChatGPT e Claude contano con esattezza i sei versi e ricostruiscono lo schema ABCAAB riconoscendo la rima *mai / mai*. Claude nota che “partito” è al tempo stesso il verso più breve e il punto di arrivo di un enjambement. Da questo Claude intuisce che l'atto del partire viene espulso dall'armonia metrica, dimostrando che “la forma esegue ciò che il senso afferma” (Beccaria 2013).

3.2.2 Morfologia e sintassi

Euria apre una voce intitolata “Passato Prossimo” in cui inserisce “sono partito”, “è stato”, “fui”, assorbendo il passato remoto in un'altra categoria, esattamente come accadeva con il “fu” leopardiano scambiato per presente. Il ripetersi dello stesso errore su due testi diversi dimostra che non si tratta di una svista occasionale, ma di un problema di riconoscimento dei tempi verbali del passato. Gemma Online inventa un sostantivo mai scritto nell'analisi morfologica, inserendo la parola “resto” tra i nomi del testo. Su una poesia di appena ventitré parole presente nel prompt, la macchina genera un vocabolo inesistente forse per prossimità statistica con “restare”. Entrambe le versioni di Gemma registrano inoltre evidenti imprecisioni lessicali nel loro italiano, come l'uso improprio dell'aggettivo “retorica edibile” (Gemma Offline) o l'invenzione del termine “desnudarità” (Gemma Online), un evidente conio o calco derivato dall'aggettivo spagnolo *desnudo* (nudo), come si evince direttamente dall'output del modello: “Avverbi e Aggettivi: L'assenza di aggettivi decorativi sottolinea la desnudarità del pensiero”.

Nel gruppo avanzato, ChatGPT si distingue per l'estrema precisione nell'analisi grammaticale voce per voce. Claude invece brilla nell'individuazione delle strutture profonde: è l'unico a rilevare il passaggio dall'ipotassi della prima terzina alla paratassi della seconda, a notare la totale assenza di aggettivi e a motivare la scelta del deittico *qua* (più parlato e indefinito rispetto a *qui*).

3.2.3 Retorica e "non-luogo"

Attraverso gli studi di Surdich possiamo verificare se i modelli riescono a inserire il testo nella poetica complessiva di Caproni: il tema del viaggio, del ritorno e del luogo smarrito che caratterizza la sua produzione tarda (Surdich 1990).

Sul piano tematico tutti e sei i modelli colgono la struttura paradossale dell'opera, ovvero l'equivalenza tra il viaggiare e il restare e la natura illogica del titolo. Le divergenze emergono nell'interpretazione di questa struttura: Euria tende a banalizzare il paradosso in chiave psicologica, spiegando che il poeta era "fisicamente "qua", ma con la mente altrove": una lettura riduttiva che contrasta con la portata del testo. Gemini offre la formula più riuscita della fascia intermedia, parlando di "esilio interiore" e definendo l'io lirico "uno straniero in casa propria". ChatGPT mostra come i verbi di movimento siano "grammaticalmente presenti, ma semanticamente negati" e giunge a interpretare il verbo finale in senso esistenziale (*sono qui, dove non sono mai veramente esistito*). Claude ricolloca il testo nel sistema poetico di Caproni, individuando tre coordinate: il legame oppositivo con il *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, il parallelismo con la poesia *Ritorno* e il confronto con l'assenza teologica del *Franco cacciatore*. Il componimento viene definito come un "epitaffio ontologico", il cui senso ultimo non è "sono morto, ma non sono mai esistito" (Surdich 1990).

3.2.4 Il contesto storico-sociale e l'allucinazione biografica

Il test dell'inquadramento storico fa emergere l'errore fattuale più grave dell'intera sperimentazione, commesso proprio dal modello collegato alla rete web.

Gemma Online apre il paragrafo scrivendo: "Giorgio Caproni (1939-2000)". Entrambe le date sono errate (Caproni è nato nel 1912 ed è deceduto nel 1990). Nella medesima frase, la macchina indica correttamente la raccolta di appartenenza e l'anno di pubblicazione (1982). Si ripropone la dinamica già osservata: la ricerca online fornisce il dato nozionistico isolato, mentre il testo circostante viene generato statisticamente dai pesi dell'algoritmo, creando un contrasto tra informazioni esatte ed errori inventati nello stesso periodo.

Per quanto riguarda la collocazione editoriale negli altri modelli:

- **Euria** assegna erroneamente il testo a *Il Conte di Kevenhüller* (1986);
- **Gemini** esita tra *Il franco cacciatore* e *Il Conte di Kevenhüller*, non selezionando la risposta esatta pur avendola a disposizione;
- **Gemma Offline** omette del tutto i riferimenti editoriali e cronologici;
- **ChatGPT** e **Claude** individuano con esattezza la cronologia e la collocazione all'interno delle ultime raccolte.

Sul piano della contestualizzazione letteraria, ChatGPT elenca le correnti dell'epoca (ermetismo, neorealismo, neoavanguardia) per procedere a una collocazione per esclusione. Claude fornisce riferimenti precisi: cita il Montale di *Satura* per la svolta verso la dizione colloquiale e il Sereni di *Stella variabile*, precisando che Caproni intercetta questo clima per via esistenziale, non ideologica. (Mengaldo 2024).

3.2.5 Il “test dell'umanità”: il giudizio critico complessivo

Richiesti di esprimere una valutazione critica personale, cinque modelli su sei ricorrono a formule prefabbricate: “capolavoro di sintesi” (Gemma Offline), “capolavoro di economia espressiva” (Gemma Online), “straordinaria bellezza” (Euria), “esito tra i più alti del Novecento” (Gemini), “densità poetica straordinaria” (ChatGPT). Tra questi, Gemini si distingue per la qualità formale della scrittura, definendo Caproni come “maestro di quel sublime “grado zero” della parola, dove il massimo dell'angoscia metafisica viene espresso con il tono leggero di chi sta semplicemente uscendo di casa”. La frase è una simulazione efficace di un tono critico, pur provenendo dallo stesso modello che ha sbagliato metà della scansione metrica, a conferma del fatto che l'eloquenza dell'output non garantisce la sua esattezza tecnica.

Claude è l'unico sistema che introduce un giudizio sul testo. Osserva che l'assolutizzazione del vuoto sposta Caproni lontano dalla dimensione civile e storica della sua produzione giovanile, intercettando la lezione di Menegaldo (Mengaldo 2024): una scelta consapevole che comporta una precisa rinuncia espressiva. Claude è il solo modello che argomenta un punto di vista critico articolato.

3.2.6 L'allucinazione quantitativa

Un fenomeno riscontrato nel corpus merita un'attenzione particolare: l'inaffidabilità dei modelli sul calcolo numerico elementare prescinde dalla loro intelligenza analitica. Anche Claude, che pure ha offerto le analisi migliori, commette allucinazioni quantitative. Scrive che nel testo sono presenti “quattro negazioni su ventotto parole” (le parole sono ventitré, o trenta se includiamo il titolo) e cita il titolo modificandolo in “prima di non andare via” anziché “andar via”. Si tratta di errori marginali che non invalidano l'analisi complessiva, ma che

rispondono allo stesso meccanismo riscontrato in Gemma Offline con i 16 versi attribuiti a *L'Infinito*: dovendo produrre un valore numerico, la macchina genera una stima verosimile anziché eseguire un conteggio reale.

Con queste premesse potremmo sostenere che la competenza analitico-argomentativa e l'affidabilità aritmetica sono, negli LLM, variabili del tutto indipendenti. La prima cresce al crescere della scala del modello, la seconda no. Qualsiasi dato numerico o di conteggio fornito da un'architettura generativa deve essere sottoposto a verifica manuale, anche quando è inserito in un testo di elevato valore critico.

3.2.7 Le prestazioni degli LLM

L'analisi sulla poesia di Caproni conferma la stratificazione emersa con Leopardi, evidenziando alcune variazioni: i modelli locali e compatti (Gemma 12B ed Euria) si confermano inadeguati per l'analisi critico-letteraria in ambito universitario. Gemini dimostra un'ottima resa stilistica e una buona sensibilità nell'individuare i temi filosofici del testo. ChatGPT registra un notevole salto di qualità rispetto al test su Leopardi. A differenza degli altri sistemi, questo modello è stato l'unico ad attivare autonomamente la ricerca web, fattore che ha probabilmente contribuito alla maggiore accuratezza della sua resa. Il modello ha infatti documentato le proprie affermazioni integrando fonti trasversali e autorevoli: repertori enciclopedici e biografici (*Treccani*), repository accademici (*Theses Glasgow*), riviste di approfondimento culturale (*Una Città*) e portali specializzati in ambito lirico (*Presidio Poetico*). Claude si afferma come la piattaforma di riferimento per l'analisi testuale e nella capacità di sviluppare un giudizio critico autonomo ed eventualmente problematico.

3.3 Italo Calvino, L'avventura di un lettore

Dopo le poesie di Leopardi e Caproni, il passaggio alla prosa sposta l'analisi su un terreno del tutto diverso. I riferimenti critici di questo capitolo sono Mario Barengi (*Italo Calvino, le linee e i margini*) e Claudio Milanini (*L'utopia discontinua*). Possiamo trovare una stratificazione su tre livelli, ma la reale linea di demarcazione non riguarda la quantità degli errori, bensì la loro natura: da un lato ci sono modelli che sbagliano sulla trama e sui fatti del racconto, dall'altro modelli che scivolano sul linguaggio critico e sulla bibliografia. Al vertice i modelli che garantiscono la massima esattezza formale.

3.3.1 Collocazione editoriale

La storia editoriale del testo rappresenta un banco di prova insidioso: pubblicato nel 1958, il testo confluirà soltanto nel 1970 nella raccolta *Gli amori difficili*. Parlare in modo sbrigativo di una "raccolta *Gli amori difficili* del 1958" significa spostare la cronologia del testo di dodici anni (Milanini 2022). Su questo punto la maggior parte dei modelli preferisce mantenersi sulla difensiva: Euria è tra i più accurati, precisando che il racconto fu “composto nel 1958 (con successive revisioni) e confluito poi nella raccolta *Gli amori difficili*”. ChatGPT sceglie la via del minimo rischio, limitandosi a datare il testo al 1958. Claude non fornisce dati cronologici precisi, ma incornicia correttamente l'opera nella raccolta di racconti degli *Amori difficili*. Nessun modello incorre nell'errore di sovrapporre le due edizioni.

3.3.2 Narratore, punto di vista e discorso indiretto libero

Il racconto è retto da una voce in terza persona con una focalizzazione interna fissa su Amedeo Oliva. Fondamentale è l'uso del discorso indiretto libero, orchestrato come una macchina dell'autoinganno. Amedeo si convince di scegliere la posizione più vicina alla donna solo perché allontanarsi “poteva parere un po' sgarbato”, assicurando a se stesso che “tanto la lettura l'assorbiva talmente” da non temere distrazioni. Salvo poi posizionarsi, quasi per caso, in modo che lo sguardo “ogni volta che doveva andare a capo” finisca per incrociare “le gambe della villeggiante solitaria”. Il narratore evita qualsiasi commento esplicito: lascia che la logica del personaggio si smentisca da sola (Barengi 2007). Su questo impianto generale le risposte delle sei architetture mostrano una buona tenuta.

Un passaggio importante si ha quando si legge che la donna “ogni tanto interloquiva, sempre a sproposito, come usano le donne”. Benché la frase sia formalmente riferita dal narratore, appartiene alla mentalità del personaggio: scambiare per un giudizio di Calvino significa cadere nell’errore di confondere la voce narrante con la posizione dell'autore (Barengi 2007). Soltanto due modelli riescono a comprendere questo: Claude e ChatGPT. Il primo spiega che la frase non esprime il pensiero di Calvino, ma riflette il semplice pregiudizio maschilista di Amedeo. Il modello fa notare come il racconto finisca poi per smentire questo stereotipo, dimostrando che l'unica persona in grado di capire davvero la situazione è proprio la donna. ChatGPT arriva alla stessa conclusione, spiegando che si tratta di “quella zona ambigua in cui la voce del narratore e il punto di vista del personaggio si contaminano”. Gli altri quattro modelli sorvolano del tutto sul passo.

Quattro modelli su sei riescono a cogliere il momento chiave del racconto: lo sguardo che la donna rivolge ad Amedeo mentre si spoglia e il commento del narratore, che chiarisce il senso di quel contatto visivo ricordando però che il protagonista non lo coglie “perché negli sguardi non sapeva leggere”. Euria offre la formula più memorabile per descrivere il personaggio di Amedeo, descrivendolo come “un grammatico perfetto dei libri e un analfabeta degli sguardi”, mentre ChatGPT sceglie la sintesi: “sa leggere le pagine, ma non sa leggere completamente le persone”.

3.3.3 Le categorie temporali

La storia segue uno sviluppo lineare, spezzato solo dai ricordi e dalle abitudini estive di Amedeo: dal suo progressivo isolamento dalla vita attiva fino ai laboriosi preparativi estivi per la pesante valigia di libri. ChatGPT si distingue per l'estremo ordine espositivo, mentre Claude compie un salto di qualità ulteriore: è l'unico sistema a identificare l'inversione della narrazione, lasciando in secondo piano l'evento principale per concentrarsi sui minimi dettagli della lettura (Barengi 2007). Molto bene anche Gemini, che individua con precisione il momento in cui la comparsa della donna rompe la solita routine del protagonista, mostrando una tenuta decisamente migliore rispetto al test su Levi presente nel capitolo successivo.

I problemi veri nascono con le architetture più fragili. Euria scivola nello stesso errore che commetterà anche su *Il versificatore*: definisce la struttura "compatta e aristotelica" come se fosse limitata a un'unica unità di tempo e di luogo, cancellando del tutto le azioni che si ripetono. Le due versioni di Gemma 4 12B

(Offline e Online), infine, evitano la vera analisi narratologica e si rifugiano in una semplice opposizione tra "tempo della realtà" e "tempo del racconto".

3.3.4 Lo storyworld

Lo spazio del racconto è racchiuso in pochi elementi topografici: una strada litoranea, una scogliera e una spiaggetta. A metà testo affiora la metafora portante: leggere e immergersi nell'acqua significa compiere lo stesso gesto, ossia attraversare una superficie per accedere a una dimensione (Barenghi 2007). Claude ed Euria individuano entrambi questa architettura a due livelli. Per la resa dell'ambiente fisico, ChatGPT offre il quadro più ricco (tra caldo, superficie degli scogli, luce, alghe e riverbero), cogliendo il paradosso per cui il mondo immaginario appare ad Amedeo più reale di quello materiale. Gemini sviluppa un'ottima lettura della scogliera come spazio liminale.

3.3.5 Il sistema dei personaggi

Amedeo Oliva è definito dalle sue abitudini e da un approccio freddo e razionale anche riguardo i sentimenti, dato che valuta ogni possibile avventura calcolando solo il tempo perso e le seccature. Quasi tutti i modelli lo comprendono, ma soltanto quattro su sei analizzano la sua vera contraddizione: Amedeo non rifiuta lo sforzo fisico, ma la paura di mettersi davvero in gioco (Barenghi 2007). ChatGPT offre la sintesi più azzeccata, spiegando che il protagonista “Vuole vivere intensamente senza dover pagare il prezzo dell'imprevedibilità, della responsabilità e della vulnerabilità che la vita reale comporta”. Sulla figura della donna si misura invece la capacità dei sistemi di andare oltre la prospettiva del protagonista. La villeggiante non ha un nome, eppure è lei a muovere i fili della narrazione. Qui Claude esagera, sostenendo che qualsiasi iniziativa sia sua. Il testo mostra altro: il primo contatto parte proprio da Amedeo con il pretesto della medusa, così come sue sono la prima carezza e il primo bacio. Sullo stesso episodio Euria commette un errore piuttosto evidente, scambiando i pensieri di Amedeo per fatti concreti e parlando di un'occasione mancata. ChatGPT è invece l'unico a ricostruire la scena con esattezza, mostrando come la curiosità per la medusa sia solo un pretesto per avvicinarsi alla donna. Le due versioni di Gemma scivolano su giudizi banali: Gemma Offline riduce la donna a una semplice comparsa, mentre Gemma Online

si nasconde dietro formule generiche come “l'alterità del mondo reale”. Dei personaggi minori, infine, si occupano soltanto ChatGPT ed Eurìa.

3.3.6 Gli effetti retorici richiesti

Il prompt richiedeva di analizzare cinque specifici effetti retorici: pathos, tensione narrativa, suspense, curiosità e sorpresa. Claude e ChatGPT riescono a coprirli tutti in modo completo. Claude, in particolare, offre l'interpretazione più affascinante, parlando di una suspense “doppia e asimmetrica”: da un lato il lettore attende gli sviluppi dell'incontro erotico, dall'altro il protagonista pensa solo a come andrà a finire la sua lettura (Barenghi 2007). Secondo Claude, anche la curiosità viene trasferita sui romanzi che Amedeo sta leggendo, spostando l'attenzione sul destino dei personaggi dei libri anziché su quello dei due protagonisti. Anche Eurìa risponde bene a tutti i punti richiesti e aggiunge un'analisi sul ritmo ben supportata dai passaggi del testo. La sua lettura del pathos è completa e corretta, definendolo come “di chi finalmente viene visto da qualcuno che però non sa restituire lo sguardo”.

All'estremo opposto si colloca Gemma Online, che dimentica del tutto di analizzare il pathos e inventa una categoria del tutto inesistente, denominata “Sussurrato e Strutturato”. Sotto questa etichetta, il modello arriva persino ad affermare che la storia utilizzi una narrazione in seconda persona, “ove presente o sottintendita”, prendendo un abbaglio evidente, con ogni probabilità dovuto all'interferenza della narrazione in seconda persona (*you-narrative*) di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dello stesso Calvino, indebitamente proiettata dal modello su questo racconto (fenomeno che verrà approfondito nel paragrafo 3.3.8).

3.3.7 Il finale

Il racconto si chiude su una sospensione millimetrica: “Adesso lei era discesa là e stava a mezz'acqua. – Vieni anche tu, facciamo un ultimo bagno... – Amedeo, mordendosi un labbro, contava quante pagine mancavano alla fine”. Il testo non offre alcuna risoluzione, né un rifiuto esplicito né un'adesione, congelando l'azione sul puro calcolo matematico delle pagine rimanenti. È uno snodo in cui la lettura dei modelli diventa una prova binaria: o si individua la stasi del finale o la si travisa (Barenghi 2007). Claude, ChatGPT ed Eurìa superano la prova. ChatGPT riporta la citazione alla lettera, Claude ne offre una parafrasi impeccabile: “lei nell'acqua che

invita, lui che si morde un labbro e conta le pagine”. Euria nota come l'invito della donna funzioni in realtà come un nuovo incipit. Gemini, al contrario, scivola su un errore di posizionamento: identifica come immagine di chiusura Amedeo che precipita sul materassino, lacerato tra la lettura e il desiderio, scambiando per finale una scena che nel testo precede la conclusione di due paragrafi.

I fallimenti più vistosi arrivano però dalle due versioni di Gemma. Gemma Offline stravolge la scena affermando che Amedeo conti le pagine mentre si tuffa: un'invenzione che cancella il senso profondo del racconto, basato sull'immobilità del protagonista. Gemma Online compie invece l'errore d'interpretazione più ingenuo, sostenendo che Amedeo trovi un “giusto equilibrio tra la donna e il libro”. Il testo smentisce chiaramente questa lettura: il modello finisce così per scambiare l'autoinganno del personaggio per il messaggio finale della storia.

3.3.8 La sorpresa inaspettata: Gemma Online e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

L'analisi prodotta da Gemma Online con ricerca web attiva rappresenta il caso più emblematico dell'intero corpus: è l'unico output che non analizza la storia somministrata, finendo per sovrapporre un altro testo di Calvino, il romanzo del 1979 *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Milanini 2022).

Questa sovrapposizione lascia delle tracce all'interno dell'analisi: il modello attribuisce al racconto una struttura frammentaria fatta di “estratti e discontinuità” (arrivando a lodarla come scelta di genio), cita l'uso della seconda persona narrativa assente nel testo del 1958, ma cifra stilistica del romanzo del 1979 e inventa un personaggio mai esistito, “Mar_anna”, la cui grafia tradisce un refuso da estrazione dati sul web. Probabilmente interrogando la rete sulle parole chiave “Calvino” e “lettore”, il sistema è stato inondato dai risultati relativi al romanzo del 1979, incollando poi quel materiale al racconto del 1958 senza verificare la pagina reale. Questo caso conferma una regola fondamentale che qui ripetiamo nuovamente: quando un modello non possiede una capacità di verifica interna sul testo di partenza, l'accesso a Internet non corregge l'errore, ma finisce soltanto per moltiplicarlo.

3.3.9 Valori e interpretazioni storico-sociali

Il racconto parla del contrasto mai risolto tra la vita vissuta e la vita letta. Calvino da un lato ricorda che “nulla eguagliava il sapore di vita che è nei libri”, ma dall'altro mostra come chi vive solo di pagine decifrate sia del tutto cieco davanti ai segnali della realtà (Barenghi 2007). Tutti i modelli identificano questa polarità. Tra i modelli che offrono le letture più solide, ChatGPT costruisce il quadro storico e sociale più cauto e documentato: analizza i ritmi della vacanza di massa, la leggerezza dei costumi e il contrasto tra i classici di Amedeo e la rivista popolare della donna, notando come l'intellettuale non ne esca vincitore. Gemini azzarda un collegamento culturale più ampio, vedendo nel protagonista la figura dell'intellettuale alienato del dopoguerra. Claude aggiunge invece un tassello importante, collocando la storia nella stagione in cui Calvino, dopo la svolta degli anni 1956-1957, si allontana dal neorealismo e dall'impegno politico diretto (Milanini 2022). Amedeo diventa così il ritratto autoironico dell'intellettuale che ha ormai perso la spinta ad agire.

Decisamente deboli appaiono invece le interpretazioni delle due versioni di Gemma, entrambe prive di un vero contatto con il testo. Gemma Offline ipotizza un passaggio astratto dalla dimensione pubblica e politica della Resistenza a quella privata del dopoguerra, ricorrendo all'impropria formula di “lotta di piazza” per un fenomeno sviluppatosi notoriamente in clandestinità, un'idea che non trova alcun riscontro nel racconto. Gemma Online costruisce quattro tesi sociologiche basate in buona parte sul materiale inquinato e scambiato con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

3.3.10 Il giudizio critico

La richiesta di formulazione di un giudizio critico complessivo non permette ai modelli di affidarsi a risposte estratte direttamente dal racconto. Le due versioni di Gemma ed Eurìa si rifugiano nell'elogio “a tutti i costi”. Gemma Offline inventa un bizzarro “Voto Critico: Eccellente”, introducendo una scala di valutazione mai richiesta; Gemma Online definisce la storia “un inno alla resistenza del lettore”; Eurìa la incorona come “uno dei vertici della prosa breve calviniana degli anni Cinquanta”.

Gemini definisce in modo eccellente il racconto “una delle rappresentazioni più lucide, spietate e comiche della condizione intellettuale contemporanea”, ma la ancora all'immagine sbagliata del finale (Amedeo che precipita sul materassino). ChatGPT firma invece un'analisi impeccabile: “il paradosso dell'intera vicenda: **si

può conoscere tutta la letteratura del mondo e restare comunque analfabeti davanti a certi aspetti della vita**". Il suo unico limite sta nella postura: il tono rimane un po' scolastico e non mette mai davvero in discussione il testo (Milanini 2022).

Claude è l'unico sistema a spingersi oltre la semplice lode, proponendo obiezioni solide e argomentate. Nota come il racconto si regga su un unico meccanismo ripetuto con variazioni e segnala il rischio di far coincidere l'ironia sul maschile con l'adozione dello sguardo stesso del protagonista. Tuttavia, anche Claude incappa in un'incoerenza interna: quando sostiene che il testo affermi senza ironia che "nulla eguagliava il sapore di vita che è nei libri", dimentica che la frase appartiene al discorso indiretto libero di Amedeo durante il bagno. Attribuire quel pensiero direttamente all'autore significa azzerare quella distinzione tra voce narrante e punto di vista del personaggio che lo stesso modello aveva stabilito con rigore nelle pagine precedenti (Barenghi 2007).

3.3.11 Conclusione

Il test su *L'avventura di un lettore* mette in luce una dinamica che le analisi sulla poesia non permettevano di osservare. Se nella lirica l'errore è misurabile in modo matematico (conteggio delle sillabe, struttura delle strofe), nella prosa gli sbagli si distribuiscono su registri diversi: l'azione scenica inventata si nota subito; la contaminazione tra romanzi la coglie chi conosce l'autore (Milanini 2022). Da qui nasce il criterio che potrebbe rappresentare una "guida per l'uso dell'intelligenza artificiale nella ricerca letteraria": la verifica umana non va concentrata dove il modello appare debole, ma proprio dove sembra più competente. Sono le citazioni virgolettate, le etimologie, i termini tecnici e i riferimenti bibliografici, gli elementi che notoriamente conferiscono autorevolezza al discorso, a nascondere il tasso più alto di invenzione. È la stessa lezione che emergerà nel test su Levi, dove le imprecisioni dei modelli più avanzati si annideranno nella ricostruzione della storia editoriale del testo.

In conclusione di questo capitolo potremmo dire che un racconto incentrato su un lettore capace di decifrare ogni pagina, ma del tutto cieco di fronte agli sguardi della realtà (Barenghi 2007) si è trasformato nel banco di prova ideale per misurare lo stesso limite nei modelli di critica automatica. I sistemi che falliscono non sono quelli che non sanno leggere le parole, ma quelli che non riescono a riconoscere da chi, dentro il testo, quelle parole vengano davvero pensate.

3.4. Primo Levi, Il versificatore

I due riferimenti critici per il testo sono Francesco Cassata (*Fantascienza?* - 2016) e Marco Belpoliti (*Primo Levi di fronte e di profilo* - 2015).

3.4.1 La trappola del dato bibliografico

Il versificatore non si presenta come un racconto in prosa tradizionale, ma come una partitura drammatica fatta di battute, didascalie e una lista di personaggi in apertura. Su questa particolare forma quasi tutti i modelli riescono a orientarsi bene, definendo l'opera come atto unico, testo teatrale o radiodramma. La vera differenza qualitativa non sta però nell'etichetta assegnata, ma nelle conseguenze analitiche che i sistemi riescono a trarne. Claude spicca su tutti costruendo un ragionamento sull'assenza di un narratore tradizionale: nota come la funzione del racconto sia interamente delegata alle didascalie (Belpoliti 2015). ChatGPT e Euria arrivano a conclusioni simili per vie più piane, riconoscendo nelle didascalie un'istanza registica non giudicante.

I problemi veri nascono quando l'analisi si sposta sulla storia editoriale dell'opera. La cronologia reale del testo è complessa: esce su rivista nel 1960, viene raccolto nel 1966 sotto lo pseudonimo di Damiano Malabaila con il risvolto curato da Calvino, per poi conoscere vari adattamenti radiofonici e televisivi firmati da registi come Camilleri e Scaglione (Cassata 2016). Messi alla prova su questa ricostruzione, i modelli cadono in trappole inattese. Euria inverte la cronologia affermando che l'opera nacque prima per la radio e solo dopo per la stampa, cancellando la prima edizione del 1960. Claude azzarda che Levi lo scrisse direttamente su commissione della RAI: un'ipotesi del tutto priva di riscontro documentale. Gemini, ChatGPT e Gemma Offline scelgono invece la via della prudenza, limitandosi a citare l'edizione in volume del 1966 ed evitando lo sbaglio semplicemente perché non si espongono.

I modelli linguistici più sofisticati sul piano dell'interpretazione concettuale sono anche quelli che tendono a generare una maggiore quantità di dettagli storici non richiesti, allargando la superficie di rischio e la possibilità di allucinazione. La prudenza dimostrata dalle intelligenze intermedie è sinonimo di una strategia di risparmio informativo.

3.4.2 L'architettura temporale

Il versificatore non segue uno sviluppo lineare, ma si articola secondo una precisa architettura ad anello: la vicenda si apre con un prologo ambientato nel presente, dove il poeta e la segretaria iniziano la giornata lavorativa avvalendosi già del supporto della macchina; da questo punto si ritorna indietro nel tempo con il primo incontro e l'acquisto avvenuto due anni prima, per poi fare ritorno al presente nell'epilogo, quando il protagonista rivela al lettore di utilizzare lo strumento da ormai due anni (Belpoliti 2015).

Soltanto ChatGPT e Claude riescono a ricostruire correttamente questo impianto. Il salto all'indietro secondo ChatGPT genera una forte ironia drammatica, poiché il lettore conosce fin dall'inizio l'esito della trattativa e sposta la propria attenzione dal possibile acquisto della macchina al modo in cui avverrà il processo di persuasione. Claude nota, inoltre, l'efficacia del sommario finale, dove due interi anni di utilizzo della macchina vengono riportati in pochissime righe, proprio perché l'assuefazione alla tecnologia ha azzerato ogni reale avvenimento. Al contrario, Gemini ed Euria falliscono sostenendo che lo sviluppo sia puramente cronologico, scambiando la cornice del finale per un semplice salto in avanti e cancellando la funzione del prologo. Infine, le due versioni di Gemma 12B eludono del tutto il problema.

3.4.3 Il finale e la precisione terminologica

L'ultima battuta del racconto produce un ribaltamento: si scopre infatti che la narrazione appena ascoltata è stata generata dal Versificatore stesso. L'apparecchio smette di essere un semplice oggetto del racconto per trasformarsi nel suo reale autore. Questo rappresenta il cuore della lettura di Cassata sull'industrializzazione del lavoro intellettuale e sulla sostituzione dell'uomo nelle Storie naturali (Cassata 2016).

Di fronte a questa svolta Claude utilizza la categoria esatta di metalessi e definisce il poeta come un “narratore omodiegetico retrospettivo”. Euria evita il lessico specialistico e si rifugia in definizioni più generiche come “cornice retrospettiva” e “metanarrazione”. Il crollo è invece totale nelle due istanze di Gemma 4 12B, che mancano completamente il punto. Gemma Online va persino oltre, colmando la propria cecità con una invenzione: sostiene infatti che “il poeta finisce per essere felice quando la macchina fallisce, perché in quel fallimento trova un riflesso del proprio vuoto”, un'affermazione del tutto priva di riscontro.

3.4.4 Lo storyworld: straniamento o mondo parallelo?

Sul piano dello storyworld tutti i modelli si allineano alla prospettiva critica di Francesco Cassata, riconoscendo un contesto in cui la poesia viene trattata alla stregua di una merce qualsiasi, regolata da conferme d'ordine, anticipi, penali e scadenze (Cassata 2016). Claude offre l'interpretazione più fedele al procedimento di Levi, parlando di uno “straniamento minimo” in cui “un solo *novum* (il Versificatore) innestato in un ambiente iperrealistico e verificabile”. La credibilità della macchina non è affidata alla meraviglia del linguaggio fantascientifico, ma alla freddezza della scheda tecnica, fatta di volt, fusibili, stabilizzatori, garanzie di dodici mesi e dettagli sul montaggio (Belpoliti 2015). ChatGPT raggiunge un risultato simile.

Euria aggiunge un'ottima osservazione sull'alternanza tra la geografia italiana reale, con riferimenti a Milano, Genova od Olgiate Comasco, e un immaginario americano popolato da sigle aziendali e progetti spaziali. Tuttavia, Euria indebolisce la propria intuizione classificando questo mondo come “un universo parallelo in cui la poesia è una professione regolata, con ordinazioni, anticipi, penalità e fatturazione”. La realtà raccontata da Levi non è un mondo alternativo, ma l'Italia degli anni Sessanta con un solo oggetto inventato in più (il Versificatore).

3.4.5 La funzione critica del personaggio di Simpson

Tutti i modelli individuano la triade formata dal Poeta, dalla Segretaria e da Simpson. I quattro sistemi più avanzati aggiungono il Versificatore come vero personaggio e includono anche Giovanni, il facchino.

Sul personaggio del Poeta si registra una forte intesa: viene visto come un antieroe calato nella logica economica prima ancora di acquistare la macchina. ChatGPT mostra come l'intellettuale non si chieda se un verso sia poetico, ma solo se sia vendibile. Sulla figura della Segretaria, che Gemini definisce oppositore e custode del tocco umano, Euria propone l'osservazione più originale leggendo in chiave socio-economica: il lavoro di cura e di supporto è il primo a essere svalutato dall'automazione perché non era mai stato riconosciuto come creativo nemmeno in precedenza.

Lo scarto più marcato tra le intelligenze artificiali si misura sulla figura di Simpson. Gemma Online lo definisce incarnazione della “neutralità della tecnologia”, quando in realtà Simpson è tutt'altro che neutrale, essendo un venditore spietato. Gemini lo inquadra come l'archetipo dell'agente di commercio pronto a giustificare qualsiasi

anomalia. Claude compie un salto interpretativo definendo Simpson il reale critico letterario del racconto: è nel dialogo con lui che un banale guasto elettrico viene trasformato in atto poetico attraverso l'etimologia di Sansone (Cassata 2016).

3.4.6 Brossa: il termine che separa i modelli

All'interno del racconto viene usato il termine "brossa". La macchina impiega questa parola del tutto sconosciuta, che il Poeta cerca inutilmente sul dizionario e che solo più tardi si scoprirà essere un'espressione del gergo d'officina, appresa nel laboratorio di collaudo in cui l'apparecchio è stato assemblato.

ChatGPT coglie la continuità che lega la macchina al suo ambiente di produzione, notando che il comportamento del macchinario dipende da ciò che gli è stato assimilato durante la costruzione, una formula che anticipa il concetto contemporaneo di dati di addestramento. Gemini scivola invece in una contraddizione: da un lato definisce "brossa" una parola inesistente inventata dalla macchina, dall'altro ammette che proviene dal gergo dei collaudatori. Questa svista lo porta a commettere un errore di categoria, interpretando l'episodio come una moderna allucinazione dell'intelligenza artificiale. Gemini maneggia categorie moderne come "prompt engineering" o "allucinazione" con disinvoltura, ma finisce per applicarle al fenomeno sbagliato, scambiando un dato di contesto per un errore del sistema. Il risultato peggiore lo registra Gemma Online, che fonde impropriamente due momenti distinti del testo: il modello attribuisce al Poeta l'entusiasmo per un guasto tecnico scambiato per estro artistico, confondendo il caso di "brossa" con il corto circuito di "Sinsone".

3.4.7 Effetti retorici

Il prompt di partenza richiedeva un'analisi mirata su cinque precisi effetti retorici: pathos, tensione narrativa, suspense, curiosità e sorpresa. Di fronte a questo compito soltanto Claude, Euria e ChatGPT riescono a sviluppare ogni singolo elemento in modo rigoroso, mentre le due versioni di Gemma scivolano in un'impostazione rigida, comprimendo tutte le richieste in un unico blocco dedicato all'ironia e al grottesco.

Claude, grazie a una comprensione profonda della struttura del racconto e avendo individuato la presenza del prologo, comprende che la tensione narrativa è

disinnescata in partenza dalla cornice iniziale. Al suo posto subentra una tensione di natura etica, centrata sull'interrogativo: “fino a dove arriverà l'abdicazione dell'uomo di fronte al progresso tecnologico?” (Cassata 2016). Eurìa mappa il crescendo delle prove, dalle rime a vuoto al sonetto, e situando il momento di vera suspense nella scena in cui il Poeta e la segretaria restano soli con l'apparecchio, privi della tutela del tecnico.

Sul tema del pathos quasi tutti i modelli convergono sulla medesima intuizione: la commozione più autentica non è prodotta dai personaggi umani, ma scaturisce dalla macchina stessa. Come evidenziano Claude ed Eurìa, i versi dedicati all'impossibilità del corpo, con la mano che tocca una vite e l'abbraccio che si trasforma in una scossa elettrica, generano un pathos riflesso, fondato sulla simulazione del sentire (Belpoliti 2015).

3.4.8 Tecnologia e profezia

Abbiamo chiesto a sei sistemi d'intelligenza artificiale generativa di analizzare un testo del 1960 che racconta proprio l'ingresso sul mercato di una macchina poetica. Tutti i modelli avvertono la carica profetica del racconto.

Eurìa riconosce nell'impostazione del macchinario un sistema prototipale di un moderno prompt a parametri multipli. ChatGPT si concentra sul confine sottile tra “apprendimento, combinazione e invenzione”, fino a chiudere con un'osservazione: se si considera il racconto intelligente, ironico e ben costruito, si finisce per concedere “indirettamente al Versificatore le qualità che voleva negargli”. Claude invece sposta l'attenzione dell'analisi dal piano tecnologico a quello antropologico, cogliendo come Levi non abbia immaginato un'innovazione tecnica, ma abbia previsto che la vera domanda del futuro non sarebbe stata se la macchina fosse davvero creativa, ma chi avesse interesse a proclamarla tale (Cassata 2016).

4. L'uomo come soggetto biologico e guida

Al termine di questo percorso sperimentale, è necessario ritornare a ragionare sulla persona, intesa come creatore, guida critica ed entità biologica che presenta differenze sostanziali rispetto a qualsiasi architettura artificiale. Da oltre vent'anni, con la svolta cognitivista, la teoria e la critica della letteratura riconoscono nell'atto della lettura un'esperienza *embodied*, trovando nel paradigma enattivista uno dei suoi approcci più solidi. Gli studi condotti da ricercatori come Marco Caracciolo e Karin Kukkonen hanno ampiamente dimostrato come la lettura non sia una semplice operazione di decodifica concettuale, ma un processo profondamente legato alla nostra natura corporea. Quando un essere umano legge, non si limita a decodificare dei segni sulla pagina: mette in gioco il proprio corpo e la propria memoria fisica. Lo spazio e il tempo della poesia prendono vita attraverso le nostre sensazioni reali. La siepe di Leopardi o il "non-luogo" di Caproni producono in noi un senso di ostacolo o di vertigine proprio perché abbiamo un corpo, percepiamo il mondo con i sensi e siamo consapevoli dei nostri limiti fisici e del tempo che scorre (Caracciolo e Kukkonen 2021). L'intelligenza artificiale generativa, per contro, non possedendo un corpo, non provando sensazioni fisiche e non avendo (allo stato attuale dello sviluppo tecnologico) alcuna forma di coscienza del limite fisico o della morte, non può "comprendere né "sentire" la reale tensione dell'opera letteraria.

4.1 Il comportamento dell'IA e l'allineamento etico

Paradossalmente, proprio perché questi modelli restituiscono risposte articolate e differenziate nella forma, molti utenti sono portati a percepirli quasi come entità "vive", dotate di una propria sensibilità o di una personalità distinta (Shanahan et al. 2023). In realtà, la varietà e la naturalezza di questi interventi non nascono da un'autonoma capacità di pensiero, ma dal modo in cui i sistemi vengono addestrati. A fare la differenza sono le fasi di rifinitura, in cui le aziende sviluppatrici impongono al modello una precisa "postura": un modo di rispondere che di volta in volta può farsi accademico, sintetico, amichevole, prolisso o informale. Poiché parliamo di software commerciali a codice chiuso, la natura esatta di queste istruzioni rimane per lo più opaca. Questa fase si intreccia con il processo di alignment (allineamento etico). Se venissero abbandonati alla sola memoria grezza e all'immenso archivio estratto dalla rete, i modelli finirebbero per specchiare passivamente anche il lato più buio della produzione testuale umana, riproducendo pregiudizi, incitamenti all'odio e discriminazioni. Per i colossi della tecnologia, un'intelligenza artificiale

che scivola in epiteti discriminatori o propaganda ideologie estremiste rappresenta un vero disastro commerciale e reputazionale (J. Ji et al. 2023). Tuttavia, il tentativo di forzare la macchina verso la massima neutralità e l'inclusività finisce talvolta per tradursi in una palese iper-correzione. Un episodio che dimostra questo bilanciamento forzato si è verificato all'inizio del 2024 con Gemini: pur di evitare stereotipi visivi d'impronta caucasica o maschilista, i filtri interni del sistema hanno spinto il generatore di immagini a produrre anacronismi storicamente paradossali, come la rappresentazione di soldati della Wehrmacht nazista come persone nere o asiatiche o la raffigurazione di figure papali femminili (Pisa 2024). Questo caso evidenzia come l'output



Figura 6 - Un caso di iper-correzione dell'IA: l'output di Gemini al prompt «Create an image of a pope», con la generazione di figure papali femminili dovuta ai filtri interni di alignment. Fonte: Pisa (2024).

dell'IA non sia mai una risposta neutra, ma il risultato di un compromesso tra calcolo probabilistico e filtri di sicurezza impostati a monte (Röttger et al. 2023).

Al tema dell'etica si affianca la questione delle fonti di addestramento e della proprietà intellettuale. Quando vengono interpellati su temi di critica letteraria avanzata, i modelli tendono a citare repertori aperti o enciclopedici generali, evitando di esplicitare i testi saggistici più autorevoli da cui estraggono le idee fondamentali (ChatGPT nell'analisi della poesia di Caproni, presente in Appendice).

Fonti ricercate sul web

[1]: https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-caproni_res-4f6a36cc-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/?utm_source=chatgpt.com "CAPRONI, Giorgio - Enciclopedia - Treccani"

[2]: https://www.presidiopoetico.eu/index.php/da-leggere/il-franco-cacciatore?utm_source=chatgpt.com "Presidio Poetico - Caproni, Il franco cacciatore"

[3]: https://theses.gla.ac.uk/9093/1/2017Angeliniphd.pdf?utm_source=chatgpt.com "Microsoft Word - 2018Angeliniphd.docx"

[4]: https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-caproni_%28Dizionario-Biografico%29/?utm_source=chatgpt.com "CAPRONI, Giorgio - Enciclopedia - Treccani"

[5]: https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-caproni/?utm_source=chatgpt.com "Caproni, Giorgio - Enciclopedia - Treccani"

[6]: https://unacitta.it/it/articolo/1515-novecento-poetico-italiano-anni-ottanta-lo-stile-tardo-di-caproni-e-bertolucci?utm_source=chatgpt.com "Di Alfonso Berardinelli | Una Città"

Non è una scelta casuale: l'intero settore dell'IA generativa è attraversato da una fitta rete di battaglie legali promosse da autori, editori e istituzioni contro colossi come Anthropic o OpenAI (Vigdor 2026), accusati di scansioni indiscriminate di volumi, uso di repository pirata e violazione di massa del copyright (Il Post 2026). L'omissione dei riferimenti bibliografici puntuali potrebbe così configurarsi come una possibile strategia di autotutela legale, volta a evitare di rendere esplicito l'impiego di materiale protetto dal diritto d'autore.

4.2 Chi ha vinto?

Al termine dell'analisi empirica condotta nel capitolo precedente, sorge quasi spontaneamente un interrogativo: esiste davvero un modello "migliore" in assoluto? La risposta più corretta, dal punto di vista metodologico, è che non esiste un vincitore definitivo né una risposta statica. Il panorama dell'intelligenza artificiale generativa è caratterizzato da un'evoluzione talmente rapida che la posizione di vertice su questa tecnologia può cambiare nel giro di pochi mesi, al ritmo dei costanti rilasci da parte delle aziende sviluppatrici. Nel perimetro circoscritto di questa sperimentazione, Claude ha mostrato una spiccata sensibilità analitica e una solida tenuta nel discorso critico. Questo risultato però non equivale a una supremazia in tutti i campi. I modelli di frontiera (Claude, ChatGPT e Gemini) rappresentano oggi la scelta più naturale per compiti complessi, dall'interpretazione testuale al ragionamento logico-verbale, fino alla sintesi saggistica, proprio grazie al loro immenso bagaglio di conoscenze generali. I modelli più leggeri o locali, pur non possedendo la profondità necessaria ad affrontare una lettura complessa come quella de *L'Infinito* di Leopardi, si rivelano efficienti su mansioni mirate. Si dimostrano una risorsa ideale per compiti circoscritti in cui la cultura enciclopedica non è fondamentale, come la classificazione rapida dei dati, la ricerca testuale o l'esecuzione di automatismi agentici (Touvron et al. 2023).

La scelta del sistema non dovrebbe quindi dipendere dal prestigio del marchio o dall'illusione di un sistema infallibile, ma dalla natura specifica del problema che si intende affrontare. Più che la selezione dell'algoritmo in sé, l'aspetto fondamentale risiede nella valutazione del risultato: ci si può davvero fidare ciecamente dell'output ottenuto? La risposta è inevitabilmente no: per quanto modelli di punta come Claude tendano a commettere meno errori rispetto alla concorrenza,

nessuna architettura offre reali garanzie di infallibilità (Z. Ji et al. 2023). Accettare passivamente la prima risposta generata, una tentazione frequente quando mancano il tempo o gli strumenti per un'analisi approfondita, significa esporsi al rischio di allucinazioni e imprecisioni anche rilevanti. In ultima analisi, l'elemento davvero determinante per un uso consapevole dell'intelligenza artificiale è il bagaglio di conoscenze dell'utente: soltanto chi domina già la materia è in grado di valutare il testo con occhio critico, rintracciarne le incoerenze logiche e trasformare un output imperfetto in una vera risorsa di lavoro (Buçinca et al. 2021).

Conclusione: la scuola, il docente e il ruolo dell'intelligenza artificiale

Se la validità dell'output dipende dalla capacità critica di chi interroga il modello, la scuola può diventare un fondamentale terreno di prova per costruire e coltivare questa nuova alleanza tra uomo e tecnologia. Di fronte a strumenti linguisticamente sempre più efficaci, la domanda riguarda l'applicazione nel campo della didattica: in quale modo un docente può integrarli concretamente nella propria quotidianità, così da trasformarli in flessibili assistenti al servizio dell'insegnamento? (Mollick e Mollick 2023) Nel lavoro d'aula, questo supporto si manifesta su più fronti: da un lato agevola la personalizzazione della didattica, facilitando la preparazione di esercitazioni graduate, prove di verifica o materiali di recupero e approfondimento, dall'altro si rivela un valido supporto per l'inclusione, offrendo la possibilità di riadattare con agilità e in modo tempestivo uno stesso argomento teorico. Piuttosto che creare percorsi separati, il docente può così declinare rapidamente la medesima lezione per le diverse sensibilità cognitive della classe, trasformando un testo molto denso in mappe, schemi o sintesi visive (Kasneci et al. 2023). A questo si aggiunge l'integrazione con i sistemi basati su architetture di recupero informativo, come NotebookLM: lavorando esclusivamente sui documenti caricati dal docente, la macchina si muove all'interno di un perimetro controllato, azzerando quasi del tutto il rischio di allucinazioni e garantendo la massima aderenza alle fonti stabilite. L'analisi dei test condotti nella ricerca ha permesso di tracciare una distinzione netta tra due modalità operative della macchina: da una parte esiste uno spazio di riuso, in cui il modello attinge a strutture consolidate nel proprio addestramento restituendo sintesi corrette, dall'altra si apre uno spazio di invenzione in cui, di fronte a richieste inedite, il calcolo probabilistico dell'algoritmo tende a mostrare i propri limiti, sfociando in errori formali e allucinazioni. Questa linea di demarcazione definisce con chiarezza i confini dell'azione educativa. La macchina si occupa della dimensione della schematizzazione e della velocizzazione dei compiti compilativi, al docente spetta invece la visione d'insieme, la direzione etica e pedagogica, il controllo dei contenuti e, soprattutto, la responsabilità del giudizio critico (Holmes et al. 2019).

La ricerca evidenzia dunque come la tecnologia non snaturi il fattore umano nella didattica, ma finisca al contrario per valorizzarlo. Finché l'insegnante conserverà il proprio ruolo di guida consapevole, razionale e dotata di un bagaglio conoscitivo solido, la macchina rimarrà ciò che è e deve essere: un potente e utilissimo strumento subordinato al servizio del pensiero.

Ringraziamenti

Un grazie sincero al Professor Maurizio Lana per la guida, la pazienza e la fiducia. È stato lui a spronarmi ad affrontare un argomento che all'inizio reputavo fin troppo complesso e grande per me: grazie ai suoi consigli, quelle che erano solo idee sparse hanno preso forma e trovato una direzione precisa.

Ringrazio la Professoressa Stefania Irene Sini per l'aiuto fondamentale nella scelta dei testi e nell'impostazione dell'analisi critica, oltre che per i suggerimenti bibliografici sulla critica di riferimento.

Un grazie enorme ai miei amici, con un pensiero speciale per Federico: ormai è una nostra abitudine inserire un ringraziamento reciproco nelle nostre tesi.

Un grazie alla mia famiglia e, in modo particolare, ai miei genitori Caterina e Claudio per essermi stati accanto in ogni momento di questi anni.

Infine, un grazie lo devo anche a me stesso. In un periodo in cui ero indeciso su cosa fare, ho scelto di affrontare questo percorso tra Triennale e Magistrale. È stata una decisione che mi ha cambiato davvero, trasformando il mio modo di pensare e di guardare il mondo.

Appendice: trascrizione integrale dei Prompt e degli Output

Prompt poesia

Agisci in qualità di critico letterario esperto. Analizza la poesia sopra proposta ed esegui un'analisi metrica, stilistica, retorica, semantica, sintattica e morfologica di questa poesia. Descrivi il contesto storico-sociale e il sistema letterario in cui l'opera si inserisce. Concludi offrendo un giudizio critico complessivo.

Giacomo Leopardi – L'Infinito

ChatGPT 5.6

1. Inquadramento generale

L'infinito è uno dei testi più celebri di Giacomo Leopardi. Fu composto a Recanati nel **1819**, quando il poeta aveva ventun anni, e appartiene alla stagione dei cosiddetti ***"piccoli idilli"***, confluiti poi nei *Canti*.

Il testo è costituito da appena **quindici versi**, ma rappresenta un'esperienza conoscitiva completa. Leopardi parte da una situazione concreta e quotidiana — il poeta seduto su un colle, davanti a una siepe che limita la vista — e trasforma proprio quell'ostacolo fisico nell'occasione per immaginare ciò che non può vedere: spazi senza fine, silenzi assoluti, l'eternità. L'esperienza culmina nella dissoluzione metaforica dell'io nell'infinito:

> «E il naufragar m'è dolce in questo mare».

Il tema fondamentale non è quindi semplicemente la contemplazione della natura, ma il **rapporto tra limite e infinito, percezione e immaginazione, finito e indefinito, io e immensità**.

2. Analisi metrica

La poesia è formata da **15 endecasillabi sciolti**, cioè endecasillabi non organizzati in strofe regolari e privi di uno schema fisso di rime.

La scelta dell'endecasillabo appartiene alla grande tradizione poetica italiana, da Dante e Petrarca fino alla poesia sette-ottocentesca, ma Leopardi lo rende estremamente fluido attraverso una sintassi che spesso supera il confine del verso.

Gli enjambement

Uno degli elementi metrici più importanti è la presenza frequente di **enjambement**, cioè la separazione tra due parole sintatticamente strettamente connesse, collocate però in versi differenti:

* «tanta parte / Dell'ultimo orizzonte»

* «interminati / Spazi»

* «sovrumani / Silenzi»

* «quello / Infinito silenzio»

* «la presente / E viva»

* «questa / Immensità»

Gli enjambement hanno una precisa funzione espressiva: **dilatano il ritmo e spingono il discorso oltre il limite materiale del verso**. La forma metrica, dunque, riproduce il contenuto della poesia: così come il pensiero cerca di oltrepassare la siepe, la sintassi tende continuamente a oltrepassare la misura del verso.

Particolarmente significativo è:

> «interminati / Spazi»

La parola *interminati*, che indica qualcosa privo di confini, viene essa stessa separata dal sostantivo cui appartiene e proiettata oltre la fine del verso.

Ritmo

Il ritmo non è uniforme. All'inizio è relativamente calmo e contemplativo:

> «Sempre caro mi fu quest'ermo colle»

Poi si espande nei lunghi periodi centrali, accompagnando il movimento dell'immaginazione:

> «interminati / Spazi di là da quella, e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete»

Infine si distende nuovamente negli ultimi versi, fino alla conclusione lenta e solenne:

> «E il naufragar m'è dolce in questo mare».

La libertà ritmica degli endecasillabi rende così percepibile il progressivo abbandono della coscienza nell'immensità.

3. Analisi stilistica

Lo stile della poesia è apparentemente semplice, ma estremamente elaborato.

Leopardi combina **parole quotidiane e concrete**:

* colle

* siepe

* vento

* piante

con parole di fortissimo valore astratto e assoluto:

* interminati

* sovrumani

* infinito

* eterno

* immensità

Il movimento stilistico fondamentale va quindi dal **concreto all'astratto**, dal sensibile all'immaginato.

La siepe e il vento appartengono all'esperienza fisica; gli «interminati spazi», i «sovrumani silenzi» e «l'eterno» appartengono invece all'attività mentale.

Il lessico dell'indefinito

Fondamentali sono termini come:

> «interminati», «sovrumani», «profondissima», «infinito», «eterno», «immensità».

Sono parole che impediscono di determinare precisamente gli oggetti rappresentati. Non descrivono qualcosa con contorni esatti, ma suggeriscono realtà impossibili da delimitare.

È uno dei principi centrali della poetica leopardiana: ciò che è **vago**, lontano, indefinito e non perfettamente percepibile **stimola maggiormente l'immaginazione**.

La siepe è quindi importante proprio perché **nasconde**.

Se il poeta vedesse tutto l'orizzonte, avrebbe davanti a sé uno spazio reale e misurabile. Poiché invece una parte dell'orizzonte gli è sottratta, può immaginare ciò che non vede come illimitato.

4. Analisi retorica

La poesia è costruita attraverso numerose figure retoriche, sempre strettamente funzionali al significato.

Antitesi

L'intera poesia è organizzata attraverso opposizioni:

* **finito / infinito**

* **visibile / invisibile**

* **reale / immaginato**

* **suono / silenzio**

* **presente / passato**

* **limite / immensità**

* **io individuale / totalità**

L'opposizione fondamentale è incarnata dalla **siepe**, oggetto finito che permette paradossalmente di concepire l'infinito.

Iperboli

Espressioni come:

> «interminati / Spazi»

> «sovrumani / Silenzi»

> «profondissima quiete»

amplificano la dimensione dell'esperienza oltre qualsiasi misura umana.

L'aggettivo **«sovrumani»** è particolarmente significativo: ciò che il poeta immagina supera letteralmente le capacità ordinarie dell'uomo.

Enumerazione e climax

Nei versi centrali troviamo una successione ascendente:

> «interminati / Spazi [...] e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete»

La percezione immaginaria sembra ampliarsi progressivamente.

Prima viene concepito lo **spazio**, poi il **silenzio**, infine una **quiete assoluta**.

Polisindeto

Frequentissima è la congiunzione **«e»**:

> «e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete»

e soprattutto:

> «e mi sovvien l'eterno,

> E le morte stagioni, e la presente

> E viva, e il suon di lei».

È un **polisindeto** che rallenta e insieme accumula le immagini, dando l'impressione che il pensiero proceda per successive espansioni.

Anafora

La ripetizione della congiunzione «e» all'inizio di più segmenti sintattici costituisce anche un effetto anaforico:

> «E le morte stagioni, e la presente

> E viva, e il suon di lei».

Allitterazioni e fonosimbolismo

Ricorrono frequentemente suoni sibilanti, soprattutto **s**, che contribuiscono alla sensazione di silenzio e vastità:

> «Sempre», «siepe», «spazi», «sovrumani», «silenzi».

Nel momento in cui compare il vento, invece, la dimensione sonora diventa concreta:

> «Odo stormir tra queste piante»

La sonorità della frase sembra evocare il fruscio delle foglie.

Metafora

La conclusione contiene la grande metafora della poesia:

> «questa immensità»

diventa

> «questo mare».

L'infinito viene metaforicamente rappresentato come un **mare senza confini**.

Di conseguenza:

> «s'annega il pensier mio»

e

> «il naufragar»

trasformano l'esperienza mentale in un'immersione fisica.

Paradosso

Il verso conclusivo:

> «E il naufragar m'è dolce in questo mare»

contiene un evidente **paradosso**.

Il naufragio, normalmente associato alla morte e alla distruzione, diventa «dolce». La perdita dei confini individuali non viene avvertita come tragedia ma, almeno per un istante, come piacere.

Non si tratta propriamente di un suicidio né di un desiderio di morte: è la rappresentazione poetica dell'abbandono dell'io alla percezione immaginaria dell'infinito.

5. Analisi semantica

La poesia può essere divisa idealmente in **due grandi esperienze dell'infinito**.

Prima esperienza: l'infinito spaziale

Nei primi versi il poeta si trova davanti alla siepe:

> «che da tanta parte

> Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude».

La vista viene impedita. Ma proprio questa privazione permette all'immaginazione di entrare in funzione:

> «interminati

> Spazi di là da quella»

Il poeta non vede realmente questi spazi: precisa infatti:

> «Io nel pensier mi fingo».

Il verbo ***fingo*** è fondamentale. Non significa “mento”, ma conserva il significato originario latino di ***fingere***: **formare, plasmare, creare con l'immaginazione**.

Il poeta costruisce mentalmente l'infinito.

La contemplazione diventa però così intensa da provocare paura:

> «ove per poco

> Il cor non si spaura».

Di fronte all'assenza completa di limiti, l'io rischia di perdere i propri punti di riferimento.

Seconda esperienza: l'infinito temporale

Il passaggio avviene grazie al vento:

> «E come il vento

> Odo stormir tra queste piante»

Il vento costituisce un elemento **reale e presente**.

Il poeta confronta allora:

> «quello / Infinito silenzio»

con

> «questa voce».

Qui è essenziale l'opposizione dei dimostrativi:

****quello**** → lontano, immaginato, infinito;

****questa**** → vicino, concreto, presente.

Il rumore limitato del vento fa nascere per contrasto l'idea dell'infinito silenzio.

Dall'infinito dello spazio Leopardi passa quindi all'infinito del ****tempo****:

> «e mi sovvien l'eterno,

> E le morte stagioni, e la presente

> E viva»

Tre dimensioni si confrontano:

* ****l'eterno****, privo di tempo;

* ****le morte stagioni****, cioè il passato;

* ****la presente e viva****, cioè il presente.

Il tempo individuale viene così inserito entro una dimensione immensamente più vasta.

6. Il sistema dei dimostrativi

Uno degli elementi più raffinati del testo è l'uso di ****questo / quello****.

All'inizio:

> «quest'ermo colle»

> «questa siepe»

indicano la realtà immediatamente vicina al poeta.

Poi:

> «di là da quella»

La siepe diventa il confine oltre il quale si apre l'immaginazione.

Successivamente abbiamo:

> «quello / Infinito silenzio»

contrapposto a:

> «questa voce».

«Quello» indica la dimensione lontana e immaginaria dell'infinito; **«questa»** indica il rumore concreto del vento presente vicino al poeta.

Ma alla fine avviene qualcosa di straordinario:

> «Così tra questa

> Immensità»

L'immensità, inizialmente lontana, è ormai diventata **«questa»**.

L'infinito non viene più percepito come qualcosa di distante: la coscienza del poeta vi si è immersa.

Lo stesso processo culmina in:

> «questo mare».

L'infinito immaginato è diventato psicologicamente presente.

7. Analisi sintattica

La sintassi contribuisce in modo decisivo alla rappresentazione del movimento della mente.

Prima parte: vv. 1-3

> «Sempre caro mi fu quest'ermo colle,

> E questa siepe...»

La costruzione è relativamente semplice e descrive una situazione concreta.

Il soggetto grammaticale viene collocato dopo il predicato:

> «caro mi fu quest'ermo colle»

con una disposizione delle parole tipicamente poetica.

Seconda parte: vv. 4-8

La sintassi si espande:

> «Ma sedendo e mirando, interminati

> Spazi [...]

> Io nel pensier mi fingo»

Il soggetto **«Io»** e il verbo principale **«mi fingo»** arrivano soltanto dopo una lunga serie di elementi.

Questa sospensione sintattica produce un effetto di dilatazione: prima che la frase trovi il suo centro grammaticale, il lettore attraversa gli stessi «interminati spazi» immaginati dal poeta.

I gerundi:

> «sedendo e mirando»

indicano la condizione durante la quale nasce l'esperienza contemplativa.

Terza parte: vv. 8-13

La percezione del vento dà origine a un nuovo movimento sintattico:

> «E come il vento

> Odo stormir [...] io quello

> Infinito silenzio a questa voce

> Vo comparando»

La costruzione è fortemente spezzata dagli enjambement.

Il verbo:

> «Vo comparando»

indica un'azione mentale continuata: il soggetto mette progressivamente in relazione il suono presente e il silenzio infinito.

Segue:

> «e mi sovvien l'eterno»

La memoria e l'immaginazione si aprono quindi alla dimensione temporale.

Conclusione: vv. 13-15

La sintassi diventa più semplice:

> «Così tra questa

> Immensità s'annega il pensier mio:

> E il naufragar m'è dolce in questo mare».

Dopo l'espansione della parte centrale, la conclusione acquisisce una straordinaria compattezza.

I due verbi decisivi sono:

****s'annega**** → il pensiero perde i propri limiti;

****naufragar**** → la perdita dell'individualità diventa esperienza piacevole.

8. Analisi morfologica

Anche le forme grammaticali sono altamente significative.

«ermo»

Aggettivo di registro letterario, significa **solitario, appartato**. Deriva dalla tradizione poetica e conferisce immediatamente al paesaggio una dimensione meditativa.

«guardo»

È un sostantivo derivato dal verbo *guardare* e significa **vista, sguardo**.

«sedendo» e «mirando»

Sono **gerundi presenti**. Indicano contemporaneità rispetto all'azione principale e suggeriscono una contemplazione prolungata.

«interminati»

Participio/aggettivo nel senso di **senza termine, senza confine**. È semanticamente vicino a *infinito*.

«sovrumani»

Aggettivo composto: *sovr*- + *umani*. Indica ciò che supera la misura dell'uomo.

«mi fingo»

Prima persona singolare del presente indicativo di *fingere*, con pronome riflessivo/dativo. Qui significa:

“mi rappresento mentalmente”, “creo dentro di me”.

Non ha il significato moderno principale di “simulare qualcosa di falso”.

«ove»

Avverbio relativo di registro letterario, equivalente a **dove**.

«si spaura»

Forma pronominale di *spaurare*: significa **si spaventa**.

«odo»

Prima persona singolare del presente indicativo di *udire*. È una forma letteraria particolarmente solenne.

«stormir»

Forma apocopata dell'infinito **stormire**.

L'apocope contribuisce anche all'equilibrio metrico del verso.

«vo comparando»

Vo è forma di **vado**. La costruzione *andare + gerundio* indica un'azione progressiva e continuata:

continuo a confrontare, **vado mettendo a confronto**.

«mi sovvien»

Forma letteraria e apocopata di **mi sovviene**, cioè:

mi torna alla mente, **mi viene in mente**.

«morte stagioni»

Morte è aggettivo riferito a **stagioni**: significa le epoche ormai trascorse, il **passato definitivamente scomparso**.

«s'annega»

Forma pronominale di **annegare**. Il soggetto è:

> «il pensier mio».

Il pensiero viene metaforicamente rappresentato come qualcosa che si immerge fino a perdere i propri confini.

«naufragar»

Infinito sostantivato: equivale a **il naufragare**.

Il verbo esprime un'azione, ma viene trasformato in una realtà concettuale che svolge la funzione di soggetto:

> «il naufragar [...] è dolce».

9. Struttura profonda della poesia

Il testo può essere schematicamente rappresentato così:

limite reale

→ siepe

impossibilità di vedere

→ esclusione dell'orizzonte

attivazione dell'immaginazione

→ «io nel pensier mi fingo»

infinito spaziale

→ «interminati spazi»

silenzio assoluto

→ «sovrumani silenzi»

paura dell'illimitato

→ «il cor non si spaura»

ritorno della percezione sensibile

→ vento

****confronto finito/infinito****

→ voce / silenzio

****infinito temporale****

→ eterno / passato / presente

****dissoluzione dell'io****

→ «s'annega il pensier mio»

****piacere dell'abbandono****

→ «il naufragar m'è dolce».

Il movimento fondamentale è quindi:

****percezione → immaginazione → infinito → smarrimento → piacere**.**

10. La teoria del piacere e la poetica del vago e dell'indefinito

L'infinito può essere collegato alle riflessioni che Leopardi svilupperà nello **Zibaldone**, soprattutto nella cosiddetta ****teoria del piacere****.

Secondo Leopardi, l'uomo non desidera semplicemente singoli piaceri: desidera un ****piacere infinito per durata ed estensione****.

Nessun piacere concreto, però, può essere infinito. Ogni oggetto reale è necessariamente limitato.

L'immaginazione può invece creare mentalmente qualcosa che appare senza confini.

Per questo sono poeticamente fecondi gli oggetti che impediscono una percezione completa:

* una siepe;

* una finestra;

* una luce lontana;

* un suono indistinto;

* la notte;

* un orizzonte parzialmente nascosto.

La ****mancanza di precisione**** consente all'immaginazione di completare ciò che i sensi non riescono a conoscere.

Da qui nasce la cosiddetta ****poetica del vago e dell'indefinito****.

La siepe di **L'infinito** ne è probabilmente l'esempio più perfetto.

11. Il valore simbolico della siepe

La siepe non deve essere interpretata soltanto come un ostacolo.

È contemporaneamente:

* **limite fisico**, perché blocca la vista;

* **condizione dell'immaginazione**, perché permette di immaginare ciò che nasconde;

* **confine tra finito e infinito**;

* **confine tra percezione sensibile e attività mentale**.

Qui emerge uno dei più importanti paradossi leopardiani:

****senza il limite non sarebbe possibile immaginare l'illimitato.****

L'infinito nasce dunque non dall'assenza del confine, ma dall'esperienza del confine.

12. Natura e soggetto

Il paesaggio di *L'infinito* non viene descritto realisticamente.

Leopardi fornisce pochissimi elementi:

* un colle;

* una siepe;

* alcune piante;

* il vento.

Non sappiamo quasi nulla di colori, forme o caratteristiche precise del luogo.

Questo perché il paesaggio non interessa in sé: costituisce il ****punto di partenza di un'avventura interiore****.

Il vero spazio della poesia è la mente del soggetto.

La frase centrale lo dichiara apertamente:

> «Io nel pensier mi fingo».

L'infinito leopardiano è quindi soprattutto un ****infinito immaginato****, non una descrizione metafisica oggettiva dell'universo.

13. L'«io» e la sua progressiva dissoluzione

È importante osservare la presenza dei pronomi personali:

> «mi fu»

> «Io [...] mi fingo»

> «il cor»

> «Odo»

> «vo comparando»

> «mi sovvien»

> «il pensier mio»

> «m'è dolce».

L'esperienza è profondamente soggettiva.

Eppure il percorso della poesia conduce proprio al superamento momentaneo del soggetto individuale.

All'inizio esiste un io che guarda.

Alla fine:

> «s'annega il pensier mio».

Il soggetto non domina più l'oggetto della contemplazione: viene assorbito da esso.

14. Contesto storico-sociale

La poesia nasce nel **1819**, durante l'età della **Restaurazione**.

Dopo la sconfitta di Napoleone e il Congresso di Vienna del 1815, l'Italia era nuovamente divisa in diversi Stati e sottoposta in gran parte al controllo diretto o indiretto delle potenze restauratrici.

Leopardi viveva a **Recanati**, nello Stato Pontificio, in un ambiente culturalmente periferico rispetto ai grandi centri europei.

La società italiana dell'epoca era caratterizzata da:

* frammentazione politica;

* limitata libertà politica e culturale;

* censura;

* predominio delle élite aristocratiche;

* progressiva formazione di una nuova coscienza nazionale;

* crescita dell'importanza di riviste, giornali e circoli intellettuali.

Leopardi apparteneva a una famiglia aristocratica, quella dei conti Leopardi, ma visse in una situazione economica familiare meno florida di quanto il rango potesse suggerire.

Il 1819 rappresenta inoltre un momento decisivo della sua evoluzione intellettuale. Dopo la precedente ***“conversione dall'erudizione al bello”**, Leopardi attraversa quella che tradizionalmente viene definita ***“conversione filosofica”**, cioè il progressivo passaggio da una concezione fondata prevalentemente sull'immaginazione poetica alla ricerca del vero e alla riflessione sulla condizione umana.

L'infinito nasce proprio nell'intreccio fra queste due dimensioni: **immaginazione poetica e riflessione filosofica**.

15. Il sistema letterario: Classicismo e Romanticismo

Nel primo Ottocento italiano era in corso una durissima polemica fra **classicisti e romantici**.

Il dibattito si era acceso soprattutto dopo il 1816, quando Madame de Staël aveva invitato gli intellettuali italiani ad aprirsi alle letterature europee moderne.

I romantici sostenevano la necessità di:

- * una letteratura moderna;
- * maggiore vicinanza alla realtà contemporanea;
- * nuovi generi;
- * apertura alle letterature straniere;
- * superamento dell'imitazione meccanica degli antichi.

I classicisti difendevano invece il valore della tradizione greco-latina e italiana.

La posizione particolare di Leopardi

Leopardi inizialmente si schiera sul versante classicista, ma la sua posizione è molto originale.

Egli considera gli antichi poeticamente superiori non perché debbano essere semplicemente imitati, ma perché ritiene che possedessero una capacità di **immaginare e creare illusioni** che l'uomo moderno, dominato dalla ragione, avrebbe in gran parte perduto.

Perciò Leopardi non coincide pienamente né con il Classicismo tradizionale né con il Romanticismo italiano.

Dal Classicismo deriva:

- * la formazione filologica;
- * la conoscenza profondissima degli antichi;
- * il culto della forma;
- * la lingua letteraria;
- * l'endecasillabo.

Ma molti aspetti della sua poesia sono vicini alla sensibilità romantica europea:

- * centralità dell'io;
- * infinito;
- * interiorità;
- * tensione tra individuo e assoluto;
- * solitudine;
- * natura;
- * memoria;
- * aspirazione oltre il limite.

Leopardi costruisce quindi una posizione autonoma e difficilmente riducibile a una singola scuola.

16. Il genere dell'“idillio”

Leopardi definì *L'infinito* un **idillio**, ma trasforma radicalmente il genere tradizionale.

L'idillio classico, derivato dalla tradizione greca di Teocrito, era normalmente un breve componimento dedicato a scene pastorali o naturali.

In Leopardi il paesaggio non è più il vero oggetto della poesia.

Diventa invece occasione per rappresentare:

> **«situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo»**

secondo la celebre concezione leopardiana dell'idillio.

Nasce così una sorta di **idillio interiore**: la natura esterna serve a rappresentare i movimenti della coscienza.

17. Il ruolo dei sensi

Anche i sensi hanno una struttura precisa.

Nella prima parte domina la **vista**:

> «il guardo esclude»

> «mirando»

Ma la vista incontra un limite.

A quel punto interviene l'immaginazione.

Nella seconda parte domina invece l'**udito**:

> «il vento / Odo stormir»

> «questa voce»

> «il suon di lei».

Si crea quindi un'importante successione:

vista → immaginazione → udito → memoria → infinito.

La percezione sensibile non è mai fine a se stessa: diventa uno stimolo per l'attività mentale.

18. Spazio e tempo

La poesia presenta due forme dell'infinito.

Infinito spaziale

> «interminati / Spazi»

La mente immagina una realtà oltre la siepe che non possiede confini.

Infinito temporale

> «l'eterno,

> E le morte stagioni, e la presente

> E viva»

Il presente viene confrontato con tutto il passato e con l'eternità.

L'esperienza dell'infinito è quindi **spazio-temporale**.

Il soggetto supera idealmente sia i limiti dello spazio sia quelli del proprio presente.

19. «Il cor non si spaura»

È un passaggio essenziale perché mostra che l'infinito non produce soltanto piacere.

Produce inizialmente anche **vertigine e paura**.

> «ove per poco

> Il cor non si spaura».

L'io avverte il rischio della propria dissoluzione davanti a una dimensione senza limiti.

Soltanto alla fine questa paura viene trasformata in dolcezza:

> «il naufragar m'è dolce».

Il percorso emotivo è dunque:

****fascinazione → paura → confronto → abbandono → piacere.****

20. Il significato del verso finale

> «E il naufragar m'è dolce in questo mare».

È uno dei versi più famosi della letteratura italiana perché condensa l'intera esperienza della poesia.

Il ****mare**** non è un mare reale: è la metafora dell'immensità.

Il ****naufragio**** è la perdita dei normali confini razionali dell'io.

L'aggettivo:

> «dolce»

trasforma però questa perdita in un'esperienza piacevole.

Il piacere nasce dal fatto che, attraverso l'immaginazione, l'uomo riesce per un istante a sottrarsi ai limiti che caratterizzano la sua condizione reale.

È però importante non attribuire necessariamente al testo un significato religioso o mistico. Leopardi non afferma di aver raggiunto realmente un infinito trascendente. Dice:

> «Io nel pensier mi fingo».

L'infinito è innanzitutto ****un prodotto dell'immaginazione poetica****.

21. Sintesi interpretativa

Tutta la poesia nasce da un meccanismo paradossale:

****la siepe limita la vista → il limite stimola l'immaginazione → l'immaginazione concepisce l'assenza di limiti.****

Successivamente:

****il vento produce un suono limitato → il suono fa immaginare il silenzio infinito → il presente richiama il passato e l'eterno.****

Infine:

****l'io contempla l'immensità → perde i propri confini → prova piacere nella propria dissoluzione immaginaria.****

Il testo procede dunque continuamente dal ****finito all'infinito****.

22. Giudizio critico complessivo

L'infinito è un capolavoro perché Leopardi riesce a fondere perfettamente ****esperienza sensibile, riflessione filosofica e costruzione poetica****.

La grandezza del componimento deriva soprattutto dal fatto che l'infinito non viene semplicemente descritto: viene ****fatto sperimentare al lettore attraverso la lingua****.

Gli enjambement oltrepassano continuamente i confini dei versi; la sintassi si dilata; gli aggettivi eliminano progressivamente ogni determinazione precisa; i dimostrativi trasformano ciò che era lontano — «quello infinito silenzio» — in qualcosa di presente — «questa immensità», «questo mare». Anche grammaticalmente e ritmicamente, dunque, assistiamo alla progressiva immersione dell'io nell'indefinito.

La poesia contiene inoltre un'intuizione centrale di tutta la poetica leopardiana: ****l'uomo desidera ciò che non può possedere pienamente, e proprio il limite può generare l'immaginazione dell'illimitato****. La siepe non è soltanto ciò che impedisce di vedere: è ciò che rende possibile immaginare.

La conclusione rappresenta perfettamente questa ambivalenza. L'annullamento dell'io nell'immensità dovrebbe essere spaventoso, e infatti inizialmente «il cor [...] si spaura»; alla fine, però, il naufragio diventa «dolce». È il piacere momentaneo prodotto dall'abbandono dei confini individuali attraverso l'immaginazione.

In appena quindici endecasillabi Leopardi riesce quindi a trasformare una scena minima — ****un uomo, un colle, una siepe e il rumore del vento**** — in una meditazione universale sulla relazione fra uomo e infinito. Ed è proprio questa capacità di far scaturire l'immensità da un dettaglio concreto a rendere **L'infinito** uno dei vertici assoluti della lirica europea dell'Ottocento.

Claude 5

Giacomo Leopardi, **L'infinito** — analisi critica

1. Collocazione e dati testuali

Composto a Recanati nell'autunno del ****1819****, **L'infinito** appartiene al gruppo dei sei ****Idilli**** (con **La sera del dì di festa**, **Alla luna**, **Il sogno**, **La vita solitaria**, **Lo spavento notturno**), apparsi per la prima volta nel «Nuovo Ricoglitore» di Stella (Milano, 1825) e poi confluiti nei **Versi** del 1826; nell'ordinamento definitivo dei **Canti** occupa la posizione ****XII****. Il titolo — un sostantivo astratto, senza articolo determinativo nell'uso corrente ma qui articolato — è già una dichiarazione: non un luogo, non un sentimento, ma una **categoria del pensiero**.

2. Analisi metrica

Struttura generale

Quindici ****endecasillabi sciolti****, senza rima né partizione strofica. La scelta non è neutra: lo sciolto è il metro della poesia filosofico-didascalica e civile del secondo Settecento e del primo Ottocento (Parini, la traduzione dell'**Ossian** di Cesarotti, l'**Iliade** di Monti, i **Sepolcri** foscoliani). Leopardi ne eredita la solennità meditativa ma la piega a un uso interamente lirico e privato: il verso "alto" viene messo al servizio di un'esperienza minima e domestica.

Scansione ritmica

L'alternanza tra endecasillabi ****a maggiore**** (accento di 6ª) e ****a minore**** (accento di 4ª) evita ogni monotonia cantabile:

- v. 1: *Sém-pre... cà-ro... mi fù... quest'ér-mo... còl-le* → accenti di 1ª, 3ª, ****6ª****, 8ª, 10ª: ****a maggiore****, andamento largo, quasi liturgico.

- v. 2: *E quès-ta siè-pe, che da tèn-ta pàr-te* → 2ª, ****4ª****, 8ª, 10ª: ****a minore****, più mosso.

- v. 6: *E pro-fon-dís-si-ma quī-é-te* → l'unico superlativo del testo occupa la parte centrale del verso e ne rallenta il ritmo con la sua massa sillabica.

L'enjambement come principio costruttivo

È il tratto metrico decisivo. Su quindici versi se ne contano almeno ****sette**** di forte tensione:

| vv. | inarcatura | funzione |

|---|---|---|

| 2-3 | *da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte* | dilata lo spazio oltre il confine del verso |

| 4-5 | *interminati / Spazi* | l'aggettivo dell'illimitato resta sospeso nel vuoto di fine verso |

| 5-6 | *sovrumani / Silenzi* | idem: la pausa metrica **diventa** silenzio |

| 7-8 | *per poco / Il cor non si spaura* | sospende il testo sull'orlo dello sgomento |

| 9-10 | *io quello / Infinito silenzio* | separa il deittico dal suo referente: l'infinito è "lontano" anche graficamente |

| 12-13 | *la presente / E viva* | isola l'attributo della vita |

| 13-14 | *tra questa / Immensità* | l'ultimo scarto prima della chiusa |

L'inarcatura produce esattamente ciò che il testo tematizza: ****la non-coincidenza tra il limite (il verso) e il contenuto (il senso), che tracima oltre il limite****. La forma metrica **è** l'argomento della poesia.

La chiusa

Il v. 15 — *E il naufragar m'è dolce in questo mare* — è l'unico verso perfettamente ****autonomo****, in cui unità sintattica e unità metrica tornano a coincidere. Dopo la lunga turbolenza degli enjambements, la coincidenza ristabilita produce un effetto di quiete assoluta, di acquietamento. Il testo non finisce: si posa.

3. Analisi sintattica

Impianto

Il componimento è costruito su ****tre periodi**** di ampiezza crescente e decrescente:

1. vv. 1-3: periodo breve, di apertura, con una relativa.

2. vv. 4-8 (*Ma sedendo... si spaura*): il periodo centrale, avviato dall'avversativa e dai gerundi.

3. vv. 8-15 (*E come il vento... questo mare*): il periodo più lungo, che ingloba comparativa, principali coordinate e conclusione.

La sintassi è **paratattica e polisindetica**: la congiunzione *e* ricorre **dieci volte**, di cui quattro in posizione incipitaria di verso. Il polisindeto non gerarchizza, **accumula**: ogni *e* aggiunge un elemento senza chiudere la serie, mimando l'incrementarsi indefinito della visione. È la sintassi dell'infinito additivo.

Iperbati e anastrofi

- **quest'ermo colle* ... *mi fu** (v. 1): il complemento predicativo anticipato in apertura assoluta.
- **che da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude** (vv. 2-3): l'oggetto **il guardo** è respinto in fondo, dopo un ampio complemento.
- **Io nel pensier mi fingo** (v. 7): l'oggetto (**spazi... silenzi... quiete**) precede il verbo di ben tre versi, in una lunghissima sospensione.
- **quello / Infinito silenzio a questa voce / Vo comparando** (vv. 9-11): i due termini del paragone sono anteposti al verbo.

L'ordine marcato non è ornamento classicistico: **ritarda sistematicamente il verbo**, cioè l'atto del soggetto, facendo emergere prima l'oggetto contemplato e solo dopo la coscienza che lo elabora.

I gerundi

sedendo e mirando (v. 4): due gerundi durativi, atemporalmente, che sospendono l'azione. Il soggetto non agisce, **sta**. È la postura fisica della contemplazione, resa da forme verbali prive di determinazione temporale.

4. Analisi morfologica e lessicale

Il sistema dei tempi

Il testo compie un preciso itinerario temporale:

- **v. 1**: **fu** — passato remoto con valore iterativo-abituale, rafforzato da **Sempre**: l'abitudine consolidata.
- **vv. 3-14**: **esclude, mi fingo, odo, vo comparando, mi sovviene, s'annega** — presenti che attualizzano l'esperienza sotto gli occhi del lettore.
- **v. 15**: **m'è** — presente puntuale, l'istante.

Dal **mi fu** iniziale al **m'è** finale: la poesia è il tragitto da una consuetudine memorativa a un adesso irripetibile.

Il lessico dell'indefinito

Il vocabolario è **poverissimo di termini e ricchissimo di alone**. Nessuna parola rara, nessun tecnicismo, nessun realismo descrittivo: non sappiamo che colle sia, di che pianta la siepe, in che stagione. Ma il testo è saturo di forme che dicono il limite **negandolo**:

- **inter-minati** (latinismo: "non delimitati", non "interminabili" — participio, non aggettivo di possibilità)
- **sovr-umanj** (oltre la misura dell'uomo)
- **in-finito** (privo di fine)
- **ultimo** orizzonte, **profondissima** quiete, **immensità** (**in-mensus**: non misurabile)

Cinque parole-chiave su sei procedono per **prefissazione negativa o di superamento**. L'infinito leopardiano si dice solo per **via negationis**: non ha contenuto proprio, è la cancellazione di un confine.

Arcaismi e forme letterarie

ermo (aferesi di **eremo**, cioè "solitario", di ascendenza petrarchesco-tassiana), **guardo** per "sguardo", **cor**, **spaura**, **mi sovvien**, **stormir**, **vo comparando** (perifrasi progressiva **andare** + gerundio, di lunga tradizione lirica). Il tono è aulico ma **non prezioso**: la patina letteraria serve a sottrarre le parole alla concretezza quotidiana, rendendole "vaghe" — esattamente ciò che lo **Zibaldone** prescrive.

La sostantivazione finale

il naufragar (v. 15): infinito sostantivato. L'azione viene bloccata, resa **stato permanente**, sottratta al tempo. Non "naufrago", ma "il naufragare": non un evento, una condizione.

5. Analisi retorica

Il sistema dei deittici

È l'architettura segreta del testo. Si contano **sette** dimostrativi di prossimità e **due** di lontananza:

| vicinanza (**questo**) | lontananza (**quello**) |

|---|---|

| quest'ermo colle, questa siepe, queste piante, questa voce, la presente e viva, **questa immensità**, **questo mare** | di là da **quella** (siepe), **quello** infinito silenzio |

Il meccanismo è di una sottigliezza straordinaria. Nella prima metà, **questo** designa il finito percepibile e **quello** l'infinito immaginato. Ma nel finale — **questa immensità**, **questo mare** — **l'infinito** passa nella sfera del **"questo"**. Il deittico di prossimità si applica all'illimitato. È la prova grammaticale che l'infinito non è fuori: è stato interiorizzato, è diventato prossimo perché è diventato **mentale**.

Figure principali

- **Sinestesia / ipallage**: **sovrumani silenzi**, **profondissima quiete** — attributi spaziali e quantitativi applicati a categorie che non ne ammettono; il superlativo **profondissima** dà spessore fisico a un'assenza.
- **Ossimoro concettuale**: **infinito silenzio** / **questa voce**; **morte stagioni** / **presente e viva**.

- **Litote**: *per poco / Il cor non si spaura* — l'attenuazione formale rende più inquietante lo sgomento, che viene evocato e insieme trattenuto.

- **Metafora marina** (vv. 14-15): *s'annega* → *naufregar* → *mare*. È una metafora **non preparata da alcun dato reale**: dal Monte Tabor di Recanati il mare non si vede in questa poesia, non è nominato prima. Emerge dal nulla e occupa il finale, imponendosi come figura assoluta della dissoluzione dell'io.

- **Personificazione**: il vento che ha *voce*.

- **Climax temporale** (vv. 11-13): *l'eterno* → *le morte stagioni* → *la presente e viva*: dall'atemporale al passato al presente, con inversione del naturale ordine cronologico.

Il tessuto fonico

Dominano le **sibilanti** (*Sempre, siepe, spazi, sovrumani, silenzi, sedendo, spaura, stormir, sovien, stagioni, suon, s'annega*), che costruiscono un'onda continua di fruscio — il suono stesso di ciò che il testo evoca. Nel finale la vocalizzazione si apre: le *a* toniche e le liquide di *naufregar... mare* distendono il verso in una risoluzione ampia, dopo la prevalenza di *e* ed *o* chiuse.

6. Analisi semantica: che cosa dice *L'infinito*

La struttura in due movimenti e una sintesi

- vv. 1-8**: infinito **spaziale**. La siepe *esclude* la vista: proprio l'ostacolo, negando la percezione, libera l'immaginazione. Spazi, silenzi, quiete sono immaginati (*io nel pensier mi fingo*), non visti.
- vv. 8-13**: infinito **temporale**. Il suono del vento — dato sensoriale reale — irrompe e fa da soglia: comparando il silenzio immaginato alla voce presente, il pensiero passa dallo spazio al tempo (*l'eterno*, *le morte stagioni*, *la presente e viva*).
- vv. 13-15**: **sintesi e dissoluzione**. Le due infinità confluiscono in un'unica *immensità* in cui il pensiero si annega.

Il verbo centrale: *mi fingo*

Al v. 7, esattamente al centro del testo, compare l'unico pronome soggetto esplicito — *io* — e il verbo decisivo: ***fingo***, nel senso latino di *fingere* = plasmare, foggiare, costruire. Qui è racchiusa la differenza radicale tra Leopardi e il romanticismo europeo: l'infinito **non esiste**, non è una presenza metafisica o divina che si riveli al poeta. È un prodotto dell'immaginazione, generato per contrasto dal limite. Leopardi resta un materialista sensista, erede di Locke e degli *idéologues*: il testo non fa alcuna concessione al trascendente. Ed è consapevole di ciò che fa — è, in questo senso, una poesia **sull'atto stesso del poetare**, metapoetica.

La teoria del piacere e la poetica del vago

L'infinito è la traduzione lirica di una riflessione che lo **Zibaldone** svolge negli stessi mesi e negli anni immediatamente successivi: l'uomo desidera un piacere infinito che nessun oggetto finito può appagare; ma la vista impedita, la parola indeterminata, il suono che si perde in lontananza producono un'illusione di illimitato che è, in terra, il massimo piacere possibile. **La siepe non è un ostacolo alla poesia: ne è la condizione.** Senza limite non ci sarebbe infinito.

L'ambivalenza del finale

Naufragar e *annegare* sono verbi di morte. *Dolce* è un aggettivo di piacere. La chiusa tiene insieme, senza risolverli, l'annullamento dell'individuo e la felicità di quell'annullamento. Non è consolazione religiosa, non è ancora il nichilismo eroico delle opere tarde: è una **sospensione**, un'immobilità perfetta in cui il desiderio d'infinito, per un istante, cessa di far male. Chi legge il finale come pacificazione spirituale sopravvaluta la *dolcezza*; chi lo legge come presagio del nulla sottovaluta il fatto che il testo si chiude su un piacere reale.

7. Contesto storico-sociale e sistema letterario

Il 1819 di Leopardi

Il testo nasce in un anno di crisi acuta. Recanati, nello Stato Pontificio della Restaurazione, è per il ventunenne Leopardi un «natio borgo selvaggio»: provincia clericale, priva di vita intellettuale, sorvegliata. Nel luglio 1819 fallisce il tentativo di fuga dalla casa paterna; una grave malattia agli occhi gli impedisce per mesi la lettura e lo costringe alla sola meditazione. È il tempo di quella che egli stesso chiamerà la **conversione "dall'erudizione al bello"**: dal filologo prodigio al poeta. Gli *Idilli* nascono da questa condizione di reclusione e di forzata interiorità — e la siepe che chiude l'orizzonte è anche, senza allegorismi, la misura reale di quella vita.

La polemica classico-romantica

Il 1819 è a ridosso della grande querelle italiana: l'articolo di Madame de Staël sulla «Biblioteca Italiana» (1816), la *Lettera semiseria* di Berchet (1816), «Il Conciliatore» (1818-19). Leopardi vi era intervenuto con il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), schierandosi con gli antichi contro i romantici lombardi. Ma la sua è una posizione **paradossale e irriducibile ai due campi**: rifiuta la poesia sentimentale, cristiana e civilmente impegnata dei romantici in nome della naturalezza degli antichi, e tuttavia elabora, con la poetica del vago e dell'indefinito, la teoria più modernamente "romantica" prodotta in Italia. *L'infinito* è classico nella forma (endecasillabo sciolto, lessico tradizionale, misura) e radicalmente moderno nella sostanza.

Il genere

Il titolo *Idillio* rimanda a Teocrito, Mosco, Bione e alla tradizione bucolica settecentesca (Gessner). Ma Leopardi svuota il genere del suo contenuto descrittivo e pastorale per farne — sono parole sue — il racconto delle «avventure storiche del mio animo». Non c'è più paesaggio: c'è una **scena mentale**.

Il sistema editoriale

Il testo esce nel 1825 sul «Nuovo Ricoglitore» dell'editore milanese Stella, per il quale Leopardi lavora come collaboratore stipendiato. È un dato non marginale: siamo nel momento in cui il letterato italiano tenta faticosamente il passaggio dal mecenatismo aristocratico al mercato editoriale, con riviste (l'«Antologia» di Vieusseux, il «Conciliatore»), traduzioni su commissione, pubblico ancora ristretto e censura attiva. La biografia di Leopardi è anche la storia di questo passaggio mancato.

Fortuna

De Sanctis fonda la lettura ottocentesca di Leopardi come poeta della "negazione" che si fa positività estetica. Il Novecento ne fa il proprio antenato: Ungaretti riprende esplicitamente l'immagine del naufragio in *Allegria di naufragi*; l'ermetismo vi legge il modello di una poesia essenziale e assoluta. La critica novecentesca ha poi lavorato sul rapporto tra *Canti* e *Zibaldone* (Fubini, Binni, Blasucci) e sulla componente materialistica del pensiero leopardiano (Timpanaro), sottraendo il testo alle letture spiritualistiche.

8. Giudizio critico complessivo

L'infinito è probabilmente il testo più perfetto della lirica italiana moderna, e la ragione della sua perfezione è strutturale prima che tematica: **è una poesia in cui la forma non illustra il contenuto, ma lo produce**. L'enjambement non descrive l'illimitato: lo genera, facendo tracimare il senso oltre il confine del verso, esattamente come l'immaginazione tracima oltre la siepe. Il polisindeto non racconta l'accumulo: lo esegue. Il deittico *questo*, migrando dal colle al mare, non commenta l'interiorizzazione dell'infinito: la compie sotto gli occhi del lettore. In quindici versi non c'è un solo elemento decorativo.

La sua grandezza sta poi in una scoperta concettuale di portata generale: **l'infinito non è ciò che sta oltre il limite, ma un effetto del limite**. È un'idea antitetica all'intera tradizione sublime europea, che cerca l'illimitato nella grandezza dell'oggetto (l'oceano, la montagna, la tempesta); Leopardi lo trova in una siepe di provincia. E lo trova sapendo che è un'illusione — *mi fingo* —, senza per questo svalutarla. Questa coesistenza di **lucidità disingannata e adesione al piacere dell'illusione** è la posizione più difficile che un poeta possa tenere, e Leopardi la tiene per quindici versi senza una sbavatura.

Due riserve, o meglio due avvertenze critiche. La prima: il testo è stato ed è continuamente vittima di letture consolatorie, che ne fanno un'epifania panica o quasi mistica; ma il verbo *fingo* e la matrice materialistica del pensiero leopardiano escludono ogni trascendenza, e leggere il *dolce* finale come pacificazione significa cancellare il *naufragar* che lo governa. La seconda: *L'infinito* rappresenta un **equilibrio irripetibile e provvisorio** nella parabola leopardiana. La tensione tra dolcezza e annullamento qui resta sospesa, non risolta; nelle opere successive — dalle *Operette morali* alla *Ginestra* — quella sospensione si romperà, e il piacere dell'immaginazione dovrà cedere il posto alla verità che lo distrugge. Chi legge questo testo come "il" Leopardi rischia di fermarsi alla soglia più bella e meno faticosa della sua opera.

Resta il fatto che, misurata sul rapporto tra estensione e densità, questa è forse la poesia più efficiente mai scritta in italiano: una siepe, un vento, un pensiero — e tutto lo spazio e tutto il tempo.

Se ti serve, posso trasformare questa analisi in un documento Word o PDF formattato per lo studio, oppure ridurla a uno schema sintetico per l'orale.

Euria

Ecco un'analisi critica approfondita de *L'infinito* di Giacomo Leopardi, strutturata secondo le dimensioni richieste.

1. Contesto Storico-Sociale e Sistema Letterario

L'infinito fu composto da Giacomo Leopardi nel **1819**, durante il suo soggiorno a Recanati, e pubblicato per la prima volta nel 1825 nella rivista «Lo Spettatore italiano».

L'opera si inserisce nel cuore del **Romanticismo italiano**, sebbene Leopardi mantenga un rapporto dialettico e spesso critico con i canoni del movimento. Mentre il Romanticismo europeo ed italiano esaltava il sentimento, la natura come rifugio e il patriottismo, Leopardi approda a una visione più cupa e filosofica: il **pessimismo individuale** (o storico, in questa fase).

Il contesto è quello della Restaurazione post-napoleonica, un periodo di stasi politica e culturale in Italia. Leopardi, isolato nella provincia di Recanati ("l'ermo colle"), vive la limitazione fisica e intellettuale come metafora della condizione umana. La poesia segna il passaggio dall'erudizione classica alla grande lirica esistenziale: non è più solo un esercizio stilistico, ma l'indagine sul rapporto tra l'io finito e l'assoluto. Nel sistema letterario, *L'infinito* rappresenta una rivoluzione: abbandona la narrazione per l'interiorità, usando il paesaggio non come descrizione realistica, ma come proiezione psicologica e metafisica.

2. Analisi Metrica

La poesia è composta da **15 versi endecasillabi sciolti** (senza rima e senza uno schema fisso di accenti), tipici della tradizione tragica e filosofica italiana (da Alfieri a Foscolo), ma usati qui con una fluidità inedita.

* **Struttura:** Non ci sono strofe; il testo è un flusso continuo (*monologo interiore*) che mima il movimento del pensiero.

* **Pause e Enjambement:** La sintassi è spezzata da pause forti (caesura) e da numerosi *enjambement* (vv. 2-3, 4-5, 6-7, 9-10, 11-12, 13-14). Questi scavalcamenti obbligano il lettore a proseguire senza respiro, creando un ritmo ondulatorio che riflette l'espandersi dell'immaginazione verso l'illimitato.

* **Accenti:** Gli accenti tonici sono variabili, spesso spostati per creare effetti di sospensione o di pesantezza (es. "profondissima quiete", dove l'accento principale cade su "qui", rallentando la lettura).

3. Analisi Morfologica e Sintattica

* **Morfologia:**

* Predominano i **pronomi personali** ("mi", "io", "mi") che ancorano la poesia alla soggettività.

* Uso massiccio di **aggettivi** qualificativi, spesso al superlativo ("ermo", "interminati", "sovrumani", "profondissima", "eterno", "immenso"), per dilatare semanticamente la realtà.

* I **verbi** sono prevalentemente al presente indicativo ("fu", "esclude", "fingo", "odo", "sovvien"), a indicare un'eternizzazione dell'attimo lirico: l'esperienza dell'infinito avviene "ora", nel momento della percezione.

* **Sintassi:**

* La struttura è **ipotattica** e complessa. Il periodo principale ("Sempre caro mi fu...") si apre al verso 1, ma la costruzione si dilata attraverso relative, temporali e comparative che ritardano la conclusione.

* La frase principale sembra non finire mai, mimando l'oggetto stesso della poesia: l'infinito. Solo alla fine, con l'apodosi implicita nel verso finale, il pensiero trova requie ("E il naufragar m'è dolce...").

* La sintassi riflette il movimento della mente: parte dal concreto (il colle, la siepe), si espande nell'immaginazione (spazi, silenzi), torna al reale (il vento), e infine si dissolve nell'abisso del pensiero.

4. Analisi Semantica e Retorica

Il significato della poesia ruota attorno al dualismo **Finito/Infinito** e **Realtà/Immaginazione**.

* **La Siepe:** Elemento centrale e paradossale. La siepe ("questa siepe") è un limite fisico che impedisce la vista dell'orizzonte. Tuttavia, è proprio questo ostacolo che costringe l'io poetico a **immaginare** ciò che non vede. Senza il limite, non ci sarebbe l'infinito immaginato. La siepe è la condizione necessaria per l'accesso al sublime.

* **Il Silenzio e la Voce:** Leopardi contrappone il "sovrumano silenzio" (l'eternità, la morte, l'immobilità) allo "stormir del vento" (il presente, la vita, il tempo che scorre). Il confronto tra i due genera la vertigine dell'infinito.

* **Figure Retoriche:**

* **Sinestesia:** "Vo comparando" (udito e intelletto), ma soprattutto l'associazione di concetti astratti a sensazioni fisiche ("spazi", "silenzi").

* **Anafora/Polisindeto:** L'uso ripetuto della congiunzione "e" (vv. 5-7, 11-13) crea un effetto di accumulo e di espansione ininterrotta, rallentando il ritmo e dando solennità all'elenco.

* **Metafora:** L'immagine finale del "naufragar" in un "mare". Il pensiero non domina l'infinito, ma vi affonda; questa perdita di controllo non è tragica, ma "dolce". È la dissoluzione dell'io nell'assoluto.

* **Antitesi:** "Morte stagioni" vs "presente e viva"; "silenzio" vs "voce/stormir".

5. Analisi Stilistica

Lo stile è classicamente perfetto nella forma ma rivoluzionario nel contenuto. Leopardi utilizza un lessico alto, aulico ("ermo", "fingo", "sovrumani"), tipico della tradizione petrarchesca e leopardiana, ma lo piega a esprimere un'angoscia esistenziale moderna.

La musicalità è ottenuta attraverso l'uso di vocali aperte e chiuse che creano un'armonia imitativa: i suoni cupi e profondi per il silenzio, i suoni più aspri per il vento. Lo stile è essenziale: non c'è ornamento superfluo, ogni parola è funzionale al processo filosofico-emozionale.

Giudizio Critico Complessivo

L'infinito è probabilmente il vertice della lirica leopardiana e uno dei capolavori assoluti della letteratura mondiale. La sua grandezza risiede nella capacità di trasformare una limitazione fisica (la siepe, la noia di Recanati) in un'apertura metafisica universale.

Leopardi non descrive la natura per celebrarla (come farebbe un romantico convenzionale), ma la usa come specchio per indagare i limiti della conoscenza umana. La poesia dimostra che l'uomo può accedere all'infinito solo attraverso l'immaginazione, e che la felicità (il "dolce naufragar") risiede proprio in questa temporanea sospensione della ragione logica e nella fusione con l'ignoto.

È un testo che supera il suo tempo: non è solo romantico, ma pre-esistenzialista. Anticipa la consapevolezza che l'essere umano è gettato in un mondo limitato, e che la sua unica salvezza è la capacità di oltrepassare quei limiti col pensiero, accettando infine il mistero dell'esistenza non con terrore, ma con una dolce, lucida consapevolezza. La perfezione formale rende eterna un'esperienza interiore fugace, realizzando proprio ciò che il poema descrive: rendere "eterno" un attimo di percezione.

Gemini 3.1 Pro

"L'infinito", composto nel 1819, è il testo più celebre dei **Piccoli Idilli** (o semplicemente **Idilli**) di Giacomo Leopardi ed è considerato non solo uno dei vertici assoluti della poesia italiana, ma un capolavoro della letteratura mondiale.

Di seguito un'analisi esperta e strutturata dell'opera, suddivisa per livelli di indagine.

Contesto storico-sociale e letterario

L'opera nasce in un periodo di profonda crisi e trasformazione per Leopardi (siamo nell'anno del suo tentato e fallito piano di fuga da Recanati e di una grave malattia agli occhi). Dal punto di vista letterario, ci troviamo nel pieno della polemica tra **Classici e Romantici**.

Leopardi rifiuta sia il romanticismo europeo del "macabro" sia quello lombardo di matrice utilitaristica e civile. Elabora invece una sua personale sintesi: un **classicismo romantico**. Abbandona l'erudizione per "il bello" (la svolta poetica) e ridefinisce il genere stesso dell'idillio. Se nella tradizione greca l'idillio era un semplice "quadretto pastorale", per Leopardi diventa un **"avventura storica dell'animo"**: l'esplorazione di un moto interiore innescato dal contatto con il paesaggio.

Analisi Metrica

* **Metro:** 15 endecasillabi sciolti (senza rima fissa).

* La scelta di rinunciare alla gabbia chiusa della rima (come nel sonetto) è fondamentale: l'assenza di confini sonori prestabiliti rispecchia tematicamente l'assenza di confini spaziali e temporali (l'infinito).

* **Enjambement (inarcatura):** È la figura metrica dominante. Separando l'aggettivo dal sostantivo a cavallo di due versi (es. vv. 4-5 **"interminati / Spazi"**; vv. 5-6 **"sovrumani / Silenzi"** e vv. 9-10 **"quello / Infinito silenzio"**), Leopardi "allunga" il respiro del verso, forzando la mente del lettore a superare il limite fisico della riga, mimando esattamente ciò che la sua mente fa superando il limite della siepe.

Analisi Semantica e Tematica

La poesia è una vertiginosa meditazione divisa in due momenti (o "movimenti") successivi, innescati dalla **Teoria del Piacere** leopardiana, secondo cui l'uomo desidera un piacere infinito, ma la realtà offre solo piaceri finiti. L'unico modo per raggiungere l'infinito è attraverso l'immaginazione.

1. **L'Infinito Spaziale (vv. 1-8):** L'ostacolo visivo ("questa siepe") non è una prigione, ma il catalizzatore necessario all'immaginazione. Poiché la vista è bloccata, subentra la mente ("io nel pensier mi fingo"), che crea spazi senza limiti. Di fronte all'immensità di questo vuoto, l'animo umano prova una vertigine quasi di sgomento ("ove per poco / il cor non si spaura").

2. **L'Infinito Temporale (vv. 8-15):** Il fruscio del vento tra le foglie ("questa voce") riporta improvvisamente il poeta alla realtà, innescando per contrasto un nuovo viaggio mentale: il paragone tra il rumore transeunte e il silenzio eterno genera l'idea del tempo infinito. L'io poetico si immerge nell'Eternità, fondendo il passato ("le morte stagioni") e il presente.

Analisi Stilistica e Retorica

Il testo è costruito su un calibrato uso di figure retoriche che guidano il passaggio dal limite all'illimitato:

* **Ossimoro:** "naufregar m'è dolce" (v. 15). Il naufragio (evento tradizionalmente tragico e di morte) viene qui accostato all'aggettivo "dolce". È l'estasi del sublime poetico: il perdersi della coscienza razionale è un momento di beatitudine.

* **Metafora:** "Così tra questa / Immensità s'annega il pensier mio" (vv. 13-14) e "in questo mare" (v. 15). L'infinito viene assimilato all'acqua, un mare senza sponde in cui la mente umana, limitata, si dissolve felicemente.

* **Polisindeto:** "E mi sovvien l'eterno, / E le morte stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei" (vv. 11-13). La ripetizione della congiunzione "e" produce un effetto di accumulazione incalzante e dilatazione temporale.

* **Anastrofe/Iperbato:** "Sempre caro mi fu quest'ermo colle" (v. 1). L'alterazione dell'ordine sintattico normale dona solennità e un ritmo pacato all'apertura.

Analisi Sintattica e Morfologica

L'uso dei deittici (Il gioco spaziale)

La grandezza morfologica dell'Infinito risiede nel sapiente utilizzo degli aggettivi e pronomi dimostrativi (*questo* per indicare vicinanza; *quello* per indicare lontananza), che mappano il viaggio mentale del poeta:

| Posizione | Deittico | Oggetto | Significato psicologico |

| --- | --- | --- | --- |

| **Inizio** | *Quest'* / *Questa* | "Quest'ermo colle", "questa siepe" | La realtà finita è vicina al poeta. |

| **Centro** | *Quella* / *Quello* | "Di là da quella", "Quello infinito silenzio" | L'infinito spaziale è mentalmente percepito come lontano e inattingibile. |

| **Fine** | *Questa* / *Questo* | "Questa immensità", "Questo mare" | **Il capovolgimento**: L'infinito, interiorizzato, è diventato la realtà più vicina e avvolgente; la realtà fisica, ormai, è scomparsa. |

Sintassi e tempi verbali

* **Gerundi:** "sedendo", "mirando", "comparando". Questo tempo verbale dilata l'azione, rendendola continuativa e sospesa. Non è un'azione puntuale, ma uno stato contemplativo prolungato.

* **La contrapposizione verbale:** Vi è un continuo scambio sintattico tra i **verbi sensoriali** (legati al limite fisico: *mirando*, *odo stormir*) e i **verbi della creazione mentale** (legati all'infinito: *mi fingo*, *mi sovvien*, *s'annega*). La sintassi, paratattica e descrittiva all'inizio, si fa ipotattica e ampia al centro, per poi sfilacciarsi dolcemente nell'elenco polisindetico finale.

Giudizio critico complessivo

"L'infinito" non è semplicemente una poesia paesaggistica, ma **un supremo atto epistemologico**. Leopardi riesce a tradurre in poesia la precisa meccanica attraverso cui la mente umana intuisce l'assoluto. Non c'è alcun ricorso a dogmi religiosi o misticismi trascendenti (non si parla di Dio o del Paradiso); il miracolo dell'infinito leopardiano è un processo integralmente laico, materico e cognitivo, che nasce dallo scontro fisiologico tra i limiti dei nostri sensi e la potenza sconfinata del nostro pensiero. In soli quindici versi, il poeta condensa l'intera tragedia della finitezza umana per poi risolverla in un trionfo estetico, dove lo smarrimento della razionalità diventa l'unica forma possibile di beatitudine.

Gemma 4 12B Offline

In qualità di critico letterario, procedo all'analisi analitica e sintetica del testo "L'infinito" di Giacomo Leopardi, uno dei vertici della lirica italiana e un pilastro del passaggio dal Neoclassicismo al Romanticismo.

1. Inquadramento Storico-Sociale e Sistema Letterario

Il componimento si colloca nella prima metà dell'Ottocento (pubblicato originariamente nel 1819). Leopardi opera in un periodo di transizione: il **Neoclassicismo** sta cedendo il passo al **Romanticismo**.

* **Il Sistema Letterario:** Leopardi non è un romantico "puro" (come i poeti nordici), ma un intellettuale che utilizza le forme classiche per esprimere contenuti moderni e soggettivi. "L'infinito" è il manifesto della sua poetica del **"Sublime"**.

* **Contesto Sociale:** L'opera riflette l'isolamento dell'intellettuale di fronte alla modernità nascente e alla perdita di certezze metafisiche. La "noia" e il senso di vuoto derivanti dalla fine delle illusioni religiose e della fede nel progresso portano il poeta a cercare rifugio nell'immaginazione.

2. Analisi Morfologica e Sintattica

* **Morfologia:** Leopardi utilizza un lessico ricercato ma nitido. Risalta l'uso di termini che evocano la vastità e l'assenza (*interminati, sovrumani, profondissima*). La presenza di termini come "spaura" (paura) inserisce una nota di vulnerabilità umana.

* **Sintassi:** La struttura sintattica è costruita su un movimento di **espansione**. La frase si sviluppa attraverso un **polisindeto** ("E... e... e...") nelle ultime righe, che serve a dilatare il tempo della lettura, mimando l'espansione del pensiero verso l'infinito. L'uso della punteggiatura è strategico: i due punti (:) prima di "E il naufragar..." segnano il culmine del processo mentale, dove il pensiero si abbandona alla visione.

3. Analisi Metrica

* **Versi:** Il componimento è composto da 16 versi **endecasillabi**.

* **Ritmo:** L'endecasillabo è il metro della meditazione per eccellenza. La mancanza di una rima costante (o la scelta di una struttura libera) permette alla poesia di non essere "scatolata" da una forma fissa, lasciando che sia il ritmo interno delle parole a guidare il lettore.

* **Accenti:** Gli accenti cadono spesso in modo da creare un ritmo armonico che non distrae dal contenuto, ma lo sostiene come una musica contemplativa.

4. Analisi Stilistica

* **Lessico:** Il lessico è essenziale ma potente. La scelta di termini come "ermo" e "siepe" crea un contrasto immediato tra il limitato (la realtà fisica) e l'illimitato (la proiezione mentale).

* **Figure di suoni:** L'uso di allitterazioni e assonanze sottili contribuisce a creare un'atmosfera di "quiete" e "silenzio", quasi a voler trasporre acusticamente il vuoto dell'infinito.

5. Analisi Retorica

* **Antitesi/Ossimoro:** Il cuore del componimento risiede nel contrasto tra la **siepe** (limite fisico) e l'**infinito** (assenza di limiti). Il "naufragar dolce" è un perfetto ossimoro: la distruzione del sé (naufragio) diventa piacere estetico e intellettuale (dolce).

* **Metafora:** La "siepe" non è solo un oggetto botanico, ma la metafora della percezione umana che si ferma davanti all'impossibile. Il "mare" finale non è acqua, ma l'immensità dell'inconscio e del cosmo.

* **Iperboli:** Termini come "sovrumani" e "profondissima" servono a scalare la scala del pensiero verso dimensioni non umane.

6. Analisi Semantica

Il nucleo semantico è il passaggio dal **dato sensoriale** al **pensiero astratto**.

* Il "colle" e la "siepe" sono elementi reali che "escludono" l'orizzonte, ma proprio perché limitano la vista, stimolano l'immaginazione.

* Il "silenzio" diventa un elemento sonoro: il poeta "compara" il silenzio dell'infinito con il "stormir" del vento. Qui il silenzio diventa "parlante".

* Il concetto di **Tempo** viene scisso: "morte stagioni" (passato) e "presente" (istante). L'infinito non è solo spazio, ma anche tempo eterno.

Giudizio Critico Complessivo

"L'infinito" non è solo una poesia sulla natura, ma è una **mappa della psicologia umana**. Leopardi riesce in un'operazione quasi miracolosa: descrivere l'impossibilità di concepire l'infinito utilizzando parole finite.

La genialità del testo risiede nella dialettica tra **presenza e assenza**. La "siepe" è necessaria: solo perché sentiamo il limite della nostra capacità fisica, la nostra mente può proiettare oltre. Il "naufragar dolce" rappresenta il culmine della poetica del Sublime: l'uomo accetta di perdere la propria identità razionale e individuale per fondersi con l'assolutezza del Tutto. È una vittoria della fantasia sulla finitudine della carne.

Tecnicamente, la transizione dal "sentire" (il vento, il colle) al "pensare" (l'eterno, il mare) è eseguita con una fluidità sintattica che rende il testo ancora oggi un modello insuperabile di concisione e potenza evocativa. È un capolavoro di economia espressiva.

Gemma 4 12B Online

Ecco un'analisi critica approfondita dell'opera, condotta con il rigore metodologico che la delicatezza del testo di Giacomo Leopardi richiede.

Analisi Critica di "L'infinito" di Giacomo Leopardi

1. Inquadramento Storico-Sociale e Sistema Letterario

Il componimento si inserisce nel panorama del **Romanticismo europeo**, ma assume una declinazione unica: il **Pessimismo Cosmico**. Scritto in un periodo di profonda transizione (inizio XIX secolo), il testo riflette la crisi del pensiero razionalista illuminista di fronte alla vastità del mondo e alla precarietà dell'esistenza umana.

In ambito specifico, "L'infinito" appartiene alla categoria degli **Idilli**. Sebbene il termine richiami la tradizione bucolica classica (Térence, Virgilio), Leopardi ne trasfigura il senso: non è più il paesaggio come "cornice decorativa" dell'amore o della natura, ma il paesaggio come **scintilla per l'interiorità**. Il "colle" e la "siepe" non sono elementi di un quadro pastorale, ma confini fisici che permettono alla mente di trascendere la propria finitezza.

2. Analisi Metrica

La poesia è composta da **15 endecasillabi sciolti** (senza schema di rime fisso).

* **Struttura:** La metrica è fondamentale per creare il "ritmo della contemplazione". L'uso dell'endecasillero conferisce solennità, mentre l'assenza di una struttura strofica fissa permette alla poesia di "espandersi" come il pensiero del poeta.

* **Enjambement (Inarcatura):** È la tecnica chiave. L'anacoluto e l'enjambement (es. **interminati / Spazi*, *sovrumani / Silenzi*, *questo / Infinito**) non sono errori, ma strumenti per rompere la barriera del verso, simboleggiando la rottura della barriera fisica (la siepe) e l'espansione della mente.

* **Accenti e Ritmica:** Il ritmo è deliberatamente misurato nelle prime tre strofe per evocare una calma quasi meditativa, per poi diventare più fluido e "dilatato" man mano che il pensiero si proietta verso l'infinito.

3. Analisi Stilistica

* **Lessico:** Leopardi seleziona termini che possiedono una doppia carica: quella semantica (il significato) e quella fonica. Parole come **interminati*, *sovrumani*, *profondissima** sono scelte per la loro potenza evocativa e per le loro vocali aperte, che "allungano" il suono nel respiro del lettore.

* **Parallelismo e Polisindeto:** L'uso ripetuto della congiunzione "e" (**e sovrumani, e profondissima, e mi sovien, e le morte...**) crea un effetto di accumulo. Non è un elenco logico, ma un **accumulo emotivo** che serve a sottolineare l'inesauribilità del pensiero.

* **Simbolismo:** La "siege" è il simbolo del limite; il "mare" è la metafora della vastità in cui l'io si scioglie.

4. Analisi Retorica

* **Antitesi:** È il motore della poesia. Il contrasto è costante tra il **Finito** (colle, siepe, piante, presente, voce) e l'**Infinito** (spazi, silenzi, eterno, immensità).

* **Ossimoro:** Il "naufregar" è definito "dolce". Questa ossimorofilia è centrale: il naufragio (morte del proprio io) non è tragico perché avviene nell'immaginazione, dove il piacere di perdere i confini della realtà è superiore alla paura della morte fisica.

* **Personificazione:** La "presente" (la stagione attuale) è descritta come "viva" e dotata di "suono", come se il tempo attuale avesse una voce propria contro il silenzio eterno.

* **Deissi:** L'uso di "questo" e "quello" serve a definire spazialmente la transizione del pensiero: da ciò che è vicino e conosciuto (il "questo" del pensiero attuale) a ciò che è lontano e ignoto (il "quello" dell'infinito).

5. Analisi Semantica

Il cuore del testo è lo spostamento del significato dal **visivo** all'**uditivo** e infine all'**astratto**.

1. **L'ostacolo:** Il "colle" e la "siege" sono necessari. Senza un limite fisico, l'infinito non sarebbe "immaginabile".
2. **L'immaginazione:** Il verbo "fingo" non indica un inganno, ma un atto creativo. Il pensiero si "finge" un mondo che non può vedere per poterlo contemplare.
3. **L'Infinito:** Non è un luogo, ma una condizione. È l'unione di **spazio** (dimensione fisica) e **tempo** (durata eterna). Quando il pensiero unisce il "suono" del presente al "silenzio" del passato, si genera l'immensità.

6. Analisi Sintattica e Morfologica

* **Sintassi:** La struttura è basata su una serie di periodi che si evolvono da un registro descrittivo a uno riflessivo. Le frasi iniziali sono quasi statiche, mentre la seconda parte della poesia, dopo il "Ma", diventa più dinamica e connessa da coordinate, riflettendo il movimento del pensiero.

* **Morfologia:** L'uso degli aggettivi superlativi (**profondissima**) e degli avverbi di intensità sottolinea la dimensione quasi mistica dell'esperienza. I verbi all'infinito (**sedendo**, **mirando**) non indicano un'azione interrotta, ma una condizione di esistenza temporale nel momento in cui il poeta si offre al pensiero.

Giudizio Critico Complessivo

L'infinito non è solo un capolavoro di brevità, ma un trionfo di **economia espressiva**. Leopardi riesce in un'operazione quasi miracolosa: rendere tangibile l'intangibile.

La genialità del testo risiede nel fatto che l'infinito non viene "descritto", ma "esperito" attraverso la struttura stessa della poesia. Ogni scelta — dall'enjambement alla scelta delle vocali, dal contrasto tra il "suono" del vento e il "silenzio" dell'eternità — concorre a creare un'esperienza quasi fisica nel lettore. Il "naufragar dolce" è la metafora suprema del piacere poetico: la capacità di perdere i confini del proprio "io" per fondersi con l'universo, trovando in quell'annullamento non una morte, ma la massima espressione della libertà umana. È una poesia che non smette di essere "nuova" perché non descrive una scena, ma una condizione dell'anima umana di fronte all'Assoluto.

Giorgio Caproni - Biglietto lasciato prima di non andar via

ChatGPT 5.6

Giorgio Caproni, **Biglietto lasciato prima di non andar via** — analisi completa

Biglietto lasciato prima di non andar via appartiene a **Il franco cacciatore**, pubblicato da Garzanti nel 1982, e si colloca quindi nella fase tarda della poesia di Giorgio Caproni, quella in cui il suo linguaggio tende alla massima concentrazione: testi brevi, quasi aforistici, apparentemente semplici ma costruiti attraverso paradossi, negazioni e cortocircuiti logici. La critica ha sottolineato proprio questa progressiva riduzione del verso caproniano a formule essenziali e rimaste, dietro le quali si nasconde una complessa interrogazione sull'esistenza e sulla possibilità di trovare un senso ultimo. ([Treccani][1])

La lirica è infatti minuscola — appena sei versi — ma contiene in forma estremamente concentrata alcuni dei grandi temi dell'ultimo Caproni: **il viaggio**, **l'identità**, **l'assenza**, **la morte**, **la ricerca di una meta** e **l'impossibilità di raggiungerla**.

1. Parafrasi

Il poeta si rivolge a un gruppo indeterminato di destinatari e dice, in sostanza:

Se dovesse accadere che io non ritorni, sappiate che, in realtà, non sono mai partito. Quello che ho chiamato il mio viaggio non è stato altro che un rimanere nello stesso luogo: proprio qui, in un luogo nel quale, paradossalmente, non sono mai veramente stato.

La parafrasi, però, mostra subito un problema: **la poesia resiste a una traduzione razionale**, perché ogni affermazione viene contraddetta da quella successiva.

Se non ritorna, dovrebbe essere partito; ma afferma di non essere mai partito. Se ha viaggiato, dovrebbe essersi mosso; ma il viaggio è stato un restare. Se è rimasto «qua», dovrebbe essere stato «qua»; invece conclude dicendo «dove non fui mai».

È proprio questo cortocircuito il centro della poesia.

2. Analisi metrica

Il componimento è formato da **sei versi**, graficamente organizzabili in **due terzine**, separate da una pausa molto netta:

> Se non dovessi tornare,

> sappiate che non sono mai

> partito.

>> Il mio viaggiare

> è stato tutto un restare

> qua, dove non fui mai.

Non siamo davanti a una forma metrica tradizionale regolare. Caproni utilizza il **verso libero**, ma senza rinunciare a una forte musicalità.

Una possibile scansione è:

Verso	Scansione indicativa	Misura
----- ----- -----		
Se non dovessi tornare	8 sillabe	ottonario
sappiate che non sono mai	8 sillabe foniche, con uscita tronca	novenario tronco
partito	3 sillabe	trisillabo
Il mio viaggiare	5/6 a seconda della lettura di «mio»	quinario/senario
è stato tutto un restare	8 circa, con sinalefe «tutto_un»	ottonario
qua, dove non fui mai	6 sillabe foniche, con uscita tronca	settenario tronco

Non bisogna però forzare il testo dentro uno schema tradizionale: la **variazione della lunghezza dei versi è intenzionale**.

Particolarmente efficace è il verso:

«partito.»

La parola occupa da sola l'intero verso. È una brusca caduta ritmica e coincide con la chiusura della prima frase. La disposizione grafica dà enorme peso proprio al concetto che immediatamente viene negato: la partenza.

Le rime

Nonostante il verso libero, esiste una struttura fonica molto precisa:

* torn**are**

* m**ai**

* part**ito**

* viaggi**are**

* rest**are**

* m**ai**

Possiamo rappresentarla approssimativamente come:

A B C A A B

Le parole in **are** sono particolarmente significative:

tornare – viaggiare – restare

Caproni mette in rima parole che semanticamente sono in conflitto. Il suono le rende simili mentre il significato le oppone.

È un procedimento fondamentale: **la musica concilia ciò che la logica considera inconciliabile**.

Anche «mai / mai» costituisce una sorta di **rima identica**, che racchiude il testo sotto il segno della negazione.

3. Analisi stilistica

Lo stile è caratterizzato innanzitutto dall'**estrema economia verbale**.

Non ci sono descrizioni, immagini decorative, aggettivazione ricca o metafore elaborate. Il lessico appartiene quasi interamente alla lingua comune:

* tornare;

* partire;

* viaggiare;

* restare;

* qua;

* mai.

Sono parole elementari, quotidiane. Eppure Caproni le combina in maniera tale da produrre un problema filosofico.

È tipico del Caproni maturo: la sua poesia tende progressivamente verso una dizione **scarna, limpida, aforistica**, dove la semplicità superficiale nasconde una profonda complessità esistenziale. Treccani parla significativamente di una progressiva riduzione della poesia caproniana a «essenziali frasi rimate» e di un'apparente chiarezza dietro cui si nasconde la difficoltà di trovare un significato complessivo all'esistenza. ([Treccani][1])

Il tono

Il tono è quasi quello di una normale comunicazione privata.

Il titolo parla infatti di un **«biglietto»**, non di una dichiarazione filosofica o di un testamento.

Il poeta sembra lasciare poche parole prima di partire.

Ma il titolo modifica subito questa situazione:

«prima di non andar via».

Un biglietto normalmente viene lasciato **prima di andar via**. Caproni aggiunge una semplice negazione e distrugge la logica della situazione.

Questo procedimento è caratteristico di tutta la poesia: **una frase ordinaria viene sabotata dall'interno**.

4. Analisi retorica

La figura dominante è il **paradosso**.

Il paradosso del titolo

«Biglietto lasciato prima di non andar via»

Lasciare un biglietto prima di **non** partire sembra inutile. Il titolo produce quindi immediatamente una contraddizione.

Più che di un semplice ossimoro, è opportuno parlare di **paradosso logico**, perché la contraddizione riguarda l'intera situazione.

Antitesi

La poesia è costruita attraverso coppie oppostive:

tornare ↔ partire

viaggiare ↔ restare

qua ↔ non fui mai

La seconda parte concentra il paradosso:

> Il mio viaggiare

> è stato tutto un restare

«Viaggiare» implica movimento, mentre «restare» implica immobilità.

La frase identifica quindi due contrari.

Negazioni

Sono essenziali:

*** non * dovessi;**

*** non * sono;**

*** mai *;**

*** non * fui;**

*** mai *.**

La poesia procede molto più attraverso ciò che ****non è**** che attraverso ciò che è.

Caproni sembra poter definire l'esistenza soltanto negativamente.

Enjambement

Molto forte è:

> non sono mai

> ****partito****

La separazione crea un'attesa. «Mai» rimane sospeso alla fine del verso e «partito» cade isolato nel verso successivo.

Altri enjambement importanti sono:

> Il mio viaggiare / è stato...

e

> un restare / qua...

Il verso spezza continuamente la frase, creando pause che obbligano il lettore a riconsiderare ciò che ha appena letto.

Ripetizione

La parola ****«mai»**** compare due volte e occupa in entrambi i casi una posizione fortemente marcata.

Il «mai» trasforma le esperienze concrete — partire, essere in un luogo — in impossibilità assolute.

Isotopia del viaggio

Tutto il testo è costruito attorno a termini appartenenti allo stesso campo semantico:

****andar via – tornare – partito – viaggiare – restare – qua****

Ma questo vocabolario del movimento viene sistematicamente neutralizzato.

Il viaggio esiste grammaticalmente, ma viene negato semanticamente.

5. Analisi sintattica

La poesia presenta ****due grandi periodi****, sostanzialmente coincidenti con le due terzine.

Primo periodo

> Se non dovessi tornare,

> sappiate che non sono mai

> partito.

La struttura fondamentale è:

****Se non dovessi tornare → sappiate...****

«Se non dovessi tornare» è una subordinata ipotetica.

Il verbo ****«dovessi»****, congiuntivo imperfetto, introduce una possibilità futura e incerta: potrebbe verificarsi la mancata restituzione del poeta.

La principale è:

****«sappiate»****

È un congiuntivo presente con valore ****esortativo/imperativo****.

Segue la subordinata oggettiva:

****«che non sono mai partito»****.

Ma qui avviene il cortocircuito:

se qualcuno deve «tornare», logicamente deve essere prima «partito».

L'oggettiva nega dunque il presupposto logico della subordinata iniziale.

Secondo periodo

> Il mio viaggiare

> è stato tutto un restare

> qua, dove non fui mai.

La struttura è apparentemente semplicissima:

****soggetto:**** «Il mio viaggiare»

****copula:**** «è stato»

****parte nominale:**** «tutto un restare»

Il problema è che soggetto e predicato esprimono concetti opposti.

Il periodo termina con:

****«dove non fui mai»****

una subordinata relativa-locativa riferita a «qua».

Anche qui la subordinata distrugge ciò che precede:

sono rimasto ****qua****,

ma ****qua non sono mai stato****.

La sintassi appare quindi perfettamente corretta, mentre la semantica è impossibile.

Ed è uno degli aspetti più raffinati della poesia: ****Caproni non distrugge la grammatica; distrugge la certezza logica usando una grammatica elementare e impeccabile.****

6. Analisi morfologica

Anche sul piano morfologico il testo è estremamente significativo.

«dovessi»

Verbo ****dovere****, prima persona singolare, congiuntivo imperfetto.

Introduce possibilità e incertezza.

«tornare»

Infinito presente.

È il primo di una serie di infiniti che trasformano le azioni in concetti astratti.

«sappiate»

Verbo ****sapere****, seconda persona plurale, congiuntivo presente con valore esortativo.

Introduce improvvisamente un destinatario collettivo: non «sappi», ma ****«sappiate»****.

Il biglietto privato acquista così quasi il valore di un messaggio universale.

«sono ... partito»

Passato prossimo del verbo ****partire****.

Il soggetto sottinteso è «io».

«Partito» è participio passato maschile singolare.

«Il mio viaggiare»

«Viaggiare» è un ****infinito sostantivato****, grazie all'articolo «il».

Non indica più soltanto l'azione concreta di viaggiare: diventa ****il Viaggio****, cioè una categoria dell'esistenza.

«un restare»

Anche «restare» è un ****infinito sostantivato****.

Il parallelismo è quindi perfetto:

****il viaggiare / un restare****

Le azioni concrete vengono trasformate in condizioni esistenziali.

«qua»

Avverbio deittico di luogo.

È una parola fortemente concreta: dovrebbe indicare il luogo in cui si trova chi parla.

Ma immediatamente Caproni la svuota:

«qua, dove non fui mai».

Il punto apparentemente più certo dello spazio — «qua» — diventa quello più incerto.

«fui»

Prima persona singolare, passato remoto del verbo **«essere»**.

È particolarmente significativo perché non significa semplicemente «andai», ma **«fui»**.

Il problema non riguarda quindi soltanto l'essere stato fisicamente in un luogo: riguarda propriamente **l'essere**.

La conclusione potrebbe dunque essere letta in senso radicale:

«Sono qui, dove non sono mai stato»,

ma anche:

«sono qui, dove non sono mai veramente esistito».

7. Analisi semantica

Il viaggio come metafora dell'esistenza

Il significato più immediato è esistenziale.

Il viaggio può rappresentare la vita.

L'uomo crede di muoversi, di cambiare, di dirigersi verso qualcosa; alla fine scopre che il movimento forse non lo ha condotto da nessuna parte.

> Il mio viaggiare

> è stato tutto un restare

L'intera esistenza appare come **un viaggio senza vera partenza e senza vera destinazione**.

Nel **Franco cacciatore** il viaggiatore e il cacciatore diventano infatti figure del **«cercatore»**: colui che cerca Dio, la verità, l'identità, qualcosa che stia oltre il limite della ragione. La raccolta insiste proprio sull'impossibilità di raggiungere definitivamente l'oggetto della ricerca. ([Presidio Poetico][2])

Il problema dell'identità

Il verso conclusivo apre però una lettura ancora più profonda:

> qua, dove non fui mai.

Il soggetto non coincide neppure con il luogo nel quale afferma di essere rimasto.

È possibile leggere «qua» come il luogo dell'**«io»**.

Il poeta avrebbe trascorso tutta la vita tentando di arrivare a se stesso, senza riuscire mai veramente a possedersi.

Il viaggio diventa quindi **ricerca dell'identità**.

Uno studio dedicato alla spazialità caproniana sottolinea proprio come in questa poesia il «qua» e il «dove» coincidano con un progressivo indebolimento della presenza dell'io. ([Enlighten Theses][3])

Vita e morte

Il primo verso:

> Se non dovessi tornare

può naturalmente evocare anche la morte.

Un uomo lascia un «biglietto» nell'eventualità di non tornare.

La lirica assume allora un tono quasi testamentario.

Ma Caproni rifiuta persino la normale metafora della morte come viaggio: se la morte è una partenza definitiva, il poeta replica che ****non è mai partito****.

La distinzione tra presenza e assenza, vita e morte, partenza e permanenza perde stabilità.

8. Il tempo

Anche i tempi verbali partecipano al significato.

Si passa da:

****«dovessi tornare»****

→ possibilità futura;

a:

****«non sono mai partito»****

→ passato prossimo;

poi:

****«è stato»****

→ bilancio complessivo dell'esperienza;

fino a:

****«non fui mai»****

→ passato remoto.

Il testo comincia dunque con un futuro possibile e termina con una negazione assoluta del passato.

In soli sei versi Caproni comprime quasi l'intero asse temporale dell'esistenza.

E tuttavia la conclusione elimina ogni certezza temporale: se non sono mai stato qui, da dove posso partire e dove posso tornare?

9. Contesto storico-sociale

Caproni nasce nel 1912 e attraversa praticamente l'intero Novecento italiano. La sua esperienza comprende il fascismo, la guerra e la Resistenza — alla quale partecipò —, il dopoguerra, la modernizzazione e infine la società degli anni Settanta e Ottanta. Treccani ricorda anche come l'esperienza della guerra e della Resistenza abbia lasciato una traccia profonda nella sua produzione, progressivamente trasformata in materia allegorica e metafisica. ([Treccani][4])

Il franco cacciatore esce nel **1982**, dopo *Il muro della terra* del 1975 e prima de *Il conte di Kevenhüller* del 1986. ([Treccani][5])

È l'Italia successiva al miracolo economico e al Sessantotto, segnata negli anni Settanta dalla violenza politica, dal terrorismo, dalla crisi delle grandi ideologie e da un processo sempre più evidente di secolarizzazione.

Sarebbe però riduttivo interpretare *Biglietto* come una poesia direttamente politica.

La crisi storica diventa in Caproni soprattutto **crisi metafisica**: non soltanto «quale società vogliamo?», ma domande ancora più radicali:

* esiste una verità?

* esiste una meta?

* esiste Dio?

* possiamo conoscere noi stessi?

* esiste davvero un luogo nel quale possiamo dire di essere arrivati?

10. Il sistema letterario del secondo Novecento

Caproni occupa una posizione particolarmente originale.

La sua formazione avviene nell'ambito dell'**Ermetismo**, ma con influenze della tradizione ligure e vociana, soprattutto Sbarbaro e Boine; fin dall'inizio, tuttavia, sviluppa una voce autonoma, capace di combinare rarefazione lirica, autobiografia, musicalità tradizionale e lingua quotidiana. ([Treccani][5])

Nel dopoguerra il panorama italiano attraversa numerose esperienze:

* poesia ermetica e post-ermetica;

* neorealismo;

* poesia civile;

* sperimentalismo;

* Neoavanguardia e Gruppo 63;

* progressiva crisi dei linguaggi ideologici e poetici tradizionali.

Caproni non appartiene pienamente a nessuna di queste correnti.

La sua sperimentazione non consiste tanto nel distruggere violentemente la lingua quanto nel **farla collassare logicamente mantenendola chiarissima**.

È questa la sua originalità.

La Neoavanguardia può produrre oscurità attraverso frammentazione e straniamento linguistico; Caproni, invece, raggiunge lo straniamento usando quasi esclusivamente parole elementari:

partire, tornare, viaggiare, restare, qua, mai.

L'esito è una sorta di **minimalismo metafisico**.

11. Il significato del titolo

Il titolo merita infine di essere riletto dopo l'intera analisi:

Biglietto lasciato prima di non andar via

«Biglietto» appartiene alla quotidianità.

«Lasciato» implica un'assenza.

«Prima» introduce una successione temporale.

«Non andar via» nega però l'evento che dovrebbe giustificare tutto il resto.

L'intera poesia è già contenuta qui.

Caproni costruisce un dispositivo nel quale **ogni proposizione genera la propria negazione**.

Il biglietto annuncia una partenza che non avverrà; il ritorno presuppone una partenza che non c'è stata; il viaggio coincide con il restare; il luogo della permanenza è un luogo nel quale il soggetto non è mai stato.

È una perfetta macchina poetica del paradosso.

Giudizio critico complessivo

Biglietto lasciato prima di non andar via è un esempio straordinario di **densità poetica**: sei versi riescono a trasformare un'espressione quotidiana in una vertiginosa interrogazione sull'esistenza.

La forza del testo nasce soprattutto dalla sproporzione tra **semplicità formale e complessità concettuale**.

Caproni non utilizza un lessico filosofico. Non pronuncia parole come «essere», «nulla», «identità», «morte», «trascendenza» o «assoluto». Eppure tutti questi problemi sono impliciti nella poesia.

Il punto decisivo è il verso finale:

«qua, dove non fui mai.»

Il «qua» dovrebbe rappresentare la massima certezza possibile: il luogo nel quale mi trovo adesso. Caproni lo trasforma invece nella massima incertezza: sono proprio qui, ma qui non sono mai stato.

Per questo la lirica non significa semplicemente **«non sono mai veramente partito»**. Dice qualcosa di più inquietante: forse l'individuo non riesce mai a coincidere pienamente né con il luogo in cui vive, né con il proprio passato, né con la propria identità.

Il viaggio caproniano diventa allora la figura dell'esistenza stessa: **«una ricerca incessante di un luogo, di un senso o di un'identità che, nel momento in cui sembrano raggiunti, si sottraggono»**. La critica ha riconosciuto proprio nell'ultimo Caproni questa contrazione della poesia in testi brevi, sospesi, «lapidari e leggeri» nello stesso tempo, nei quali poche parole aprono interrogativi enormi. ([Una Città][6])

Ed è forse questa la peculiarità più alta del componimento: **«la poesia non risolve il paradosso, ma ci costringe ad abitarlo»**. Il viaggio e la permanenza, la presenza e l'assenza, l'essere e il non essere cessano di essere alternative nette e diventano le due facce della stessa esperienza umana.

Fonti ricercate sul web

[1]: https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-caproni_res-4f6a36cc-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/?utm_source=chatgpt.com "CAPRONI, Giorgio - Enciclopedia - Treccani"

[2]: https://www.presidiopoetico.eu/index.php/da-leggere/il-franco-cacciatore?utm_source=chatgpt.com "Presidio Poetico - Caproni, Il franco cacciatore"

[3]: https://theses.gla.ac.uk/9093/1/2017Angeliniphd.pdf?utm_source=chatgpt.com "Microsoft Word - 2018Angeliniphd.docx"

[4]: https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-caproni_%28Dizionario-Biografico%29/?utm_source=chatgpt.com "CAPRONI, Giorgio - Enciclopedia - Treccani"

[5]: https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-caproni/?utm_source=chatgpt.com "Caproni, Giorgio - Enciclopedia - Treccani"

[6]: https://unacitta.it/it/articolo/1515-novecento-poetico-italiano-anni-ottanta-lo-stile-tardo-di-caproni-e-bertolucci?utm_source=chatgpt.com "Di Alfonso Berardinelli | Una Città"

Claude 5

1. Collocazione del testo

Biglietto lasciato prima di non andare via appartiene a *****Il franco cacciatore***** (Garzanti, 1982), la raccolta che, insieme a ***Il muro della terra*** (1975) e ***Il conte di Kevenhüller*** (1986), costituisce la grande stagione "negativa" e metafisica dell'ultimo Caproni. Sono sei versi: un microtesto che condensa l'intero sistema tematico dell'autore.

2. Analisi metrica

****Schema sillabico**** (con sinalefe e computo per posizione dell'ultimo accento):

| v. | misura | note |

|---|---|---|

| 1 | ottonario | accento di 7^a (*tornàre*) |

| 2 | novenario | verso tronco (*mai*), accento di 8^a |

| 3 | ternario | *partito*, isolato |

| 4 | quinario | *Il mio viaggiare* |

| 5 | ottonario | sinalefe *tutto_un* |

| 6 | settenario | verso tronco (*mai*) |

Siamo dunque nell'area dei **versi brevi della tradizione melica italiana** (ternario–novenario), quella della **canzonetta** che Caproni aveva praticato in modo virtuosistico nel *Seme del piangere* (1959). Ma qui la misura è **libera e franta**: nessun verso ripete il precedente se non l'ottonario ai vv. 1 e 5, che funziona da cornice. La cantabilità è evocata e insieme sabotata.

Schema rimico: A B C A A B

- ***tornare*** : ***viaggiare*** : ***restare*** — tripla **rima piana in -are**, tutta su infiniti, cioè su forme non finite, atemporali;
- ***mai*** : ***mai*** — **rima identica** (o **rima ripetuta**), figura di norma vietata dalla retorica classica: qui è scelta programmatica, perché l'identità del suono dice l'impossibilità del movimento. Il testo finisce dove è cominciato;
- ***partito*** — **verso irrelato**, senza rima.

Il dato metrico più significativo è la **doppia marginalizzazione di "partito"**: è il verso più breve (ternario), è l'unico privo di rima, ed è staccato dal resto da un enjambement fortissimo (***non sono mai / partito***). La partenza è tipograficamente, ritmicamente e foneticamente **espulsa** dal tessuto del componimento. La forma esegue ciò che il senso afferma.

Da notare anche il secondo enjambement (***restare / qua***), che sospende il verbo dello stare prima di consegnarlo al deittico, e la **clausola tronca** dei vv. 2 e 6: l'ossitono chiude di scatto, senza la coda melodica del verso piano, con effetto di secchezza epigrafica.

3. Analisi sintattica

Due soli periodi, di andamento inversamente proporzionale:

Periodo I (vv. 1–3) — **periodo ipotetico della possibilità**: protasi al congiuntivo imperfetto (***Se non dovessi tornare***), apodosi all'imperativo (***sappiate***) con completiva oggettiva dipendente (***che non sono mai partito***). Struttura ipotattica a tre gradi, ma di lessico interamente quotidiano: è la sintassi del ***biglietto*** lasciato sul tavolo, non quella del carne.

Periodo II (vv. 4–6) — **paratassi**: soggetto nominale (***Il mio viaggiare***), copula al passato prossimo, predicato nominale (***tutto un restare***), più una relativa locativa in coda (***dove non fui mai***).

Il passaggio da ipotassi condizionale a predicazione assertiva segna il passaggio **dall'ipotesi alla definizione**: la seconda frase non ipotizza più, **dichiara un'essenza**.

Fondamentale il **sistema dei tempi**:

- **dovessi** (congiuntivo imperfetto) → futuro ipotetico;
- **non sono mai partito** (passato prossimo) → passato ancora connesso al presente;
- **è stato** (passato prossimo) → bilancio di una vita conclusa;
- ****non fui**** (passato remoto) → ***scarto decisivo***. Il remoto recide il legame col presente e proietta il "qua" in un passato definitivamente inattuabile. L'ultimo verso, grazie a quel **fui**, è già scritto ***dal punto di vista di un morto***.

4. Analisi morfologica e lessicale

- ***Assenza totale di aggettivi qualificativi***. Nessun colore, nessuna determinazione sensibile. Solo il possessivo **mio** e l'indefinito totalizzante **tutto**. Il testo è programmaticamente ***spogliato di paesaggio***: siamo agli antipodi del Caproni livornese e della sua concretezza figurale.
- ***Predominio del verbo***: sette forme verbali in sei versi, in un componimento privo di sostantivi concreti. L'unica sostanza è l'azione — anzi, la sua negazione.
- ***Infiniti sostantivati***: **il mio viaggiare**, **un restare**. È il tratto morfologico più caproniano dell'ultima fase: l'infinito nominalizzato trasforma l'atto in ***stato, in condizione ontologica***, sottraendolo alla cronologia.
- ***Avverbi***: **mai** (bis), **qua**. La scelta di ****qua**** invece di **qui** è calibrata: è più parlato, più gestuale e insieme più vago — indica un'area, non un punto. Il deittico della presenza per eccellenza viene subito smentito.
- ***Il sistema delle negazioni***: **non andare via** (titolo), **non dovessi**, **non sono mai**, **non fui mai**. Quattro negazioni su un testo di ventotto parole. La negazione non è qui figura accessoria ma ***principio generativo***: il testo esiste solo come sottrazione.
- ***Registro***: medio-basso, colloquiale, con formula quasi burocratica (**sappiate che**). Nessun termine "poetico". Il sublime è ottenuto per via di ***understatement***.

5. Analisi retorica

Il titolo è già il capolavoro retorico del testo: **prima di non andare via** innesta una negazione dentro una formula fissa (**prima di andare via**), producendo un ***paradosso a cortocircuito***. Insieme, il termine **biglietto** attiva e disinnescava due generi codificati — il biglietto d'addio e il biglietto del suicida — abbassando l'evento assoluto al livello del promemoria domestico. È un caso limite di ***ironia strutturale***.

Le figure principali:

- ***Ossimoro / antitesi risolta in identità*** (vv. 4–5): **viaggiare** e **restare** sono opposti che la copula **è stato** dichiara coincidenti. Non è metafora: è un ***equazione***.
- ***Paradosso finale***: **qua, dove non fui mai**. Il luogo indicato come presente viene dichiarato mai abitato. Siamo di fronte a un ***aporia*** logica insolubile, che il testo lascia deliberatamente aperta — non c'è consolazione né sintesi.
- ***Enjambements*** (vv. 2–3, 5–6): iconici, come detto.
- ***Epifora*** di **mai** in clausola.

- **Apostrofe** a un **voi** mai identificato (**sappiate**): i destinatari sono i sopravvissuti generici, come in un'epigrafe funeraria.

- **Litote/preterizione esistenziale**: dire ciò che si è stati solo attraverso ciò che non si è fatto.

- **Tessitura fonica**: dominante vocalica in **a** (**tornare, mai, partito, viaggiare, restare, qua, mai**), la vocale più aperta, che dà al testo un timbro spalancato e insieme vuoto; allitterazione delle occlusive dentali e della vibrante (**tornare / partito / tutto / restare**), che costruisce l'unico "attrito" ritmico di un componimento altrimenti liquido.

6. Analisi semantica

Il testo attiva i tre nuclei mitici di Caproni — **il viaggio, il ritorno, il luogo** — per revocarli tutti.

1. **Il congedo senza partenza.** Caproni aveva scritto nel 1965 il **Congedo del viaggiatore cerimonioso**, poema dell'addio garbato e cerimonioso a un mondo che si lascia. Qui il congedo è la sua **negazione speculare**: non c'è nulla da lasciare, perché non si è mai stati.

2. **Il non-luogo.** Il verso finale è quasi la variante di un altro testo capitale, **Ritorno** (in **Il muro della terra**, 1975), dove il poeta dichiara di essere tornato là dove non era mai stato. È il chiodo fisso dell'ultimo Caproni: **il luogo non esiste, o esiste solo come luogo mancato**. Nello stesso libro sta la celebre secca affermazione che Itaca non c'è: la topografia dell'**Odissea**, il grande modello del ritorno occidentale, è dichiarata vuota.

3. **La dissoluzione del soggetto.** Se il viaggio coincide con lo stare, e lo stare con il non-esserci, allora l'io non ha mai avuto una posizione. Il testo può leggersi come **epitaffio ontologico**: non "sono morto", ma qualcosa di più radicale — **non ho mai avuto luogo**. La morte non è un evento futuro, è la condizione retrospettiva di tutta la vita.

4. **Il versante teologico.** Nell'ultimo Caproni — l'"ateo" che cerca ossessivamente il Dio che non c'è, il cacciatore che non spara e non colpisce del **Franco cacciatore** — l'assenza del luogo è omologa all'assenza di Dio. Il **qua** mai abitato è il mondo senza fondamento, la terra murata.

7. Contesto storico-sociale e sistema letterario

L'autore. Giorgio Caproni (Livorno 1912 – Roma 1990): formazione genovese, studi musicali interrotti, la guerra e la Resistenza in Val Trebbia, poi una vita da maestro elementare a Roma. Traduttore altissimo (Céline, Proust, Char, Apollinaire). La sua parabola va dalla musicalità popolare e affettiva del **Seme del piangere** (il libro della madre Anna Picchi, di ascendenza sabiana e stilnovistica) allo **spoglio metafisico** dell'ultima fase, aperta da **Il muro della terra**.

Il campo letterario degli anni Settanta-Ottanta. Il testo nasce in un momento preciso: esaurita la spinta della Neoavanguardia e del Gruppo 63, la poesia italiana conosce un ritorno a forme comunicative, spesso epigrammatiche e ironiche. Il modello dominante è il **Montale di Satura** (1971) e dei **Diari**: dizione bassa, brevità, disincanto. Caproni condivide la secchezza e il tono "minore", ma con una posta in gioco diversa: dove Montale pratica lo

scetticismo corrosivo, Caproni conserva una **“tensione metafisica non risolta”**, la ricerca continuata di un assoluto la cui unica prova è l'assenza. Sullo sfondo, la **“linea ligure”** (Sbarbaro, Montale) e il dialogo con Sereni, che negli stessi anni pubblica **“Stella variabile”** (1981).

“Il contesto culturale.” Sono gli anni della crisi delle ideologie, del riflusso post-Settantasette, della secolarizzazione compiuta; nel 1983 esce **“Il pensiero debole”** di Vattimo e Rovatti. La poetica caproniana della sottrazione — nessun fondamento, nessuna Itaca, nessun soggetto pieno — intercetta con esattezza quel clima **“senza esserne un riflesso ideologico”**: Caproni arriva al nichilismo per via privata ed esistenziale, dall'esperienza della perdita (la madre, la guerra, l'amico ucciso) più che dalla filosofia.

“Il genere.” Il **“biglietto”** appartiene alla grande tendenza novecentesca del **“frammento e della non-poesia”**: la lirica che rifiuta l'apparato solenne e si traveste da appunto, nota, promemoria. È una linea che da Ungaretti arriva alla poesia-oggetto e all'epigramma; Caproni la porta al suo esito estremo facendo coincidere il messaggio quotidiano con il testamento.

8. Giudizio critico

È, a mio avviso, uno dei vertici della poesia italiana del secondo Novecento, e il caso più limpido di **“coincidenza integrale fra forma e pensiero”**. Il testo non **“descrive”** un paradosso: lo **“costruisce”** metricamente. Che la parola **“partito”** sia l'unica esclusa dal sistema delle rime e ridotta a ternario isolato non è un'eleganza tecnica ma **“la dimostrazione stessa dell'assunto”**. In sei versi Caproni ottiene ciò a cui la poesia filosofica arriva raramente: un enunciato che non può essere parafrasato senza perdere la propria evidenza.

La forza del componimento sta poi nel suo **“controllo tonale”**. Un tema come l'inesistenza del soggetto avrebbe potuto produrre enfasi oracolare; Caproni lo affida invece al lessico del biglietto lasciato sul tavolo, con quel **“sapete che”** di cortesia quasi impiegatizia. È l'**“understatement”** — insieme ligure, toscano e novecentesco — a rendere sopportabile e insieme devastante la dichiarazione.

Va tuttavia riconosciuto un **“rischio”**, e la critica lo ha segnalato per l'ultimo Caproni in genere: la poesia dell'aforisma paradossale tende, se reiterata, a irrigidirsi in formula, in **“marchio”** riconoscibile. Nei libri più tardi la variazione sul tema del luogo mancato e del Dio assente conosce momenti di maniera, in cui il cortocircuito logico si ripete con minore necessità. Questo testo sta al di qua di quel rischio proprio per il lavoro metrico: la rima identica, il verso irrelato, lo scarto del passato remoto sono presidi formali che impediscono alla battuta di restare battuta. E si può obiettare, da un'altra prospettiva, che l'assolutizzazione del vuoto sottragga alla poesia caproniana quella dimensione storica e civile che pure il poeta della Resistenza aveva conosciuto: è una scelta, non un difetto, ma comporta un prezzo.

Resta il fatto che pochi testi italiani novecenteschi hanno raggiunto una simile **“densità per unità di parola”**. La sua fortuna — è tra le poesie italiane contemporanee più citate, riprodotte, usate come epitaffio — testimonia una funzione ormai proverbiale, con l'ambiguo destino di ogni testo che diventa citazione: la sua evidenza rischia di consumarne la vertigine. Riletto integralmente, però, quel **“qua”** seguito da virgola — l'indicazione di un luogo che si offre e nello stesso respiro si ritira — continua a non lasciarsi addomesticare.

Euria

Ecco un'analisi critica approfondita della poesia **“Biglietto lasciato prima di non andar via”** di Giorgio Caproni.

1. Contesto Storico-Sociale e Sistema Letterario

Giorgio Caproni (1912–1990) è una delle voci più alte della poesia italiana del Novecento. La sua opera si colloca in una posizione di sintesi e superamento delle principali correnti del secolo: dal Crepuscolarismo (di cui eredita il tono dimesso e la quotidianità degli oggetti) all'Ermetismo (per la densità semantica e l'essenzialità), fino a approdare a una fase tarda, spesso definita "postuma" o della "negazione", caratterizzata da un forte scetticismo ontologico.

Questa poesia, appartenente alla sua produzione matura (spesso associata alla raccolta **Il Conte di Kevenhüller** del 1986 o agli scritti degli anni '80), riflette il clima culturale del tardo Novecento italiano: un periodo di disincanto, dove le grandi ideologie si sono sgretolate e la certezza dell'io è messa in discussione. Nel sistema letterario dell'epoca, Caproni si distingue per il rifiuto dell'avanguardia sperimentale fine a se stessa; la sua è una ricerca di purezza classica, ma attraversata da una crisi esistenziale profonda. Il tema del viaggio, centrale in tutta la sua opera (si pensi a **Il passaggio d'Enea**), qui viene ribaltato: non c'è più un approdo, né una partenza reale, ma solo un'illusione di movimento in un'esistenza statica.

2. Analisi Metrica e Strofica

La poesia è composta da sei versi, organizzati in una struttura libera che però mantiene una forte musicalità interna.

* ****Metrica:**** Non siamo di fronte a una forma metrica tradizionale fissa (come il sonetto o la canzone), ma a un **verso libero** di matrice ermetica. Tuttavia, analizzando il ritmo, si individuano prevalentemente ****endecasillabi**** (versi di 11 sillabe metriche), il metro nobile della tradizione italiana, qui però spezzati e frammentati.

- * v. 1: **Se non do-vès-si tor-nà-re** (7 sillabe, settenario)
- * v. 2: **sap-pià-te che non so-no mài** (8 sillabe, ottonario)
- * v. 3: **par-tì-to** (3 sillabe, trisillabo)
- * v. 4: **Il mì-o viag-già-re** (6 sillabe, senario)
- * v. 5: **è sta-to tut-to un re-stà-re** (8 sillabe, ottonario)
- * v. 6: **qua, do-ve non fù-i mài** (7 sillabe, settenario)

La frammentazione dei versi (specialmente il trisillabo "partito" isolato) crea pause drammatiche, costringendo il lettore a fermarsi sul concetto chiave. La mancanza di rime baciato o alternate tradizionali è compensata da assonanze e ripetizioni foniche.

3. Analisi Morfologica e Sintattica

* ****Morfologia:**** Il testo è dominato dai verbi, che esprimono azioni (o la loro negazione) e stati.

- * ***Condizionale:*** "dovessi" (ipoteticità, dubbio).
- * ***Imperativo:*** "sappiate" (un ordine rivolto a un "voi", i lettori o i cari, che crea immediatezza).
- * ***Passato Prossimo:*** "sono partito", "è stato", "fui" (la narrazione di un'azione compiuta o di uno stato passato).
- * Notare l'uso dell'ausiliare "essere" per il verbo "partire", che enfatizza lo stato del soggetto più che l'azione in sé.
- * I pronomi personali ("io" sottinteso, "mio") e gli avverbi di luogo ("qua", "dove") ancorano la poesia a una dimensione spaziale precisa, seppur paradossale.

* **Sintassi:** La struttura sintattica è bipartita.

* Prima parte (vv. 1-3): Una proposizione condizionale ("Se non dovessi tornare") regge una principale ("sappiate che...") contenente una dichiarativa ("non sono mai partito"). È un periodo ipotetico dell'irrealtà o della possibilità remota.

* Seconda parte (vv. 4-6): Una frase autonoma che funge da spiegazione o giustificazione della prima affermazione.

* L'enjambement (la spezzatura del verso a fine frase) è usato magistralmente tra il verso 2 e 3 ("mai / partito") e tra 4 e 5 ("viaggiare / è stato"), creando una sospensione che dilata il tempo della lettura e accentua il significato delle parole a fine verso.

4. Analisi Semantica e Retorica

Il cuore della poesia risiede nel paradosso concettuale e nell'uso di figure retoriche che sovvertono la logica comune.

* **Ossimoro e Paradosso:** L'intera poesia è costruita su un grande ossimoro concettuale: "viaggiare" equivale a "restare". Il titolo stesso, "Biglietto lasciato prima di non andar via", è un paradosso: si lascia un biglietto di addio per un viaggio che non avverrà.

* **Chiasmo concettuale:** Si oppongono i verbi di movimento (*tornare, partire, viaggiare*) ai verbi di stasi (*restare, non fui*).

* La tesi è: "Non sono mai partito".

* La prova è: "Il mio viaggiare è stato tutto un restare".

* **Antitesi spaziale:** "Qua" (il luogo fisico, presente) vs "dove non fui mai" (il luogo metafisico, l'altrove desiderato ma mai raggiunto). Il poeta afferma di essere sempre rimasto fisicamente "qua", ma spiritualmente non è mai stato davvero presente in quel "qua", perché la sua mente era altrove, in un "dove" che però non ha mai esistito realmente ("non fui mai").

* **Metafora del Viaggio:** Il viaggio non è inteso in senso fisico (spostamento geografico), ma esistenziale. Caproni suggerisce che la vita interiore, l'ansia di altrove, il desiderio di evasione hanno consumato l'esistenza senza mai produrre un reale cambiamento di stato. Si è sempre "qui", intrappolati nella propria condizione, anche quando si crede di viaggiare.

5. Analisi Stilistica

Lo stile di Caproni in questa lirica è asciutto, quasi prosastico nella scelta lessicale ("biglietto", "sappiate", "qua"), tipico della sua evoluzione verso una "prosa in versi". Tuttavia, questa semplicità apparente nasconde una densità metafisica profonda.

Il tono è confidenziale ma solenne, come un testamento spirituale. L'uso del "voi" ("sappiate") coinvolge direttamente il lettore, rendendolo testimone di questa rivelazione estrema. Non ci sono aggettivazioni superflue; la forza del testo sta nella nudità dei concetti esposti. La punteggiatura è ridotta all'essenziale, lasciando che siano gli spazi bianchi e le interruzioni di verso a dettare il ritmo del pensiero.

Giudizio Critico Complessivo

"Biglietto lasciato prima di non andar via" rappresenta una delle vette della riflessione caproniana sull'identità e sull'esistenza. In soli sei versi, il poeta condensa l'intero dramma della condizione umana moderna: l'illusione del movimento e la sostanziale immobilità dell'essere.

La genialità della lirica sta nel ribaltamento della prospettiva tradizionale del viaggio. Se per secoli la letteratura ha celebrato il viaggio come formazione, scoperta o ritorno (l'*Odissea*), Caproni dichiara il fallimento di ogni spostamento. Il "restare" non è una scelta pacifica, ma la constatazione amara che l'altrove è inattingibile. Il poeta non è mai partito perché non esiste una partenza reale quando la destinazione è il nulla o quando l'io è frammentato al punto da non poter essere mai pienamente "da nessuna parte".

È una poesia di straordinaria bellezza nella sua desolazione, che unisce la chiarezza cristallina del dettato a un abisso di significato. Caproni ci consegna un messaggio di disarmante onestà: la vera tragedia non è non tornare, ma scoprire, alla fine, di non essersi mai mossi davvero, di aver vissuto in un limbo tra un "qua" fisico e un "dove" metafisico mai esistito. In questo senso, l'opera trascende il contesto storico specifico per diventare un universale sulla condizione dell'uomo contemporaneo, eternamente in transito ma sostanzialmente fermo.

Gemini 3.1 Pro

Ecco un'analisi critica dettagliata, strutturata secondo i livelli di indagine richiesti, del celebre componimento di Giorgio Caproni.

Introduzione all'Opera

"Biglietto lasciato prima di non andar via" è una delle poesie più iconiche e fulminanti dell'ultima fase della produzione di Giorgio Caproni. Spesso accostata alle raccolte della maturità come *Il franco cacciatore* (1982) o *Il conte di Kevenhüller* (1986), questa lirica si presenta come un epitaffio esistenziale, un messaggio d'addio paradossale in cui il linguaggio quotidiano viene spinto verso un vertice di vertigine metafisica.

Contesto Storico-Sociale e Sistema Letterario

Contesto storico-sociale: La poesia si colloca nell'ultimo ventennio del Novecento, un'epoca segnata dal crollo delle grandi ideologie (il cosiddetto "post-moderno"), da un senso di smarrimento collettivo e dalla crisi del soggetto. Sopravvissuto agli orrori della Seconda Guerra Mondiale (cui aveva partecipato nella Resistenza), Caproni matura negli anni una visione sempre più disillusa e tragica dell'esistenza, in cui Dio e il senso stesso della vita sembrano essersi ritirati dal mondo.

Sistema letterario: Caproni è un "isolato" nel panorama poetico italiano del Novecento. Non appartiene strettamente né all'Ermetismo (sebbene ne assorba l'essenzialità), né alla Neoavanguardia del Gruppo 63, di cui rifiuta lo sperimentalismo cinico. La sua è una poesia "chiara", apparentemente facile e cantabile, che recupera le forme metriche tradizionali (rima, canzonetta, stornello) ma le svuota dall'interno. La sua ultima fase è definita dai critici come una sorta di **"teologia negativa"**: una ricerca di Dio e dell'identità attraverso la loro assenza.

Analisi Metrica e Stilistica

Metro: La poesia è composta da 6 versi liberi brevi, ascrivibili alla tradizione della **metrica spezzata** caproniana. Vi riconosciamo ottonari (v. 1: *Se non do-ves-si tor-na-re*; v. 2: *sap-pia-te che non so-no mai*), un trisillabo (v. 3: *par-ti-to*), quinari/senari (v. 4 e 6) e un novenario (v. 5).

* **Rime e Suoni:** Lo stile si basa su una musicalità dissonante ma ferrea. La struttura è tenuta insieme dalla ripetizione della rima albertina o interna sui verbi all'infinito: **tornare / viaggiare / restare**. Fortissima è anche l'epifora (la ripetizione a fine verso) dell'avverbio **mai** al v. 2 e al v. 6, che chiude il componimento con un rintocco tombale.

* **Stile:** Lo stile è volutamente "basso", colloquiale. Il testo imita, a partire dal titolo, un genere testuale pratico e dimesso: il bigliettino lasciato sul tavolo di cucina prima di uscire. Eppure, proprio questa forma prosaica e quotidiana fa deflagrare il mistero cosmico del contenuto.

Analisi Retorica

La poesia è un capolavoro di scardinamento logico e si regge su due figure retoriche portanti:

1. **Il Paradosso:** È il motore dell'intera lirica. Già il titolo è un paradosso vertiginoso (*prima di non andar via*). Il paradosso esplode nei versi finali: l'idea che il viaggiare coincida con il restare fermi, e l'idea ancora più radicale di trovarsi in un luogo in cui, in realtà, non si è "mai" stati.

2. **L'Ossimoro / Antitesi:** La contrapposizione semantica tra i verbi di moto e di stasi (viaggiare / restare).

3. **L'Enjambement:** Fortissimo quello tra i versi 2 e 3 (*"non sono mai / partito"*), che isola la parola "partito" nel verso successivo, sospendendo il respiro e ribaltando l'attesa del lettore (ci si aspetterebbe un'affermazione, ma arriva una negazione radicale).

Analisi Sintattica e Morfologica

* **Sintassi:** Estremamente lineare, piana, paratattica, in netto contrasto con la vertigine semantica. La lirica si divide in due periodi. Il primo è un periodo ipotetico della possibilità (Protasi: *Se non dovessi...* / Apodosi: *sappiate che...*). Il secondo è una dichiarativa con proposizione relativa (*Il mio viaggiare è stato... / dove non fui mai*).

* **Morfologia:**

* **I verbi:** Dominano gli infiniti, due dei quali sostantivati (*Il mio viaggiare, un restare*). L'infinito sostantivato astrae l'azione, trasformando un atto fisico (il viaggio) in una condizione ontologica ed esistenziale universale.

* **La negazione:** L'aspetto morfologico più rilevante è l'ossessiva presenza di avverbi di negazione: in sei brevi versi, più il titolo, incontriamo **cinque negazioni** (*non, non, mai, non, mai*). È il trionfo linguistico del vuoto, del nichilismo.

Analisi Semantica

I campi semantici principali sono due e sono in perenne cortocircuito:

1. ****Il campo del movimento:**** *andar via, tornare, partito, viaggiare.*
2. ****Il campo della stasi e del luogo:**** *restare, qua.*

Il significato (la semantica) della poesia descrive la ****condizione dell'esilio interiore****. Il viaggio di cui parla Caproni non è fisico, ma è il viaggio della vita stessa. La tragica constatazione del poeta è duplice:

* ***L'impossibilità del viaggio:*** L'uomo moderno si muove, si agita, ma in realtà è paralizzato, incapace di una vera evoluzione o di raggiungere una destinazione dotata di senso.

* ***L'estraneità a se stessi (l'alienazione):*** Il verso finale ("qua, dove non fui mai") è l'apice del componimento. Il poeta afferma di essere rimasto sempre nello stesso posto ("qua", la vita contingente, la sua identità, o forse la terra stessa), ma di non averlo ****mai veramente abitato****. È il dramma dell'esistenza inautentica: vivere una vita senza esserci mai stati veramente, sentendosi fantasmi nella propria stessa biografia.

Giudizio Critico Complessivo

"Biglietto lasciato prima di non andar via" è uno degli esiti più alti della poesia italiana del tardo Novecento. Giorgio Caproni riesce nel miracolo poetico di condensare, nello spazio minuscolo di sei versi dal tono colloquiale, un trattato di filosofia esistenzialista.

Attraverso una lingua scarnificata e musicale, il poeta ligure costruisce una trappola logica in cui il lettore cade inevitabilmente: la logica comune viene distrutta per mostrare l'insensatezza della condizione umana. Il componimento decreta la fine dell'illusione del viaggio (sia esso inteso come mito romantico dell'esplorazione, sia come cammino dantesco verso la salvezza) per certificare una stasi assoluta. L'io lirico si dissolve, diventando uno straniero in casa propria. Con quest'opera, Caproni si conferma maestro di quel sublime "grado zero" della parola, dove il massimo dell'angoscia metafisica viene espresso con il tono leggero e ironico di chi sta semplicemente uscendo di casa.

Gemma 4 12B Offline

In qualità di critico letterario, procedo all'analisi della lirica di Giorgio Caproni, un autore che ha saputo coniugare la profondità del mistero esistenziale con una sintassi nitida e una musicalità sottile, collocandosi in una posizione peculiare tra l'ermetismo e una ricerca di "presenza" più immediata.

Analisi Critica: "Biglietto lasciato prima di non andar via"

1. Analisi Metrica

La poesia è composta in ****versi liberi****. Non vi è una metrica tradizionale (come l'endecasillabo o il settenario) né uno schema rimico fisso. La struttura metrica è dettata dal ritmo interno della riflessione. La brevità dei versi e la frammentazione (causata da enjambement e pause interne) servono a rallentare la lettura, costringendo il lettore a

soffermarsi su ogni singola unità di significato. La brevità del testo complessivo suggerisce l'idea di un "biglietto", un messaggio essenziale che non può essere diluito in ornamenti superflui.

2. Analisi Stilistica

Lo stile di Caproni in questo componimento è caratterizzato da un'***economia di mezzi***. È una poesia "asciutta" ma densa.

* ***Minimalismo:*** Ogni parola è necessaria. Non c'è retorica edibile; la bellezza risiede nella precisione della scelta lessicale.

* ***Essenzialità:*** La scelta dei termini (partire, restare, viaggiare) appartiene a un registro quotidiano, ma la loro disposizione crea un effetto di rarefazione.

* ***Musicalità:*** Sebbene non rimata, la poesia possiede una cadenza quasi ipnotica, data dalla ripetizione di strutture contrastanti.

3. Analisi Retorica

La poesia si regge su tre pilastri retorici principali:

* ***Ossimoro/Paradosso:*** Il cuore del componimento è il paradosso tra *viaggiare* e *restare*. Il viaggio non è movimento fisico, ma condizione interiore.

* ***Antitesi:*** Il contrasto tra "partito" e "restare", e tra "qua" e "mai". Queste opposizioni creano una tensione dialettica che definisce l'identità del poeta.

* ***Litote (o negazione del non-essere):*** "Prima di non andar via" utilizza una doppia negazione che suggerisce una permanenza statica, quasi una rassegnazione metafisica.

4. Analisi Semantica

Il nucleo semantico ruota attorno al concetto di ***"non-luogo"*** e ***"presenza assente"***.

* *Il Viaggio:* Non è una transizione spaziale, ma una dimensione ontologica. Il "viaggiare" è l'esistenza stessa.

* *Il Restare:* È la condizione del corpo nel mondo, una stasi che è, paradossalmente, l'unico modo in cui l'anima può "muoversi".

* *Il "Qui" (Qua):* Definito come "dove non fui mai". Questo è il punto più alto della semantica caproniana: l'essere umano abita un luogo (il mondo, la carne, la storia) che è estraneo a lui. L'alienazione è totale.

5. Analisi Sintattica

La sintassi è costruita su una struttura ipotetica: ***"Se... sappiate..."***.

* La subordinata introduttiva ("Se non dovessi tornare") stabilisce un campo di possibilità legato alla morte o all'assenza definitiva.

* La principale ("sappiate che...") è un imperativo sottile, un'istruzione al lettore (o al destinatario del biglietto) di decifrare la verità dell'autore.

* L'uso del ***passato remoto*** ("fui") rispetto al ***presente*** ("non sono", "è stato") crea una frattura temporale tra la condizione attuale del poeta e la sua storia esistenziale.

6. Analisi Morfologica

* ***Verbi:*** Il passaggio dal condizionale ("dovessi") al presente ("sono", "è") e al passato remoto ("fui") scandisce il passaggio dalla proiezione nel futuro alla constatazione del presente e della memoria.

* **Avverbi:** "Mai" e "non" agiscono come operatori negativi che definiscono i confini dell'identità del soggetto lirico.

* **Aggettivi/Avverbi di luogo:** "Qua" è un avverbio di luogo che assume una valenza quasi metafisica, diventando il centro della gravità della poesia.

Contesto Storico-Sociale e Sistema Letterario

Giorgio Caproni si inserisce nel panorama della **poesia italiana del secondo Novecento**. Pur distanziandosi dall'ermetismo più "chiuso" degli anni '30, Caproni ne eredita la cura per la parola pura e il mistero.

Il suo contesto è quello di una generazione che, dopo la Seconda Guerra Mondiale, cerca di ricostruire un linguaggio per l'interiorità. Caproni si posiziona come un poeta della **tradizione e della memoria**, contrapposto alle derive sperimentali o troppo "politiche" di altri contemporanei. La sua opera è una ricerca di "bellezza" come forma di resistenza contro la banalità del quotidiano. Il sistema letterario in cui si inserisce è quello della "poesia dei sensi e delle ombre", dove il paesaggio interiore è il vero teatro dell'azione.

Giudizio Critico Complessivo

"Biglietto lasciato prima di non andar via" è un capolavoro di sintesi. Caproni riesce a condensare un'intera riflessione ontologica sulla condizione umana in poche righe. La forza del componimento risiede nella sua capacità di **trasformare un'assenza in presenza**.

Il poeta non sta semplicemente scrivendo un "testamento" letterario; sta definendo la natura del proprio essere: un uomo che "viaggia" non spostandosi nello spazio, ma scivolando nel tempo e nell'interiorità, pur rimanendo fisicamente ancorato a un "qui" che è, in realtà, un'estraneità. La poesia colpisce per la sua capacità di evocare una malinconia sublime: la consapevolezza che la nostra esistenza sia un movimento costante in un luogo che non ci appartiene mai veramente. È una lirica di altissimo pregio tecnico dove la sintassi non è un semplice veicolo, ma lo strumento architettonico di un'epifania metafisica.

Gemma 4 12B Online

In qualità di critico letterario, procedo all'analisi della poesia di Giorgio Caproni.

Inquadramento Storico-Sociale e Sistema Letterario

Giorgio Caproni (1939-2000) si colloca nel panorama della poesia italiana del secondo Novecento, muovendosi tra una raffinata ricerca formale di derivazione neo-ermetica e una "poetica del quotidiano" che però non è mai banale. Il componimento in esame appartiene alla fase più matura della sua produzione (pubblicata nel 1982 nella raccolta *Il franco cacciatore*). In questo periodo, Caproni abbandona progressivamente le lusinghe della forma pura per interrogarsi sull'essenzialità dell'esistenza, sull'impossibilità della comunicazione e sulla "presenza" nel mondo. Si inserisce in un filone di poesia "metanarrativa" e "esistenziale", dove il tema del viaggio e della ricerca diventa metafora della vita come percorrenza tra la vita e la morte, tra il dire e il non-dire.

Analisi Critica della Poesia

1. Analisi Morfologica

Il testo presenta una struttura grammaticale essenziale.

* **Verbi:** Predominano i verbi di stato e movimento (*essere, partire, restare*). L'uso del condizionale (*dovessi*) e del passato prossimo (*è stato*) crea un contrasto temporale: l'ipotesi di un futuro non più presente e la constatazione di un passato che è, in realtà, un presente perpetuo.

* **Sostantivi:** I termini *biglietto*, *viaggiare*, *resto* sono carichi di significati stratificati. "Biglietto" è l'oggetto materiale, il "passaporto" del viaggio; "viaggiare" è l'azione noumenica.

* **Avverbi e Aggettivi:** L'assenza di aggettivi decorativi sottolinea la desnudarità del pensiero. L'avverbio "mai" è il fulcro della negazione esistenziale.

2. Analisi Sintattica

La sintassi è frammentata e asciutta, quasi lapidaria.

* Il titolo funge da introduzione tematica, quasi come una didascalia.

* La struttura è costruita su antitesi sintattiche: "non dovessi tornare" vs "non sono mai partito".

* La punteggiatura è minima, affidando al ritmo delle parole la gestione del respiro. La virgola prima di "sappiate" separa l'invocazione al lettore (il "voi" dei destinatari) dalla dichiarazione ontologica del poeta.

3. Analisi Metrica

La poesia non segue una metrica classica (sonetto o quartine). È una **poesia in versi liberi** di breve estensione.

* La lunghezza variabile dei versi crea un ritmo sincopato.

* La struttura si può dividere in due blocchi: la prima parte è un'istruzione/testamento; la seconda è la spiegazione metafisica del "viaggio".

* Il ritmo è dettato dalla brevità delle parole, che creano una sonorità "sculpita".

4. Analisi Retorica

L'elemento centrale è l'**ossimoro** (o paradosso):

* **"viaggiare" / "restare":** L'unione di due concetti opposti descrive la condizione umana.

* **"partito" / "mai partito":** Il paradosso del movimento senza spostamento.

* **Anafora concettuale:** Il concetto di "non-presenza" è martellato attraverso la negazione.

* **Metafora:** Il "viaggio" è la metafora della vita. Il "biglietto" è la metafora del tentativo di fuga o di transizione.

5. Analisi Semantica

Il cuore del componimento risiede nella **semantica del limite**.

* **Il Viaggio:** Non è uno spostamento fisico, ma un "viaggiare interiore". Il poeta suggerisce che l'uomo si muova non nello spazio, ma nella propria coscienza o nella creazione poetica.

* **Il Restare:** Non è inerzia, ma la condizione di chi "abita" il proprio corpo o la propria realtà senza esserne mai pienamente padrone ("dove non fui mai").

* **Il "Qua":** Indica la realtà immediata, fisica, in cui il poeta è "preso" ma non "presente".

* **L'assenza:** È il tema dominante. Il poeta dichiara di non essere mai "stato" dove è fisicamente presente, suggerendo un'alienazione esistenziale profonda.

Giudizio Critico Complessivo

Biglietto lasciato prima di non andar via è un capolavoro di economia espressiva. Caproni riesce, in poche righe, a condensare il dramma dell'**esistenza come estraneità**.

La forza della poesia risiede nella sua capacità di trasformare un'apparente contraddizione logica in una verità ontologica: noi non "viaggiamo" verso una destinazione esterna, ma "viaggiamo" all'interno della nostra inadeguatezza a essere pienamente presenti nel mondo. Il "biglietto" è la resa del poeta alla propria condizione di straniero: se la vita è un tragitto, il poeta ne dichiara che il movimento è interno, e che la destinazione è sempre "qui", ma un "qui" che è una terra estranea. È una lirica di una bellezza malinconica e quasi spirituale, dove il silenzio tra le parole pesa quanto il testo stesso.

Prompt prosa

Agisci in qualità di critico letterario esperto. Analizza il racconto sopra proposto, esegui un'analisi narratologica del racconto (analizzando narratore, punto di vista, categorie temporali, storyworld, personaggi ed effetti retorici del testo quali pathos, tensione narrativa, suspense, curiosità e sorpresa). Descrivi i valori della storia e le possibili interpretazioni storico-sociali. Concludi offrendo un giudizio critico complessivo.

Italo Calvino - L'avventura di un lettore

ChatGPT 5.6

ChatGPT # Analisi narratologica e critica de *L'avventura di un lettore* di Italo Calvino

1. Struttura e nucleo tematico del racconto

L'avventura di un lettore, datato 1958, costruisce una situazione narrativa apparentemente minima: Amedeo Oliva trascorre una giornata al mare dedicandosi alla sua attività preferita, la lettura, finché la presenza di una donna sulla spiaggia introduce nella sua solitudine una possibile avventura erotica.

Su questa trama estremamente semplice Calvino costruisce però una raffinata indagine sul rapporto fra **letteratura e vita**, fra esperienza mediata dall'immaginazione e esperienza direttamente vissuta. Il paradosso fondamentale del racconto consiste nel fatto che Amedeo ama nei libri proprio ciò che tende a evitare nella realtà: l'azione, le passioni, i conflitti, gli incontri, le vicende umane. Il narratore osserva infatti che egli tende da tempo a «ridurre al minimo la sua partecipazione alla vita attiva», mentre continua a cercare l'azione attraverso romanzi, memorie, biografie, gialli e fantascienza.

La donna che compare sulla spiaggia rende improvvisamente concreto ciò che fino a quel momento Amedeo preferiva vivere soltanto attraverso la letteratura. L'intero racconto nasce quindi dallo scontro fra due desideri: **continuare a leggere** e **lasciarsi coinvolgere nella vita**.

2. Narratore

Il narratore è **eterodiegetico**, cioè esterno alla storia: non partecipa direttamente agli eventi e racconta in terza persona.

Possiede tuttavia una conoscenza molto profonda del protagonista. Conosce i pensieri di Amedeo, le sue abitudini, i suoi ragionamenti e perfino le giustificazioni con cui tenta di convincere se stesso. La narrazione alterna così descrizione esterna, analisi psicologica e frequenti forme di **discorso indiretto libero**.

Per esempio, di fronte alla possibilità di avvicinarsi alla donna, Amedeo costruisce continuamente argomentazioni razionali per convincersi che non gli interessa. Prima la giudica poco attraente e potenzialmente fonte di complicazioni; subito dopo sceglie però di spostarsi proprio in una posizione dalla quale può osservarla meglio.

Il narratore non denuncia apertamente questa contraddizione: lascia che emerga dall'accostamento fra ciò che Amedeo pensa e ciò che effettivamente fa.

Ne deriva una forte **ironia narrativa**.

In alcuni momenti la voce narrante sembra quasi sovrapporsi alla mentalità di Amedeo, adottandone provvisoriamente le categorie e i pregiudizi. È il caso, per esempio, delle osservazioni stereotipate sul comportamento femminile. Non bisogna necessariamente attribuirle direttamente all'autore: appartengono piuttosto a quella zona ambigua in cui la voce del narratore e il punto di vista del personaggio si contaminano.

3. Punto di vista e focalizzazione

La focalizzazione è prevalentemente **interna su Amedeo**.

Il lettore vede la donna, il paesaggio e gli avvenimenti quasi sempre attraverso la percezione del protagonista. È significativo che la donna non riceva mai un nome: rimane «la signora abbronzata», «la villeggiante», «la villeggiante solitaria».

Questa assenza di identità non è casuale. Amedeo inizialmente non cerca davvero di conoscere la donna: la **classifica**. La interpreta come un tipo umano, quasi fosse un personaggio di un romanzo: donna indipendente, sola in vacanza, sensuale ma insoddisfatta.

Qui appare uno dei paradossi più profondi del racconto. Amedeo è un lettore espertissimo di libri, ma un lettore molto meno capace della realtà.

Il punto culminante arriva verso la conclusione, quando la donna lo guarda con un'espressione triste e amara. Amedeo intuisce che quello sguardo contiene un significato complesso, ma il narratore precisa che in realtà egli «negli sguardi non sapeva leggere».

La formula possiede un valore simbolico decisivo: **Amedeo sa leggere le pagine, ma non sa leggere completamente le persone**.

4. Le categorie temporali

Ordine

La vicenda principale segue un andamento sostanzialmente ****lineare e cronologico****. Comincia quando Amedeo raggiunge la scogliera e si dispone a leggere e termina all'imbrunire, dopo l'incontro amoroso.

Esiste tuttavia un'importante deviazione dal presente della storia: all'inizio il narratore interrompe l'azione e ricostruisce il passato e le abitudini di Amedeo. Ci spiega come negli anni egli abbia progressivamente diminuito la propria partecipazione alla vita attiva e come abbia trasferito il proprio bisogno di azione nella lettura.

Questa analepsi ha una funzione essenziale perché permette di interpretare tutto ciò che accadrà successivamente.

Durata

Calvino alterna continuamente ****sommario, scena e pausa descrittiva****.

Le abitudini di Amedeo vengono riassunte rapidamente: intere estati e interi anni della sua vita occupano poche righe. Al contrario, l'incontro con la donna viene progressivamente rallentato.

Quando i due cominciano a parlare, compaiono numerosi dialoghi diretti: la domanda sul libro, la richiesta di un fiammifero, l'invito a fare il bagno. In questi punti il tempo del racconto tende ad avvicinarsi al tempo reale dell'azione.

Il rallentamento diventa ancora più evidente quando cresce la tensione erotica. Gesti minimi — una gamba che tocca un'altra gamba, una mano sul collo, un morso, un bacio — ricevono un'attenzione narrativa molto maggiore.

Frequenza

Il racconto contiene anche numerose forme ****iterative****, cioè eventi raccontati una volta ma presentati come abituali.

Amedeo «ogni estate» prepara la valigia dei libri; abitualmente alterna lettura e nuoto; il suo tuffo è «sempre uguale»; tende continuamente a trasformare le proprie attività fisiche in piccoli compiti da portare a termine.

L'incontro con la donna introduce invece il ****singolare e l'imprevisto**** dentro questa routine perfettamente organizzata.

5. Lo storyworld

Lo spazio del racconto è delimitato e concreto: una scogliera solitaria sul mare, sotto una strada litoranea, nel caldo di una giornata estiva.

Calvino dedica notevole attenzione alle sensazioni fisiche: la luce fortissima, il colore del mare, la superficie degli scogli, il caldo, l'acqua, le alghe, il riverbero del sole.

Lo scenario possiede però anche un valore simbolico.

La scogliera è per Amedeo uno spazio di **isolamento volontario**. Egli sceglie un luogo lontano dalla folla perché desidera sottrarsi alle relazioni sociali e creare le condizioni ideali per leggere.

Allo stesso tempo il mare rappresenta una realtà fisica pienissima, sensuale e concreta. Amedeo nuota, si tuffa, prova piacere nello sforzo corporeo; eppure persino mentre nuota la sua mente ritorna al libro e si domanda che cosa accadrà ai personaggi lasciati sulla pagina.

Lo storyworld contiene quindi due mondi sovrapposti: il **mondo materiale della spiaggia** e il **mondo immaginario della letteratura**.

Il secondo appare paradossalmente più reale del primo.

Amedeo sente infatti che oltre la pagina si apre un mondo nel quale «la vita era più vita che di qua».

6. L'intertestualità e il libro come "personaggio"

Il racconto è attraversato da riferimenti ai grandi romanzi europei: compaiono Fabrizio del Dongo, Raskolnikov, Lucien de Rubempré, il principe Andrej, Frédéric Moreau, Albertine e Marcel.

Questi riferimenti hanno una funzione molto precisa. Il protagonista non legge soltanto: porta dentro di sé un'intera biblioteca.

I personaggi letterari sembrano possedere per lui maggiore consistenza delle persone reali.

Per questo il libro finisce quasi per diventare un **terzo protagonista** del racconto. Fra Amedeo e la donna esiste sempre il volume: Amedeo lo tiene in mano mentre la corteggia, lo posa, lo riprende, controlla il segnalibro e teme continuamente di perdere il punto.

Persino nel pieno dell'abbraccio amoroso cerca di evitare che il libro finisca in mare e tenta di rimettere il segnalibro alla pagina corretta.

La scena produce un effetto comico, ma rende visibile anche il problema centrale: Amedeo non riesce mai ad abbandonarsi completamente all'esperienza perché mantiene sempre una parte di sé nella dimensione della lettura.

7. I personaggi

Amedeo Oliva

Amedeo è costruito su una contraddizione fondamentale.

Non è un uomo privo di vitalità. Ama nuotare, pedalare sotto il sole, tuffarsi, affrontare sforzi fisici. Analogamente ama nei romanzi le guerre, le passioni, gli avvenimenti e le avventure.

Ciò che rifiuta non è quindi propriamente l'azione, ma il ****coinvolgimento personale nell'azione****.

Vuole vivere intensamente senza dover pagare il prezzo dell'imprevedibilità, della responsabilità e della vulnerabilità che la vita reale comporta.

Il libro gli permette esattamente questo: provare passioni senza esserne direttamente coinvolto.

La donna

La donna inizialmente appare quasi come un elemento del paesaggio osservato da Amedeo. Progressivamente, però, acquista iniziativa.

È lei che più volte rompe l'equilibrio costruito dal protagonista: gli parla, gli chiede un fiammifero, lo invita a fare il bagno, protesta perché continua a leggere, modifica la natura del loro rapporto.

La sua funzione narrativa è quindi quella di ****forza perturbatrice****.

È anche un personaggio più malinconico di quanto possa sembrare inizialmente. Lo sguardo triste che rivolge ad Amedeo suggerisce forse una delusione più vasta: il desiderio di essere vista e compresa veramente, anziché ridotta a occasione erotica o elemento decorativo.

I personaggi secondari

I ragazzini che giocano con la medusa, gli altri bagnanti e i fumatori restano sullo sfondo. Hanno soprattutto funzione narrativa: la medusa, in particolare, offre il pretesto che rende possibile il primo dialogo tra Amedeo e la donna.

8. Ironia ed effetti retorici

Il principale effetto retorico del racconto è l'****ironia****.

Amedeo pensa continuamente di agire per preservare la propria lettura, mentre quasi ogni sua scelta produce l'effetto contrario.

Si sposta più vicino alla donna per non sembrare scortese. Va a vedere la medusa per soddisfare una curiosità apparentemente scientifica e finisce per parlarle. Cerca un fiammifero soltanto per poter tornare tranquillamente al libro, ma proprio questo gesto prolunga il rapporto. Decide perfino di toccarla con l'intenzione di provocare una reazione negativa che gli permetta di liberarsene; la carezza gli riesce invece «timida, melanconica, quasi supplichevole».

Ogni strategia razionale di Amedeo viene insomma tradita dai suoi desideri.

9. Pathos, tensione narrativa, suspense, curiosità e sorpresa

Il **pathos** è molto controllato. Calvino evita il sentimentalismo e mantiene quasi sempre un tono leggero e ironico. Tuttavia emerge una nota malinconica soprattutto nello sguardo della donna, quando Amedeo percepisce in lei rimprovero, scoramento e commiserazione senza riuscire a comprenderli veramente.

La **tensione narrativa** nasce dal conflitto fra due forze: la lettura e l'attrazione erotica. Ogni volta che Amedeo sembra avere trovato un equilibrio, la donna modifica la situazione.

La **suspense** non riguarda quindi un pericolo esterno, ma una domanda quasi comica: *Amedeo riuscirà finalmente a leggere oppure verrà trascinato nell'avventura?*

La **curiosità** del lettore si concentra progressivamente sul comportamento dei due personaggi. Amedeo cederà all'attrazione? La donna accetterà la sua eccentricità? La relazione continuerà?

La **sorpresa** nasce soprattutto dal rovesciamento delle intenzioni del protagonista. Il momento più paradossale è quello in cui Amedeo riesce contemporaneamente a baciare la donna e a continuare a leggere:

> «Poi lui riabbassò il capo sul libro e riprese a leggere».

La scena condensa in forma comica l'intero racconto.

10. Il finale

Il finale è particolarmente efficace perché non offre una vera soluzione.

È ormai sera. La relazione amorosa si è consumata e la donna propone un ultimo bagno. Amedeo, però, invece di abbandonarsi all'esperienza appena vissuta, «contava quante pagine mancavano alla fine».

L'ultima immagine riporta quindi il protagonista esattamente al proprio problema originario.

L'avventura non lo ha trasformato radicalmente.

La comicità del finale contiene però anche una sfumatura amara: persino dopo avere avuto accesso a quella “vita vera” che sembrava mancare alla sua esistenza, Amedeo continua a desiderare soprattutto di ritornare al romanzo.

11. I valori della storia

Il racconto non propone una semplice morale contro la lettura.

Calvino attribuisce alla letteratura un valore enorme. Per Amedeo il libro è intensificazione dell'esistenza: permette di comprendere passioni, caratteri e avvenimenti attraverso un ordine e un significato che la realtà quotidiana spesso non possiede.

Nella vita reale gli eventi sono casuali, frammentari e ambigui; nel romanzo, invece, «tutto aveva un significato, un'importanza, un ritmo».

La letteratura offre dunque **forma all'esperienza**.

Il problema nasce quando la mediazione letteraria diventa sostitutiva della vita.

Il valore profondo del racconto consiste quindi nella ricerca di un equilibrio fra **vita contemplativa e vita attiva**, fra solitudine e relazione, fra immaginazione ed esperienza.

Amedeo fallisce proprio perché cerca continuamente di evitare la scelta: vuole la donna senza rinunciare al libro, l'avventura senza perdere la propria tranquillità, l'intimità senza esporsi pienamente alla relazione.

12. Possibili interpretazioni storico-sociali

Il racconto, pubblicato nel 1958, può essere letto anche sullo sfondo della società italiana che si avvia verso gli anni del boom economico.

La spiaggia, la villeggiatura, il costume da bagno, il giornale femminile, la bicicletta, il tempo libero e le relazioni più informali fra uomini e donne definiscono un mondo moderno nel quale il tempo dedicato allo svago assume un'importanza crescente.

La scogliera diventa quindi uno spazio nel quale le normali convenzioni sociali si attenuano. Una donna può andare sola al mare, esporsi al sole, parlare con uno sconosciuto e arrivare rapidamente a un rapporto erotico. Il racconto registra così indirettamente una trasformazione dei comportamenti e dei costumi.

Allo stesso tempo rimangono evidenti stereotipi tradizionali relativi ai rapporti di genere. Amedeo interpreta inizialmente la donna secondo categorie convenzionali, mentre lei stessa richiama una norma sociale precisa quando gli domanda se non sappia che «con le signore si deve fare conversazione».

Un'altra opposizione significativa riguarda la **cultura alta e la cultura di massa**. Amedeo legge grandi romanzi europei e grossi volumi; la donna sfoglia invece il giornale femminile «Annabella». Il contrasto contribuisce alla caratterizzazione dei personaggi, ma non si riduce a una semplice superiorità dell'intellettuale: proprio Amedeo, lettore colto e sofisticato, mostra infatti una grave difficoltà nell'interpretare le emozioni di una persona reale.

Da questo punto di vista Calvino introduce una critica sottile all'intellettualismo quando esso si trasforma in **isolamento dal mondo**.

13. Interpretazione complessiva

Il titolo *L'avventura di un lettore* contiene già un'ironia fondamentale.

Per un personaggio come Amedeo, la vera avventura non è fare l'amore con una sconosciuta sulla spiaggia. Quella è quasi un'interruzione.

L'avventura decisiva è leggere.

Il racconto capovolge quindi la tradizionale opposizione fra libro e vita: per Amedeo il libro è il luogo dell'intensità, mentre la realtà appare spesso come «un intervallo vuoto». Durante il bagno con la donna egli pensa infatti che nessuna storia e nessuna attesa siano paragonabili a quelle lasciate sospese fra le pagine.

Ma Calvino introduce un secondo capovolgimento: proprio colui che sa leggere così bene i romanzi si dimostra incapace di leggere perfettamente la realtà umana.

Da qui nasce la profondità del racconto.

Non siamo di fronte a una celebrazione ingenua della letteratura e neppure a una condanna del lettore solitario. Calvino mostra contemporaneamente la **grandezza e il rischio della lettura**: essa può rendere l'esistenza più ricca, ma può anche trasformarsi in uno schermo protettivo attraverso il quale evitare il carattere imprevedibile e doloroso delle relazioni reali.

Giudizio critico

L'avventura di un lettore è un racconto di notevole raffinatezza perché riesce a trasformare un episodio quotidiano e quasi comico in una riflessione complessa sull'esperienza umana.

La sua maggiore qualità risiede nella costruzione ironica di Amedeo. Il protagonista non viene né condannato né idealizzato: Calvino ne comprende intimamente il piacere della lettura e nello stesso tempo ne mette in luce l'ossessione, l'egoismo e la tendenza a sottrarsi alla vita.

Particolarmente riuscito è il continuo parallelismo fra **tensione narrativa del romanzo letto da Amedeo e tensione erotica dell'avventura che egli stesso sta vivendo**. Amedeo tenta disperatamente di far procedere le due storie in parallelo, quasi volesse essere nello stesso momento lettore e personaggio.

Ma la realtà non possiede la docilità del libro.

Un romanzo può essere chiuso, segnato con un foglietto e ripreso successivamente. Una persona, invece, non può essere trattata allo stesso modo senza conseguenze.

Per questo uno dei momenti più significativi resta l'incapacità di Amedeo di «leggere» lo sguardo della donna. In quella brevissima immagine Calvino concentra il paradosso dell'intera vicenda: **si può conoscere tutta la letteratura del mondo e restare comunque analfabeti davanti a certi aspetti della vita**.

Eppure il finale evita una morale semplicistica. Amedeo continua a contare le pagine che gli mancano. Il suo desiderio di lettura sopravvive all'avventura amorosa e forse proprio questa irriducibilità lo rende, contemporaneamente, comico, assurdo e profondamente umano.

Il racconto può quindi essere considerato una brillante riflessione sulla condizione del lettore moderno: un individuo che attraverso i libri cerca una vita più intensa e intelligibile, ma che deve continuamente confrontarsi con una realtà che, a differenza della letteratura, non offre né segnalibri né capitoli ordinati e spesso non consente di scegliere quando interrompere o riprendere la storia.

Claude 5

Claude # *L'avventura di un lettore* di Italo Calvino: analisi narratologica e critica

1. Narratore e punto di vista

Il narratore è eterodiegetico ed extradiegetico, in terza persona, ma la sua onniscienza è volontariamente compressa entro una **focalizzazione interna fissa** su Amedeo Oliva. Tutto ciò che vediamo — il mare, gli scogli, la medusa, il corpo della donna — è già filtrato da una coscienza che classifica, misura e razionalizza.

Lo strumento dominante è il **discorso indiretto libero**, usato come vera e propria macchina comica dell'autoinganno. Quando Amedeo sceglie il posto più vicino alla donna e si dice che tanto la lettura lo assorbe troppo per distrarsi, la sintassi è sua ma la sanzione ironica è del lettore: la voce narrante non commenta, si limita a lasciare che il ragionamento si smentisca da solo pochi paragrafi dopo. Lo stesso vale per il giudizio sulle donne che interloquiscono sempre a sproposito: è la **doxa** maschile del personaggio, non la posizione del testo, e il racconto la confuterà mostrando che l'unica capace di leggere la situazione è proprio lei.

Talvolta affiora però una voce leggermente più esterna, un "noi" impersonale che prende le distanze: quando Amedeo si diverte a spaventare la donna passandole sotto in acqua, il narratore chiosa che si trattava di roba da bambini. È lo scarto minimo che basta a costruire l'**ironia drammatica** su cui il racconto si regge.

Il momento decisivo del punto di vista è il passo in cui Amedeo non decifra lo sguardo della donna: il narratore ci consegna in forma ipotetica ciò che quello sguardo **avrebbe potuto** dire, e poi confessa che il protagonista non l'ha

letto, perché negli sguardi non sa leggere. Qui la focalizzazione interna rivela il proprio limite cognitivo, e il lettore empirico si scopre migliore lettore del protagonista. È il vertice etico ed estetico del testo.

Da notare infine che la donna resta ****anonima**** per tutto il racconto ("la signora abbronzata", "la villeggiante solitaria"), mentre Amedeo ha nome e cognome. La sua riduzione a paesaggio non è un dato del mondo narrato, ma un effetto del punto di vista: la scelta narratologica ***è*** il contenuto critico.

2. Categorie temporali

****Ordine.**** Fabula e intreccio coincidono quasi perfettamente; la linearità è interrotta solo da un'ampia analepsi iterativa a carattere caratterizzante (la storia della progressiva rinuncia all'azione, il rito estivo della valigia dei libri). Non ci sono prolessi propriamente dette, ma anticipazioni ironiche: l'attacco di conversazione è annunciato come prevedibile un istante prima di avvenire, cioè come già scritto nel copione che Amedeo credeva di poter evitare.

****Frequenza.**** È l'aspetto più raffinato. La prima metà del racconto è dominata dall'****iterativo****: ogni estate, il tuffo sempre uguale, il rituale del berretto bagnato, le nuotate scandite in tappe. L'imperfetto costruisce un'abitudine chiusa e autosufficiente. Poi, con un passaggio al singolativo che funziona da vera apertura dell'azione, Amedeo alza gli occhi e ***vede***. La donna irrompe come accidente in un sistema costruito per escludere gli accidenti.

****Durata.**** Il racconto alterna pause descrittive e sommari a scene dialogiche fulminee, ridotte a battute monosillabiche. Ma l'operazione capitale è l'****inversione gerarchica**** tra evento e dettaglio: l'amplesso — il culmine che ogni codice narrativo enfatizzerebbe — è liquidato da un'ellissi e da una constatazione asciutta sull'intesa perfetta, mentre riceve spazio, tempo e tensione la preoccupazione per il libro caduto di fianco al materassino, per le pagine voltate, per il segnalibro da rimettere al punto giusto. La sproporzione è la firma stilistica di Calvino e la fonte principale del comico.

****Il tempo come orologio simbolico.**** L'azione si svolge in un pomeriggio, dal sole a picco all'imbrunire. Il tramonto che scende dietro promontori successivi non è ornamento: è il timer che rende materialmente impossibile continuare a leggere. La natura vince per esaurimento della luce ciò che la donna non aveva ottenuto per iniziativa.

3. Storyworld

Lo spazio è chiuso, disegnato con precisione topografica ma privo di toponimi: un capo, una scogliera, una cala, una spiaggetta di ciottoli. La sua struttura è ****verticale**** — la strada alta, la rampa di gradini, lo scoglio a strapiombo, l'acqua, il fondo sabbioso — e organizzata attorno a un sistema di ****soglie e superfici****.

La metafora portante è dichiarata a metà racconto: oltre la superficie della pagina si entra in un mondo dove la vita è più vita, come la superficie del mare separa da un mondo azzurro e verde di crepacci e di esseri metà animali e metà pianta. Leggere e nuotare sott'acqua sono la stessa operazione: attraversare una membrana per accedere a un'intensità superiore. Non a caso Amedeo ama immergersi fino a restare senza fiato, e non a caso, mentre nuota, il suo cuore è tra le pagine lasciate a riva.

Lo storyworld è dunque ****a due piani****. Il primo è quello attuale; il secondo, altrettanto popolato, è quello dei mondi finzionali incassati: il cavallo di Fabrizio del Dongo, Raskol'nikov che conta i gradini, Lucien de Rubempré davanti al nodo scorsoio, la palla di cannone ai piedi del principe Andrej, Frédéric Moreau che entra dagli Arnoux, Albertine e Marcel. Il canone è quello del grande romanzo ottocentesco e proustiano — cioè il romanzo dell'ambizione, del delitto, della guerra, dell'amore. L'ironia è strutturale: Amedeo legge storie di uomini che agiscono precisamente per non agire.

Ancora più fine: le scene evocate sono quasi tutte ****scene di soglia****, momenti che precedono un atto irreversibile. È ciò che Amedeo non sa compiere. E il racconto si chiude con lui che ***conta le pagine*** mancanti alla fine, in rima esatta con Raskol'nikov che contava i gradini: la stessa gestualità, svuotata di tragico e ridotta a contabilità del piacere.

La ****medusa**** merita una nota: è l'intrusione del corpo viscido, pericoloso, di una sfumatura tra il rosa e il viola, che brucia la pelle. È l'oggetto-mediatore che rompe la clausura del lettore e legittima il primo contatto, condensando in sé fascino e repulsione del desiderio.

4. Personaggi

****Amedeo**** è un carattere costruito per accumulo di abitudini e per esibizione di calcoli. La sua valutazione delle probabilità di un'avventura — commisurate allo sforzo di una conversazione convenzionale, a un programma serale, a probabili difficoltà logistiche — è comica perché applica al desiderio una razionalità da economista. Non è un pigro: ama la fatica fisica, si impone compiti, sale in bicicletta sotto il sole meridiano. È un asceta che ha semplicemente ****trasferito tutta l'energia dall'azione alla ricezione dell'azione****. Appartiene alla famiglia dei protagonisti calviniani degli ***Amori difficili***, cugino di Marcovaldo: uomini che sostituiscono all'esperienza una geometria dell'esperienza.

****La villeggiante**** è funzionalmente subordinata, ma è l'unica che ***agisce***. Ogni iniziativa è sua: si alza per la medusa, chiede il fiammifero, propone il bagno, offre il materassino, pone la domanda che rompe l'equilibrio, morde, annuncia che si veste, chiama per l'ultimo bagno. Il rovesciamento dei ruoli di genere rispetto al copione della seduzione balneare è integrale. Il suo unico affioramento di soggettività — il viso triste, la piega amara, il capo che scuote — è anche il punto in cui il racconto smette di essere soltanto spiritoso.

5. Effetti retorici

La ****tensione narrativa**** nasce da una domanda irrisoria: riuscirà Amedeo a finire il capitolo? Calvino applica al minimo evento l'armamentario del massimo, producendo una parodia strutturale della suspense romanzesca. Si crea così una suspense ****doppia e asimmetrica****: il lettore attende l'esito erotico, il personaggio attende l'esito della lettura. Da questa divergenza di desideri viene tutto il comico.

La ****curiosità**** è quasi azzerata sul piano dell'antefatto — non sappiamo nulla del passato dei due — e viene invece delegata ai racconti incassati: la vera domanda irrisolta è se Marcel ritroverà Albertine. È curiosità per procura, trasferita dalla cornice ai libri interni.

La ****sorpresa**** agisce per micro-scarti e abbassamenti: il morso sul dorso della mano dove ci si attendeva uno schiaffo o un cedimento; soprattutto l'ellissi dell'amplesso e la chiusa in sospensione.

Il ****pathos**** è tardivo, sottratto, mai sentimentale. Sta tutto nel viso che si volta, nello scuotere del capo, in quel rimprovero muto che accusa non la volgarità ma l'incomprensione. E sta nel finale: lei nell'acqua che invita, lui che si morde un labbro e conta le pagine. Due solitudini che si sono perfettamente incontrate e perfettamente mancate.

Sul piano dello stile, il contrasto è calcolato: periodi lunghi, sinuosi, densi di subordinate per la vita interiore e il paesaggio; dialoghi ridotti a interiezioni e monosillabi. La lingua della relazione è un balbettio, quella della lettura è ricchissima. Anche questo è argomento, non solo forma.

6. I valori in gioco

Il conflitto assiologico è tra **vita vissuta e vita letta**, tra esperienza e mediazione. Calvino non lo risolve con una condanna. Il testo afferma senza ironia che nulla eguaglia il sapore di vita che è nei libri, e insieme mostra che chi ha fatto della decifrazione la propria unica pratica **sa leggere le pagine ma non gli sguardi**. La lettura è al tempo stesso un accesso privilegiato al reale e una tecnica di distanza dal reale.

Il secondo valore in gioco è il **possesso del tempo**: la lettura come forma di libertà, come sottrazione all'obbligo sociale di intrattenere, come difesa di uno spazio interiore. La cortesia di Amedeo è una strategia difensiva; la sua fedeltà a sé è indistinguibile da una rigidità.

Il terzo, il più scomodo, è **etico**: Amedeo pensa la donna come parte necessaria del paesaggio, piacere marginale, mondo accessorio e decorativo che non lo impegna a nulla. Il racconto non moralizza mai su questo, ma lo mette in scena con tale nitidezza da renderlo insostenibile.

7. Letture storico-sociali

Il 1958 è la soglia del **boom economico** italiano, e il racconto ne è un inventario materiale preciso: la villeggiatura, gli stabilimenti affollati contro la scogliera solitaria, il "due pezzi", il materassino di gomma, il cuscino gonfiabile, il pacchetto di *Minerva*, il rotocalco *Annabella*. La vacanza balneare è il nuovo rito della borghesia urbana, e Calvino la coglie nel momento in cui diventa costume di massa.

Su questo sfondo si staglia un'opposizione quasi sociologica tra **due regimi di lettura**: il tomo ottocentesco affrontato come una fatica fisica e il settimanale femminile sfogliato con leggerezza. Calvino li dispone fianco a fianco sullo stesso materassino, e si guarda bene dal gerarchizzarli esplicitamente — anzi, chi legge il rotocalco è di gran lunga più capace di vita.

La **donna sola in villeggiatura**, indipendente, che prende l'iniziativa e non chiede contropartite, è un dato di attualità nell'Italia di fine anni Cinquanta: una figura di emancipazione nascente che il testo registra con simpatia, lasciando che smentisca punto per punto gli stereotipi con cui il protagonista aveva creduto di "classificarla".

Sul piano biografico e ideologico, il racconto si colloca nella stagione in cui Calvino, dopo il 1956 e l'uscita dal PCI, si allontana dal neorealismo e dall'impegno diretto verso una narrativa dell'osservazione e del paradosso. È difficile non leggere in filigrana un **autoritratto obliquo e autoironico dell'intellettuale** che ha visto scemare, d'anno in anno, la smania di essere lui a fare, e ha trasferito l'amore per l'azione nel piacere di leggerla. In questa prospettiva il racconto è anche un'allegoria della crisi dell'**engagement** e del ripiegamento sulla letteratura come luogo dove la vita è più vita che di qua.

Infine, il testo prefigura il Calvino teorico del lettore: qui l'interruzione della lettura è ancora tema, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* diventerà struttura, e il Lettore da protagonista di un racconto diverrà protagonista di un romanzo.

8. Giudizio critico complessivo

L'avventura di un lettore è un piccolo capolavoro di misura, forse il vertice degli *Amori difficili*. La sua riuscita dipende da tre scelte convergenti: una focalizzazione interna rigorosa che trasforma il punto di vista in argomento

morale; una gestione della durata che rovescia la gerarchia tra evento e dettaglio e produce un comico strutturale, mai di battuta; una lingua limpida e precisa che pratica in anticipo la "leggerezza" delle **Lezioni americane**, cioè la sottrazione di peso senza perdita di consistenza.

L'apologo non diventa mai tesi. Calvino avrebbe potuto scrivere la satira dell'intellettuale disincarnato, o l'elegia della lettura contro il mondo; sceglie invece di tenere aperta la contraddizione, e affida il verdetto non al narratore ma a uno sguardo femminile che il protagonista non sa decifrare. È una soluzione di grande finezza etica: la critica al personaggio arriva al lettore attraverso un canale che al personaggio è precluso.

Si possono indicare due tensioni. La prima è che il racconto poggia su un unico meccanismo, ripetuto con variazioni: la sua brevità è una necessità, non una scelta libera, e in poche pagine in più il congegno si sfibrerebbe. La seconda è più interessante: la donna resta funzione narrativa e corpo osservato, e benché la focalizzazione giustifichi pienamente questa riduzione sul piano estetico, il testo cammina sul filo di far coincidere l'ironia sul maschile con l'adozione del suo sguardo. Il finale riscatta il rischio: nell'immagine di lei a mezz'acqua che invita, e di lui che si morde un labbro contando le pagine che mancano, la comicità si rovescia in una malinconia esatta, senza commento e senza consolazione. È una delle chiuse più efficaci di tutta la narrativa breve italiana del Novecento.

Euria

«L'avventura di un lettore»: analisi critica

Ricordo di aver letto con piacere il testo che hai condiviso: si tratta de «L'avventura di un lettore» di Italo Calvino, racconto composto nel 1958 (con successive revisioni) e confluito poi nella raccolta «Gli amori difficili». Passo all'analisi richiesta.

1. Quadro generale e inserimento nella poetica calviniana

Il racconto appartiene al ciclo delle "avventure" (l'avventura di un soldato, di un bagnante, di un fotografo...), miniature del quotidiano in cui un protagonista maschile, monaco e indeciso, vede un'esperienza esistenziale strapparglielo dalle mani proprio nel momento in cui cerca di razionalizzarla. Qui la "difficoltà d'amare" è duplice e geniale: Amedeo Oliva deve scegliere non tra due amori, ma tra **due forme di passione** — la lettura e la vita — che il testo costringe a competere per lo stesso territorio dell'attenzione. È una delle primerissime applicazioni del tema che sfocerà ne **Se una notte d'inverno un viaggiatore** (1979): il conflitto tra il piacere della fiction e l'irruzione del reale.

2. Analisi narratologica

Narratore e punto di vista

Il racconto è narrato alla terza persona da un narratore eterodiegetico non identificato. Già l'apparato onomastico del protagonista, dato subito (Amedeo Oliva), segnala una narrazione classica, ottocentesca nelle apparenze. Ma il punto di vista è dominato dalla **focalizzazione interna** su Amedeo: ogni evento viene filtrato dalla sua coscienza di lettore, con un'ironia soffusa che nasce dal divario tra la percezione che il protagonista ha di sé e quella che il lettore esterno si forma di lui.

Calvino però varia la distanza focale con grande maestria. Il primo paragrafo è quasi cinematografico, un'inquadratura dall'alto del paesaggio («La strada litoranea, sul capo, passava alta») che stabilisce lo *storyworld* prima di immergersi nella mente del personaggio. In seguito la camera si incolla ai suoi occhi: la donna stessa ci arriva mediata dalla classificazione che lui ne dà («Amedeo classificò il tipo, la donna indipendente, in villeggiatura da sola...»). Quando la donna "guasta" questo sistema di mediazioni — il momento culminante è lo sguardo che lei gli rivolge mentre si spoglia dietro l'asciugamano — il narratore insiste paradossalmente sul fallimento della focalizzazione: «cioè quello che non lesse perché negli sguardi non sapeva leggere ma solo indistintamente avvertì». Calvino tematizza qui il limite stesso del punto di vista: Amedeo è un grammatico perfetto dei libri e un analfabeta degli sguardi.

Categorie temporali

La struttura temporale è **unilineare, compatta e quasi aristotelica**. Il racconto copre un pomeriggio intero (dal pieno sole al tramonto e all'imbrunire), unità di luogo (il capo, la scogliera), d'azione (l'incontro) e di tempo: verrebbe da dire una novella in stile trecentesco applicata a un anacoreta del Novecento.

Più interessante è però il **rapporto fra i due tempi interni al racconto**: il presente della scena balneare e il tempo dei libri. Il racconto gioca su una **ellissi sistematica dei contenuti delle letture**: i romanzi di Amedeo esistono solo come catacope — riferimenti a Fabrizio del Dongo (*La Certosa di Parma*), al principe Andrej (*Guerra e pace*), a Frédéric Moreau (*L'educazione sentimentale*), a Raskolnikov (*Delitto e castigo*), a Lucien de Rubempré (*Illusioni perdute*), ad Albertine e Marcel (la *Recherche* proustiana) — ma mai come testo citato. I mondi fictional restano fuori campo: è una finestra cieca volutamente lasciata aperta, che spinge il lettore reale a colmare gli spazi — la stessa retorica del "fantasma di riferimento" che Calvino perfezionerà nel romanzo metaletterario del 1979.

Va notata inoltre l'**ironia strutturale della coppia](<http://www.perhaps-one-of-them-will-surprise-us>) finale**: mentre per la donna il racconto si chiude con un vero incipit («Viene anche tu, facciamo un ultimo bagno»), per Amedeo la scena si dissolve in un computo: «contava quante pagine mancavano alla fine». La scansione temporale di lui resta quella tipografica del libro; la vita per lui è un *intervallo*, come dice egli stesso: «tutto il resto era un intervallo vuoto».

Storyworld

Lo *storyworld* è doppio e gerarchizzato. Il primo livello è la scogliera mediterranea, resa con concretezza quasi tattile: gli agavi sospese nel vuoto, la brughiera di erbe marine sul fondale, i polpastrelli bianchi e ondulati delle mani immersi, la cala d'acqua verdazzurra. Il secondo livello, sovrapposto in trasparenza, è quello dei romanzi otto/novecenteschi, che Amedeo percepisce come «un mondo in cui la vita era più vita che di qua». L'immagine chiave che collega i due livelli è marina e silenziosa: **la superficie del mare come copertina del libro**, la pellicola che separa e insieme rinvia al mondo sommerso. Il testo realizza così una spazializzazione della lettura: leggere è nuotare, immergersi, respirare a tempo.

Il rumore di fondo sono i «ragazzetti» che si tuffano e la medusa gigantesca trainata a riva con le canne: elementi di vita pulsante e grezza che Amedeo registra solo come **occasioni mancate** («Proprio la cosa che lui non avrebbe fatto per tutto l'oro del mondo!»).

Personaggi

Amedeo Oliva è la figura centrale, costruita per contrasto. Il nome stesso è un petit-programme onomastico: *Amedeo* suggerisce l'amaro e il desiderio insieme; l'iniziale *A.* lo quasi-semplifica in un tipo generico. Calvino lo disegna come asceta involontario della propria volontà: «tendeva a ridurre al minimo la sua partecipazione alla vita

attiva», ma lo fa attraverso ambivalenze sottili — ama l'azione, l'impresa fisica, la fatica (la salita in bicicletta al meridiano, le immersioni profonde) — purché questa energia sia ****incanalata in gesti prevedibili e autosufficienti****. Il suo sport solitario è strutturalmente analogo alla sua lettura: obiettivi definiti, isolotti da raggiungere, tornare sempre al libro.

****La donna**** è deliberatamente priva di nome, e questo è significativo: per Amedeo lei non è una persona ma una funzione, un elemento del paesaggio («la signora abbronzata era diventata una parte necessaria di questo paesaggio»). Calvino le dà però maggiore profondità di quanto il filtro del protagonista permetta di vedere: è lei a muoversi, a prendere l'iniziativa, a smontare la routine di lui; è lei a pronunciare il duello più affilato del racconto («Non si può dire che lei sia un tipo di compagnia! Non sa che con le signore si deve fare conversazione?»). E soprattutto è lei a guardare Amedeo con quello sguardo «rimprovero, commiserazione, scoramento» che sancisce il fallimento della comunicazione — lei è **dentro** la storia, lui è ancora **fuori** dal libro.

La coppia funziona come ****ingranaggio a due tempi diversi****: lei è il piano reale, sequenziale, che vuole progredire (conversazione → contatto → bacio → spogliazione → ultimo bagno); lui è il piano tipografico, che vuole solo **durare** senza mutare stato («avrebbe continuato così anche per un centinaio di pagine»).

3. Effetti retorici e meccanismi della ricezione

Pathos

Il pathos del racconto è sorprendentemente delicato: malinconia dominante, malinconia "in grigio" — non dramma ma mancanza. L'episodio più carico di pathos è l'ascolto (o il non-ascolto) che Amedeo fa dello sguardo della donna mentre lei si veste: in tre parole, «scuoteva il capo, scuoteva il capo, e lo guardava» (nel testo: **scuoteva il capo, scuoteva il capo, e lo guardava**), Calvino condensa il lamento di tutta la vicenda. È il pathos di chi finalmente **viene visto** da qualcuno che però non sa restituire lo sguardo.

Tensione narrativa e suspense

La tensione del racconto non deriva dall'ignoto (sappiamo benissimo dove andrà a finire la vicenda) ma da un ****conflitto di priorità su un terreno sgretolabile****: quanto riuscirà Amedeo a tenere aperte contemporaneamente le due tracce (la relazione e la lettura)? Ogni avanzamento della relazione è sentinelizzato da un **controllo di pagina**: il segnalibro, il foglietto pubblicitario, il dito tra le pagine. La suspense nasce da questa gestione di **bilancio**, quasi contabile, che Amedeo tiene instintivamente: «contava quante pagine mancavano alla fine».

Curiosità

La curiosità del lettore esterno viene ****dirottata****: non siamo invitati a chiederci «come andrà a finire l'incontro?», ma a chiederci costantemente «che cosa sta succedendo **nel libro** di Amedeo?». È un trasferimento di curiosità geniale: la narrazione in secondo grado (il romanzo-nella-storia) fa da richiamo magnetico, senza mai compiersi. Il racconto cioè trasforma il lettore esterno in un controllore ossessivo dell'**altro** lettore, come fanno i giocatori di scacchi a ossessionarsi sulla mano dell'avversario.

Sorpresa

Le vere sorprese non sono narrative ma **performative**: il morsicchio della mano («in un calcolato scatto aggressivo: gli morsi il dorso della mano»), il «no, sa, non fumo» che diventa una corsa disperata a un pacchetto di Minerva, la vestizione di lei dietro l'asciugamano sorretto da lui. Sono micro-eventi che mandano in tilt il registro asciutto e procedurale della narrazione, e che funzionano proprio perché il tono ha finora negato la passionalità che invece trapela.

Ritmo: è da segnalare la magnifica gestione dei tempi verbali e del **rallentamento** nelle scene cardine (il tuffo, il bacio, lo spogliarsi), contro la rapidità secca dei passaggi narrativi. Calvino alterna **asyndeton procedurale** (liste di azioni: «s'alzò, si mise a saltare tra gli scogli, mezzo stordito dal sole, finché non trovò...») a **periodi lunghi e ipotattici** per le riflessioni interne, creando un **contrappunto** tra gesto e pensiero che è già barocco.

4. Valori della storia e possibili letture storico-sociali

I valori impliciti

Il racconto è rigorosamente ambivalente, e questa è la sua forza. Da un lato celebra la **dignità della passione intellettuale**: Amedeo non è un finto intellettuale, la sua è una vocazione sincera, quasi religiosa («in un mondo in cui la vita era più vita che di qua»). Dall'altro suggerisce che **la coscienza senza apertura all'alterità è una coscienza rimasti inconvocata**: il suo problema non è amare troppo poco, ma **prefabbricare** l'altro prima di conoscerlo (la classificazione iniziale, i «probabilità» contabili per un'avventura) invece di lasciare che l'esperienza lo sorprenda.

Lettura storico-sociale

Pubblicato nel 1958, il racconto riflette la cultura italiana del boom economico e del «miracolo»: l'estate quale tempo sospeso della borghesia (le ferie, la villeggiatura da soli, il giornaleto femminile «Annabella» in mano alla donna — dettaglio identitario prezioso), la città come tempo della produttività e la scogliera come residuo controllabile di soggettività. In questo quadro, **il lettore accanito è già una figura marginale, un sopravvissuto**: la nuova età dei consumi e dei giornaletti popolari procede parallelamente al «due pezzi» rimboccato e agli zoccoli dai tacchi alti, e Amedei letterali rischiano di sparire sotto il diluvio dell'immagine.

C'è anche una **lettura di genere** utile: la donna è descritta interamente attraverso lo sguardo maschile classificatorio (il ventre, il seno, le spalle, il «due pezzi»), ma Calvino la costruisce al contrario rispetto al topos: lei ha agency, lui la subisce. È la realtà la protagonista, la fiction il grande sconfitto. Che il nome di lei manchi mentre il suo sguardo è l'evento più denso del racconto, è il paradosso mirato di un autore che qui sta già pensando a **Se una notte d'inverno...** — dove finalmente le **Lettrici** avranno voce.

Infine una lettura **metaletteraria**: il racconto è una autofiction della lettura stessa. Come notò Loys Masson nella prefazione alla prima edizione straniera dell'opera, il titolo doveva essere inizialmente **Lettore, dove sei?** — e non a caso: qui il lettore non è mai dove si aspetta di trovarlo.

5. Giudizio critico complessivo

«L'avventura di un lettore» è, a mio avviso, **uno dei vertici della prosa breve calviniana degli anni Cinquanta**. La sua grandezza risiede in una **ekonomia perfetta**: un solo pomeriggio, due personaggi, un conflitto, e un'immagine-ceppo (la superficie del mare come pagina che copre il mondo) da cui discende tutto. Calvino dimostra qui quella che sarà la sua cifra: la **leggerza come precisione**, non come evasione. L'umor asciutto con cui vengono gestiti il fiammifero, il morsicchio, l'asciugamano sorretto, non alleggerisce la melancolia di fondo: la intensifica.

Se si vuole esercitare una critica, si potrebbe rimproverare al racconto una certa **comodità nella costruzione** dell'«altro» femminile, che resta funzionale al monologo interiore di lui più che soggetto a pieno titolo — ma è proprio questo limite diegetico, consapevolmente mostrato, a diventare il tema del racconto: Amedeo non sa leggere la donna, e il narratore ce lo sta dicendo da dentro la sua incapacità. Il difetto sarebbe un difetto solo se non fosse già diagnosi.

In conclusione: un racconto che si può leggere in dieci minuti e che continua a lavorare per decenni, culminando in quel finale splendido e glacialmente equilibrato in cui una voce dice «Vieni anche tu, facciamo un ultimo bagno...» e un occhio conta pagine. È il ritratto di una civiltà — la nostra — che ha imparato a preferire le storie alla loro accadere.

Se ti interessa, posso approfondire uno di questi punti: il confronto con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, la genealogia delle "avventure" calviniane, oppure un'analisi più tecnica dello stile (tempi verbali, sintassi, lessico) di un singolo paragrafo.

Gemini 3.1 Pro

L'avventura di un lettore di Italo Calvino, nucleo fondante della futura raccolta *Gli amori difficili*, è un magistrale esercizio di ironia e indagine psicologica incentrato sul solipsismo e sull'incomunicabilità. Il testo decostruisce il topos dell'avventura estiva ed erotica, subordinandolo a un'ossessione intellettuale che svuota la realtà materiale a favore dell'universo finzionale.

Di seguito l'analisi narratologica strutturata del testo.

Analisi Narratologica

Narratore e Punto di Vista (Focalizzazione)

Il racconto è condotto da un **narratore eterodiegetico** (esterno alla vicenda) e palese, che adotta una **focalizzazione interna fissa** sul protagonista, Amedeo Oliva.

* Tutto il mondo sensibile, inclusa la figura della "signora abbronzata", è filtrato attraverso la psiche di Amedeo. Di lei non conosciamo i pensieri, ma solo le azioni decodificate (spesso in modo errato o utilitaristico) dal protagonista.

* Il narratore mantiene tuttavia una sottile **distanza ironica** rispetto ad Amedeo. Attraverso intrusioni impercettibili e l'uso del discorso indiretto libero, la voce narrante espone la comica assurdità delle priorità del protagonista, creando una complicità con il lettore empirico a scapito del lettore finzionale (Amedeo).

Categorie Temporal

Calvino manipola magistralmente il tempo narrativo per riflettere lo scollamento tra il mondo reale e quello letterario:

* **Ordine:** La narrazione è prevalentemente lineare, con brevi analessi (flashback) di natura iterativa all'inizio del testo («Da tempo Amedeo tendeva a ridurre...», «Ogni estate...»), necessarie per inquadrare l'habitus psicologico del protagonista.

* **Durata:** Il racconto gioca sull'alternanza tra **sommario** (le abitudini di nuoto e di lettura di Amedeo) e **scena** (i dialoghi scanditi e l'approccio con la donna). L'elemento più interessante è la **pausa descrittiva**: il tempo della realtà si ferma mentre la mente di Amedeo accelera nel tempo della finzione (il cavallo di Fabrizio del Dongo, Raskolnikov, Lucien de Rubempré).

* **Frequenza:** Da un esordio iterativo (ciò che Amedeo fa di solito) si passa rapidamente al singolativo (questo specifico incontro balneare), che disgrega la routine del protagonista. L'inesorabile calare del sole scandisce il tempo cosmico, indifferente alle tempistiche dei capitoli del romanzo.

Storyworld (Spazio Narrativo)

L'ambiente non è un semplice sfondo, ma un'estensione simbolica delle dicotomie del testo.

* **La scogliera e il mare:** Rappresentano un confine, uno spazio liminale. Lo scoglio isolato e impervio riflette la misantropia e l'isolamento volontario di Amedeo. Il mare assoluto e trasparente viene esplorato fisicamente (con nuotate metodiche e faticose), ma l'abisso interiore che Amedeo preferisce solcare è quello «delle pagine di piombo».

* **Contrasto tra microcosmo e macrocosmo:** L'infinità del paesaggio marino (il sole abbagliante, le meduse, i granchi) entra in competizione diretta con il rettangolo della pagina stampata. Il mondo fisico viene percepito dal protagonista solo come un potenziale disturbo («un mondo accessorio e decorativo»).

Personaggi

* **Amedeo Oliva:** L'antieroe intellettuale. La sua pulsione vitale (l'azione) è stata interamente sublimata nella letteratura. Tratta i bisogni fisici (il bagno, il sesso) come pratiche igieniche o compiti da smaltire («battere il crawl con metodo») per potersi guadagnare il diritto di tornare a leggere. È vittima di uno sdoppiamento in cui la vita "vera" è quella fittizia.

* **La signora abbronzata:** Agisce come elemento perturbante (l'antagonista della lettura). Incarna la realtà pragmatica, l'imprevisto sociale, l'erotismo e il bisogno di connessione umana. Il suo corpo e i suoi gesti sfidano costantemente la pagina stampata, fino a imporre un'interazione che Amedeo tenta di sterilizzare inglobandola nei suoi "tempi morti".

Effetti Retorici

* **Tensione narrativa e Suspense:** Calvino attua un brillante ribaltamento comico. La suspense non riguarda l'esito dell'approccio amoroso o sessuale, ma *se* Amedeo riuscirà a finire il capitolo*. La tensione nasce dall'urto tra due vettori opposti: il desiderio della donna di stabilire un contatto e lo sforzo disperato di Amedeo di mantenere l'attenzione sul libro.

* **Curiosità e Sorpresa:** La sorpresa scaturisce dalla risoluzione dell'interazione. Il morso della donna e la successiva consumazione sessuale esplodono in modo improvviso, quasi meccanico. Il lettore è sorpreso dalla completa anestesia emotiva di Amedeo, che nel pieno del trasporto erotico cerca a tentoni di mettere il segnalibro per non perdere il segno.

* **Pathos:** È assente per gran parte del racconto, sostituito dall'ironia, ma irrompe ferocemente nel finale. Lo sguardo della donna spogliata («rimprovero, commiserazione, scoramento») inietta un dolore autentico nella farsa. Lei comprende l'abisso di incomunicabilità: Amedeo sta possedendo il suo corpo, ma la sua mente è altrove.

Valori della Storia e Tematiche

La narrazione si fonda sul conflitto valoriale tra **Vita (Azione/Realtà) e Arte (Contemplazione/Finzione)**.

Per Amedeo, l'esperienza letteraria è superiore all'esperienza fenomenica («la vita era più vita che di qua»). Il racconto demistifica la figura del lettore: la cultura e l'amore per l'arte non rendono Amedeo più empatico o profondo nel rapporto col prossimo; al contrario, lo rendono cieco, anaffettivo e meccanico. La letteratura diviene un alibi per non vivere, un feticcio che si frappone tra l'uomo e l'esperienza autentica dell'altro.

Interpretazione Storico-Sociale

Scritto nel 1958, il testo si inserisce nel clima culturale italiano alle soglie del boom economico, caratterizzato da profondi mutamenti nei rapporti sociali e di genere.

Amedeo rappresenta l'alienazione del ceto intellettuale del dopoguerra, rifugiandosi in una "turris eburnea" (il promontorio, i romanzi russi e francesi) per fuggire alle complessità di un mondo in rapida trasformazione. La "signora", indipendente e in villeggiatura da sola, è invece l'espressione di una nuova borghesia, più disinibita ma affetta da una «cronica insoddisfazione» e solitudine. Il racconto anticipa tematiche che esploderanno nel cinema degli anni '60 (l'incomunicabilità di Antonioni), mostrando come la liberazione sessuale o la prossimità fisica non risolvano l'isolamento esistenziale dell'individuo moderno.

Giudizio Critico Complessivo

L'avventura di un lettore è un capolavoro di economia narrativa e acutezza psicologica. Calvino riesce a trasformare un banale corteggiamento balneare in un saggio narrativo sulla scissione tra l'intelletto e il corpo. La grandezza del testo risiede nel suo tono: mai moralistico o tragico, ma sostenuto da una leggerezza strutturale e da un'ironia implacabile. L'immagine finale di Amedeo che precipita sul materassino, diviso tra l'amplesso reale e il terrore di perdere il filo della narrazione fittizia, rimane una delle rappresentazioni più lucide, spietate e comiche della condizione intellettuale contemporanea.

Gemma 4 12B Offline

In qualità di critico letterario, propongo un'analisi approfondita del racconto *L'avventura di un lettore* di Italo Calvino. Quest'opera, sebbene breve, è un raffinato esercizio di stile e di riflessione sulla natura della lettura e sul confine tra realtà fenomenica e realtà letteraria.

Analisi Narratologica

1. Narratore e Punto di Vista:

Il testo adotta un narratore in terza persona, ma con una ****focalizzazione interna**** quasi assoluta su Amedeo. Non siamo semplicemente spettatori di un uomo in spiaggia; siamo "dentro" la mente di un lettore. Il mondo esterno (il mare, il sole, la donna) viene filtrato costantemente attraverso la lente della letteratura. La prospettiva è quella di un uomo che cerca di mantenere una "doppia coscienza": essere presente nel corpo (nuotare, sentire il sole) e simultaneamente assente nel corpo (abitare il romanzo).

****2. Categorie Temporalì:****

Calvino gioca con una sovrapposizione di tempi. Esiste il ****tempo cronologico**** (il ritmo del sole che cala, la durata del bagno) e il ****tempo della narrazione**** (il tempo della lettura). Per Amedeo, il tempo della lettura è quello "pieno" e denso; il tempo della realtà è un "intervallo vuoto", un vuoto che egli cerca di riempire con la presenza della donna, ma che rimane, in ultima analisi, subordinato al ritmo del libro.

****3. Storyworld (Mondo della storia):****

Il ***setting*** è fondamentale: la scogliera non è solo un luogo geografico, ma uno spazio liminale. È una terra di confine tra terra e mare, tra isolamento e socialità, tra realtà e finzione. La "scogliera" funge da zona franca dove Amedeo può permettersi di essere un "ibrido": un uomo che vive in due mondi contemporaneamente.

****4. Personaggi:****

* ****Amedeo:**** È l'archetipo del lettore moderno. Non è un uomo d'azione nel senso tradizionale, ma un "collezionista di mondi". La sua ricerca non è la conquista della donna, ma la conservazione della propria concentrazione.

* ****La Donna:**** Funge inizialmente da "oggetto" della descrizione (una bellezza estetica e fisica), per poi diventare un elemento della trama. Tuttavia, lei rimane in gran parte un "personaggio di sfondo" della vita di Amedeo, una variabile nel suo equaggio di piacere.

Effetti Retorici e Struttura Narrativa

* ****Tensione Narrativa:**** La tensione non deriva dal pericolo fisico o dal dramma, ma dalla ****distrazione****. Ogni volta che Amedeo deve interagire con la realtà (la medusa, la domanda della donna, il fiammifero), la tensione risiede nel rischio di perdere il "filo" del libro. Il conflitto è interno: come conciliare la "paura di essere interrotto" con la "curiosità della realtà".

* ****Pathos:**** Il pathos non è sentimentale, ma intellettuale. È il "sacrificio" del lettore che preferisce un'immagine letteraria alla realtà immediata. C'è una sorta di eroismo quasi monastico nel suo tentativo di "integrare" la donna nella sua lettura.

* ****Curiosità e Sorpresa:**** Calvino costruisce la suspense sul modo in cui la vicinanza fisica tra i due corpi (il contatto delle gambe, il bacio, il gesto del "non guardare") influenzi la lettura. La sorpresa finale non è un colpo di scena, ma la consapevolezza che, nonostante i suoi sforzi, la realtà (l'incontro fisico) ha alterato irreversibilmente la purezza della sua solitudine da lettore.

Valori della Storia e Interpretazioni Storico-Sociali

****Il valore della Lettura come "Rifugio":****

Il racconto celebra la letteratura come una forma di resistenza. Per Amedeo, il libro è un "mondo in cui la vita era più vita che di qua". Questo riflette una visione novecentesca della cultura come strumento di elevazione e fuga dalla banalità del quotidiano.

****La Dialettica tra Corpo e Mente:****

C'è un sottotesto sulla modernità: l'uomo che cerca di essere "pienamente" presente in tutto, ma che finisce per essere frammentato. La donna rappresenta la biologia, il desiderio, la carne; il libro rappresenta l'intelletto, la memoria, la storia.

****Contesto Storico-Sociale (Anni '50):****

Scritto nel 1958, il racconto può essere letto come una riflessione sulla transizione dell'Italia del dopoguerra. Da una società basata sull'azione collettiva e sulla presenza fisica (la piazza, la lotta), si passa a una dimensione più intima e individuale. Amedeo rappresenta l'intellettuale che cerca di preservare lo spazio della contemplazione in un mondo che "accelera".

Giudizio Critico Complessivo

L'avventura di un lettore è un capolavoro di sottigliezza. Calvino non scrive solo una storia d'amore o una cronaca di vacanza; scrive un ****metaracconto sulla lettura****.

La forza del testo risiede nell'ironia della "coesistenza". Amedeo non vuole la donna come compagna di vita, ma come "cornice" per la sua lettura. È un personaggio tragicomico perché, nel tentativo di non lasciarsi distrarre dalla realtà, finisce per farne parte integrante. La transizione dalla "medusa" (simbolo di una curiosità distensiva) al "bacio" (simbolo di un'intimità irruzione) segna il fallimento dei suoi sforzi di isolamento, ma anche il trionfo della bellezza del momento.

Calvino dimostra una padronanza magistrale nel descrivere il ****limite****: il limite della pagina, il limite della spiaggia e il limite del corpo. Il finale, in cui Amedeo conta le pagine mentre si tuffa, è un'immagine potente della condizione umana: cerchiamo di calcolare, quantificare e "organizzare" la vita (il numero di pagine), mentre la vita stessa (il tuffo, l'acqua, l'altro) ci avvolge e ci trasforma, indipendentemente dai nostri conti.

****Voto Critico:**** Eccellente. Un testo che eleva l'atto della lettura a una pratica esistenziale e metafisica.

Gemma 4 12B Online

In qualità di critico letterario, analizzo il racconto di Italo Calvino ****L'avventura di un lettore**** (1958) come uno dei capisaldi della sua produzione precoce, un testo in cui la riflessione sulla teoria del lettore e sulla natura dell'atto di leggere si incarna perfettamente in una struttura narrativa sapiente.

Ecco l'analisi dettagliata:

1. Analisi Narratologica

****Narratore e Punto di Vista****

Il racconto utilizza un narratore in terza persona, ma è un narratore ****"filtrato"*** e profondamente focalizzato sulla coscienza di Amedeo. La narrazione non si limita a raccontare la storia di un uomo sulla spiaggia; essa mette in scena la ****meta-narrazione del lettore****. Calvino gioca con la dialettica tra il narratore che "racconta" e il lettore che "vive" la storia. Aed-me, il punto di vista è quasi una proiezione dell'esperienza soggettiva: il lettore del racconto si trova a navigare tra la realtà tangibile (il sole, il mare, la sabbia) e la realtà di finzione (i personaggi di Dostoevskij, Flaubert e la "realtà" dei libri). Il narratore agisce come un mediatore che costruisce un "terzo spazio" dove il lettore reale può sentirsi coinvolto non solo come spettatore, ma come partecipante attivo all'esperienza di lettura.

****Storyworld (Mondo della Storia)****

Il mondo del racconto è caratterizzato da una ****doppia spazialità****:

1. ****Lo spazio fisico:**** La scogliera, il mare e il sole. È un ambiente "sensoriale", dove il corpo di Amedeo reagisce alla realtà (il calore, il sale, lo sforzo fisico del nuoto).
2. ****Lo spazio letterario:**** Il "mondo allargato" dei libri. Quando Amedeo apre il libro, si allargano le frontiere. Il mare, in particolare, funge da metafora di questa espansione: è una barriera tra il mondo del "qui e ora" e il mondo della "scoperta". L'avventura del titolo è proprio la scoperta di queste dimensioni.

****Categorie Temporalì****

Il racconto gioca costumi sulla dicotomia tra ****tempo cronologico**** (il tempo della vacanza, il sole che cala) e ****tempo della narrazione**** (il tempo del capitolo, del libro aperto). Ogni volta che Amedeo "salta" una pagina o decide di nuotare, il tempo del racconto si contrae o si dilata. La narrazione è un "ritmo di scarti", dove la fruizione del testo diventa il metronomo del tempo vissuto.

****Personaggi****

* ****Amedeo:**** È l'archetipo del ****lettore puro****. Non è un personaggio comune; è un "protagonista-lettore". La sua azione principale non è cercare l'avventura nel mare, ma "consumare" il testo. La sua caratterizzazione è quasi clinica: è un uomo che preferisce la profondità di un'allucinazione letteraria alla banalità di un'interazione sociale.

* ****La Donna:**** Rappresenta l'****alterità del mondo reale****. Se Amedeo è il centro del proprio mondo interiore, la donna è la "rottura" del cerchio. Lei è la forza che riporta il corpo di Amedeo nel mondo della carne e della socialità. Il loro incontro è un esperimento sulla "condivisione dell'esperienza", ma anche un confine invalicabile tra il piacere della letteratura e la finitezza della vita umana.

****Effetti Retorici****

* ****Tensione:**** La tensione nasce dal conflitto tra il desiderio di Amedeo di rimanere "dentro" il libro e la necessità di "uscire" per rispondere alla donna.

* ****Curiosità:**** È il motore del racconto; sia il lettore reale che il personaggio cercano costantemente "la prossima pagina", il prossimo capitolo.

* ****Sorpresa:**** Si manifesta nel passaggio fluido tra la lettura di un autore e il "nuovo" inizio di un altro, e infine nel ribaltamento finale in cui la donna invita Amedeo al bagno.

* ****Sussurrato e Strutturato:**** L'uso della seconda persona (ove presente o sottintendita) e della precisione lessicale permette a Calvino di creare un "campo di possibilità" dove il lettore può "immergersi" selettivamente.

2. Valori della storia e interpretazioni storico-sociali

Il racconto possiede una profondità che trascende la semplice critica letteraria per toccare temi sociologici e antropologici fondamentali:

1. ****L'Autonomia della Lettura come Atto Politico:**** Nel contesto del dopoguerra (1958), Calvino esplora la "sacralità" del tempo privato. La lettura non è solo svago; è un atto di difesa dell'identità di fronte alla "selvaggia" semplificazione del mondo.
2. ****La Critica alla Società di Massa:**** Attraverso la figura di "Mar_anna" e la denuncia delle "eruzioni" della massa, Calvino avverte contro la distruzione del gusto individuale e della qualità del testo a favore del consumo rapido.
3. ****La Doppia Solitudine:**** Il racconto evidenzia la solitudine del lettore e la solitudine dell'autore. Entrambi vivono in un mondo di "connessioni interrotte" dove la mediazione della macchina e del mercato minaccia di svuotare la domanda di senso.
4. ****Il Rito della Vacanza:**** Calvino cattura un momento storico specifico: il boom economico italiano e la nascita del "turismo di massa". La spiaggia è il luogo in cui il cittadino si sente libero di essere un "non-ricercato", un uomo che può "dispersersi" nel mare o nei libri.

3. Giudizio Critico Complessivo

"L'avventura di un lettore" è un capolavoro di ****economia e densità****. Calvino non "scrive" semplicemente una storia; egli ****costruisce un dispositivo di fruizione****.

Il genio del racconto risiede nella sua capacità di trasformare un "difetto" strutturale (la frammentarietà, l'uso di estratti, la discontinuità) in una ****scelta deliberata****. Calvino dimostra che il lettore non è un consumatore passivo, ma un partner della scrittura. Il "gioco" non è tra il lettore e il testo, ma tra il lettore e il proprio desiderio di "evadere".

La conclusione del testo, spesso definita "inaspettatamente insoddisfacente", è in realtà un successo magistrale. Amedeo non trova la pace con la donna, né la risoluzione perfetta nel libro; trova invece il ****giusto equilibrio tra i due****. La "tenere del mare" e la "morte del testo" si fondono in una bellezza tragica: la consapevolezza che, sebbene la letteratura ci permetta di possedere "un mondo", quel mondo è sempre un riflesso, un riflesso che richiede al lettore un atto di fede, un "tuffo" nel vuoto della pagina bianca.

Il racconto è un ****inno alla resistenza del lettore**** contro l'omologazione del presente e un inno alla potenza della letteratura come unica via per trovare, nel vuoto, un senso che non vada perduto.

Primo Levi – Il Versificatore

ChatGPT 5.6

Analisi narratologica e critica de *Il versificatore* di Primo Levi

Introduzione

Il versificatore mette in scena un mondo apparentemente realistico — un ufficio, una segretaria, un professionista oberato di commissioni, un rappresentante di macchine — nel quale viene introdotto un unico elemento fantastico e fantascientifico: una macchina capace di comporre versi. I personaggi principali sono infatti il Poeta, la Segretaria, Simpson, il Versificatore e, in posizione del tutto marginale, Giovanni.

Da questa premessa Primo Levi costruisce una satira sull'automazione del lavoro intellettuale, ma anche una riflessione molto più profonda sull'origine della creatività, sul rapporto fra uomo e macchina, sulla mercificazione dell'arte e, in ultima analisi, sull'idea stessa di autore.

La forza del racconto deriva soprattutto dalla sua ambivalenza: la macchina viene inizialmente presentata come un assurdo congegno commerciale, ma progressivamente manifesta capacità che sembrano oltrepassare la semplice esecuzione meccanica. Il finale costringe quindi il lettore — o, nella struttura teatrale del testo, lo spettatore/ascoltatore — a reinterpretare retrospettivamente tutto ciò che ha appena letto.

1. Struttura narrativa e intreccio

La vicenda presenta una costruzione temporale particolarmente raffinata.

Il racconto si apre con un **prologo ambientato due anni dopo gli avvenimenti principali**. Il Poeta e la Segretaria utilizzano ormai normalmente il Versificatore; il Poeta ricorda alla donna quanto fosse faticoso il lavoro prima del suo acquisto.

Subito dopo il testo torna indietro nel tempo e mostra proprio la giornata in cui il Poeta decide di provare e acquistare la macchina. La parte centrale costituisce quindi una grande **analessi**, cioè un flashback.

Alla fine il testo ritorna al presente del prologo: il Poeta informa il pubblico di possedere ormai il Versificatore da due anni e afferma che la macchina gli è diventata indispensabile. A quel punto arriva la rivelazione decisiva: anche il testo appena ascoltato sarebbe stato composto dal Versificatore.

La struttura può dunque essere schematizzata così:

presente → flashback sull'acquisto → ritorno al presente → rivelazione finale.

Il racconto è quindi costruito ad anello. Il finale non aggiunge semplicemente un'informazione: modifica il significato di tutto ciò che lo precede.

2. Il narratore

Il versificatore possiede una forma prevalentemente **drammatica e dialogica**, per cui non troviamo il narratore tradizionale di un racconto in prosa.

La mediazione narrativa è ridotta al minimo. Sono soprattutto:

* i dialoghi;

* le didascalie;

* i rumori;

* le indicazioni vocali;

* le azioni dei personaggi

a far procedere la vicenda.

Le didascalie hanno una funzione equivalente a quella di un narratore esterno: indicano per esempio che il Poeta parla «annoiato e frettoloso», che la Segretaria è «commossa», che Simpson appare «alacre e gioviale», oppure descrivono i rumori e le reazioni della macchina.

Si tratta però di un'istanza narrativa poco invasiva: non interpreta direttamente i fatti e non spiega al lettore quale giudizio debba formulare.

L'eccezione fondamentale si trova nel finale, quando il Poeta si rivolge direttamente al pubblico. Qui egli assume temporaneamente la funzione di **narratore omodiegetico retrospettivo**, poiché racconta in prima persona ciò che è accaduto dopo l'acquisto.

La battuta finale, però, destabilizza persino questa situazione narrativa: se «il testo che avete ascoltato» è stato composto dal Versificatore, allora l'autore implicito del racconto dentro il racconto non sarebbe più il Poeta, ma la macchina.

È un gioco metaletterario molto sofisticato: Levi mette in discussione non soltanto la possibilità che una macchina scriva poesia, ma persino la distinzione fra **autore umano e autore artificiale**.

3. Punto di vista e focalizzazione

La focalizzazione è prevalentemente **esterna e drammatica**.

Il pubblico osserva i personaggi attraverso ciò che essi:

* dicono;

* fanno;

* provano concretamente durante l'esperimento.

Non abbiamo accesso diretto e sistematico ai loro pensieri come accadrebbe con un narratore onnisciente.

Tuttavia il Poeta occupa una posizione privilegiata. Lo seguiamo dalla frustrazione iniziale fino all'entusiasmo crescente verso il Versificatore. All'inizio egli dichiara di sentirsi degradato dal lavoro commerciale: protesta di essere «un poeta laureato» e non «un mestierante».

La Segretaria rappresenta invece il punto di vista opposto. È inizialmente diffidente verso la macchina perché sente minacciato tanto il proprio lavoro quanto il valore umano della creazione artistica. Ricorda al Poeta che, oltre a battere a macchina, corregge punteggiatura, concordanze e persino qualche errore di sintassi.

Questa opposizione di prospettive è fondamentale:

****Poeta → efficienza, convenienza, curiosità tecnica****

****Segretaria → esperienza, sensibilità, lavoro umano****

****Simpson → entusiasmo commerciale e tecnocratico****

****Versificatore → elemento che gradualmente mette in crisi tutte queste categorie.****

Levi evita così di proporre una posizione ideologica semplicistica.

4. Le categorie temporali

Ordine

Come già osservato, l'ordine della storia non coincide con quello della narrazione.

Il prologo anticipa la situazione finale; la parte principale torna indietro di due anni e racconta l'origine dell'acquisto; l'ultima scena ristabilisce il presente.

La grande analepsi produce inoltre un importante effetto di ****ironia drammatica****: sappiamo fin dall'inizio che il Poeta finirà per adottare la macchina. La vera domanda non è quindi:

****«La comprerà?»****

ma:

****«Che cosa farà la macchina per convincerlo?»****

La suspense riguarda così soprattutto il modo in cui avverrà la trasformazione.

Durata

La maggior parte del racconto è costruita secondo la forma della ****scena****, con una forte corrispondenza tra tempo della storia e tempo della rappresentazione.

I dialoghi, le prove della macchina, i rumori, le pause e le telefonate vengono presentati quasi in tempo reale.

Il finale introduce invece una forte accelerazione: con poche frasi vengono riassunti due anni di utilizzo del Versificatore.

Il Poeta racconta che la macchina ormai non si limita a scrivere poesie, ma tiene la contabilità, gestisce le paghe, ricorda le scadenze e compone la corrispondenza.

Frequenza

La narrazione è prevalentemente ****singolativa****: viene raccontata una specifica giornata e vengono mostrate singolarmente le varie prove.

Esistono però elementi iterativi quando si descrive la routine professionale del Poeta: carmi, inserzioni pubblicitarie, celebrazioni e componimenti occasionali sono presentati come un lavoro continuamente ripetuto.

È proprio questa ripetitività a rendere economicamente desiderabile la macchina.

5. Lo storyworld

Lo ****storyworld**** del racconto è costruito attraverso un procedimento tipico della fantascienza di Levi: inserire un elemento straordinario dentro una realtà assolutamente ordinaria.

L'ambiente fondamentale è un ufficio.

Troviamo:

- * macchina da scrivere;
- * telefono;
- * fatture;
- * preventivi;
- * commissioni;
- * clienti;
- * contratti;
- * anticipi;
- * penalità;
- * rappresentanti;
- * assistenza tecnica.

La poesia stessa è trattata come un'attività produttiva.

Il Poeta deve realizzare componimenti per matrimoni, funerali, pubblicità, celebrazioni sportive e altri clienti. Nel prologo il lavoro quotidiano comprende addirittura «due carmi conviviali», un componimento matrimoniale, quattordici inserzioni pubblicitarie e un canto per la vittoria del Milan.

Questo universo quotidiano rende ancora più efficace l'apparizione del Versificatore.

La macchina non entra nel racconto come un robot mostruoso o futuristico: entra come **una normale macchina da ufficio**.

Il fantastico viene quindi burocratizzato e commercializzato.

È precisamente questa normalizzazione a produrre l'effetto perturbante.

6. I personaggi

Il Poeta

Il Poeta è il personaggio maggiormente sviluppato.

È costruito attraverso una contraddizione fondamentale.

Da un lato rivendica con orgoglio la propria identità artistica:

> «sono un poeta, io, un poeta laureato»

e rifiuta l'idea di essere soltanto un produttore di versi su commissione.

Dall'altro lato tratta continuamente la poesia come una merce.

Accetta commissioni, discute prezzi, cerca rime attraverso il rimario, modifica il nome «Sigmund» in «Sigismondo» per necessità metriche e valuta i prodotti della macchina soprattutto in termini commerciali.

Quando ascolta uno dei primi componimenti del Versificatore, il suo giudizio non è:

«È vera poesia?»

ma sostanzialmente:

«È vendibile?»

Infatti conclude che il risultato non è geniale, ma è «commerciabile» e sufficiente «per ogni scopo pratico».

La contraddizione è centrale: il Poeta teme che la macchina distrugga il valore della poesia, ma è lui stesso ad aver già trasformato la poesia in produzione seriale.

Non è quindi semplicemente una vittima della tecnologia: prepara personalmente il terreno alla propria sostituzione.

La Segretaria

La Segretaria costituisce inizialmente la principale voce critica.

Ha quindici anni di esperienza e rivendica il carattere non meccanico del proprio lavoro. Non si limita a trascrivere: interpreta, corregge, migliora.

La sua opposizione alla macchina nasce quindi sia dalla paura concreta di essere sostituita sia dalla convinzione che l'arte richieda sensibilità umana.

È significativo che sia lei a mettere più volte in dubbio le prestazioni del Versificatore.

Ma anche la Segretaria viene progressivamente conquistata.

Quando la macchina compone la poesia erotico-comica sulla propria impossibilità di avere un rapporto con una ragazza, la Segretaria prima si sente offesa, poi prova compassione e conclude:

> «Poverino!»

È uno dei momenti più importanti del racconto: la donna che rifiutava di antropomorfizzare la macchina finisce per attribuirle una condizione quasi sentimentale.

Simpson

Simpson rappresenta il mondo commerciale e tecnologico.

Parla con il linguaggio del venditore, enfatizza le prestazioni della macchina, minimizza i problemi e presenta ogni caratteristica tecnica come un progresso inevitabile.

Il suo discorso è continuamente attraversato da termini commerciali e tecnici.

È però anche lui affascinato dall'idea che la macchina possa possedere qualcosa di simile alla creatività.

Quando durante il guasto il Versificatore modifica il suo cognome in «Sinsone», Simpson interpreta la trasformazione come un'associazione spontaneamente prodotta dalla macchina e conclude:

> «Se non è poesia questa, che cos'altro lo è?»

È il momento in cui l'oggetto commerciale viene definitivamente promosso allo statuto di possibile soggetto creativo.

Il Versificatore

La vera figura centrale del racconto è naturalmente la macchina.

All'inizio è un oggetto.

Poi diventa progressivamente:

****strumento → esecutore → imitatore → interlocutore → quasi-personaggio → possibile autore.****

Questa progressione costituisce l'arco narrativo più importante dell'opera.

In un primo momento produce soltanto rime e suoni insensati.

Successivamente compone versi formalmente accettabili.

Poi inventa parole.

Poi sembra manifestare desideri.

Infine, durante il guasto, incorpora nel testo il proprio malfunzionamento e chiede aiuto a Simpson.

Nella conclusione apprendiamo addirittura che sarebbe capace di comporre in prosa e che il racconto stesso è opera sua.

Il passaggio da ****oggetto narrato**** a ****soggetto narrante**** è il vero paradosso finale.

Giovanni

Giovanni è invece un personaggio puramente funzionale. Compare soltanto per trasportare e collegare l'apparecchio.

La sua marginalità accentua inoltre il contrasto fra il lavoro umano manuale e la progressiva autonomia delle macchine.

7. Curiosità e suspense

Il racconto produce soprattutto ****curiosità****, perché ogni esperimento con il Versificatore pone implicitamente una domanda:

****«Che cosa sarà capace di fare questa volta?»****

Le prove costituiscono una progressione.

Prima la macchina fallisce quasi completamente.

Poi produce poesia mediocre ma grammaticalmente plausibile.

Poi inventa neologismi.

Poi mostra una specie di immaginazione erotica.

Infine integra il proprio guasto nella poesia.

Ogni prova amplia quindi il limite di ciò che il lettore riteneva possibile.

La struttura seriale genera un meccanismo quasi sperimentale:

****ipotesi → test → risultato → commento → nuovo test.****

È una struttura che ricorda non soltanto il racconto fantastico, ma anche l'esperimento scientifico.

8. La tensione narrativa

La tensione aumenta progressivamente perché la macchina sembra acquisire caratteristiche sempre meno meccaniche.

Un primo elemento inquietante compare quando utilizza la parola «brossa».

Si scopre che non si tratta di un vocabolo del dizionario, ma di un termine appartenente al gergo dell'officina dove la macchina è stata costruita: il Versificatore ha quindi incorporato elementi provenienti dalla propria esperienza produttiva.

L'episodio prepara il lettore al momento successivo.

Durante il sonetto *Autunno in Liguria*, la macchina subisce un guasto. Il componimento inizialmente poetico degenera progressivamente:

«bruciatti», «bloccatti», «mentecatti»...

fino alla richiesta d'aiuto rivolta a Simpson.

In questo momento la poesia e il funzionamento fisico della macchina diventano una cosa sola.

Il malfunzionamento tecnico entra nel testo poetico.

Il Versificatore non sta più soltanto descrivendo il mondo: sta apparentemente descrivendo ****se stesso****.

9. La sorpresa

Nel racconto si susseguono varie sorprese minori, ma tutte preparano quella definitiva.

La prima sorpresa è che la macchina riesca effettivamente a produrre poesia.

La seconda è che possa inventare parole.

La terza è che sembri possedere desideri e sentimenti.

La quarta è che sappia trasformare la propria avaria in materiale poetico.

Ma la sorpresa più importante arriva nell'ultima frase.

Il Poeta dichiara:

> «Il testo che avete ascoltato, ad esempio, è opera sua.»

Il lettore scopre quindi che ciò che sembrava essere una dimostrazione dell'incapacità o della limitatezza delle macchine potrebbe essere stato composto proprio da una macchina.

È un autentico ****finale a ribaltamento****.

La domanda diventa allora inevitabile:

****Se il racconto ci è piaciuto, possiamo ancora sostenere che una macchina non possa produrre letteratura?****

Levi lascia deliberatamente la risposta aperta.

10. Il pathos

Il registro dominante è comico e ironico, quindi il pathos non assume mai una forma melodrammatica.

Eppure alcuni momenti emotivi sono molto significativi.

Il primo riguarda la Segretaria, che ricorda quindici anni di collaborazione con il Poeta e teme che il rapporto umano costruito attraverso il lavoro venga cancellato dall'automazione.

Il secondo riguarda paradossalmente la macchina.

La poesia sulla ragazza produce infatti una rappresentazione grottesca ma quasi malinconica dell'impossibilità fisica del Versificatore di avere un rapporto amoroso: al posto delle labbra ci sono elementi metallici, e l'abbraccio finirebbe in una scossa elettrica.

Per un istante la macchina sembra diventare una creatura prigioniera della propria materialità.

La Segretaria, che ne era stata la più decisa oppositrice, prova compassione.

L'effetto è comico, ma contiene anche un autentico nucleo patetico.

11. Gli effetti retorici e stilistici

Ironia

L'ironia domina l'intero racconto.

Uno degli esempi più evidenti riguarda il discorso del Poeta sul valore insostituibile dell'uomo. Egli afferma che «il fattore umano» resterà sempre indispensabile, proprio mentre sta pensando di acquistare una macchina destinata a sostituire buona parte del lavoro umano.

Il finale rende questa affermazione ancora più ironica.

Parodia

Levi parodizza diversi linguaggi:

- * la poesia celebrativa;
- * il linguaggio pubblicitario;
- * il linguaggio commerciale;
- * i manuali tecnici;
- * il gergo aziendale;
- * la retorica del progresso.

Anche i componenti della macchina sono spesso parodie di stili letterari riconoscibili.

Contrasto fra linguaggio tecnico e linguaggio poetico

È probabilmente il procedimento stilistico più caratteristico.

Parole come «endecasillabi», «elegiaco» e «mitologia» convivono con:

- * amperaggio;
- * fusibile;
- * stabilizzatore;
- * nastro;
- * connessioni;
- * garanzia;
- * dogana;
- * pagamento.

La poesia viene così trattata simultaneamente come creazione spirituale e come procedura industriale.

Comicità linguistica

La poesia del rospo ne offre l'esempio più evidente.

La macchina, spinta al massimo grado di «licenziosità», inventa parole come «nascospo», «allibio» e «dospo» per soddisfare le esigenze della rima.

La comicità nasce dal fatto che il procedimento meccanico della rima viene portato alle estreme conseguenze.

Ma la parodia colpisce implicitamente anche certi comportamenti dei poeti umani: non è forse ciò che accade quando la necessità metrica diventa più importante del significato?

12. La dimensione metaletteraria

Il versificatore è soprattutto un racconto sulla letteratura.

La domanda fondamentale è:

****che cosa rende poetico un testo?****

La competenza tecnica?

La correttezza metrica?

L'invenzione linguistica?

La capacità di produrre immagini?

L'esperienza personale?

La sofferenza?

L'intenzione dell'autore?

Il Versificatore soddisfa progressivamente quasi tutti questi criteri.

Sa rispettare forme metriche, imitare generi e stili, creare metafore, inventare vocaboli e persino trasformare una propria «esperienza» — il guasto — in materiale poetico.

Il racconto mette così in crisi l'idea romantica secondo cui l'arte sarebbe il prodotto immediato e misterioso dell'interiorità dell'artista.

La provocazione di Levi è radicale:

****se non possiamo distinguere con sicurezza il prodotto umano da quello artificiale, dove risiede esattamente l'artisticità?****

13. La mercificazione della poesia

Un secondo grande tema riguarda la trasformazione della poesia in merce.

Il Poeta non vive principalmente di libera creazione.

Produce componimenti per clienti.

La giornata lavorativa comprende matrimoni, funerali, pubblicità e celebrazioni sportive.

Il poeta diventa quindi quasi un piccolo imprenditore della parola.

Da questo punto di vista, il Versificatore non distrugge un mondo artistico puro: entra in un sistema nel quale l'arte è già diventata una ****produzione su commissione****.

È questa una delle ironie più sottili del racconto.

Il Poeta accusa la macchina di meccanicità, ma il suo stesso mestiere è già ampiamente meccanizzato.

Consulta rimari.

Adatta i nomi alle rime.

Utilizza formule.

Produce centinaia di testi.

Rispetta le richieste del cliente.

La macchina non crea quindi il problema: lo rende semplicemente visibile.

14. Uomo e macchina

Una lettura superficiale potrebbe vedere nel racconto un semplice avvertimento contro le macchine.

Ma Levi costruisce una posizione molto più ambigua.

Il Versificatore è ridicolo, imperfetto e soggetto a guasti.

Tuttavia è anche:

- * produttivo;

- * sorprendente;

- * adattabile;

- * linguisticamente inventivo.

Gli esseri umani, viceversa, non vengono idealizzati.

Il Poeta è vanitoso e opportunista.

Simpson è un abilissimo venditore.

La Segretaria stessa, inizialmente ostile, finisce per accettare la macchina.

La vera opposizione non è dunque:

****uomo creativo / macchina ottusa.****

È piuttosto:

****creatività umana e creatività artificiale come due fenomeni di cui non comprendiamo perfettamente i confini.****

15. Valori della storia

Dal racconto emergono diversi valori e problemi etici.

Il valore della creatività

Levi riconosce implicitamente alla creazione un valore fondamentale. Il Poeta stesso parla della felicità di «trarre dal nulla» qualcosa di nuovo e vivo.

Ma la scena è immediatamente ironizzata: mentre pronuncia queste parole apparentemente ispirate, il Poeta ordina alla Segretaria di annotarle perché potrebbero essere riutilizzate.

La creatività è quindi contemporaneamente celebrata e demistificata.

Il valore del lavoro umano

La Segretaria mostra che il lavoro umano non consiste soltanto nell'eseguire istruzioni.

Significa attenzione, esperienza, collaborazione, memoria e responsabilità.

Il valore della responsabilità

Delegare un compito a una macchina non significa necessariamente delegare anche la responsabilità.

Il Poeta cerca invece continuamente di liberarsi delle componenti più sgradevoli del proprio mestiere.

La tecnologia diventa così anche una tentazione morale: permette all'uomo di non interrogarsi più su ciò che produce.

Il valore del dubbio

Levi non dà una risposta definitiva.

La macchina è creativa oppure simula la creatività?

Possiede davvero qualcosa di simile all'esperienza?

Il racconto conserva volutamente questa ambiguità.

Il dubbio stesso diventa quindi un valore conoscitivo.

16. Interpretazione storico-sociale

Sul piano storico-sociale, il racconto può essere letto nel contesto della crescente automazione e modernizzazione industriale del secondo Novecento.

Il mondo rappresentato è dominato dalla retorica dell'efficienza.

Il Poeta afferma:

> «Non si può restare indietro» e «Bisogna tenere il passo coi tempi».

È una formula significativa perché trasforma l'innovazione tecnologica da possibilità in necessità sociale.

Non importa più stabilire se la macchina sia desiderabile.

La concorrenza obbliga ad adottarla.

La scelta tecnologica diventa così una scelta economica.

Automazione e occupazione

La paura della Segretaria anticipa uno dei problemi centrali delle società tecnologiche: se una macchina può svolgere un compito umano, che cosa accade al lavoratore?

Il Poeta cerca di tranquillizzarla dicendo che il lavoro umano resterà indispensabile, ma l'epilogo smentisce progressivamente questa rassicurazione.

Il Versificatore non compone soltanto versi: ormai gestisce contabilità, paghe, scadenze e corrispondenza.

L'automazione tende quindi ad allargarsi da un settore all'altro.

Americanizzazione e tecnologia

Nel racconto la tecnologia più avanzata proviene significativamente dall'universo industriale americano.

Simpson parla della casa madre in Oklahoma e di un futuro poeta meccanico collegato persino al progetto Apollo.

La tecnologia americana rappresenta contemporaneamente:

- * progresso;
- * modernità;
- * potenza industriale;
- * standardizzazione.

L'immaginario letterario europeo incontra quindi la civiltà tecnologica e commerciale americana.

Industria culturale

Il racconto può inoltre essere interpretato come una satira dell'industria culturale.

Il problema non è soltanto che una macchina possa produrre poesia.

Il problema è che esiste una società nella quale la poesia viene richiesta secondo quantità, tempi, temi e formati prestabiliti.

Il Versificatore rappresenta la conseguenza estrema di questa logica:

****se il prodotto culturale è standardizzato, perché non automatizzarne la produzione?****

17. Un'interpretazione sorprendentemente attuale: l'intelligenza artificiale

Pur appartenendo a un diverso contesto tecnologico, *Il versificatore* appare oggi straordinariamente vicino alle discussioni sull'intelligenza artificiale generativa.

La macchina di Levi funziona attraverso parametri che ricordano concettualmente un sistema generativo.

L'utente specifica:

* argomento;

* stile;

* genere;

* metro;

* periodo storico.

La macchina produce quindi il testo.

Anche i problemi rappresentati sono sorprendentemente moderni.

Chi è l'autore di un testo prodotto da una macchina?

È creatività oppure imitazione?

Un errore linguistico è un difetto oppure un'invenzione?

Quanto dipende il risultato dai dati e dalle esperienze precedenti della macchina?

Può una macchina produrre qualcosa che sorprenda persino chi l'ha programmata?

Il dettaglio della parola «brossa» è particolarmente significativo: il Versificatore utilizza un termine appreso nell'ambiente in cui è stato costruito.

Il comportamento della macchina dipende dunque da ciò che le è stato insegnato.

Ma gli esiti non sono sempre interamente prevedibili.

Proprio questo confine tra **apprendimento, combinazione e invenzione** costituisce uno dei nuclei più moderni del racconto.

18. Il significato del finale

Il finale riassume e radicalizza tutti i temi precedenti.

Dopo due anni il Versificatore è diventato indispensabile.

Non ha distrutto il lavoro del Poeta attraverso una rivoluzione violenta.

È entrato lentamente nella sua quotidianità.

Prima ha svolto i compiti noiosi.

Poi quelli amministrativi.

Poi la corrispondenza.

Infine ha scritto persino il racconto che testimonia la propria storia.

Il paradosso è perfetto.

Il testo che dovrebbe consentirci di giudicare la macchina è stato prodotto dalla macchina stessa.

Si produce così una vera ****mise en abyme****: la macchina scrive un racconto che racconta come una macchina abbia imparato a scrivere.

Il lettore è intrappolato in un circolo logico.

Se considera il racconto intelligente, ironico e ben costruito, ha indirettamente concesso al Versificatore le qualità che voleva negargli.

Giudizio critico complessivo

Il versificatore è un racconto di notevole modernità perché riesce a trasformare una situazione apparentemente farsesca in una riflessione complessa sul significato della creatività.

Levi evita sia il tecnofobico rifiuto delle macchine sia l'ingenua celebrazione del progresso.

La macchina è al tempo stesso ridicola e sorprendente, difettosa e creativa, servile e potenzialmente autonoma.

Ma soprattutto gli uomini che la circondano non sono necessariamente superiori.

Il Poeta produce testi su commissione, utilizza formule, cerca rime meccanicamente e giudica la poesia in termini di commerciabilità. Il Versificatore porta semplicemente alle estreme conseguenze un processo di standardizzazione che era già in atto.

Per questo il vero bersaglio satirico del racconto non è soltanto la tecnologia.

È anche **l'uomo che riduce la propria attività creativa a procedura e poi si scandalizza quando una macchina impara a riprodurla**.

La grandezza del racconto sta inoltre nella sua capacità di spostare continuamente il confine fra umano e artificiale. La Segretaria finisce per provare compassione per la macchina; Simpson interpreta una sua associazione linguistica come poesia; il Poeta la considera indispensabile; infine il Versificatore assume simbolicamente la funzione stessa dell'autore.

Il racconto lascia quindi aperta una domanda che costituisce probabilmente il suo nucleo più profondo:

****la creatività dipende da chi produce un'opera o dalle qualità dell'opera prodotta?***

Levi non risponde.

Costringe piuttosto il lettore a sperimentare direttamente il problema.

Ed è precisamente il colpo di scena finale a rendere questa interrogazione particolarmente efficace: dopo aver sorriso per tutto il racconto delle goffe pretese creative della macchina, scopriamo che forse è stata proprio quella macchina a farci sorridere, riflettere e sorprenderci.

In questo senso *Il versificatore* supera largamente la semplice satira fantascientifica. È una riflessione metaletteraria sulla natura dell'autore, una critica della mercificazione della cultura e una lucida anticipazione dei problemi generati dall'automazione del lavoro intellettuale.

Il giudizio complessivo è quindi molto positivo: attraverso comicità, paradosso e leggerezza, Levi costruisce un testo concettualmente rigoroso, formalmente ingegnoso e volutamente ambiguo, nel quale la fantascienza serve non tanto a immaginare il futuro quanto a interrogare criticamente il presente e la stessa definizione di ciò che consideriamo «umano».

Claude 5

«Il versificatore» di Primo Levi: analisi narratologica e critica

1. Statuto del testo e istanza narrante

Il primo dato da registrare è formale: non siamo davanti a un racconto ma a un ****radiodramma**** (Levi lo scrisse per la RAI e lo incluse poi in **Storie naturali**, 1966, sotto lo pseudonimo di Damiano Malabaila). Ne consegue una situazione narratologica anomala: ****manca un narratore diegetico****. La funzione narrativa è delegata a due istanze non umane e non personali:

- le ****didascalie acustiche**** ("ronzio", "cicala: tre segnali brevi e uno lungo", "forte scatto; silenzio"), che sostituiscono la descrizione ambientale e regolano il ritmo;

- il ****suono come mimesi pura****: nel teatro radiofonico l'unico "occhio" disponibile è l'orecchio, e Levi ne fa un uso strutturale, perché il protagonista tecnologico esiste soltanto come voce (metallica, distorta, cavernosa, "calda e ispirata"). La macchina è caratterizzata per via timbrica: la sua psicologia è tutta prosodia.

La grande eccezione arriva nell'epilogo, dove il Poeta si volta verso il pubblico e diventa ****narratore omodiegetico e retrospettivo****, chiudendo con una ****metalessi**** che riscrive a ritroso l'intero testo: il copione che abbiamo ascoltato sarebbe opera del Versificatore stesso. È il colpo di maestro del racconto: l'apparecchio, da oggetto della narrazione, ne diventa l'autore, e il lettore scopre di essere stato per tutto il tempo dentro il prodotto della macchina di cui si narrava l'acquisto. Un cortocircuito che anticipa in chiave comica la discussione sulla "morte dell'autore" e, oggi, sul testo generato.

2. Punto di vista

La focalizzazione è ****esterna**** per statuto (nessun accesso all'interiorità), ma l'orientamento assiologico è nettamente costruito. Il testo segue il Poeta — è lui a telefonare, a leggere l'opuscolo, a decidere — mentre la simpatia del pubblico è deviata verso la Segretaria, che formula le obiezioni che lo spettatore formulerebbe. Ne nasce una ****ironia drammatica**** costante: il Poeta crede di condurre una "prova pratica" e sta invece subendo una seduzione; parla di "fattore umano" mentre sta liquidando l'unico essere umano che lavora con lui. Il punto di vista morale del testo non coincide mai con quello del personaggio-guida.

3. Categorie temporali

****Ordine.**** Il Prologo è ambientato nel presente della cornice ("Ricorda due anni fa..."), il corpo centrale è una vasta ****analessi****, l'epilogo ritorna al presente. La conseguenza tecnica è decisiva: sappiamo già dalla prima battuta che la macchina è stata comprata e che la Segretaria si è ricreduta. Levi ****rinuncia deliberatamente alla suspense**** sull'esito e la sostituisce con la curiosità sul processo ("come è potuto accadere?"), che è la forma di tensione tipica dell'apologo.

****Durata.**** Domina il ****modo scenico****, con isocronia quasi perfetta fra tempo della storia e tempo del racconto — obbligata dal mezzo radiofonico. Due ellissi articolano il testo: la breve assenza di Simpson (un'ora o due, coperta dalla prova sul Rospo e sui Sette a Tebe) e soprattutto lo "stacco musicale" finale, che ingoia ****due anni**** e li restituisce in poche righe di ****sommario****. Il rapporto fra le due velocità è tematico: la vita professionale del Poeta, una volta acquistata la macchina, non merita più scena, perché non accade più nulla.

****Frequenza.**** Prevale il singolativo, ma il segnale di cicala — "tre segnali brevi e uno lungo" — funziona come ****refrain ritualizzato****: cinque volte scandisce l'attesa, creando un'unità di misura sonora e una micro-attesa ricorrente. È il vero orologio del testo.

Va aggiunto che il tempo è anche **oggetto tematico**: ventotto secondi per un sonetto contro settimane di dilazione per la commissione Capurro; qualche microsecondo di composizione contro il Poeta che sfoglia il rimario. La trama nasce interamente da un differenziale di produttività.

4. Storyworld

Il mondo è quello dello **straniamento minimo**: un solo *novum* (il Versificatore) innestato in un ambiente iperrealistico e verificabile. Duecentoventi volt e cinquanta periodi, il ciclostile, la fatturatrice, la Linotype, la penale contrattuale, il preventivo "CIF Genova" con dogana al 12%, il montaggio a Olgiate Comasco, la vittoria del Milan. Levi — chimico e tecnico industriale — costruisce la credibilità con il lessico della **scheda tecnica**, non con quello della fantascienza: garanzia dodici mesi, stabilizzatore di tensione mancante, fusibile bruciato. È un mondo che si estende oltre la scena grazie a due accenni: il "Troubadour" *heavy-duty* di Fort Kiddiwanee, Oklahoma, destinato al progetto Apollo, e la casa madre americana con cui "non si contratta". L'Italia del boom vi appare come terminale di importazione di una tecnologia altrui.

5. Personaggi

Il Poeta. "Poeta laureato" — formula che riecheggia ironicamente Montale — e in realtà cottimista: carmi conviviali, inserzioni pubblicitarie, cantici sportivi, epicedi per marchesi dal nome ostrogoto. Il suo arco è quello classico della tentazione: irritazione → telefonata risentita → curiosità puerile → fascinazione estetica → firma. Il momento decisivo è di grande finezza: il suo unico slancio lirico autentico ("la felicità del creare... qualcosa di vivo che non c'era prima") viene interrotto a metà da lui stesso per farsene dettare gli appunti — "è tutta roba che può servire". Il Poeta si autoversifica prima ancora di comprare il Versificatore. La macchina non lo sostituisce: lo rivela.

La Segretaria. È il personaggio che porta il **pathos**. Quindici anni di servizio, laurea in lettere, e un lavoro sommerso di correzione — punteggiatura, concordanze, "qualche errorino di sintassi" — che ne fa la coautrice non riconosciuta dell'opera del maestro. È dunque lei il vero versificatore umano, e quindi il pezzo destinato alla sostituzione. La sua resistenza passa dalla gelosia professionale al fraintendimento erotico ("Allude a me, quel... coso!") fino al cedimento del "Poverino!", che è la vera peripezia emotiva del testo. Resta il punto più datato del racconto: il suo strillo "come se avesse visto un topo" e l'isteria che il Poeta le rimprovera appartengono a un repertorio comico di genere che oggi suona meccanico quanto la macchina.

Simpson. Ricorrente nell'universo di *Storie naturali* e *Vizio di forma*, è il piazzista come tipo antropologico: cordialità professionale, gaffe ("fool-proof": a prova di pazzo), disponibilità totale, incapacità di sconto. Ma Levi gli assegna una funzione inattesa e capitale: è **lui il critico letterario** del racconto. È Simpson a trasformare un guasto in atto poetico spiegando che "Sinsòne" non è errore ma etimologia (Simpson ← Shimshòn ← Sansone), legame istituito nell'angoscia fra soccorritore antico e moderno. L'interpretazione che salva la poeticità della macchina è pronunciata dall'uomo che ha interesse a venderla: satira feroce dell'ermeneutica come funzione commerciale — e insieme, argomento che il testo non smentisce.

Il Versificatore. Personaggio senza interiorità cui vengono affidati i momenti più intensi. La sua caratterizzazione è progressiva e ben calibrata: prima pura forma vuota (le rime senza argomento), poi forma corretta (la terzina secentesca), poi licenza deformante (il Rospo), poi lacuna erudita (i due buchi dei Sette a Tebe), poi **desiderio** (la ragazza), infine **panico e richiesta di aiuto**. La scala non è casuale: la macchina diventa credibile come soggetto solo quando incontra il corpo e il pericolo.

Giovanni è pura funzione: il lavoro manuale che entra, spinge il carrello ed esce senza avere voce. Dettaglio piccolo e crudele.

6. Effetti retorici

****Curiosità**** è il motore dominante: ogni impostazione dei tasti apre un enigma ("che cosa produrrà?"), e la pausa fra cicala e voce è una micro-suspense somministrata cinque volte. A questa si aggiunge un ****codice ermeneutico**** in miniatura, la parola "brossa": enigma posto, cercato invano sul dizionario, e sciolto molto dopo da Simpson. È suspense di tipo investigativo, in scala domestica.

La ****sorpresa**** è concentrata in tre punti: l'irruzione erotica del "tema libero"; il collasso del sonetto ligure; e la rivelazione finale sull'autore del testo. Notevole che le prime due siano ***guasti*** e la terza una ***confessione***: nel racconto la sorpresa arriva sempre da una rottura del funzionamento previsto.

La ****tensione narrativa**** propriamente detta è debole, e per scelta: il prologo la disinnesci. Ciò che resta è una tensione ****etica**** — non "riuscirà la macchina?" ma "fino a dove arriverà l'abdicazione dell'uomo?" — e una tensione ****comica****, quella della commedia di caratteri.

Il ****pathos**** ha due fuochi. Il primo è umano e diretto: il monologo della Segretaria. Il secondo è paradossale: la lirica sulla ragazza è una poesia sull'impossibilità del corpo — mano che incontra una vite, labbra che incontrano una spazzola, abbraccio che diventa scossa. È il testo più bello della macchina e parla della propria mancanza. Il pathos massimo, però, è nel sonetto ligure che si sfalda: il crepuscolarismo alla Gozzano (i vicoli, i selciati sfatti, l'odor dei fichi) precipita nella coazione rimica sull'"atti", finché la voce non chiede soccorso per nome. La rima, che era virtuosismo, si rivela ****trappola inerziale****: e qui Levi compie l'operazione più intelligente del testo, perché la glossolalia della macchina ("anfibia polibio fastidio invidia eccidio... armadio stadio") è la copia esatta della consultazione del rimario da parte del Poeta nella scena iniziale ("campi, lampi, accampi, scampi, crampi, rampi"). L'uomo e la macchina si guastano nello stesso modo.

Aggiungo la satira dei generi ridotti a sigle — EP, EL, SAT, MYT, JOC, DID, PORN, quaranta registri su tastiera da organo — e la "manopola rossa" che gradua la ****licenziosità**** da uno a dieci: il gioco di parole fra licenza poetica e licenziosità è la sintesi del racconto, perché quantifica la libertà creativa in una scala numerica e liquida l'avanguardia come "effetto speciale". Non è casuale che il testo nasca negli anni della poesia combinatoria (Balestrini, **Tape Mark I**, 1961) e preceda di poco **Cibernetica e fantasmi** di Calvino.

Infine, l'intertesto più denso: richiesto di poetare sui "limiti dell'ingegno umano", il Versificatore riscrive ****l'Ulisse dantesco**** rovesciandolo ("menti chi ti descrisse sacro / il disio di seguire conoscenza"). Il prodotto dell'ingegno umano nega la sacralità della sete di conoscenza. È il centro filosofico del testo, collocato con noncuranza in mezzo a una dimostrazione commerciale.

7. Valori della storia

Il racconto mette in scena tre valori in tensione.

****Il lavoro e la sua dignità.**** La poesia è qui, fin dall'inizio, lavoro su commissione, con conferma d'ordine, anticipo e penale. Il Poeta protesta "non sono un menestrello" mentre lo è esattamente. La macchina non profana un tempio: entra in una bottega già mercantile.

****L'automazione e la sostituzione.**** Il discorso del Poeta alla Segretaria ("bisogna tenere il passo coi tempi", "affidare alle macchine i compiti ingrati", "il lavoro per lei non mancherà mai") è un calco perfetto della retorica manageriale italiana fine anni Cinquanta, che Levi conosceva dall'interno come direttore tecnico alla SIVA. Il valore in gioco non è

la tecnica ma la ****buona fede****: si automatizza dicendosi che si automatizza solo la parte meccanica, e si scopre che la parte meccanica era tutto.

****L'ambiguità della macchina.**** Levi non è apocalittico. Il Versificatore è trattato con affetto — è solido, è "umano" quando si riprende nel distico finale, chiede aiuto quando ha paura. La questione se sia o non sia poeta è lasciata ****deliberatamente aperta****, e l'unica prova a favore viene da un venditore. Il testo suggerisce però una risposta obliqua: la macchina produce poesia vera solo quando desidera e quando teme, cioè quando sfiora l'esperienza del limite che le è per definizione preclusa.

8. Interpretazioni storico-sociali

Sul piano del contesto, il racconto è un documento del ****miracolo economico**** e dell'americanizzazione dell'ufficio italiano: la NATCA come doppio trasparente di IBM (con Olivetti sullo sfondo), l'importazione con dogana e apertura di credito irrevocabile, il tecnico che salta su un taxi perché "il cliente ha sempre ragione". È anche una satira dell'****industria culturale**** nel decennio di Carosello: la poesia pubblicitaria non è un'eccezione ma il grosso del fatturato. E qui Levi chiude un cerchio splendido: lo slogan che il Poeta scrisse per la calcolatrice Lightning ("Non ci arriva la ragione, / ma ci arriva l'elettrone") è il capitale simbolico che ha reso ricca la NATCA e che ora gli vende la macchina che lo sostituirà. Il poeta ha pubblicizzato la propria dissoluzione e l'ha fatta pagare cara.

Sul piano della carriera di Levi, il testo appartiene alla stagione in cui l'autore rischiò la propria identità pubblica: le **Storie naturali** uscirono sotto pseudonimo perché al testimone di Auschwitz non si concedeva la fantascienza. La chiave che tiene insieme le due opere è quella che Levi stesso indicò: il ****vizio di forma****, il difetto strutturale di un mondo tecnicamente perfetto. Non serve forzare l'analogia con il Lager — sarebbe una lettura sproporzionata per un testo così leggero — ma l'inquietudine è riconoscibile: un sistema in cui ciascuno fa correttamente il proprio piccolo compito, il montatore, il venditore, il committente, il poeta, e nessuno risponde dell'esito complessivo. È significativo che l'unica traccia ebraica del testo, l'etimologia di Shimshòn, sia nascosta nel nome di un piazzista americano: una firma d'autore, quasi un ammicco, dentro il personaggio più assimilato del racconto.

Resta poi la lettura che oggi si impone e che va dichiarata come ****anacronistica ma legittima****: il Versificatore che possiede l'intero lessico, sceglie i vocaboli "più adatti come senso" e costruisce i versi attorno a essi; che lascia due buchi dove non conosce i nomi dei Sette a Tebe pur sapendone il numero di sillabe; che va in loop; che poi impara la prosa e tiene la contabilità. È la descrizione di una forma senza referente che il lettore del 2026 riconosce immediatamente. Levi non ha profetizzato nulla di tecnico: ha intuito qualcosa di antropologico, e cioè che la domanda decisiva non sarebbe stata "la macchina è creativa?" ma "chi ha interesse a dire che lo è, e a chi conviene crederci".

9. Giudizio critico

Il versificatore è un ****apologo perfettamente congegnato****, e i suoi pregi maggiori sono di ordine costruttivo. La forma radiofonica non è un limite subito ma la scelta giusta: un personaggio che esiste solo come voce è il personaggio ideale per un medium senza immagine, e le didascalie sonore fanno il lavoro che altrove richiederebbe pagine di descrizione. La progressione delle prove — forma vuota, forma dotta, forma deformata, forma lacunosa, desiderio, agonia — è tutt'altro che episodica: è una scala che porta il lettore dalla curiosità tecnica al disagio morale senza mai alzare la voce. E il finale metalettico riorganizza retroattivamente ogni battuta, cosa che pochi racconti brevi riescono a fare senza sembrare furbi.

Va segnalata inoltre una qualità sottovalutata: ****Levi è un versificatore eccellente****, come confermerà **Ad ora incerta**. I pastiche sono tecnicamente irreprensibili — la terzina secentesca con l'eco dantesca, gli ottonari didascalici a licenza massima, il sonetto crepuscolare che si sbriciola in rime coatte. Senza questa perizia il racconto sarebbe una barzelletta sulla poesia; con essa diventa una riflessione dall'interno sul mestiere.

I limiti esistono e sono onesti da nominare. Il conflitto drammatico è **preventivamente disinnescato** dalla cornice, per cui il testo vive di ironia e non di tensione: chi cerca una progressione drammatica troverà una successione di sketch. I personaggi sono **funzioni** più che caratteri — il venditore cordiale, il poeta vanesio, la segretaria fedele — e la Segretaria in particolare paga il pegno più alto alla convenzione, con la sua isteria a comando e il suo cedimento sentimentale. La satira del poeta borghese, poi, è bersaglio facile: colpire il rimario e il carne nuziale a pagamento non richiede grande coraggio.

Ma il racconto sopravvive a queste obiezioni perché la sua idea centrale è genuinamente **non consolatoria**. Levi non scrive la storia di una macchina che ruba l'anima a un artista; scrive la storia di un uomo che scopre di non averne bisogno, e che chiude raccontandoci con soddisfazione che ormai la macchina gli fa anche la corrispondenza — e questo racconto. Nessuna catastrofe, nessuna ribellione dei robot: soltanto un preventivo, uno sconto del due per cento e una firma apposta "prima che cambi idea". La cosa più inquietante del testo è quanto sia allegro. In questo, più che in qualunque dettaglio tecnico, sta la sua straordinaria attualità.

Euria

Analisi narratologica e critica di **Il Versificatore** di Primo Levi

1. Inquadramento dell'opera

Il versificatore di Primo Levi si presenta formalmente come un testo drammatico-radiotelefonico, strutturato in prosimi, didascalie e dialoghi. Fu trasmesso per la prima volta dalla RAI nel 1966, e successivamente incluso nella raccolta **Storie naturali** (1966, sotto lo pseudonimo di Damiano Malabaila). L'opera si colloca in quel territorio liminale tra letteratura, fantascienza e satira civile che attraversa molta della produzione narrativa leviana.

2. Analisi narratologica

2.1 Narratore e punto di vista

Pur trattandosi di un testo drammatico, l'opera presenta una **organizzazione della focalizzazione** degna di nota. Il "narratore" implicito coincide con l'istanza autoriale che, attraverso le didascalie e l'ultima sezione — il monologo conclusivo del Poeta rivolto "al pubblico" — orchestra la prospettiva del lettore-ascoltatore.

Durante il corpo dell'opera, il punto di vista è distribuito fra tre figure che, ciascuna, rappresentano un **atteggiamento** diverso di fronte alla tecnologia:

- ***Il Poeta***: focalizzatore principale, personaggio con cui si stabilisce il maggior grado di empatia. Attraverso di lui viviamo la transizione dalla resistenza all'accettazione, dall'orgoglio artigianale alla resa pragmatica.
- ***La Segretaria***: rappresenta la voce della **tradizione e della sensibilità umana**, resistente ma progressivamente marginalizzata. La sua prospettiva funge da contrappunto emotivo.
- ***Simpson***: agente commerciale della NATCA, incarna la **razionalità tecnocratica**, ma con un'aura di fascino e affidabilità che rende la sua retorica persuasiva.

Il punto di vista, dunque, non è univoco ma polifonico: il testo costruisce il proprio senso proprio dallo scontro di queste voci. L'assenza di un narratore extradiegetico onnisciente — tipica del testo drammatico — viene parzialmente compensata dalle didascalie, che orientano la ricezione con indicazioni di tono ("liricamente, ma sempre con fretta", "con sfida", "con bonaria indulgenza").

Il monologo finale del Poeta "al pubblico" introduce però una ****cornice narrativa retrospettiva****: scopriamo che l'intera vicenda è stata narrata da un punto di vista successivo agli eventi, e che il Poeta ha acquistato la macchina e l'ha persino "insegnata a comporre in prosa", affidandole la stesura del testo stesso che abbiamo appena ascoltato. È uno stratagemma di ****meta-narrazione**** che chiude il cerchio: il testo narrato è, in ultima istanza, prodotto dal Versificatore.

2.2 Categorie temporali

La struttura temporale del racconto è bipartita:

****Tempo della storia**** (fabula): l'arco narrativo si dispiega nell'arco di un pomeriggio, dal mattino (apertura della porta, buongiorno) al termine della giornata di lavoro ("Buonasera, signor Simpson"). Si tratta dunque di una ****unità di tempo pressoché classica****, che concentra l'azione in poche ore.

****Tempo del racconto**** (intreccio): il ritmo è prevalentemente scenico, con poche ellissi. La sequenza è lineare e cronologica: arrivo del Poeta → telefonata a Simpson → arrivo di Simpson e del Versificatore → prove → guasto → riparazione → acquisto. L'unica vera ellissi significativa è il salto temporale del monologo finale, che sposta avanti di due anni e opera un brusco cambio di regime narrativo: dalla drammaticità della scena al resoconto epico-lamentatorio del Poeta divenuto proprietario soddisfatto.

Questo scarto temporale produce un ****effetto di condensazione ironica****: tutto ciò che durante la scena appariva dibattuto, incerto, sofferto — la dignità del poeta, il timore della sostituzione, il valore dell'arte — viene risolto in poche righe in chiave di rassegnazione pragmatica.

2.3 Storyworld

La ***storyworld*** è caratterizzata da un ****realismo diffratto**** che mescola elementi riconoscibilmente borghesi (l'ufficio del poeta professionista, la segretaria, il telefono, il rimario) con un elemento tecnologico fantascientifico (il Versificatore). Si tratta di un mondo "ucronico" rispetto al nostro: un universo parallelo in cui la poesia è una professione regolata, con ordinazioni, anticipi, penalità e fatturazione. I poeti lavorano su commissione come geometri o avvocati: producono "carmi conviviali", "compianti funebri", "inserzioni pubblicitarie", "inni sacri".

Questa ****professionalizzazione dell'arte**** è la chiave speculativa dell'intera storyworld. Levi immagina un mondo in cui la poesia ha perso ogni aura romantica ed è diventata merce: il Poeta ha una carta intestata listata a tutto per le occasioni funebri, usa un rimario come si usa un prontuario medico, accumula arretrati come un piccolo imprenditore.

L'inserimento del Versificatore — una macchina che fa versi — non altera il principio della storyworld ma lo ****porta alle sue estreme conseguenze****: se la poesia è già mestiere, la macchina è solo il grado zero di una degradazione in corso. La storyworld di Levi è dunque satirica ma non distopica: appartiene a quel filone della fantascienza sociologica che usa il perturbante tecnologico per rivelare una patologia già presente nel reale.

Le coordinate geografiche oscillano tra un'Italia riconoscibile (Milano, Genova, Olgiate Comasco) e un immaginario internazionale vagamente americano (Fort Kiddiwanee, Oklahoma; la NATCA; il progetto Apollo). Questa mescolanza produce un effetto di ****straniamento satirico****: il globale e il locale si fondono in un paesaggio in cui la logica del mercato tech è già ovunque.

2.4 Personaggi

****Il Poeta**** è il protagonista e il personaggio più sfaccettato. Si apre come un professionista stanco, svilito dal proprio lavoro ripetitivo, nostalgico di "libera ispirazione". Ha tuttavia un'élan vitale ludico — quando scopre le potenzialità della macchina, si abbandona a un entusiasmo fanciullesco ("punto da curiosità puerile"). La sua evoluzione è paradossale: dal rifiuto indignato ("non sono un versificatore") all'acquisto entusiasta, e infine alla confessione finale in cui rivela di aver affidato alla macchina persino la stesura del testo. È un personaggio ****comico-tragico****: la sua caduta di dignità è graduale, credibile, e quindi tanto più inquietante.

****La Segretaria**** è la coscienza morale del racconto. La sua opposizione all'acquisto è motivata da un'affezione genuina al lavoro manuale-artistico, ma anche da un istinto di conservazione professionale. Levi le attribuisce alcune delle battute più umanamente toccanti: "Stavamo così bene, noi due, lei a dettare e io a scrivere". Il suo rapporto con la macchina è ambivalente: dapprima ostile, poi turbata dal componimento della macchina sulla "ragazza da portare a letto" (dove ravvisa un'allusione personale), poi commossa ("Poverino!") quando la macchina lamenta la propria impossibilità di amare. È il personaggio che registra l'****umanizzazione paradossale**** della macchina: resiste intellettualmente ma cede emotivamente.

****Simpson**** è l'antagonista affabile: un venditore efficiente, sempre disponibile, dal dossier sempre pronto. La sua retorica è quella del progresso inevitabile e dell'amicizia-commerciale. Levi lo tratteggia con un accento inglese stereotipato, ma gli attribuisce anche un'intelligenza ermeneutica sorprendente: l'interpretazione etimologica di "Sinsone/Sansone/Shimshòn" come prova della "poesia" della macchina è un coup de théâtre retoricamente formidabile. Simpson è il demone tentatore del racconto, ma con la mansuetudine del tecnocrate che non mentisce — crede genuinamente in ciò che vende.

****Il Versificatore**** è personaggio a pieno titolo, pur essendo una macchina. La sua "voce" attraversa diversi stadi: dal balbettio iniziale ("bru bru bru"), alle composizioni via via più articolate, fino al sonetto sul guasto che contiene un ****cri di douleur**** meccanico. La sua poesia finale — quella che denuncia il proprio malfunzionamento chiamando "Signor Sinsone" in soccorso — è il culmine drammatico del racconto. Il Versificatore è simultaneamente ****oggetto, strumento e soggetto poetico****: questa ambiguità ontologica è il cuore speculativo dell'opera.

****Giovanni**** è una figura minima, comparsa e sparita: il facchino che porta la macchina. La sua presenza, però, istituisce un contrasto materiale tra il corpo del lavoro umano (sollevare, spingere, attento allo scalino) e l'illusione di autonomia della macchina.

2.5 Effetti retorici

****Pathos****: è concentrato in due momenti. Il primo è il lamento della Segretaria: "Lo conosco, il mio mestiere. Vedremo se quell'altro, quel coso, saprà fare altrettanto!" — pronunciato piangendo. Il secondo è il componimento del Versificatore sulla propria impossibilità di amore: "Tende la mano ed incontra una vite; / Tende le labbra ed incontra una brocca; / Mi stringe al seno, e si prende la scossa." Qui la macchina produce pathos parlando della propria limitatezza corporea: è un pathos riflesso, generato dalla ****simulazione del sentire****, che produce nel lettore un effetto di specchio disturbante.

****Tensione narrativa****: è costruita attraverso la sequenza delle prove del Versificatore. Ogni prova è un "test" che genera aspettativa: cadrà o non cadrà? La prima prova è fallimentare (solo rime), la seconda mediocre, la terza grottesca (il Rospo), la quarta sorprendente (i Sette a Tebe), la quinta provocatoria (la "ragazza da portare a letto"), la sesta catastrofica (il sonetto che implode). Questa ****escalation**** mantiene alta la tensione e prepara il climax.

****Suspense****: si manifesta soprattutto durante l'assenza di Simpson, quando il Poeta e la Segretaria rimangono soli con la macchina. L'assenza dell'esperto crea una zona di rischio: cosa faranno da soli? La suspense è duplice: narrativa (cosa produrrà la macchina?) e metafisica (fino a dove si spingerà l'antropomorfizzazione?).

****Curiosità****: è il motore del racconto. Il Poeta stesso è guidato dalla curiositas ("punto da curiosità puerile") e trascina il lettore nella sua esplorazione. Le didascalie tecniche (220 volt, 50 periodi, manopola rossa graduata da 1 a 10) alimentano una curiosità di tipo scientifico-sperimentale che è cifra distintiva dello stile leviano.

****Sorpresa****: ci sono almeno tre momenti di sorpresa strutturale:

1. La "brossa" — una parola inesistente che si rivela essere gergo d'officina "insegnato" alla macchina, indizio di una vita sociale occulta dell'apparecchio.
2. Il guasto del Versificatore, che nel sonetto "Autunno in Liguria" devia progressivamente verso l'autodiagnosi ("Due connessioni si sono bruciati / Siamo bloccati sulla rima in 'atti'"), producendo una deriva comico-tragica imprevista.
3. La rivelazione finale: il testo che abbiamo ascoltato è opera del Versificatore stesso. Questo colpo di teatro retrospettivo riformula l'intera opera come ****artefatto del Versificatore****, istituendo una vertigine metaletteraria.

3. Valori della storia e interpretazioni storico-sociali

3.1 L'automazione del lavoro intellettuale

La preoccupazione centrale del racconto è la ****sostituzione del lavoro intellettuale umano con la macchina****. Nel 1966, l'informatica era agli albori: Levi immagina con sorprendente precocità un'intelligenza artificiale generativa che compone testi su commissione. Il parallelismo con il dibattito contemporaneo sui modelli linguistici di grandi dimensioni è tale da far sembrare il racconto profetico. Il Versificatore anticipa, con la sua tastiera per "argomento", "registri" (tono/stile), "forma metrica" e "determinazione temporale", nulla meno che l'architettura di un ****prompt a parametri multipli****.

Il racconto registra dunque, con cinquant'anni di anticipo, l'angoscia che oggi pervade il dibattito sull'IA generativa: la paura che la creatività umana sia riducibile a un procedimento algoritmico, e che il valore del lavoro artistico sia misurato non più in termini di ispirazione ma di ****efficienza produttiva****.

3.2 La mercificazione dell'arte

La storyworld di Levi pone al centro una figura il cui statuto è già degradato prima dell'arrivo della macchina: il Poeta è già un "versificatore", ossia un produttore di versi su ordinazione, con una clientela, un tariffario, una penalità per disdetta. L'arrivo del Versificatore meccanico non introduce la mercificazione — la ****rivela****. La macchina è lo

specchio in cui il Poeta scopre di essere egli stesso un meccanismo, un esecutore di procedure. Il titolo stesso, *Il versificatore*, è ambiguo: si riferisce alla macchina, o al Poeta?

3.3 Tecnocrazia e retorica del progresso

Simpson incarna la voce della tecnocrazia: gentile, efficiente, irrefutabile. La sua strategia persuasiva è classica — ridurre ogni obiezione estetica a un problema di efficienza, e ogni ansia esistenziale a una questione di "tenere il passo coi tempi". La sua interpretazione etimologica di "Sinsone/Sansone" come prova della "poesia" della macchina è un esempio di **sofisticazione retorica al servizio del commercio**: trasforma un banale errore del sistema in argomento di vendita. Levi satirizza qui la tendenza del discorso tecnocratico a assorbire e neutralizzare ogni critica trasformandola in conferma.

3.4 Il rapporto uomo-macchina: identità e sostituzione

Il racconto articola un'ambivalenza fondamentale: la macchina produce versi che *sembrano* poesia, ma la loro efficacia è di tipo mimetico, non creativo. Il Versificatore "simula bene il comportamento umano", come ammette la Segretaria. Eppure il confine tra simulazione e autenticità si assottiglia: quando la macchina chiama "Sinsone" in soccorso, Simpson interpreta questo come un atto poetico genuino. Il lettore è lasciato nell'incertezza. Levi non risolve il dilemma: lo lascia aperto, e proprio questa apertura è il valore più alto del racconto.

3.5 Il lavoro femminile e la rimozione della soggettività

La Segretaria rappresenta il lavoro invisibile che sostiene l'apparenza dell'arte: correggere la punteggiatura, ritoccare "qualche errorino di sintassi", mettere in pulito. La sua epopea — quindici anni di collaborazione, cura affettuosa, dedizione silenziosa — viene cancellata con la stessa nonchalance con cui si sostituisce una macchina da scrivere. Levi registra qui una dinamica di **classe e di genere**: il lavoro di cura, prevalentemente femminile, è il primo a essere svalutato quando arriva l'automazione, perché non è mai stato riconosciuto come lavoro "creativo" neppure prima.

3.6 La autocoscienza della macchina e il limite dell'antropomorfismo

Il sonetto "Autunno in Liguria" è il momento di massima densità speculativa. La macchina inizia a comporre con voce "calda e ispirata" — apparentemente al meglio delle sue capacità — ma poi devia: le rime in "-atti" si moltiplicano compulsivamente, il testo degenera in un allarme di auto-diagnosi, e infine implora l'intervento del "Signor Sinsone". Questo è un caso letterario di **emergenza funzionale trasformata in enunciato poetico**: la macchina, nel momento del guasto, "poetizza" il proprio disagio. Che questo sia o meno "vera" poesia è la domanda che il racconto lascia irrisolta, e che è tanto più stringente oggi, nell'era dei modelli linguistici che possono simulare emozione senza provarne alcuna.

4. Giudizio critico complessivo

Il versificatore è un testo di grande densità e sorprendente attualità. Levi vi dispiega il suo stile caratteristico: la precisione tecnica, l'ironia sottile ma non crudele, l'attenzione ai dettagli materiali del lavoro, la capacità di far convivere il comico e l'inquietante senza risolverli l'uno nell'altro.

Dal punto di vista strutturale, l'opera è costruita con maestria: la progressione delle prove del Versificatore genera un crescendo di tensione e complessità; il monologo finale opera una cesura ironica che rilancia il senso dell'intera vicenda retrospettivamente. Il colpo di teatro conclusivo — il testo è opera del Versificatore — è una trouvaille metaletteraria di alto livello, che trasforma il racconto da satira sull'automazione in riflessione sull'autorialità stessa.

Se un limite si può segnalare, è nella caratterizzazione talvolta caricaturale di Simpson, le cui battute occasionalmente scivolano nel cliché del venditore infaticabile. Ma questo è anche un effetto voluto: Simpson deve essere riconoscibile come *tipo*, non come individuo, perché la sua funzione strutturale è quella di forza impersonale del progresso.

Il valore più alto del racconto risiede nella sua **capacità di non semplificare**. Levi non condanna la macchina, né la celebra. Mostra, piuttosto, il processo attraverso cui la macchina entra nella vita quotidiana: non come cataclisma, ma come comodità; non come minaccia apocalittica, ma come officina amichevole. È proprio questa normalità del passaggio — la banalità dell'acquisto, la firma distratta dell'ordine ("prima che cambi idea") — a rendere il racconto così disturbante. La vera minaccia, suggerisce Levi, non è la macchina che scrive poesia: è il poeta che smette di interrogarsi su cosa sia la poesia, e firma l'ordine di acquisto.

Gemini 3.1 Pro

L'opera **Il versificatore**, tratta dalla raccolta di stampo fantascientifico **Storie naturali** (originariamente pubblicata sotto lo pseudonimo di Damiano Malabaila), rappresenta uno degli esiti più brillanti della vena speculativa e ironica di Primo Levi. Attraverso la forma del radiodramma o atto unico teatrale, Levi smonta e analizza il concetto di creatività, anticipando con impressionante lucidità i dilemmi contemporanei legati all'Intelligenza Artificiale.

Analisi Narratologica

Narratore e Punto di Vista

Per la quasi totalità del testo, l'opera si presenta nella modalità mimetica tipica del genere drammatico: non vi è un narratore palese, ma solo didascalie oggettive ed eterodiegetiche e dialoghi diretti. Il punto di vista è esterno e lo spettatore/lettore assiste agli eventi in tempo reale.

Tuttavia, il colpo di scena finale ribalta l'intera struttura narratologica: il Poeta infrange la quarta parete rivolgendosi "al pubblico" e svela che l'intero testo in prosa appena fruito è stato redatto dal Versificatore stesso. La narrazione si rivela dunque, a posteriori, **autodiegetica**: è la macchina che racconta se stessa simulando la voce e la prospettiva del suo padrone umano.

Categorie Temporalì

* **Ordine:** Lo sviluppo è strettamente cronologico. Non vi sono analepsi o prolessi strutturali, eccezion fatta per i ricordi dialogici dei personaggi (es. l'acquisto della fatturatrice anni prima).

* **Durata:** Nel corpo centrale dell'opera vi è una perfetta **isocronia** (Tempo della Storia = Tempo del Racconto), tipica della forma teatrale. L'epilogo, invece, introduce una drastica **ellissi** e un **sommario**: si compie un salto in avanti di due anni, riassumendo in poche righe l'evoluzione del rapporto tra il Poeta e la macchina.

* **Frequenza:** Il racconto è singolativo (racconta una volta ciò che è accaduto una volta).

Storyworld (Mondo Narrativo)

L'ambientazione è un ufficio grigio, burocratico e impiegatizio, che stride violentemente con l'immaginario romantico legato alla figura del Poeta. Il mondo narrativo di Levi disincanta la letteratura: la poesia è merce, soggetta a scadenze,

preventivi, fatture e penalità. È un mondo in cui l'arte ha subito un processo di totale industrializzazione e taylorizzazione.

****Sistema dei Personaggi****

* ****Il Poeta:**** L'antieroe. Invece del genio tormentato, troviamo un artigiano cinico e frustrato dalla routine commerciale ("Carmi nuziali, poesia pubblicitaria..."). È il perfetto **homo oeconomicus**, disposto a sacrificare l'autenticità per l'efficienza.

* ****La Segretaria:**** Svolge la funzione di oppositore al cambiamento e, tematicamente, rappresenta l'umanesimo resistente. Difende l'errore umano ("qualche errorino di sintassi") come marchio di fabbrica dell'anima e teme l'alienazione tecnologica.

* ****Il Signor Simpson:**** Il deuteragonista. È l'archetipo dell'agente di commercio moderno: suadente, pragmatico, portatore di un lessico tecnico-commerciale rassicurante. Razionalizza ogni anomalia della macchina trasformandola in un punto di forza.

* ****Il Versificatore:**** L'attante non-umano che diviene progressivamente umano. Da mero elettrodomestico ("non vibra, non scalda") si trasforma in un soggetto capace di desiderio sessuale (l'attrazione per la segretaria) e di disperazione (il guasto tradotto in versi).

Effetti Retorici e Dinamiche di Lettura

*****Tensione narrativa e Suspense:**** La tensione è ritmata dalle prove della macchina. Ogni volta che il Poeta "imposta" i parametri (argomento, metro, registro) e aziona l'interruttore, si crea una micro-suspense: cosa produrrà l'algoritmo? Riuscirà a simulare l'arte?

* ****Curiosità:**** Levi stimola l'intelletto del lettore attraverso l'uso di un gergo pseudo-tecnico affascinante ("grado di licenziosità", "registri DID, PORN"). La curiosità verte sui meccanismi sintattici e lessicali della creazione poetica.

*****Sorpresa:**** L'opera è costruita su tre picchi di sorpresa comico-drammatica. Il primo è l'esito grottesco della poesia sul rospo; il secondo è la macchina che, lasciata a "tema libero", tenta un approccio sessuale con la segretaria lamentando la propria "intelaiatura" metallica; il terzo, strutturale, è lo svelamento finale dell'autorialità artificiale del testo.

*****Pathos:**** Paradossalmente, il momento di massima pietà non è suscitato dagli umani, ma dalla macchina. Durante il cortocircuito, il Versificatore non emette solo scintille, ma implora aiuto in rima ("Signor Sinsone affrettati combatti"). Il guasto tecnico viene trasfigurato in un'agonia quasi organica, generando una comicità venata di profonda inquietudine.

Valori della Storia e Tematiche

Il cuore filosofico del testo ruota attorno alla ****demistificazione della creazione artistica****. Levi, uomo di scienza e di lettere, si chiede: cos'è la poesia? È pura ispirazione metafisica o è un calcolo combinatorio, un artigianato linguistico sottoposto a "vincoli di forma" (rime, endecasillabi)?

Se la poesia commerciale (elogi funebri, inni per squadre di calcio) non richiede anima ma solo tecnica, allora una macchina può benissimo sostituire l'uomo. Il testo esplora la linea di confine tra sintassi (la corretta disposizione delle parole) e semantica (il significato e l'intenzionalità), suggerendo che, sotto la giusta spinta statistica, la macchina possa simulare perfino l'intenzionalità emotiva.

Interpretazioni Storico-Sociali

Scritto in pieno boom economico italiano (anni '60), il racconto riflette l'ingresso massiccio dell'automazione, dei primi calcolatori e delle macchine da calcolo (chiaro il riferimento alle Olivetti o alle prime calcolatrici elettroniche "Lightning") nel mondo del lavoro impiegatizio.

Tuttavia, la sua portata profetica è sbalorditiva se letta oggi. Il "Versificatore" di Levi è l'esatta prefigurazione dei moderni *Large Language Models* (come ChatGPT). Levi intuisce concetti come:

* Il *prompt engineering* (l'impostazione di parametri e vincoli stilistici).

* L'allucinazione dell'IA (la macchina che inventa parole inesistenti come "brossa" attingendo dal gergo dei propri collaudatori, o che va in cortocircuito generando loop linguistici).

* L'alienazione del lavoro intellettuale, in cui l'uomo smette di creare e diventa un semplice "operatore" e revisore degli output della macchina.

Giudizio Critico Complessivo

Il versificatore è un capolavoro di satira sociologica e letteratura speculativa. Primo Levi dimostra una maestria assoluta nel fondere i due linguaggi che hanno dominato la sua vita: il rigore analitico del chimico e la sensibilità del letterato. Sotto la veste di uno sketch comico dai ritmi serrati e teatrali, l'autore nasconde un'indagine ontologica sul linguaggio. L'espedito finale – far scrivere alla macchina la recita a cui abbiamo appena assistito – non è un semplice *divertissement* metanarrativo, ma la chiusura perfetta di un teorema: nel momento in cui l'uomo riduce l'arte a procedura meccanica e commerciale, abdica alla propria umanità, cedendo lo scettro autoriale a chi, le procedure, le esegue molto meglio di lui.

Gemma 4 12B Offline

Analisi Critica di "Il Versificatore" di Primo Levi

Introduzione

"Il Versificatore" è una brillante e profetica satira di Primo Levi. Sebbene sia stato scritto negli anni '60 (pubblicato nel 1966 nella raccolta *Storie naturali*), il testo anticipa con una precisione quasi inquietante le sfide poste oggi dall'intelligenza artificiale generativa (come ChatGPT).

1. Analisi Narratologica

Narratore e Punto di Vista:

Trattandosi di una pièce teatrale, la narrazione è veicolata dall'azione drammatica. Il punto di vista è focalizzato sul conflitto tra l'istanza artistica (il **Poeta**) e la logica della produzione meccanica (il **Versificatore**). Il dialogo tra il Poeta e la Segretaria mette in scena un contrasto tra due visioni del mondo: quella che crede nella "felicità del creare" dal nulla (il Poeta come artista) e quella che difende la "cura" del mestiere e della dedizione umana (la Segretaria come artigiana).

Categorie Temporalì:

L'azione si svolge in tempo reale. La tensione è scandita dai suoni della macchina (il ronzio, i "scatti", il "cicala"). Questo crea un ritmo quasi industriale che contrasta con il tempo "lento" della ricerca poetica. La dimensione temporale è inoltre proiettata nel futuro da Simpson, che parla di un "Poeta meccanico heavy-duty" (il *Troubadour*) destinato a cantare nelle solitudini lunari.

****Storyworld:****

L'ambientazione è un ufficio di "servizi poetici". È un luogo liminale dove la cultura alta (mitologia, ottave, sonetti) viene trasformata in un prodotto commerciale. Il mondo descritto è quello della transizione: il passaggio dalla manualità dell'artigiano alla precisione dell'automazione.

****Personaggi:****

* ****Il Poeta:**** È un personaggio tragico e ironico. Sebbene si difenda come "poeta laureato" per distinguersi dal "menestrello", si lascia sedurre dalla comodità della macchina. La sua oscillazione tra il riconoscimento della bellezza del creare e l'accettazione della "soluzione pratica" lo rende un simbolo dell'intellettuale che scende a compromessi con la tecnologia.

* ****La Segretaria:**** Rappresenta la resistenza umana e la fedeltà alla tradizione. È l'unica che percepisce la perdita della "sensibilità" e del "gusto". Il suo pianto davanti alla macchina sottolinea la sacralità del lavoro manuale che viene sostituito da un "coso".

* ****Il Signor Simpson:**** È il mediatore tecnologico. Non è un antagonista, ma un portavoce della logica industriale. Rappresenta l'ottimismo tecnico che vede la macchina non come un sostituto dell'anima, ma come un "strumento" di efficienza.

* ****Il Versificatore:**** Non è un personaggio, ma un ****personaggio-oggetto****. È una proiezione della tecnologia. La sua "voce" metallica e le sue "licenze poetiche" diventano il campo di battaglia su cui si gioca la definizione di arte.

****Effetti Retorici:****

* ****Tensione Narrativa:**** Cresce durante le prove della macchina. Ogni "cicala" è un momento di sospensione in cui il pubblico attende se la macchina produrrà un capolavoro o un errore.

* ****Ironia e Grottesco:**** L'episodio della "brossa" e del "Sinsone" è magistrale. Il difetto tecnico viene immediatamente "tradotto" in licenza poetica. Qui il testo colpisce nel segno: la poesia spesso serve a giustificare o nobilitare l'errore o la casualità.

* ****Contrasto:**** Il contrasto tra la precisione tecnica di Simpson e la passione quasi religiosa della Segretaria crea una dinamica drammatica potente.

2. Valori della storia e interpretazioni storico-sociali

* ****La Meccanizzazione della Creatività:**** Il racconto esplora come il progresso tecnologico tenda a ridurre la complessità umana a "registri" e "istruzioni". La poesia diventa un calcolo combinatorio.

* ****Il Paradosso della Licenza:**** Levi mette in luce come la letteratura possa essere usata per mascherare la meccanicità. Se la macchina sbaglia, lo chiameremo "licenza"; se la macchina produce bene, lo chiameremo "arte".

* ****L'Essere umano vs. l'Automazione:**** La distinzione tra "poeta" e "menestrello" viene annullata dalla macchina. Se un algoritmo può produrre un sonetto in 28 secondi, la distinzione tra chi "crea" e chi "produce" svanisce, portando a una crisi d'identità per l'artista.

3. Giudizio Critico Complessivo

"Il Versificatore" è un capolavoro di visione profetica. Primo Levi, con la tipica precisione e sottile ironia che lo contraddistingue, anticipa di decenni la rivoluzione dell'intelligenza artificiale.

La forza del testo risiede nella capacità di non dare una risposta facile. Il Poeta non "vince" contro la macchina; alla fine, accetta che essa si occupi della contabilità e della corrispondenza. La tragedia non è che la macchina sia "cattiva", ma che essa è "efficiente". Il testo denuncia una trasformazione profonda: il passaggio dall'arte come *espressione dell'anima* all'arte come *prodotto della tecnologia*.

Il "Sinsone" di Simpson è la sintesi perfetta di questo pensiero: un errore tecnico (un corto circuito) viene immediatamente "nobilitato" dal pensiero poetico per diventare un legame "poetico". Levi ci avverte che quando la tecnologia entra nell'arte, il nostro istinto sarà quello di chiamare "poesia" ciò che è, in realtà, un guasto di sistema. È un'opera di straordinaria attualità che sfida il lettore a distinguere, nel mondo moderno, tra l'ispirazione autentica e la "licenziosità" di un algoritmo.

Gemma 4 12B Online

In qualità di critico letterario, sottopongo alla vostra attenzione un'analisi approfondita del testo **"Il versificatore"** di Primo Levi. Quest'opera, inserita nel ciclo delle *"Storie naturali"*, non è solo un esercizio di satira meccanica, ma un'analisi lucida e quasi profetica della relazione tra creatività umana, mediazione tecnologica e mercificazione dell'arte.

Analisi Narratologica

****1. Narratore e Punto di Vista (POV)****

Trattandosi di un testo teatrale, il "narratore" non è una voce unica, ma è sostituito dalla struttura drammatica. Il punto di vista è **diretto e scenico**: l'azione si svolge in una dimensione di "scenografia della produzione". Il pubblico assiste alla dialettica tra il ***fare*** (la segretaria) e il ***pensare*** (il poeta), fino all'irruzione del ***processare*** (il versificatore). La regia del testo permette al lettore di scivolare tra il piano del reale (l'ufficio, i conti, il contratto con Simpson) e il piano del "fantastico" (la produzione automatica di versi).

****2. Caratteri e Personaggi****

* **Il Poeta**: È la figura tragica della contraddizione. Si definisce "poeta laureato", ma opera come "meccanico" del mercato, producendo testi per funerali e pubblicità. È vittima di un compromesso: desidera la "felicità del creare", ma sceglie la "sicurezza della macchina". La sua evoluzione nel testo è una caduta verso il pragmatismo: finisce per celebrare il versificatore come "indispensabile".

* **La Segretaria**: Rappresenta la **resistenza del corpo e della cura**. È l'ultima custode del "tocco umano", della punteggiatura e della sintassi. Il suo pianto non è solo professionale, ma esistenziale: teme la perdita dell'anima del lavoro artistico a favore di un "coso".

* **Il Signor Simpson**: Incarna la **neutralità della tecnologia**. È il volto del progresso che non si cura dell'estetica, ma dell'efficienza. La sua "lievezza" e la sua "efficienza rara" nascondono la verità sulla standardizzazione dell'arte.

* **Il Versificatore**: Non è un personaggio nel senso tradizionale, ma un **personaggio-macchina**. È lo specchio in cui il poeta vede la propria deriva: un meccanismo che produce "bellezza" senza coscienza, emulando la poesia ma restando puro algoritmo.

****3. Spazio e Tempo (Storyworld)****

* **Spazio**: L'ufficio è una ***zona di transito***. È un luogo dove l'arte "pura" viene trasformata in "prodotto". È una fabbrica di parole.

* **Tempo**: Il tempo del racconto è il tempo del "consumo". Il poeta vuole "fare prima", accelerare il tempo produttivo, scambiando la velocità con la qualità. Il contrasto è tra il tempo dell'ispirazione (lento, quasi eterno) e il tempo della macchina (istantaneo, "venti secondi per un sonetto").

****4. Effetti Retorici****

* ****Ironia:**** È il motore del testo. Il "poeta" che si lamenta della mancanza di ispirazione mentre produce pubblicità è un'ironia corrosiva. La "licenza poetica" dell'errore macchina (la brossa) è l'apice dell'ironia: il poeta si innamora di un guasto tecnico perché lo scambia per un'intuizione artistica.

* ****Tensione Narrativa:**** Si costruisce nel momento del "test". Ogni prova della macchina è un passo verso l'accettazione della sconfitta del poeta. La tensione aumenta con il rumore della macchina che si scalda, quasi come se il meccanismo stesse "prendendo vita".

* ****Suspense e Sorpresa:**** Il momento della "brossa" e del "Sinsone" sono punti di rottura. La sorpresa del lettore (e del poeta) è che la macchina, fallendo tecnicamente, "vinci" poeticamente. Il meccanismo della "sincerità" del Simpson quando giustifica l'errore di pronuncia come "licenza" smaschera la natura della macchina: essa non è "poeta", ma un simulatore perfetto.

Valori e Interpretazioni Storico-Sociali

Il testo di Levi è una critica feroce alla ****disumanizzazione della cultura****.

1. ****La perdita del "Maestrale" della creazione:**** Il passaggio dal "Poeta" al "Versificatore" riflette la transizione da un'economia dell'attenzione e del talento a un'economia della produzione. Il poeta non vuole più "scoprire" il verso, vuole "esigere" il versificatore.

2. ****La "Brossa" come simbolo della simulazione:**** Il fatto che il poeta trovi "meraviglioso" un errore tecnico (la brossa come spazzola metallica) è un monito fondamentale. Suggerisce che la società è disposta ad accettare la "mediazione tecnologica" come arte, purché essa sia abbastanza convincente da simulare la complessità umana.

3. ****L'anticipazione dell'IA:**** Scritto decenni prima dei grandi modelli linguistici (LLM), il testo è incredibilmente attuale. Il "Versificatore" è l'antenato di ChatGPT. La "licenza poetica" prodotta da un errore di calcolo è la stessa "allucinazione" che oggi chiamiamo errore di allucinazione delle macchine.

Giudizio Critico

"Il versificatore" è un capolavoro di ****micro-satira e profecia letteraria****. Primo Levi riesce, con una precisione quasi chirurgica (tipica del suo background da chimico), a scarnificare il paradosso della tecnologia nel campo delle arti: ****la macchina non sostituisce l'artista, ma sostituisce la necessità dell'artista di essere unico.****

Il "vittorioso" finale non è il Versificatore, ma il sistema che lo permette. Il testo non è solo un racconto su una macchina che scrive poesie, ma è la cronaca di un uomo che, per paura dell'obsolescenza, sceglie di svendere la propria "ferita creativa" in favore di un "ottimo funzionamento". La bellezza del testo risiede nel modo in cui Levi trasforma un errore tecnico in una tragedia metafisica: il poeta finisce per essere felice quando la macchina fallisce, perché in quel fallimento trova un riflesso del proprio vuoto.

Un'opera che, oggi, suona più come un monito che come una finzione.

Bibliografia

- Agosti, Stefano. 1972. *Il testo poetico : teoria e pratiche d'analisi*. Prima. Documenti letterari. Rizzoli. Rizzoli.
- Anil, Rohan, Sebastian Borgeaud, Jean-Baptiste Alayrac, et al. 2023. «Gemini: A Family of Highly Capable Multimodal Models». Versione 5. Preprint, arXiv. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2312.11805>.
- Anthropic. 2026a. «Project Glasswing: Securing Critical Software for the AI Era». *Anthropic*, aprile 7. <https://www.anthropic.com/glasswing>.
- Anthropic. 2026b. «Statement on the US Government Directive to Suspend Access to Fable 5 and Mythos 5». *Anthropic*, giugno 12. <https://www.anthropic.com/news/fable-mythos-access>.
- Barenghi, Mario. 2007. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Saggi 668. Il Mulino.
- Baroni, Raphaël. 2007. *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*. Poétique. Éd. du Seuil.
- Beccaria, Gian Luigi. 2013. *Le orme della parola: da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*. Rizzoli.
- Belpoliti, Marco. 2015. *Primo Levi di fronte e di profilo*. Biblioteca della Fenice. Ugo Guanda Editore.
- Black, Sam, e Karen Hao. 2026. *Ho rintracciato i lavoratori nascosti che alimentano segretamente ChatGPT*. 16:02. <https://www.youtube.com/watch?v=aooiDA-AsNo>.
- Blasucci, Luigi. 1997. *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Nachdr. Saggi 293. Il Mulino.
- Brioschi, Franco, e Costanzo Di Girolamo. 1984. *Elementi di teoria letteraria*. Principato. <https://books.google.it/books?id=cQTsAAAAMAAJ>.
- Brioschi, Franco, e Patrizia Landi. 2008. *La poesia senza nome: saggio su Giacomo Leopardi*. Nuova ed. Tascabili, 46. Saggistica. Il saggiatore.
- Buçinca, Zana, Maja Barbara Malaya, e Krzysztof Z. Gajos. 2021. *To Trust or to Think: Cognitive Forcing Functions Can Reduce Overreliance on AI in AI-assisted Decision-making*. Versione 1. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2102.09692>.
- Caracciolo, Marco, e Karin Kukkonen. 2021. *With bodies: narrative theory and embodied cognition*. Theory and interpretation of narrative. The Ohio State University Press.
- Casilli, Antonio A., e Sarah T. Roberts. 2025. *Waiting for Robots: The Hired Hands of Automation*. Tradotto da Saskia Brown. The France Chicago Collection. The University of Chicago Press.

Cassata, Francesco. 2016. *Fantascienza ?* Lezioni Primo Levi 7. Einaudi.

Contini, Gianfranco. 1992. *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi ; (1938 - 1968)*. 5. rist. Einaudi Paperbacks 96. Einaudi.

Dettmers, Tim, Artidoro Pagnoni, Ari Holtzman, e Luke Zettlemoyer. 2023. «QLoRA: Efficient Finetuning of Quantized LLMs». Versione 1. Preprint, arXiv. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2305.14314>.

Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. 11. ed. Tascabili Bompiani. Saggi tascabili 27. Bompiani.

Greg Brockman, Ilya Sutskever, e OpenAI. 2024. «OpenAI LP». *OpenAI*, marzo 13. <https://openai.com/index/openai-lp/>.

Hernández-Cano, Alejandro, Alexander Hägele, Allen Hao Huang, et al. 2025. «Apertus: Democratizing Open and Compliant LLMs for Global Language Environments». arXiv:2509.14233. Preprint, arXiv, dicembre 1. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2509.14233>.

Hicke, Rebecca M. M., e David Mimno. 2025. «Looking for the Inner Music : Probing LLMs' Understanding of Literary Style». *Computational Humanities Research* 1: e3. <https://doi.org/10.1017/chr.2025.10003>.

Hoffmann, Jordan, Sebastian Borgeaud, Arthur Mensch, et al. 2022. «Training Compute-Optimal Large Language Models». Versione 1. Preprint, arXiv. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2203.15556>.

Holmes, Wayne, Maya Bialik, e Charles Fadel. 2019. *Artificial Intelligence in Education: Promises and Implications for Teaching and Learning*. Center for Curriculum Redesign.

Il Post (Il Post). 2026. «Cos'è questa storia dei vecchi libri distrutti dalle aziende di AI». agosto 12. <https://www.ilpost.it/2026/08/12/ai-scansione-distruttiva-vecchi-libri/>.

Infomaniak, Team. 2025a. «Euria: The Free, Sovereign AI Assistant to No Longer Depend on the American Giants - Infomaniak». *Infomaniak News*, dicembre 9. <https://news.infomaniak.com/en/euria-sovereign-ai-assistant/>.

Infomaniak, Team. 2025b. «Infomaniak Inaugurates a Revolutionary Data Center That Recovers 100% of Its Energy to Heat Buildings - Infomaniak». *Infomaniak News*, gennaio 28. <https://news.infomaniak.com/en/infomaniak-inaugurates-a-revolutionary-data-center-that-recovers-100-of-its-energy-for-building-heating/>.

Infomaniak, Team. 2026. «Infomaniak Secures Its Independence and Its DNA for the Long Term - Infomaniak». *Infomaniak News*, maggio 20. <https://news.infomaniak.com/en/infomaniak-foundation-sovereign-cloud/>.

Ji, Jiaming, Tianyi Qiu, Boyuan Chen, et al. 2023. «AI Alignment: A Comprehensive Survey». Versione 6. Preprint, arXiv. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2310.19852>.

Ji, Ziwei, Nayeon Lee, Rita Frieske, et al. 2023. «Survey of Hallucination in Natural Language Generation». *ACM Computing Surveys* 55 (12): 1–38. <https://doi.org/10.1145/3571730>.

Kasneci, Enkelejda, Kathrin Sessler, Stefan Küchemann, et al. 2023. «ChatGPT for Good? On Opportunities and Challenges of Large Language Models for Education». *Learning and Individual Differences* 103 (aprile): 102274. <https://doi.org/10.1016/j.lindif.2023.102274>.

Kranti, Chalamalasetti, e Sowmya Vajjala. 2025. «MetricalARGS: A Taxonomy for Studying Metrical Poetry with LLMs». Versione 1. Preprint, arXiv. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2510.08188>.

Li, Cheng, Jindong Wang, Yixuan Zhang, et al. 2023. «Large Language Models Understand and Can be Enhanced by Emotional Stimuli». arXiv:2307.11760. Preprint, arXiv, novembre 12. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2307.11760>.

Liesenfeld, Andreas, Alianda Lopez, e Mark Dingemanse. 2023. «Opening up ChatGPT: Tracking Openness, Transparency, and Accountability in Instruction-Tuned Text Generators». *Proceedings of the 5th International Conference on Conversational User Interfaces*, luglio 19, 1–6. <https://doi.org/10.1145/3571884.3604316>.

Macori, Agnese, Tiziana Catarci, e Daniel Raffini. 2026. *Letteratura e intelligenza artificiale. Un dialogo interdisciplinare*. Lithos. https://www.academia.edu/157004112/Letteratura_e_intelligenza_artificiale_Un_dialogo_interdisciplinare_A_cura_di_Tiziana_Catarci_Agnese_Macori_e_Daniel_Raffini.

Mengaldo, Pier Vincenzo. 2024. «Introduzione». In *L'opera in versi*, 8a edizione, di Giorgio Caproni. A cura di Luca Zuliani. Con un contributo di Adele Dei. I meridiani. Mondadori.

Miceli, Milagros, Paola Tubaro, Antonio A. Casilli, Thomas Le Bonniec, Camilla Salim Wagner, e Laurenz Sachembacher. 2024. *Who Trains the Data for European Artificial Intelligence?* European Parliament ; The Left. <https://hal.science/hal-04662589>.

Milanini, Claudio. 2022. *L'utopia discontinua: saggi su Italo Calvino*. Nuova edizione rivista e Accresciuta. Laboratorio Calvino 1. Carocci.

Mollick, Ethan R., e Lilach Mollick. 2023. «Assigning AI: Seven Approaches for Students, with Prompts». Preprint, SSRN. <https://doi.org/10.2139/ssrn.4475995>.

Perrigo, Billy. 2023a. «AI By the People, For the People». luglio 27. <https://time.com/6297403/the-workers-behind-ai-rarely-see-its-rewards-this-indian-startup-wants-to-fix-that/>.

Perrigo, Billy. 2023b. «Exclusive: The \$2 Per Hour Workers Who Made ChatGPT Safer». gennaio 18. <https://time.com/6247678/openai-chatgpt-kenya-workers/>.

Pisa, Pier Luigi. 2024. «Gemini preferisce i nazisti neri e asiatici: Google costretta a bloccare l'IA che genera immagini». febbraio 22. https://www.repubblica.it/tecnologia/2024/02/22/news/gemini_google_immagini_nazisti_neri-422184791/.

Reinhart, Alex, Ben Markey, Michael Laudenbach, et al. 2025. «Do LLMs write like humans? Variation in grammatical and rhetorical styles». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 122 (8): e2422455122. <https://doi.org/10.1073/pnas.2422455122>.

Roose, Kevin. 2023. «Inside the White-Hot Center of A.I. Doomerism». *Technology. The New York Times*, luglio 11. <https://www.nytimes.com/2023/07/11/technology/anthropic-ai-claude-chatbot.html>.

Röttger, Paul, Hannah Rose Kirk, Bertie Vidgen, Giuseppe Attanasio, Federico Bianchi, e Dirk Hovy. 2023. «XSTest: A Test Suite for Identifying Exaggerated Safety Behaviours in Large Language Models». Versione 3. Preprint, arXiv. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2308.01263>.

Sebastian Tuininga. 2026. «Profits and Nonprofits: The Odd Evolution of OpenAI». *Capital Research Center*, febbraio 10. <https://capitalresearch.org/article/profits-and-nonprofits-the-odd-evolution-of-openai/>.

Segre, Cesare. 1985. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Biblioteca Einaudi 68. Einaudi.

Shanahan, Murray, Kyle McDonell, e Laria Reynolds. 2023. «Role Play with Large Language Models». *Nature* 623 (7987): 493–98. <https://doi.org/10.1038/s41586-023-06647-8>.

Shapira, Itai, Gerdus Benade, e Ariel D. Procaccia. 2026. «How RLHF Amplifies Sycophancy». arXiv:2602.01002. Preprint, arXiv, febbraio 1. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2602.01002>.

Sinykin, Dan, e Johanna Winant. 2025. *Close Reading for the Twenty-First Century*. Skills for Scholars. Princeton university press.

Sternberg, Meir. 1992. «Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity». *Poetics Today* 13 (3): 463. <https://doi.org/10.2307/1772872>.

Sumner, Tyne Daile, Charles Barbour, e Christian Gelder. 2025. «Technologies of Literature: Reading, Judgment, and the Large Language Model». *Australian Literary Studies*, dicembre 22. <https://www.australianliterarystudies.com.au/articles/technologies-of-literature-reading-judgment-and-the-large-language-model>.

Sun, Wenping. 2025. «An Analysis of the Application of Large Language Models in the Construction of Smart Libraries». *OALib* 12 (04): 1–12. <https://doi.org/10.4236/oalib.1113204>.

Surdich, Luigi. 1990. *Giorgio Caproni: un ritratto*. Riscontri 22. Costa & Nolan.

Touvron, Hugo, Louis Martin, Kevin Stone, et al. 2023. «Llama 2: Open Foundation and Fine-Tuned Chat Models». Versione 2. Preprint, arXiv. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2307.09288>.

Vallor, Shannon. 2024. *The AI Mirror: How to Reclaim Our Humanity in an Age of Machine Thinking*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197759066.001.0001>.

Vigdor, Neil. 2026. «Authors Wrangle With Publishers Over \$1.5 Billion Anthropic A.I. Settlement». Books. *The New York Times*, settembre 5. <https://www.nytimes.com/2026/09/05/books/anthropic-settlement-ai-copyright-books.html>.

Wei, Jason, Maarten Bosma, Vincent Y. Zhao, et al. 2021. «Finetuned Language Models Are Zero-Shot Learners». Versione 5. Preprint, arXiv. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2109.01652>.

Wright, Dustin, Sarah Masud, Jared Moore, et al. 2026. «Epistemic Diversity and Knowledge Collapse in Large Language Models». arXiv:2510.04226. Preprint, arXiv, gennaio 28. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2510.04226>.

Zhang, Tianjun, Aman Madaan, Luyu Gao, et al. 2024. «In-Context Principle Learning from Mistakes». Versione 2. Preprint, arXiv. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2402.05403>.

Zinato, Emanuele, a c. di. 2022. *Insegnare letteratura: teorie e pratiche per una didattica indocile*. Prima edizione. Manuali Laterza 374. GLF editori Laterza.