

PIETRO GENESINI

APPUNTI E VERSIONI

DI

LETTERATURA ITALIANA



DALLE ORIGINI AL DUEMILA

Padova 2009

INDICE

PREMESSA	5	GIOVANNI PASCOLI (1855-1912)	166
LA NASCITA DELLE LINGUE NEO-LATINE	7	GABRIELE D'ANNUNZIO (1863-1938)	179
LE ORIGINI DELLA LETTERATURA		LE CORRENTI LETTERARIE DEL	
ITALIANA	8	NOVECENTO (1900-1960)	185
LA POESIA GOLIARDICA	10	FILIPPO TOMMASO MARINETTI (1876-1944)	187
LE MAGGIORI CORRENTI DEL DUECENTO	11	LUIGI PIRANDELLO (1867-1936)	188
LA LETTERATURA RELIGIOSA	11	L'ERMETISMO (1920-1950)	194
LA SCUOLA SICILIANA (1230-1260)	15	GIUSEPPE UNGARETTI (1888-1970)	194
LA SCUOLA TOSCANA (1260-1280)	17	EUGENIO MONTALE (1896-1981)	197
LA CORRENTE COMICO-REALISTICA		SALVATORE QUASIMODO (1901-1968)	202
(1260-1310)	19	UMBERTO SABA (1883-1957)	203
IL DOLCE STIL NOVO (1274-1294)	22		
DANTE ALIGHIERI (1265-1321)	24		
FRANCESCO PETRARCA (1304-1374)	28		
FRANCESCO PETRARCA (1304-1374)	28		
JACOPO PASSAVANTI (1302ca.-1357)	36		
I FIORETTI DI SAN FRANCESCO	41		
GIOVANNI BOCCACCIO (1313-1375)	43		
UMANESIMO E RINASCIMENTO (1390-1530)	60		
IL CINQUECENTO	64		
LUDOVICO ARIOSTO (1474-1533)	65		
NICCOLÒ MACHIAVELLI (1469-1527)	78		
TORQUATO TASSO (1544-1595)	89		
IL BAROCCO (FINE CINQUECENTO-FINE			
SEICENTO)	99		
GALILEO GALILEI (1564-1642)	100		
GIAMBATTISTA MARINO (1569-1625)	103		
GABRIELLO CHIABRERA (1552-1638)	105		
L'ARCADIA (1690-1750)	107		
PAOLO ROLLI (1687-1765)	108		
PIETRO METASTASIO (1698-1782)	109		
L'ILLUMINISMO (1730-1789)	111		
L'ILLUMINISMO IN ITALIA (1760-1790)	112		
CARLO GOLDONI (1707-1793)	113		
GIUSEPPE PARINI (1729-1799)	117		
IL NEOCLASSICISMO (1760-1830)	123		
IL ROMANTICISMO (1790-1860)	124		
LA CULTURA ROMANTICA IN ITALIA (1795-			
1865)	126		
UGO FOSCOLO (1778-1827)	127		
GIACOMO LEOPARDI (1798-1837)	132		
ALESSANDRO MANZONI (1785-1873)	141		
GIUSEPPE GIOACHINO BELLI (1791-1863)	150		
L'ETÀ DEL REALISMO (1815-1895)	153		
LE CORRENTI LETTERARIE DELLA			
SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO	154		
IL VERISMO (1870-1890)	154		
GIOVANNI VERGA (1840-1922)	155		
GIOSUE CARDUCCI (1835-1907)	160		
DECADENTISMO E SIMBOLISMO (1885-			
1920)	165		
IL DECADENTISMO ITALIANO (1890-1920)	166		

PREMESSA

Questi appunti di italiano contengono tre cose: 1) cenni di letteratura italiana; 2) testi tradotti nell'italiano di oggi; e testi riassunti; e 3) commenti ai testi; e osservazioni varie sui commenti, sulla scelta delle notizie, su come studiare e su come imparare ad imparare.

1. I cenni alla letteratura italiana sono schematici e vanno integrati con storie della letteratura più consistenti. Essi però nella loro semplicità hanno il pregio di mostrare *subito* quali sono le cose essenziali da ricordare e da arricchire con ulteriori informazioni. Vogliono essere insomma un esempio di come si scelgono le informazioni e di come si organizzano, allo scopo di assimilarle prima e di ricordarle meglio.

2. I testi tradotti, che in genere vengono anche riassunti, seguono un percorso storico che non è e non può essere esaustivo (molti testi e molti argomenti significativi sono rimasti esclusi); e che si giustifica per due motivi: a) propone testi ormai divenuti classici, capaci di rappresentare adeguatamente il passato letterario; b) i testi proposti permettono un confronto tra loro (come con il presente) che favorisce la loro comprensione e la loro discussione. In tal modo tale percorso ci fa crescere culturalmente.

3. I commenti di vario tipo servono per comprendere i testi, per indicarne i punti più significativi, per smontarli nelle loro componenti e per mostrare altre prospettive. Insomma per insegnare ad essere attivi nei confronti dei testi. Essi però non sono verità indiscutibili da memorizzare e da ripetere acriticamente; vogliono essere esempi di analisi e stimoli al lavoro personale. I commenti ai testi sono talvolta seguiti da osservazioni. Esse si propongono due scopi: a) mostrare come si è lavorato sui testi e come il materiale degli appunti è stato scelto e organizzato; e b) insegnare come si impara a imparare.

Quest'ultimo scopo è forse quello più importante da raggiungere in questa come in tutte le altre discipline. Lo richiede la rapidità dei mutamenti che stanno modificando radicalmente la società, l'economia e la vita odierna. Tali mutamenti impongono di dare importanza non più ai contenuti, bensì alla velocità di apprendere nuove tecniche e nuovi contenuti e alla velocità di passare a nuove risistemazioni dei contenuti.

Lo studio e la conoscenza della letteratura non devono portarci a una fuga imbelli nel passato, ma a capire le nostre origini e la nostra storia, a incontrare i risultati più grandi della nostra tradizione, ad assaporarne gli infiniti sapori e ad affrontare con tale eccezionale esperienza il nostro tempo.

Gli appunti sono costantemente semplici e chiari, perché soltanto così il lettore li comprende subito e li può assimilare e discutere immediatamente. Tutto ciò fa-

vorisce la memorizzazione di lunga durata e un approccio attivo ai testi.

Peraltro essi servono per ridurre la fatica, non per eliminarla. Servono sempre la partecipazione attiva, l'impegno personale e la fatica del lettore.

Ciò non basta: chi studia deve imparare a studiare anche in modo efficiente ed efficace.

Ciò vuole dire tre cose: a) capire il testo; b) memorizzarlo adeguatamente; c) divenire capaci di ripeterlo adeguatamente.

La comprensione facilita enormemente la memorizzazione, e *viceversa*. La sola memorizzazione è inutile, anche quando è fatta bene. Per capire e per memorizzare bene il testo, bisogna essere disponibili verso il testo stesso. Ed essere anche attivi. Chi non è disponibile, si complica la vita, perché impiega molto più tempo sia a comprendere, sia a memorizzare. Inoltre lo comprende e lo assimila male e lo dimentica quasi subito. In tal modo la fatica aumenta e i risultati diminuiscono. Invece, se si è stimolati ed interessati a ciò che si studia, la fatica è ridotta al minimo, l'apprendimento è più facile e la memorizzazione dei dati dura più a lungo.

Chi studia poi deve capire quali sono le caratteristiche della sua intelligenza e della sua memoria, per studiare nel modo più adatto alle sue capacità: chi ha una buona memoria, può contare di più sulla memoria; chi non ce l'ha, deve contare di più sulle sue capacità di ragionamento. E *viceversa*. Chi poi non ha né l'una né l'altra, non deve perdersi d'animo né imprecare contro la sorte; deve cercare di essere più efficiente e più organizzato e deve anche cercare di lavorare di più.

La memoria in genere funziona così: capisce ed assimila poco agli inizi, assimila di più e più velocemente in seguito, quindi ha un rallentamento. In sostanza agli inizi dello studio si lavora e non si vedono risultati, poi sorprendentemente compaiono anche se si lavora poco, infine si riducono anche se si lavora moltissimo.

Un grafico chiarisce la situazione.

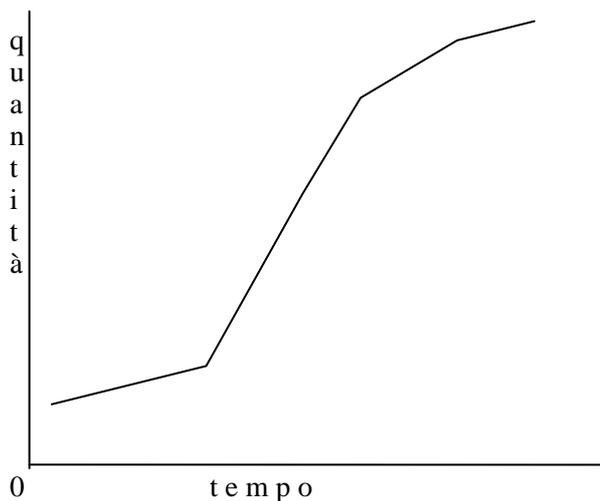


Fig. 1. Curva dell'apprendimento

La curva poi si rovescia, ed incomincia la dimenticanza dei dati appresi. La dimenticanza però può essere ritardata riprendendo in mano il testo o, come si dice, “rinfrescandosi” la memoria.

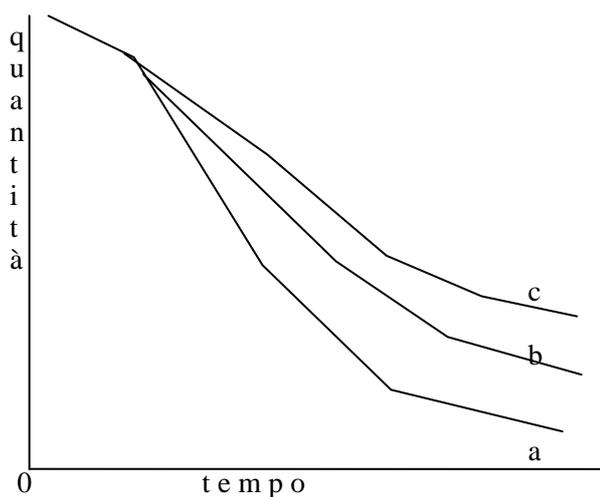


Fig. 2. Curva della dimenticanza

La curva *a* indica la rapida dimenticanza dei dati; la curva *b* indica quel che succede se i dati vengono “rinfrescati” ogni tanto; la curva *c* indica che cosa succede se i dati vengono programmaticamente e sistematicamente “rinfrescati”. Poiché i dati sono i nostri strumenti di lavoro e i servizi che noi vendiamo sul mercato, conviene ripassarli e rivisitarli costantemente, finché non si sono incorporati chiaramente, ordinatamente, stabilmente e definitivamente nel nostro tessuto cerebrale.

L'incorporazione stabile si ottiene in un unico modo: ripassare, ritornare, ripetere e riflettere infinite volte su un dato, su una questione, su un passo; e farlo ogni volta con lo stesso interesse, con la stessa curiosità e con la stessa partecipazione, come se fosse la prima volta. Ed ogni volta il testo ricompenserà la nostra dedizione con scoperte incredibili!

Ci dobbiamo persuadere che le vittorie ed i successi non cadono dal cielo, né sono rari colpi di fortuna. Si preparano da lontano, con una applicazione costante, sistematica e ordinata al nostro ambito di studio e di lavoro.

A questo punto possiamo porci una domanda: che senso ha studiare il passato, in particolare la produzione letteraria che ha reso grande la nostra civiltà. I motivi possono essere due: a) conoscere ed apprezzare il *migliore* che il passato ha prodotto; e b) fare di queste conoscenze la *nostra* esperienza per affrontare i problemi del nostro tempo e della nostra vita. Passano i secoli ma gli uomini, le donne e i problemi restano sempre gli stessi. Occorre grande immaginazione per affrontarli con successo. Noi possiamo ricorrere e confrontarci con il nostro grande passato. Così la nostra fatica è minore e le soluzioni che elaboriamo sono migliori, più adeguate – più utili – per il nostro presente.

LA NASCITA DELLE LINGUE NEO-LATINE

Intorno al Mille in Europa sorgono le lingue neolatine dalla dissoluzione della lingua latina. Esse sono l'italiano, il francese, lo spagnolo, il portoghese, il rumeno. Accanto ad esse sorgono le lingue anglosassoni, che sono il tedesco e l'inglese. Le lingue neolatine derivano non dal latino dotto, cioè quello scritto e parlato dagli intellettuali e dalle persone colte, ma dal latino popolare.

Le prime prove letterarie delle nuove lingue sono romanzi o poemi di valore nazionale.

In **Spagna** sorge il *Cantar de mio Cid* (metà del sec. XII), che mescola realtà storica e leggenda. Il protagonista è Rodrigo Diaz de Bivar, soprannominato *el Cid Campeador* (il Signore vincitore), che lotta contro i mori per liberare la Spagna e che ottiene risultati significativi come la conquista di Valenza (1086). La *reconquista* spagnola contro gli arabi inizia proprio in questi anni e termina nel 1492 con la caduta del regno di Granada.

In **Francia** sorgono diversi cicli:

- a) le *chansons de geste*, tra le quali emerge il ciclo carolingio, che hanno un carattere epico-religioso (sec. XI);
- b) i romanzi cavallereschi del ciclo bretone, che cantano l'amore e l'avventura (sec. XI-XII); e, meno importante,
- c) il ciclo dei cavalieri antichi.

Il *primo* canta Carlo Magno ed i suoi paladini. Il poema più importante è la *Chanson de Roland* (fine del sec. XI), che riprende un fatto storico: l'agguato teso dai baschi (non dai mori) tra i Pirenei alla retroguardia dell'esercito di Carlo Magno che rientrava in Francia dalla Spagna (778). Per vendicarsi di Orlando, Gano rivela a Marsilio, re moro di Saragozza, la strada che i franchi seguiranno per tornare in patria. Il paladino Orlando, che guida la retroguardia, è quindi assalito dai pagani a Roncisvalle e muore combattendo valorosamente con tutti i suoi compagni. L'imperatore torna indietro con l'esercito per soccorrerlo, ma può soltanto vendicarlo facendo strage degli assalitori e punendo il traditore.

Il *secondo* canta le avventure di re Artù e dei cavalieri della tavola rotonda. Le storie più note sono tre: l'infelice amore di Tristano verso Isotta "la bionda", che porta entrambi gli amanti alla morte; l'amore cortese di Lancillotto verso la regina Ginevra, moglie di re Artù, un amore che spinge il cavaliere a compiere nobili azioni per la sua donna; e la mistica ricerca del santo Graal (il vaso in cui Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue di Cristo) fatta da Perceval, un giovane dall'animo nobile e puro.

In questo ciclo la donna svolge un ruolo di primo piano: essa spinge l'uomo ad elevarsi spiritualmente, co-

stringendolo ad ubbidirle e facendogli compiere imprese eroiche.

I due diversi nuclei letterari sono legati a situazioni storiche e sociali profondamente diverse: le *chansons de geste*, più antiche, s'inseriscono nella società feudale, che si sta consolidando militarmente e socialmente, e cantano gli ideali di patria e di fede; i romanzi cavallereschi del ciclo bretone, più recenti, s'inseriscono in una società feudale ormai stabile, che va verso valori borghesi, e cantano l'amore e l'avventura. Il ciclo bretone è seguito da un'ampia produzione lirica, che ha come tema dominante l'"amor cortese", cioè l'amore verso la donna-castellana cantato dai poeti che frequentano la corte del castello, che costituisce il centro della vita sociale ed economica (sec. XII e XIII).

Infine il *ciclo dei cavalieri antichi* reinterpreta in chiave cavalleresca e cristiana gli eroi ed i personaggi storici del mondo antico come Enea, Cesare ed Alessandro Magno.

La produzione letteraria francese riesce a condizionare profondamente le letterature dei paesi vicini, in particolare la letteratura italiana.

In **Germania** sorge la *Canzone dei Nibelunghi*, che unifica due saghe precedenti (1200-1210). Essa è ambientata intorno al 436 ed è incentrata sulla figura di Sigfrido, re dei Nibelunghi, e sulle sue avventure; poi sulla figura della moglie Crimilde, che ne vendica ferocemente la morte. Nel poema compaiono figure storiche come Attila (395ca.-453), re degli unni, e Teodosio II (401-450), imperatore dell'impero romano d'oriente. Gli ideali cantati sono un senso estremo dell'onore e dell'eroismo, e un desiderio insaziabile di ricchezza e di potenza, che spinge i protagonisti a sfidare anche il destino, dal quale però vengono spietatamente travolti. La produzione tedesca presenta quindi motivi e contenuti molto diversi da quelli cantati dalle letterature straniere del suo tempo.

In **Italia** il poema nazionale appare con un notevole ritardo rispetto alle altre nazioni europee. Esso è la *Divina commedia* di Dante Alighieri (1306-1321). Le cause di questo ritardo sono comprensibili: il latino, che è la lingua parlata dalla Chiesa, è molto più radicato che altrove nella cultura ufficiale, perciò gli intellettuali si preoccupano con notevole ritardo di porre le basi ad una lingua nazionale. Essa racconta il lungo e drammatico viaggio del protagonista, lo stesso autore, nei tre regni dell'oltretomba, per ritrovare la retta via, che aveva smarrito. Il viaggio si conclude con la visione mistica di Dio. In quest'opera i motivi politico-religiosi hanno la prevalenza su tutti gli altri motivi cantati nei poemi precedenti.

LE ORIGINI DELLA LETTERATURA ITALIANA

I primi documenti della lingua italiana compaiono poco prima del Mille e sono:

1. L'indovinello veronese, scoperto nel 1924 e attribuibile con ogni probabilità al sec. XI, che presenta un latino profondamente corrotto:

Se pareba boves
alba pratalia araba
albo versorio teneba
negro semen seminaba
Gratias tibi agimus onnipotens sempiterne Deus.

[“Spingeva avanti i buoi (le dita della mano), arava bianchi prati (i fogli di pergamena), teneva un bianco aratro (la penna d'oca), seminava un seme nero (l'inchiostro). Ti ringraziamo, o Dio onnipotente ed eterno”].

2. I placiti cassinesi. Si tratta di testimonianze che qualche contadino fa a favore di un monastero che ha perso dei terreni e che ha intentato la causa contro chi se ne è abusivamente appropriato. Essi sono scritti in un italiano latineggiante a metà strada tra la lingua del testimone e la lingua del notaio che li stila; e sono inseriti in un documento interamente scritto in latino, il linguaggio ufficiale degli atti giuridici. Essi sono una formula stereotipata che il testimone deve ripetere. Il più antico è il placito di Capua, che risale al 960:

Sao ko kelle terre per kelle fini che ki contene trenta anni le possette parte sancti Benedicti.

(“Affermo che questi terreni, per questi confini, che sono contenuti in questa mappa, per trent'anni furono di proprietà del monastero di san Benedetto.”)

3. L'iscrizione che si trova nella chiesa di san Clemente in Roma, di poco posteriore al 1084: il pagano Sisinnio incita i servi Gosmario, Albertello e Carboncello a portare al martirio san Clemente, colpevole della conversione della moglie. Avviene però il miracolo: i servi si trovano a trascinare una pesante colonna di marmo, mentre il santo è libero. Sisinnio inveisce contro i servi, per incitarli a trascinare il santo:

Fili de le pute, traite
Gosmari, Albertel, traite
Falite dereto colo palo, Carvoncelle.

(“Figli di puttana, tirate! Gosmario, Albertello, Tirate! Spingi da dietro con il palo, Carboncello!”).
Il santo, ormai libero, così apostrofa i suoi persecutori:

Duritiā cordis vestri
saxa trahere meruistis.

(“Per la durezza del vostro cuore meritaste di trascinare sassi.”)

Questi sono i primi documenti in volgare. L'Italia peraltro risente in modo particolare dell'influsso della cultura francese, che a partire dal Mille si irradia in tutta Europa e che si diffonde soprattutto nella penisola grazie alla facilità delle comunicazioni.

Commento

1. Il santo parla in latino, anche se non completamente corretto, mentre il personaggio negativo parla in volgare. Peraltro il latino usato è molto semplice e di derivazione popolare. La differenza linguistica esprime anche una gerarchia di valori: la lingua nobile è quella antica. Esprime anche una gerarchia sociale: il santo, cioè la Chiesa, è più importante del popolo minuto, che lavora. Il contrasto è ripetuto dai nomi: i nomi barbari del padrone e dei suoi servi; il nome latino del martire. Insomma il documento registra anche un contrasto di classe: la Chiesa e gli ecclesiastici sono insofferenti dei barbari invasori, che hanno distrutto la società e la civiltà romana.

1.1. L'espressione corretta era: *propter cordis vestri duritiā* o anche, semplicemente, *cordis vestri duritia*. Questa però è soltanto la correttezza grammaticale. In realtà un latino classico non avrebbe mai parlato di *durezza di cuore*: il linguaggio è latino, ma il contenuto è cristiano. La Chiesa opportunamente si era appropriata della lingua dei persecutori, che era la lingua parlata in tutto l'impero.

2. È sorprendente notare che i poemi nazionali rispecchiano il carattere presente e futuro dei vari popoli. La produzione letteraria successiva, compresa quella più recente, ripropone i valori e gli ideali che queste opere incorporano. Ma lo stesso discorso si può fare per le altre discipline.

3. La letteratura italiana si caratterizza, rispetto alle altre, per tre aspetti, tra loro legati: l'estrema lentezza con cui la lingua cambia; il carattere eminentemente letterario della lingua; la spaccatura tra lingua colta e lingua parlata (o popolare). In altre parole gli spagnoli, i francesi, i tedeschi di oggi non riescono a leggere e a comprendere i testi letterari scritti dopo il Mille, gli italiani riescono a farlo con una certa facilità. La lingua *non* è cambiata. La Chiesa è stata *conservatrice* del latino fino al Concilio Vaticano II (1962-63), gli intellettuali sono stati rigidi conservatori della stabilità e dell'unità della lingua. Le nuove parole si inserivano facilmente nel ceppo precedente della lingua. Se ciò non bastasse, ancora nell'Ottocento c'era chi voleva riportare in auge l'italiano del Trecento, quello di Dante, Petrarca e Boccaccio.

Osservazioni

1. Il testo fornisce *in ordine cronologico* i documenti *più significativi*. Le informazioni cioè sono state scelte e disposte in base a questi due criteri. Altri tipi di ordine sono possibili. Ad esempio l'ordine alfabetico dei dizionari, delle enciclopedie ecc. L'ordine è in tutti i casi necessario, perché soltanto se sono ordinate,

le informazioni si possono rintracciare facilmente. Quando si mettono in ordine e si organizzano informazioni, bisogna quindi scegliere un ordine, e scegliere quello più adatto.

2. La messa in ordine delle informazioni peraltro non è la prima operazione che si compie. Prima bisogna scegliere le informazioni e poi bisogna ordinarle. In genere il criterio di scelta è dettato dall'importanza delle informazioni, in vista dello scopo che si deve raggiungere o del compito che si deve eseguire. Oltre a ciò bisogna tenere presenti anche altre variabili: lo spazio disponibile per fissare le informazioni (più spazio significa più informazioni, e viceversa), il tempo disponibili per eseguire il compito, i mezzi, il committente (se c'è), il destinatario (che c'è sempre) ecc. Anche una raccolta semplice di informazioni si rivela quindi un compito molto complesso da portare a termine.

3. Il testo non esplicita tutte le informazioni: alcune possono essere facilmente ricavate con un po' di buona volontà da parte del lettore:

- a) la cultura popolare e la cultura ufficiale convivono ma si contrappongono;
- b) la cultura dotta è profondamente ostile verso la cultura popolare;
- c) c'è quindi anche una contrapposizione di classe tra chiesa-cultura latina tradizionale da una parte e popolo-cultura popolare – cultura e classi emergenti – dall'altra.

4. Ogni testo quindi presenta due livelli: a) quello che dice esplicitamente; e b) quello che dice implicitamente. Spesso il secondo livello è più importante del primo. Il lettore perciò deve prestare attenzione sia al primo sia al secondo. Non deve soltanto memorizzare il contenuto di un testo, deve lavorare attivamente sul testo.

5. I tre documenti si collocano in ambiti culturali tra loro molto diversi in cui la lingua subisce cambiamenti: a) la cultura d'intrattenimento (l'indovinello veronese); b) il mondo ecclesiastico (l'iscrizione romana della chiesa di san Clemente); e c) l'ambito giuridico (i placiti notarili). Anche l'origine geografica dei documenti è significativa: l'Italia settentrionale, centrale e meridionale.

6. Questi e pochi altri documenti sono tutto ciò che è rimasto degli anni intorno al Mille. Ciò vuol dire che, se non ci sono o se si perdono i documenti (ad esempio perché vanno distrutti, per caso o volontariamente), si perde la storia del passato, poiché senza documenti risulta impossibile ricostruire il passato. Non è nemmeno detto poi che i documenti rimasti siano i più significativi per il loro tempo, come per noi. Ad esempio:

- a) l'indovinello veronese è più importante per gli interessati (si tratta di semplice letteratura d'intrattenimento) che per lo storico, che si propone di ricostruire il passato;
- b) i placiti sono i documenti più abbondanti e più importanti, e tuttavia riguardano soltanto un ambito limitato, quello giuridico; e

c) l'iscrizione di san Clemente è un documento accidentale, che si usa in mancanza di altro.

Della produzione orale o di altre espressioni culturali non è rimasto (scritto) niente.

7. Per essere capite, le informazioni presentate presuppongono altre conoscenze: geografiche, storiche, letterarie ecc. Senza questa cultura di fondo, esse sono pure frasi senza senso. E risultano difficili ed ostiche da assimilare. Ciò che si studia va quindi collegato alla nostra esperienza personale e alle nostre conoscenze.

8. Ogni epoca ha la sua cultura, ed ogni cultura ha molteplici scopi: divertire, intrattenere, far evadere, far riflettere, far comunicare. Il confronto della nostra cultura con quelle precedenti permette di cogliere somiglianze e differenze. Ed è particolarmente stimolante per noi, lettori di oggi. Non si deve dare per scontato che il nostro modo di vedere la cultura e la realtà sia lo stesso degli autori o del tempo che studiamo. È molto probabile che ci siano differenze significative. Noi dobbiamo evitare di commettere l'errore di anacronismo, cioè di attribuire le nostre idee al passato, di proiettare le nostre convinzioni e i nostri valori sul passato, di usare le nostre verità come sistema di misura per valutare (e, inevitabilmente, condannare) il passato. Dobbiamo evitare anche di pensare che quel che hanno detto, fatto, pensato le epoche e le civiltà precedenti sia *sempre* sbagliato e che quello che diciamo e facciamo noi sia *sempre* giusto. La realtà è sempre più complessa del previsto. E dei nostri desideri.

LA POESIA GOLIARDICA

Nei sec. XI e XII si diffonde in tutta Europa la poesia dei *clerici vagantes* (per la loro vita disordinata e vagabonda) o *goliardi* (da Golia, il gigante filisteo di biblica memoria; ma il nome è anche facile assonanza con *gola*). Essi sono intellettuali e studenti che rifiutano i valori tradizionali, cantano i piaceri della vita e propongono una cultura laica fortemente aggressiva verso le autorità civili e religiose. Alcuni canti, particolarmente dissacratori, celebrano la vita gaudente sull'aria degli inni religiosi.

Una raccolta di questi canti si trova nei *Carmina burana*, un codice duecentesco ora nella Biblioteca Nazionale di Monaco di Baviera. Esso è noto anche come *codex buranus*, poiché proviene dall'abbazia di Benediktenbeuren, l'antica *Bura Sancti Benedicti*, fondata da san Bonifazio fra il 730 e il 740 sulle Alpi Bavaresi. La raccolta, tutta in latino, è divisa in tre parti: Canti satirici e morali; Canti d'amore; Canti bacchici e gioiosi. Essa presenta una ricchezza di motivi (i valori di onestà e di cortesia ormai dimenticati, l'impegno morale e civile, la critica al concubinato e alla simonia degli ecclesiastici; la fortuna, la primavera, l'amore istintivo; la vita trasgressiva, l'amore sensuale, la gioia, il cibo, l'osteria) quasi del tutto sconosciuta alla poesia italiana.

Il primo canto celebra il vino, che rende gli uomini tutti uguali.

Il secondo canto, sempre sul vino, è invece di area italiana. È scritto da Morando, maestro di grammatica di Padova (inizi del sec. XIII).

Quando siamo all'osteria

1. Quando siamo all'osteria Non ci curiamo di quale terra sia, Ma al gioco ci affrettiamo, Per il quale sempre noi sudiamo. Quel che avviene all'osteria, Dove il denaro paga da bere, è opportuno che si sappia! Se parlo, ascoltatevi.

2. C'è chi gioca, c'è chi beve, c'è chi vive alla giornata. Ma fra quelli che si attardano al gioco, Alcuni sono denudati, Altri qui si rivestono, Altri si riempiono i borsellini. Qui nessuno teme la morte, Ma brindando a Bacco tentano la sorte:

3. Prima bevono per chi paga il vino, Così bevono i dissoluti. Poi bevono per i prigionieri; La terza volta bevono per i vivi, La quarta per tutti i cristiani, La quinta per i fedeli defunti, La sesta per le sorelle leggere, La settima per i cavalieri erranti;

4. L'ottava per i frati perversi, La nona per i monaci dispersi, La decima per i naviganti, L'undicesima per i litiganti, La dodicesima per i penitenti, La tredicesima per i pellegrini. Tanto per il papa, tanto per il re bevono tutti senza freno.

5. Beve la padrona, beve il padrone, Beve il soldato, Beve il prete, Beve quello, beve quella, Beve il servo con la serva, Beve il veloce, beve il pigro, Beve il bianco, beve il nero, Beve l'indeciso ed il costante, Beve il dotto e l'ignorante.

6. Beve il povero e l'ammalato, Beve l'esule e l'ignorato, Beve il giovane e l'anziano, Beve il vescovo e il decano, Beve la sorella con il fratello, Beve la donna con la madre, Beve questo, beve quello, Bevono cento, bevono mille.

7. Durano poco sei denari, quando bevono tutti senza limiti, Anche se bevono con animo lieto. Così tutti ci denigrano E non ci offrono nulla. Chi ci disprezza sia castigato E sia messo tra i disonesti.

Vino dolce

Il vino dolce e famoso rende pingui e carnosì, e apre il petto.

Quando è maturo e pieno di sapore, ci piace assai, perché acuisce i sensi.

Il vino forte, il vino puro rende l'uomo sicuro, e caccia i brividi.

Ma, se è acerbo, pizzica la lingua, e sporca gli intestini, poi corrompe il corpo.

Il vino chiaro rende poi rauco chi beve, e lo fa di frequente mingere.

Il vino torbido rende invece pigri e tinge il corpo di colore.

Il vino rosso e sottile non è da disprezzare, poiché dà colore.

Il vino bianco come l'oro favorisce l'intestino, e soffoca i languori.

L'acqua limpida sia maledetta e a noi vietata, perché provoca la bile.

Commento

1. La qualità artistica dei due canti è modesta. Ma ciò non è importante. All'osteria non si bada a queste cose. Quel che conta è che essi siano orecchiabili. Il secondo poi ha lo stesso ritmo e la stessa musica degli inni ecclesiastici.

2. Essi sono scritti in latino, la lingua ufficiale della cultura europea del tempo. Il latino resta la lingua ufficiale della scienza fino a Settecento inoltrato.

Osservazioni

1. Il testo è scritto in latino ed appartiene all'area tedesca. Viene ugualmente presentato perché mostra che si può fare cultura anche cantando i piaceri della vita; e perché permette di cogliere la differenza tra la cultura italiana ufficiale e quella straniera.

2. Esso spinge a fare una riflessione su che cos'è la cultura; e permette di dare una risposta: la cultura è tante cose (cultura economica, religiosa, letteraria, scientifica, giuridica, scolastica ecc.); ed è ora piacevole, ora spiacevole, ora interessante, ora noiosa. Anche il canto goliardico fa parte della cultura; ed anche le canzonette dei cantanti e dei cantautori moderni fanno parte della cultura. Anche se durano una sola stagione e sono del tipo "usa e getta".

LE MAGGIORI CORRENTI DEL DUECENTO

Le maggiori correnti letterarie del Duecento sono: la Scuola siciliana (1230ca.-1260ca.), la Scuola toscana (1260ca.-1280ca.), la corrente comico-realistica (1260ca.-1310ca.), il Dolce stil novo (1274-1294). Per tutto il secolo poi ha una grande diffusione la letteratura religiosa.

LA LETTERATURA RELIGIOSA

I maggiori esponenti della letteratura religiosa sono Francesco d'Assisi (1182-1226), Tommaso da Celano (1190ca.-1260), Jacopone da Todi (1236ca.-1306).

Francesco d'Assisi (1182-1226) è figlio di un ricco mercante, conduce una vita dissipata, quindi ha una crisi religiosa che lo porta a convertirsi. Fonda l'ordine dei frati minori, i cui ideali sono l'umiltà, la povertà, la castità e una totale fiducia nella Provvidenza divina. Francesco propone questi valori in una società dilaniata dai contrasti politici tra fazioni rivali e dalle polemiche religiose, che impegnano le sette eretiche contro la corruzione della Curia romana. Egli vuole riformare restando dentro la Chiesa, perciò chiede ed ottiene il riconoscimento della *Regola* prima verbalmente da papa Innocenzo III nel 1209, poi ufficialmente da papa Onorio III nei 1223. Muore nel 1226.

Francesco scrive le due *Regole*, il *Cantico di Frate Sole* (o *Laus creaturarum*), e il *Testamento*. Il cantico, scritto forse nel 1224, riprende due salmi della *Bibbia* (Salmo 148; Daniele III, 52-90), che invitano le creature a lodare Dio. Esso presenta una difficoltà di interpretazione: il significato da dare al *per* dei vv. 10, 12, 15, 17 ecc. *Per* può significare *da* (e allora le creature sono invitate dal poeta a lodare Dio); o *per l'esistenza di* (e allora l'uomo loda Dio perché gli ha donato le creature). Nessuna delle due soluzioni però va bene per tutti i casi. L'ambiguità è comprensibile: Francesco usa il linguaggio per comunicare, non si preoccupa di riflettere sulla lingua come strumento rigoroso e formale di comunicazione. La seconda interpretazione è quella tradizionale dell'Ordine francescano, accolta anche dalla critica più recente.

Cantico di Frate Sole

1. O Altissimo, onnipotente, buon Signore, tue sono le lodi, la gloria, l'onore ed ogni benedizione. A te solo, o Altissimo, esse spettano, e nessun uomo è degno di nominare il tuo nome.
2. Che tu sia lodato, o mio Signore, insieme con tutte le tue creature, specialmente [per][averci dato] messer fratello Sole, il quale è luce del giorno, e tu ci illumini per mezzo di lui. Esso è bello e irraggia grande splendore: di te, o Altissimo, è il simbolo. Che tu sia loda-

to, o mio Signore, per [averci dato] sorella luna e le stelle: in cielo le hai create lucenti, preziose e belle. Che tu sia lodato, o mio Signore, per fratello vento, il cielo nuvoloso e sereno ed ogni tempo, per mezzo del quale sostieni la vita delle tue creature. Che tu sia lodato, o mio Signore, per sorella acqua, la quale è molto utile, umile, preziosa e casta. Che tu sia lodato, o mio Signore, per fratello fuoco, per mezzo del quale tu illumini la notte: esso è bello, gioioso, gagliardo e forte. Che tu sia lodato, o mio Signore, per sorella nostra madre terra, la quale ci nutre e ci governa, e produce diversi frutti, fiori colorati ed erba.

3. Che tu sia lodato, o mio Signore, per coloro che perdonano per tuo amore e sopportano malattie e sofferenze. Beati coloro che le sopporteranno in pace che da te, o Altissimo, saranno incoronati [in cielo]. Che tu sia lodato, o mio Signore, per sorella nostra morte del corpo, dalla quale nessun uomo vivente può fuggire: guai a coloro che morranno in peccato mortale; beati coloro che essa troverà conformi alla tua santissima volontà, perché la morte dell'anima non farà loro alcun male.

4. Lodate e benedite il mio Signore, e ringraziatelo e riveritelo con grande umiltà.

Commento

1. Il testo può essere diviso in quattro parti: a) l'introduzione che loda l'Altissimo; quindi b) la lode per le creature date da Dio all'uomo; c) la lode sia per quelli che perdonano e soffrono in nome di Dio, sia per coloro che muoiono in grazia di Dio; d) una conclusione che invita a lodare, a riverire e a servire il Signore.

2. Dio viene definito come "altissimu, onnipotente, bon Signore", al quale spettano tutte le lodi: l'uomo è nulla davanti a Lui e tuttavia Egli ama l'uomo, per il quale ha creato la Natura. Dio è padre buono e benefico nei confronti delle creature, alle quali è vicino. Esse possono riporre in Lui tutta la fiducia.

3. Le creature, che sono al servizio e ad uso dell'uomo, sono indicate ordinatamente: il sole, simbolo di Dio, la luna, le stelle, l'aria, il fuoco, l'acqua, il vento, il bello ed il cattivo tempo, la terra, che è madre e nutrice per gli uomini. Nel cantico sono presenti tutte le creature che fanno parte della natura; sono assenti gli animali, ma anche l'uomo e la società umana, che sono dilaniati dai contrasti e che ignorano e rifiutano la vita semplice a contatto con le altre creature.

4. Subito dopo le creature sono nominate le malattie, che hanno un'origine naturale, e le sofferenze, che invece hanno una origine sociale. Le une e le altre vanno sopportate per amor di Dio. L'invito acquista la sua importanza e mostra la sua utilità se si tiene presente che nel Medio Evo il dolore e la malattia sono i compagni inseparabili della vita quotidiana.

5. Quindi sono nominate la morte del corpo, da cui l'uomo non può fuggire, e la morte dell'anima, che l'uomo deve fuggire morendo in grazia di Dio. La serenità del cantico è interrotta all'improvviso e per un momento dalla minaccia "Guai a coloro che muoiono in peccato mortale!". L'accento alle sofferenze di o-

rigine sociale risulta l'unico riferimento alla vita sociale e terrena e agli scontri che caratterizzano la società del tempo. Francesco peraltro conosce tali contrasti e, per disinnescarli, propone valori terreni e ultraterreni alternativi (la sopportazione per amore di Dio, l'umiltà, l'importanza della salvezza eterna).

6. La conclusione invita a incentrare la vita su Dio e sulla salvezza eterna, quindi a una scelta radicalmente e solamente religiosa: il mondo terreno è in funzione di quello ultraterreno. Seppur in una visione della società e della religione molto più complesse, la prospettiva religiosa è prioritaria anche in un autore come Dante agli inizi del Trecento.

Il frate francescano Tommaso da Celano (Abruzzo) (1190ca.-1260), che scrive la prima biografia di Francesco d'Assisi, è tradizionalmente considerato l'autore del *Dies irae*, una delle espressioni più alte ed intense della religiosità medioevale. Dio appare come un giudice terribile, che non lascia nulla di impunito. Perciò il credente, temendo di finire tra le fiamme dell'inferno, cerca un difensore e si rivolge a Gesù Cristo, ricordandogli che è morto sulla croce proprio per salvarlo dalla dannazione eterna.

Giorno d'ira (Dies irae)

Giorno d'ira sarà il giorno supremo (=del giudizio universale): il mondo si scioglierà in una favilla, come testimonia Davide con la Sibilla. Quanto tremore ci sarà, quando il giudice verrà, per discutere tutto severamente. La tromba, spargendo un suono meraviglioso tra i sepolcri delle nazioni, sospingerà tutti davanti al trono [di Dio]. La morte si stupirà ed anche la natura, quando risorgerà la creatura, per rispondere al suo giudice. Sarà portato il libro scritto, nel quale è contenuto tutto ciò di cui il mondo sarà giudicato. Quando poi il giudice si sederà, tutto ciò che è nascosto apparirà: niente di invendicato rimarrà. Che cosa io, misero, allora dirò? quale avvocato chiamerò? quando a stento il giusto sarà sicuro? O re di tremenda maestà, che salvi per tua grazia coloro che salverai, salva anche me, o fonte di pietà. Ricòrdati, o Gesù pietoso, che sono la causa della tua passione: non pèrdermi in quel giorno. Cercando me, ti sedesti affranto, mi hai redento patendo la croce: tanta sofferenza non sia inutile. O giusto giudice di vendetta, fàmmi il dono della remissione, prima del giorno dei conti. Mi lamento come un reo, per la colpa arrossisce il volto mio: a chi ti supplica perdona, o Dio. Tu che assolvesti Maria Maddalena e che esaudisti il ladrone, anche a me desti la speranza. Le mie preghiere non sono degne, ma tu, o buono, fa' benignamente che io non arda nel fuoco eterno. Fàmmi un posto tra le pecore e separami dai caproni, ponendomi alla tua destra. Confutati i maledetti e condannati alle fiamme dolorose, chiama me fra i benedetti. Io ti supplico e chino il capo, il mio cuore è consumato come cenere, abbi cura della mia fine!

Commento

1. Il *Dies irae* è una delle *sequenze* (=testi poetici che si adattassero al canto) più note del latino medioevale, e ancor oggi è inserita nella liturgia dei defunti. Esso mostra quanto la spiritualità medioevale sentisse in termini drammatici il problema della salvezza eterna ed il problema del rapporto dell'uomo con Dio, suo creatore.

2. La vita umana è vista come un cammino verso il ricongiungimento con Dio nell'altra vita. La vita terrena quindi è vista e vissuta costantemente in funzione della vita ultraterrena. Il Giudizio Universale, a cui tutta l'umanità sarà sottoposta, è uno dei motivi più diffusi nell'immaginario collettivo medioevale. D'altra parte l'uomo medioevale, che non conosceva né l'igiene né la medicina né il controllo della natalità né un'alimentazione sufficiente, viveva in costante contatto con la morte nella vita quotidiana.

3. Il testo è scritto in latino, la lingua ufficiale della Chiesa (e della cultura del tempo). Se si esclude la vasta produzione di Jacopone da Todi, la letteratura religiosa in lingua italiana non presenta testi di uguale intensità né di uguale valore sino agli *Inni sacri* di Alessandro Manzoni (1785-1873).

4. Il giusto teme di finire nel fuoco eterno. Per evitare ciò, non si rivolge alla Madonna, il cui culto si stava diffondendo e consolidando, si rivolge ancora a Gesù Cristo. Invece nella *Divina commedia* (Pd. XXXIII, 1-54; 1317-21) san Bernardo e tutti i santi si rivolgono alla Madonna affinché interceda a favore di Dante presso Dio.

Il frate domenicano Tommaso d'Aquino (1225-1274) è considerato l'autore della *sequenza Stabat Mater*. Il teologo si dedica alle questioni dottrinarie e filosofiche, alla diffusione delle sue tesi e alla costruzione di un sistema di pensiero che la Chiesa farà proprio nei decenni successivi. Si impegna però anche a scrivere inni sacri che permettano di esprimere coralmente la fede. La fede non ha solamente una dimensione razionale e filosofica, ma anche una più semplice e immediata, che si esprime nel canto.

Stava la Madre (Stabat Mater)

La Madre addolorata stava in lacrime davanti alla croce, dove era crocifisso il Figlio.

Una spada aveva attraversato la sua anima rattristata e dolente.

O quanto triste e afflitta fu quella benedetta Madre del suo unico Figlio.

Quanto si rattristava e quanto si doleva la pia Madre, mentre vedeva le pene del suo glorioso nato.

Chi è l'uomo che non piangesse, se vedesse la Madre di Cristo in tanto supplizio?

Chi non potrebbe contristarsi nel vedere la Madre di Cristo soffrire con il Figlio?

Per i peccati della sua gente ella vide Gesù nei tormenti e sottoposto ai flagelli.

Vide il suo dolce nato morire abbandonato, mentre esalava il suo spirito.

Ti prego, o Madre, fonte d'amore, fa' che io senta il peso del dolore e che io pianga con te.
 Fa' che il mio cuore arda d'amore per Cristo Dio, affinché io sia contento dei sentimenti che provo.
 O Santa Madre, fa questo: infliggi profondamente le piaghe del crocifisso nel mio cuore.
 Dividi con me le pene di tuo figlio straziato dalle ferite, che ha voluto patire tante sofferenze per me.
 Fa' che io pianga con te, o pia, e che io soffra insieme con il crocifisso, affinché io vivrò.
 Desidero stare con te davanti alla croce e unirmi con te nel pianto.
 O Vergine gloriosa tra le vergini, non soffrire ormai più per me: fammi piangere con te.
 Fa' che io porti la morte di Cristo, fa' che io condivida la sua passione e riviva le sue piaghe.
 Fa' che io sia ferito dalle piaghe, fammi inebriare della croce e del sangue del Figlio.
 Affinché io non sia bruciato dalle fiamme, o Vergine, io ti chiedo che tu mi difenda nel giorno del giudizio.
 O Cristo, quando uscirò di vita, fa' che attraverso tua Madre io possa venire alla palma della vittoria.
 Quando il corpo morirà, fa' che alla mia anima sia data la gloria del paradiso.
 Amen. Alleluja!

Commento

1. La passione e morte di Cristo è vista con gli occhi della Madonna o, meglio, tutta la sequenza insiste sul dolore della Madonna, che vede il Figlio straziato dalle ferite, che muore sulla croce. Nella sequenza però compare anche il fedele, che chiede di soffrire insieme con la Vergine e con il Figlio. Alla fine chiede alla Madonna di difenderlo nel giorno del giudizio universale, ma si rivolge anche al Figlio, affinché attraverso sua Madre lo accolga nella gloria del paradiso.
2. La *sequenza* va confrontata con la visione della figura femminile che le correnti laiche stavano proponendo. Giacomo da Lentini (1210ca.-1260ca.), il maggiore esponente della Scuola siciliana, dice che vuole andare in paradiso, ma vuole andarci con la sua donna, non per commettere peccato, ma per vederla nella gloria del cielo.
3. Alla fine del Duecento Jacopone da Todi (1236 ca.-1306) propone ancora la passione e la morte di Cristo vista dagli occhi della Madonna, ma punta maggiormente sul dramma della Madonna che diventa una madre qualsiasi, che perde il figlio. E insiste sul dolore e sull'angoscia che la Madonna soffre da sola e sul rapporto drammatico tra la Madre ed il Figlio, che è condotto a morire sulla croce. Non c'è la figura del credente. C'è però lo spettatore, che partecipa emotivamente al dramma dei protagonisti.
4. Il testo è scritto in un latino semplice, chiaro e comprensibile. Ha qualche rima. Vuole presentare le sofferenze della Madonna o, meglio, della Madre di Cristo. Non vuole attardarsi a questioni dottrinali. La religiosità proposta è quella che il popolo può capire e quella più adeguata a un inno che si canta coralmemente in chiesa.

Jacopone da Todi (1236ca.-1306) studia diritto a Bologna, quindi ritorna a Todi, dove svolge la professione di avvocato e di notaio. Nel 1268 durante una festa gli muore la moglie a causa del crollo del pavimento della sala. Scopre che, sotto le vesti, indossava il cilicio, uno strumento di penitenza. Sconvolto dalla scoperta, abbandona la vita mondana e fa dieci anni di penitenza, quindi entra nell'ordine francescano. All'interno dell'ordine si schiera con gli *Spirituali* contro i *Conventuali*, che volevano mitigare l'asprezza della regola francescana. Si scontra con papa Bonifacio VIII, che lo scomunica e nel 1298 lo incarcerava. È liberato cinque anni dopo da papa Benedetto XII, che succede a Bonifacio VIII e che lo libera dalla scomunica. Muore nel 1306.

Jacopone scrive numerose *laudi*, nelle quali riversa la sua intensa religiosità e la sua polemica contro la corruzione della Curia romana. La più intensa di esse è *O Segnor, per cortesia*, la laude dell'amore mistico. La più famosa è *Donna del paradiso*, in cui la passione e la morte di Gesù Cristo è vista con gli occhi della Madonna.

O Segnor, per cortesia

O Signore, per cortesia, mandami la malattia! A me [venga] la febbre quartana, la continua e la terzana, la doppia quotidiana con la grande idropisia! A me venga mal di denti, mal di capo e mal di ventre, allo stomaco un dolore pungente, e in gola l'angina; mal di occhi e dolore al fianco e un ascesso sul lato sinistro, mi giunga pure la tisi e ad ogni momento la frenesia! Che abbia il fegato riscaldato, la milza grossa, il ventre gonfiato; il polmone sia piagato con una gran tosse e la paralisi! A me venga le fistole con migliaia di pustole, e i carcinomi siano quelli di cui io sia tutto pieno. A me venga la gota, mi gravi anche il male di ciglia, poi la dissenteria ulcerosa e le emorroidi mi si dia. A me venga il male dell'asma, vi si aggiunga quello dello spasimo; come al cane mi venga il prurito rabbioso e in bocca l'ulcera. [...] I demoni infernali mi sian dati come servitori, che mi esercitino i tormenti che ho lucrato a mia follia (=con il peccato). Fino alla fine del mondo (=fino alla morte) mi sia data questa vita, e poi alla partenza [per l'al di là] mi sia data una dura morte. Mi scelgo come sepoltura il ventre di un lupo che mi abbia divorato; e i miei resti, ridotti a sterco, [siano dispersi] tra cespugli spinosi e rovi. I miracoli dopo la morte: chi ci (=sul mio sepolcro) viene abbia il compenso, sia perseguitato fortemente da terribili visioni. Ogni uomo che mi sente nominare così si debba spaventare e con la croce [si debba] segnare, come chi non vuol fare brutti incontri per strada. O Signore, non è vendetta tutta la pena che ho detto: perché tu mi hai creato per amore ed io ti ho ucciso con villania (=ingratitude).

Commento

1. Jacopone è un grande letterato: la laude ha rime difficili (i primi tre versi di ogni quartina hanno la

stessa rima; il quarto rima con i quarti versi di tutte le altre quartine). La parte tralasciata continua sullo stesso tono.

2. Il poeta si augura ogni sofferenza e ogni tormento, fino a giungere all'autodistruzione, perché soltanto liberandosi del corpo può raggiungere la mistica unione con Dio; e perché soltanto in questo modo può infliggersi un'adeguata punizione per i suoi peccati: Dio lo ha creato con un atto d'amore ed egli risponde con la più totale ingratitudine. Proprio questa ingratitudine ha ucciso Cristo sulla croce. Il poeta si sente responsabile della morte di Cristo: sono stati i suoi peccati, i peccati degli uomini a ucciderlo sulla croce.

3. I tormenti che il poeta si augura non sono pura finzione letteraria: nel Medio Evo e sino in tempi recenti l'uomo soffriva effettivamente, anche se non se lo augurava, perché la medicina era impotente anche a curare le più piccole malattie. Gli analgesici e la penicillina compaiono a metà Novecento. La sofferenza e la morte erano le compagne quotidiane di ogni uomo.

4. Jacopone vede in termini positivi la sofferenza, i tormenti e la distruzione del corpo. Contemporaneamente i valori dominanti sono completamente opposti: il potere, la ricchezza, il piacere. Insomma i valori non sono né unici né assoluti. La scelta dipende dal luogo in cui si nasce e da tante altre circostanze.

Donna del paradiso

NUNZIO O Signora del paradiso, tuo figlio è preso, Gesù Cristo beato. Accorri, o Signora, e guarda che la gente lo percuote: credo che lo si uccida, tanto lo hanno flagellato.

VERGINE Come può essere che sia stato catturato Cristo, la mia speranza, che non ha fatto alcun male?

NUNZIO O madonna, egli è tradito: Giuda così lo ha venduto; trenta denari ne ha avuto, ne ha fatto un gran guadagno.

VERGINE Soccorrimi, o Maddalena, mi è giunta addosso la piena del dolore, Cristo si conduce, come egli stesso ha annunciato.

NUNZIO Soccorri lo, o Signora, aiutalo, perché a tuo figlio si sputa e la gente lo scambia con Barabba; lo hanno dato a Pilato.

VERGINE O Pilato, non far tormentare mio figlio, perché io ti posso mostrare come a torto è accusato.

POPOLO Crocifiggetelo! Crocifiggetelo! Un uomo, che si fa re, secondo la nostra legge si mette contro il senato [di Roma].

VERGINE Vi prego che mi ascoltiate, al mio dolore pensate: forse così mutate ciò che avete pensato.

POPOLO Tiriamo fuori i ladroni, che siano suoi compagni: di spine si incoroni, perché si è chiamato re!

VERGINE O figlio, figlio, figlio, amoroso figlio! Figlio, chi dà consiglio al mio cuore angustiato? Figlio, occhi giocondi, perché ti nascondi al petto che ti ha allattato?

NUNZIO O madonna, ecco la croce, che la gente porta per lui, dove la vera luce dev'essere alzata.

VERGINE O croce, che farai? Mio figlio accoglierai? Come punirai chi non ha in sé alcun peccato?

NUNZIO Soccorri, o piena di dolore, che tuo figlio si spoglia, la gente pare che voglia che sia martirizzato!

VERGINE Se gli togliete i vestiti, lasciatemi vedere come le crudeli ferite lo hanno tutto insanguinato!

NUNZIO O signora, la mano gli è presa, sulla croce è stesa; con un chiodo l'hanno trafitta, tanto lo hanno conficcato. L'altra mano si prende, sulla croce si stende, e il dolore si accende, ed aumenta sempre più. O Signora, i piedi si prendono e s'inchiodano al legno: rompono ogni giuntura, lo hanno tutto slogato.

VERGINE E io incomincio il lamento funebre: o figlio, mia gioia, o figlio, chi ti ha ucciso, o figlio mio delicato? Avrebbero fatto meglio a togliermi il cuore, che è trascinato sulla croce e vi sta su straziato!

CRISTO O mamma, perché sei venuta? Mi dai una ferita mortale, e il tuo pianto mi uccide, perché lo vedo così angosciato.

VERGINE O figlio, [mi dispero] perché ne ho il motivo, o figlio, padre e marito! O figlio, chi ti ha ferito? O figlio, chi ti ha spogliato?

CRISTO O mamma, perché ti lamenti? Voglio che tu rimanga, che aiuti i miei discepoli che ho raccolto nel mondo.

VERGINE O figlio, non dire questo: voglio morire con te, non mi voglio allontanare finché mi esce il fiato; che abbiamo una sepoltura, o figlio di mamma dolente: [per ri]trovarsi in un unico tormento, madre e figlio soffocato!

CRISTO O mamma, con il cuore afflitto ti affido a Giovanni, il mio prediletto: sia chiamato tuo figlio. O Giovanni, questa è mia madre, accoglila con amore, àbbine pietà, perché ha il cuore trafitto.

VERGINE O figlio, l'anima ti è uscita [dal corpo], figlio della smarrita, figlio della sperduta, figlio avvelenato! Figlio bianco e rosso, figlio senza simile, figlio, a chi mi appiglio? O figlio, anche tu mi hai lasciato! O figlio bianco e biondo, figlio dal volto giocondo, figlio, perché il mondo ti ha, o figlio, così disprezzato? O figlio dolce e piacente, figlio della dolente, o figlio, il mondo ti ha trattato male! O Giovanni, mio nuovo figlio, è morto tuo fratello: ora sento la spada che fu profetizzata; che muoiano insieme figlio e madre, presi da una morte tremenda: [per] trovarsi abbracciati, madre e figlio, allo stesso tormento.

Commento

1. La laude ha rime difficili (i primi tre versi di ogni quartina hanno la stessa rima; il quarto rima con i quarti versi di tutte le altre quartine); fa un ampio ed efficace uso delle figure retoriche, in particolare dell'anafora (o ripetizione); e fa stare il dialogo di ogni protagonista in una o più quartine intere. Il linguaggio è sempre comprensibile ed intenso. I punti oscuri sono pochissimi. Lo sforzo dell'elaborazione letteraria non si sente mai.

2. I protagonisti sono pochi ed essenziali: Vergine, nunzio, popolo, Cristo. Pilato è nominato e Giovanni è presente, ma non parlano. In tal modo il poeta in-

centra la laude sulla Madonna e ne aumenta il carattere drammatico

3. Il testo di Jacopone vuole essere aderente alla passione di Cristo raccontata dai primi tre *Vangeli*. Il poeta però introduce due novità: vede la passione con gli occhi angosciati della Madonna; la Madonna si comporta come una comune madre, straziata per la perdita del figlio.

4. Nel Duecento compaiono diverse concezioni della divinità e della religione: quella di un Dio sereno che ama e si preoccupa delle sue creature di Francesco d'Assisi, quella di un Dio giudice terribile ed implacabile di Tommaso da Celano, quella drammatica di un Dio che si sacrifica per l'umanità peccatrice di Jacopone da Todi. Oltre a queste c'è quella di un Dio razionale che aristotelicamente infonde il movimento all'intero universo come fine a cui tutti gli esseri tendono, proposta da Tommaso d'Aquino (1225-1274), che viene fatta propria da Dante nella *Divina commedia* e poi, nei secoli successivi, dalla Chiesa. La tradizione cristiana però conosce ancora il Dio-Signore degli eserciti dell'*Antico testamento* e il Dio-Amore del *Nuovo testamento* (i primi tre *Vangeli* e le lettere degli apostoli); ma anche il Dio-Λόγος, cioè il Dio-Parola, del *Vangelo* di Giovanni, che risente della filosofia neoplatonica, e il Dio che sconvolge l'animo e che si trova dentro il proprio cuore di sant'Agostino di Tagaste (354-430).

5. L'immagine della Madonna della *sequenza* di Tommaso d'Aquino e della *laude* di Jacopone si può confrontare anche con quella delineata da Dante in *Pd.* XXXIII, 1-39, quando san Bernardo invoca la Vergine affinché interceda per il poeta presso Dio.

Osservazioni

1. Il testo precedente è stato così costruito: a) si sono indicate le maggiori correnti del Duecento; poi b) si passa a parlare della letteratura religiosa (nel seguito delle altre correnti poetiche); quindi c) si presentano *in ordine cronologico* i maggiori autori della letteratura religiosa (dei più importanti c'è un cenno alla vita e all'opera; per il *Cantico delle creature* poi si deve chiarire il probabile significato di *per*).

2. I commenti servono a commentare i testi ed anche ad allargare la prospettiva di analisi: Dio, nel corso della storia, è stato interpretato in molti modi, tra loro diversi ed anche contraddittori.

3. I commenti servono anche per indicare la contrapposizione di valori tra la visione religiosa, che dominava la cultura e l'immaginario collettivo, e la visione laica della vita, che si andava affermando con lo sviluppo dei commerci.

4. Il lettore, se vuole, può prendere posizione a favore o contro ognuna di tali visioni della vita: la cultura non è mai passività davanti al testo né davanti al mondo; è scelta motivata delle proprie posizioni e dei propri valori.

LA SCUOLA SICILIANA (1230-1260)

La Scuola siciliana sorge alla corte di Federico II di Svevia (1194-1250) verso il 1230 con Giacomo da Lentini e si conclude verso il 1260 con la fine della potenza sveva in Italia (1266, battaglia di Benevento), ma già dopo il 1250 dà segni di stanchezza.

I poeti più importanti sono Giacomo da Lentini (1210ca.-1260ca.), Giacomino Pugliese (seconda metà del sec. XIII), Pier delle Vigne (1190ca.-1269), Guido delle Colonne (1210ca.-dopo il 1289) e lo stesso imperatore.

Essa canta una donna stilizzata, che ha i capelli biondi, gli occhi azzurri, ama truccarsi, ma che non ha una personalità specifica. Si riallaccia alla cultura provenzale, da cui riprende il tema dell'amore, e polemizza con il poeta provenzale Jaufré Rudel, che cantava l'"amore di terra lontana", cioè l'amore per una donna che non si era mai vista ma di cui si erano sentite lodare le virtù. L'amore che essa canta è un amore fisico, legato alla bellezza della donna. Questo motivo è trattato in particolare da Giacomo da Lentini, che propone pure un altro motivo: la rivalutazione della figura femminile, tradizionalmente considerata dalla Chiesa come causa del peccato e della perdizione dell'uomo, sulla falsariga di Eva che tenta Adamo.

La Scuola siciliana condiziona profondamente la letteratura italiana successiva, la Scuola toscana come il Dolce stil novo.

GIACOMO DA LENTINI, *Amor è uno desio che ven da core*

L'amore è un desiderio che proviene dal cuore, Quando il cuore prova un grandissimo piacere; In un primo momento gli occhi generano l'amore, In un secondo momento il cuore lo nutre.

Talvolta qualcuno ama Senza vedere la donna di cui è innamorato; Ma quell'amore che sconvolge con furore Nasce soltanto dalla vista degli occhi:

Perché gli occhi rappresentano al cuore Il buono e il cattivo di ogni cosa che vedono, Rappresentano cioè come essa è realmente;

E il cuore, che accoglie questa idea, Si rappresenta ciò, e prova piacere per questo desiderio: E questo è l'amore che viene praticato dalla gente.

Riassunto. L'amore – dice il poeta – è un desiderio che proviene dal cuore che prova grandissimo piacere. In un primo momento l'amore è generato dagli occhi. In un secondo momento è nutrito dal cuore. Qualcuno si innamora senza vedere la donna amata. Ma quell'amore che sconvolge nasce soltanto attraverso gli occhi, poiché soltanto essi mostrano al cuore gli aspetti belli e brutti di ogni cosa. Il cuore si rappresenta l'immagine che riceve, e prova piacere per questo desiderio. E questo è l'amore che regna tra la gente.

Commento

1. Il poeta polemizza con la concezione provenzale dell'amore cantata da Jaufré Rudel, e propone una concezione che si basa sulla concretezza: egli vede la donna; la visione entra per gli occhi e giunge fino al cuore; il cuore reagisce e prova piacere nel rappresentarsi l'immagine della donna. E questo è l'amore normale, praticato dalla maggioranza delle persone. L'amore passa da una visione aristocratica ed esclusiva ad una visione più vicina alla vita quotidiana.

2. L'amore è fisico, e provocato dalla bellezza fisica della donna. La donna è caratterizzata fisicamente, non in altro modo. Essa si presenta nella forma di una bellezza stilizzata e stereotipata: è bionda, ha i capelli lunghi, si trucca. Non ha alcuna identità psicologica.

3. Giacomo da Lentini è considerato l'inventore del sonetto, un breve componimento di 14 versi di endecasillabi (cioè di 11 sillabe), organizzati in due quartine seguite da due terzine, variamente rimati tra loro.

GIACOMO DA LENTINI, *Lo viso mi fa andare aleggermente*

Il viso mi riempie di gioia, Il bel viso mi riempie di vita, Il viso mi conforta infinite volte, Il bel viso che mi fa soffrire.

Il viso luminoso della più bella, Il bel viso mi fa sorridere di gioia. Di quel viso parla la gente, perché nessun viso gli può stare alla pari.

Chi ha mai visto occhi così belli da vedere Né occhi che rendano le sembianze così belle Né bocca che abbia un sorriso così dolce?

Quando io le parlo, le muoio davanti, E mi sembra di andare in paradiso (=di raggiungere il culmine della felicità), E mi considero il più fortunato degli innamorati.

Riassunto. Il viso della mia donna – dice il poeta – mi riempie di gioia e di vita, ma mi fa anche soffrire. Il viso della mia donna è luminoso, e di esso parla la gente. Chi ha mai visto un viso così bello? Quando io le parlo, mi sembra di andare in paradiso. E mi considero il più fortunato degli innamorati.

Commento

1. Il poeta prova un sentimento di ebbrezza estatica davanti alla sua donna. L'intensità di questa emozione è resa ripetendo più volte la parola *viso* (anafora). I versi riescono a riprodurre efficacemente questa estasi terrena e *laica*. Essa va confrontata con l'estasi *mistica* di Jacopone da Todi (*O Signor, per cortesia*) o di Dante (*Pd. XXXIII, 97-145*).

2. Il sonetto si propone di usare il maggior numero di volte la parola-chiave *viso*: ben 10. Il poeta vuole dimostrare la sua abilità in questa sfida difficile. Anche Dante, con le *rime petrose*, si cimenta in questo genere letterario.

3. In questo sonetto, ma anche negli altri, il poeta polemizza con un'altra concezione dell'amore proveniente dalla Francia, quella di Andrea, cappellano del re di Francia. Nel *De amore* questi propone la tesi che

l'amore è pena ed è tormento, che la natura ha voluto infliggere all'uomo. Questa concezione si diffonde in Europa alla fine del sec. XII.

GIACOMO DA LENTINI, *Io m'aggio posto in core a Dio servire*

Io ho fatto proponimento di servire Dio, Per poter andare in paradiso, Nel santo luogo, che io ho sentito dire, dove c'è sempre divertimento, gioco e risate.

Senza la mia donna non vi vorrei andare, Quella che ha i capelli biondi e il viso luminoso, perché senza di lei non potrei essere felice, Restando separato da lei.

Ma non lo dico con questa intenzione, Che io volessi peccare con lei; Ma per vedere il suo bel portamento, Il bel viso e il dolce sguardo, Perché sarebbe per me una grande consolazione Vedere la mia donna stare nella gloria dei cieli.

Riassunto. Il poeta dice di aver fatto un proponimento: servire Dio per andare in paradiso. Però non ci vuole andare senza la sua donna, che è bionda ed ha il viso luminoso. Egli la vuole in paradiso non per peccare, ma per poter ammirare il suo bell'aspetto: sarebbe una grande consolazione poterla vedere nella gloria dei cieli.

Commento

1. Il poeta trova il modo per rendere compatibili l'amore per la sua donna e la salvezza ultraterrena. Tradizionalmente la donna era considerata la tentatrice, che conduceva l'uomo alla dannazione eterna (nella *Bibbia* essa, istigata dal serpente, tenta l'uomo con la mela, e porta il genere umano a una vita di fatiche e di sofferenze). Ora essa diventa l'intermediaria tra l'uomo e Dio: se l'uomo si salva, si salva per merito della donna, che è una creatura celeste. Incomincia così l'opera di recupero della figura femminile. Contemporaneamente sorge e si diffonde il culto della Madonna, la Madre di Dio, alla quale il fedele si rivolge di preferenza per piegare la volontà del Figlio ed ottenere le grazie.

2. La cultura laica deve fare i conti con la Chiesa, che da secoli ha il completo dominio della cultura tradizionale. Essa perciò deve trovare il suo spazio prendendo e reinterpretando un motivo del campo avversario: la figura della donna. Per la Chiesa la donna era colei che induceva l'uomo al peccato; per la nuova cultura la donna è colei con cui si va insieme in paradiso o colei che si ammira in paradiso. Una volta sottratto all'ambito della cultura ecclesiastica, questo tema può conoscere numerose variazioni all'interno della successiva produzione letteraria in campo laico.

LA SCUOLA TOSCANA (1260-1280)

La Scuola toscana diffonde in Toscana la problematica della Scuola siciliana nella seconda metà del Duecento. I poeti più importanti sono Guittone d'Arezzo (1230-1294ca.) e il lucchese Bonagiunta Orbicciani (metà del Duecento), che propongono temi di forte impegno morale e civile.

La produzione poetica di Guittone, come la sua vita, è divisa in due parti: la prima, in cui prevale la poesia amorosa, sul modello della poesia siciliana e soprattutto provenzale; la seconda, dominata dall'esperienza religiosa, che lo spinge a lasciare la moglie e i figli, per entrare nell'ordine dei Cavalieri di S.ta Maria, detto anche dei Frati Godenti, che si proponeva di pacificare le opposte fazioni politiche, difendere le donne e i bambini, proteggere i poveri in nome della Vergine Maria.

Bonagiunta è ricordato da Dante, che polemizza garbatamente con lui e difende il nuovo modo stilnovistico di fare poesia (*Pg.* XXIV, 49-63).

GUITTONE D'AREZZO (1230-1294ca.), *Tutto ch'eo dirò "gioi'", gioiva cosa*

Ogni volta che io dirò la parola "gioia", o cosa gioiosa (=la donna del poeta), Intenderete che parlo di voi, Che siete gioia piena di gioiosa bellezza E gioia (=fonte) di piacere gioioso e bello,

E gioia in cui riposa un gioioso avvenire, Gioia che nasce dal bel portamento e gioia che nasce dal corpo snello, Gioia in cui fisso lo sguardo e gioia tanto piena d'amore Che è una gioia gioiosa fissare gli occhi sul vostro corpo.

Gioia di volere e gioia di pensare E gioia di dire e gioia di fare gioioso (=di ogni atteggiamento gioioso) E gioia di ogni gioioso movimento.

Perciò io, o mia gioia gioiosa, mi ritrovo Così desideroso di voi, che mai gioia non sento Se io nella vostra gioia non ripongo in pace il mio cuore.

Riassunto. Il poeta vuole parlare della sua donna come della gioia che è fonte di gioia e di piacere per lui. Egli prova gioia nel guardare il suo aspetto gioioso e il suo corpo snello. Prova gioia nel pensare a lei e nell'ammirarla. Egli potrà provare gioia e trovare pace soltanto se il suo cuore potrà riposare in lei. Il riassunto, che riferisce semplicemente la trama o il contenuto, è inadeguato: per il poeta ciò che conta è la capacità di usare *il maggior numero* possibile di volte la parola *gioia* e la capacità di rendere il sentimento di *estasi amorosa* che egli prova davanti alla sua donna, la sua *gioia*.

Commento

1. Il poeta ripropone l'estasi mistica che Giacomo da Lentini (1210ca.-1260ca.) provava davanti al volto della sua donna nel sonetto *Lo viso mi fa andare allegramente*. Il poeta siciliano ripeteva all'infinito la parola *viso*. Guittone invece ripete la parola *gioia* o

l'aggettivo derivato ben 25 volte. La figura retorica adoperata è la ripetizione (o anafora), accompagnata però da una gradazione ascendente (o climax ascendente).

1.1. L'anafora ed il climax estatico nascondono l'area in cui si sviluppa il sonetto: si tratta semplicemente di una lode che il poeta rivolge alla sua donna, una lode che risulta per un certo verso povera, perché il poeta deve preoccuparsi di usare il numero più elevato possibile di volte la parola *gioia*. Egli ha due possibilità: o articola il complimento e la lode o sacrifica l'articolazione della lode per usare una volta in più la parola chiave. Il climax riesce a controbilanciare adeguatamente l'anafora. Il sonetto va perciò valutato come espressione di abilità, non da altri punti di vista. Da altri punti di vista esso potrebbe perdere il suo fascino e il suo impatto sul lettore.

2. Guittone si riallaccia alla poesia provenzale del *trobar clus* (fine sec. XII), che era la poesia chiusa, difficile e per pochi eletti. Egli però abbandona i propositi provenzali di una poesia enigmatica, per dare prova di bravura e di estrema perizia retorica. Il sonetto però è anche tutto pervaso da un profondo sentimento di gioia, alla cui origine sta la donna, la sua bellezza e il piacere che essa riesce a dare e a far provare al poeta con il suo bell'aspetto fisico e con il fascino che emana.

2.1. Negli stessi decenni di Guittone Jacopone da Todi (1236ca.-1306) scrive la *laude* drammatica *Donna de paradiso*, nella quale usa l'anafora ed il climax. Egli canta però *l'amore mistico* o, meglio, il dolore della Madonna davanti al Figlio crocifisso. La parola più volte ripetuta è *figlio*. E la Madonna viene presentata come una madre comune, che perde il figlio. Il coinvolgimento non è sognante ed estatico, è violento, angoscioso e drammatico.

2.2. Sempre negli stessi anni Dante (1265-1321) affronta il motivo della lode e dell'effetto che la donna provoca nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia*, che ha un livello artistico senz'altro più elevato. Il poeta ha scelto di costruire il sonetto sul saluto che riceve dalla sua donna, sull'effetto che essa fa su chi incontra (gli occhi non hanno il coraggio di guardarla) e sull'effetto che la donna ha sull'*animo* di chi saluta. Egli sceglie un ritmo lento, che sottolinea la dolcezza che la donna infonde negli animi di chi la ammira. E sceglie anche una struttura più complessa, le vie della città, il saluto atteso, l'effetto sugli occhi e sugli animi, l'aspetto angelicato, l'invito a sospirare.

2.3. Dopo Guittone Petrarca (1304-1374) si cimenta nel riprodurre questa asceti mistica mediante anafora e climax. Nel sonetto *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno* (LXI) parla del suo innamoramento per Laura, la donna dei suoi pensieri. Egli benedice tutto ciò che riguarda il suo incontro con la donna (l'anno, il mese, il giorno e l'ora in cui l'ha incontrata ed anche le pene d'amore), quindi conclude dicendo che pensa soltanto a lei e che nel suo cuore non c'è posto per nessun'altra.

2.4. I diversi poeti quindi costituiscono delle varianti sullo stesso motivo letterario. Ciò si può presentare

anche a proposito di molti altri motivi: la donna, il dolore, la sera, i valori, l'attesa, la felicità ecc.

BONAGIUNTA ORBICCIANI, *Voi, ch'avete mutata la maniera*

O voi, che avete mutato la maniera D'[esprimere] i piacevoli detti dell'amore [Allontanandovi] dalla forma e dal contenuto tradizionali, Per superare ogni altro poeta,

Avete fatto come la luce, Che illumina le parti oscure, Ma che non [illumina] qui, dove riluce la grande sfera (=Guittone d'Arezzo?), La quale [vi] supera e oltrepassa per luminosità [e chiarezza].

Così voi oltrepassate ogni uomo per sottigliezza E non si trova alcuno, che sia capace di spiegar[vi con chiarezza], Tanto è oscuro il vostro modo di parlare.

E [da tutte le persone sensate] è considerata una grande stranezza, Per quanto il senno venga da Bologna (=patria di Guinizelli e sede dell'università), far canzoni a forza di studio (=piene di sapere tratto dai testi filosofici) [come fate voi].

Riassunto. Il poeta se la prende con i poeti stilnovisti, che hanno cambiato il modo di poetare tradizionale, impersonato dalla grande poesia di Guittone d'Arezzo. Essi sono talmente sottili ed oscuri, che nessuno riesce a capirli ed a spiegarli. Tutte le persone di buon senso considerano una stranezza (eppure Bologna, la patria di Guinizelli, ha l'università) voler fare poesia piena di sapere filosofico come essi fanno.

Commento

1. Bonagiunta critica i poeti stilnovisti, che accusa di aver abbandonato la poesia tradizionale in nome di una poesia difficile e riservata a pochi. Fa anche dell'ironia: a Bologna c'è l'università, c'è la cultura, ed essi fanno poesia sottile ed incomprensibile, che va contro la ragione, contro il buon senso, contro ogni tentativo di spiegarla.

2. Il poeta toscano muove critiche che in tutto o in parte si potrebbero anche accogliere. La cosa importante però non è questa, è un'altra: egli non riesce a capire che cosa spinge, anzi costringe i poeti stilnovistici ad abbandonare e a respingere la poesia tradizionale in nome della nuova poesia. Eppure Guido Guinizelli, quando nella canzone-manifesto (1274) propone il suo nuovo concetto di *nobiltà*, è assolutamente chiaro: la nobiltà non è nobiltà di sangue che si eredita, è nobiltà di spirito, che si acquista con i propri meriti personali. Dietro a questo nuovo concetto di *nobiltà* – proprio questo sfugge a Bonagiunta – c'è un durissimo conflitto di classe: la borghesia cittadina, di cui gli stilnovisti fanno parte, propone una sua cultura – una nuova cultura – *contro* le forze sociali tradizionali (la nobiltà e la Chiesa), a cui il poeta appartiene. La borghesia non ha titoli, non ha sangue, non ha niente di cui vantarsi e da opporre alla controparte. La ricchezza da sola non è sufficiente. Come classe è sorta da poco. Deve pensare a qualcosa che essa abbia e che la controparte non abbia. L'idea escogitata è sem-

plice e geniale: il merito della mia nobiltà d'animo e della mia ricchezza è mio – così essa rinfaccia la controparte –; tu invece ti puoi vantare soltanto di ciò che hanno fatto i tuoi avi. Tu sei un inetto, un imbecille!

3. Molti secoli dopo (1730-90) la borghesia francese per bocca e con la penna degli illuministi fa la stessa cosa *contro* clero e nobili: usa la *ragione* per valutare il passato ed il presente e per chiedere *riforme*. In tal modo scalza i privilegi presenti che le altre due classi giustificavano richiamandosi ai loro titoli, conquistati nel lontano passato. In altre parole la cultura è un'arma di offesa e di difesa, proprio come un esercito. L'ambito della cultura insomma *non* è così inoffensivo e neutrale come sembrerebbe a prima vista.

4. Dante ha buon gioco di Bonagiunta, quando lo incontra in purgatorio dove con simpatia l'ha messo (un poeta che scrive un sonetto così modesto non è certamente capace di commettere crimini da meritargli l'inferno...). Lo imbroglia dandogli una definizione *post factum* – postuma di quasi 30 anni! – di *stilnovismo*: “Io sono uno che, quando il dio Amore m'ispira, scrivo; e nel modo in cui mi detta dentro [il cuore], esprimo in versi” (Pg. XXIV, 52-54). Ha ragione Bonagiunta: la poesia stilnovistica non è immediata e spontanea come qui Dante, ingannando, viene a dire (già la canzone di Guinizelli è piena di riferimenti naturalistici). Eppure soltanto con una grande “forza di scrittura” – il lavoro sul nuovo contenuto e sulla veste linguistica dei testi – era possibile per gli stilnovisti fare una poesia così (apparentemente) spontanea, capace di aggredire con successo la cultura e le forze sociali tradizionali.

LA CORRENTE COMICO-REALISTICA (1260-1310)

La corrente comico-realistica sorge in Toscana nella seconda metà del Duecento e si conclude agli inizi del Trecento. I poeti più importanti sono il fiorentino Rustico Filippi (1230ca.-1300ca.) ed il senese Cecco Angiolieri (1260ca.-1312ca.). Però anche Guido Guinizelli e Guido Cavalcanti si cimentano in questo genere letterario. Lo stesso Dante scambia tre velenosi sonetti con il cognato Forese Donati, che ricambia.

Cecco Angiolieri nasce a Siena poco dopo il 1260 e muore tra il 1311 e il 1313. Conduce una vita scioperata e insofferente verso l'ordine costituito: è multato due volte per diserzione durante l'assedio del castello di Turi in Maremma, quindi per aver girato con il coprifuoco, infine per aver partecipato ad una rissa. Alla sua morte i figli devono rinunciare all'eredità, perché gravata dai debiti. Nei sonetti che scrive canta la donna, la vita all'osteria ed il gioco d'azzardo. Sarebbe sbagliato cercare, per questi "ideali", riferimenti precisi alla sua vita dissipata, perché Cecco vuole porsi su un piano eminentemente letterario e contrapporre i suoi ideali di vita a quelli tradizionali cantati dalla Scuola siciliana e a quelli cantati al suo tempo dal Dolce stil novo. La sua donna, Becchina (diminutivo di Domenica), è una popolana, dalla lingua sciolta e intraprendente, che egli oppone consapevolmente alla donna stilizzata siciliana e alla donna-angelo stilnovistica. Cecco dedica a Dante due sonetti velenosi, nei quali si chiede chi dei due possa considerarsi migliore dell'altro.

Tre cose solamente m'entro in grado

Tre cose solamente mi sono gradite,
Che non posso avere nella misura che vorrei,
Cioè la donna, l'osteria
e il gioco d'azzardo: Soltanto esse mi riempiono il cuore di gioia.

Tuttavia sono costretto ad usarle raramente,
Perché il mio borsellino non me lo permette;
E, quando mi ricordo di ciò, mi metto tutto a sbraitare,
Perché per mancanza di denaro non posso soddisfare i miei desideri.

E dico: "Che si prenda un colpo di lancia!";
Faccio questo augurio a mio padre, che mi tiene così magro (=a corto di denaro),
Che tornerei senza dimagrire anche dalla Francia.

Perché togliergli un denaro di tasca sarebbe più difficile,
La mattina di Pasqua quando si dà la mancia,
Che far pigliare una grossa gru a una piccola poiana.

Riassunto. Il poeta dice di gradire soltanto tre cose: la donna, la vita scioperata all'osteria e il gioco d'azzardo. Ma non può averle quanto vorrebbe, perché il suo borsellino non glielo permette. Perciò se la prende con suo padre, che non allarga i cordoni della borsa: lo tiene così a corto di denaro, che egli ritornerebbe dalla Francia senza dimagrire ulteriormente. Suo padre è

talmente avaro, che scucirgli qualche moneta la mattina di Pasqua, quando si fa l'elemosina, sarebbe più difficile che far prendere una grossa gru a una piccola poiana.

Commento

1. Il poeta ha le idee chiare su quel che vuole dalla vita: donne, vita scioperata all'osteria e gioco d'azzardo, perché soltanto esse lo rendono lieto. Egli però si lamenta che le può usare soltanto raramente, perché suo padre non gli passa denaro. Perciò egli, preso dall'exasperazione, gli augura di farsi ammazzare. Infine precisa l'avarizia del padre: a) egli, Cecco, tornerebbe di Francia senza dimagrire ulteriormente; b) il padre non allarga i cordoni della borsa nemmeno la mattina di Pasqua, quando si dà in elemosina qualche moneta di poco valore.

4. L'amore cantato dal poeta è un amore fisico, sessuale. Non è l'amore verso la bellezza fisica della donna, cantato dalla Scuola siciliana; né l'amore verso la donna-angelo, cantato dal Dolce stil novo.

5. Nella poesia il poeta si appropria e rielabora motivi di trasgressione sociale che appartenevano già alla cultura tradizionale e che perciò sono motivi in primo luogo letterari e soltanto in secondo luogo realistici.

6. L'odio per il padre e, in genere, per i genitori è un motivo letterario come la celebrazione della bellezza femminile, la misantropia, la misoginia, il cuore gentile, la donna angelicata ecc. Tutto ciò fa parte dell'immaginario sociale, letterario e collettivo, che caratterizza ogni epoca. In vecchiaia Giovanni Boccaccio scrive il *Corbaccio* (1354-55 o 1365-66), un violentissimo *pamphlet* contro le donne, che aveva amato per tutta la vita ma che non lo avevano ricambiato con altrettanta disponibilità.

La mia malinconia è tanta e tale

La mia malinconia è tanto grande e tale,
Che io non dubito che, se lo sapesse Uno, che mi fosse nemico mortale,
Piangerebbe su di me, preso dalla compassione.

La donna, di cui sono innamorato, poco si cura di me:
Ella, se lo volesse, mi potrebbe Guarire in un momento da tutti i miei mali;
Basterebbe che mi dicesse soltanto: "Io ti odio".

Ma questa è la risposta che ho da lei: Che ella non mi vuole né male né bene
E che io vada a fare i fatti miei,
Che ella non si preoccupa se sono felice o infelice,
Meno di una paglia che le va tra i piedi. Maledetto sia il dio Amore, che mi ha messo nelle sue mani!

Riassunto. Il poeta è tanto triste, che anche un suo nemico mortale avrebbe pietà di lui: la donna che ama non s'interessa di lui. Potrebbe guarirlo da ogni male anche soltanto dicendogli che lo odia. Invece gli risponde che non gli vuol né male né bene, e che vada a farsi i fatti suoi. Non si preoccupa se egli è felice o infelice, meno di una paglia che le vada tra i piedi. Così il poeta se la prende con il dio Amore che lo ha fatto innamorare.

Commento

1. Il poeta si lamenta perché Becchina non lo vuole più. Si accontenterebbe che la donna gli dicesse anche che lo odia. Gli dice invece che vada a farsi gli affari suoi. Così Cecco impreca contro il dio Amore che lo ha fatto innamorare. Il sonetto riesce a comunicare con immediatezza e spontaneità la tristezza e la solitudine del poeta, che si sente respinto dalla donna che ama. Il riferimento al dio Amore però indica il livello letterario – non di pura cronaca realistica – in cui il sonetto si pone: esso è il risultato di una straordinaria abilità retorica.

2. Nel sonetto la donna ed il poeta sono sullo stesso piano: si amano, litigano, non si amano più, esprimono i loro desideri ed i loro umori. Alla fine del sonetto questo realismo letterario fa il verso ai coevi poeti-letterati, e si trasforma in ironica e beffarda personificazione del dio Amore, contro cui il poeta se la prende.

3. Il sonetto sviluppa il motivo contrario di *“Becchin’ amor!”*, dove la donna è arrabbiata per essere stata tradita dal poeta. Qui invece il poeta si lamenta perché si sente ignorato dalla donna che ama.

4. Conviene confrontare Cecco, che dialoga e litiga con la sua donna, con Dante, che loda e si sottomette a Beatrice, con Petrarca, che fa girare la sua donna intorno a se stesso.

S’i’ fosse foco, arderei ‘l mondo

Se io fossi fuoco, arderei il mondo; Se io fossi vento lo tempesterei; Se io fossi acqua, io l’annegherei; Se io fossi Dio, lo sprofonderei;

Se io fossi papa, allora sarei contento, Perché metterei nei guai tutti i cristiani; Se io fossi imperatore, farei volentieri questo: A tutti taglierei il capo con un colpo di scure.

Se io fossi morte, andrei da mio padre; Se io fossi vita, fuggirei da lui; La stessa cosa farei con mia madre. Se io fossi Cecco, come sono e fui, Prenderei per me le donne giovani e belle; Le vecchie e sporche lascerai a voi altri!

Riassunto. Il poeta dice che, se fosse fuoco, arderebbe il mondo. Se fosse vento lo tempesterebbe. Se fosse papa maltratterebbe i cristiani, se fosse imperatore ucciderebbe i suoi sudditi. Se fosse morte andrebbe da suo padre e poi da sua madre. Se fosse Cecco, come è ed è stato, terrebbe per sé le donne giovani e belle, e lascerebbe agli altri quelle vecchie e sporche.

Commento

1. Il poeta fa minacce terribili e... impossibili davanti ai suoi amici all’osteria, che lo ascoltano intimoriti da tanta violenza: se io fossi..., farei... Ma alla fine, con un improvviso e beffardo cambiamento di scena, egli dice che cosa farebbe se fosse Cecco, come è ed è stato: tiene le donne giovani e belle per sé, e lascia quelle vecchie e sporche agli altri, cioè ai presenti.

2. Il sonetto non va letto in un rapporto privato e solitario con il testo, va declamato davanti ad un uditorio

che ascolta attento ed interessato e condivide gli stessi valori del poeta. Anche in questo caso Cecco si vuole contrapporre ai poeti stilnovisti, che cercavano un pubblico più acculturato e raffinato e intendevano produrre letteratura per pochi iniziati.

3. Dante e gli stilnovisti scrivono per se stessi e per i loro amici. Cecco invece si preoccupa di scrivere per il suo pubblico e di declamare i suoi sonetti in pubblico.

“Becchin’ amor!” “Che vuoi, falso tradito?”

“Becchina, amore!” “Che vuoi, bugiardo traditore?” “Che mi perdoni.” “Tu non ne sei degno.” “Pietà, in nome di Dio!” “Tu vieni molto umile.” “E verrò sempre.” “Che cosa mi dai come pegno?”

“La mia buona fede.” “Tu ne hai molto poca.” “Non verso di te.” “Non ingannarmi, ne ho la prova.” “Dove ho sbagliato?” “Tu sai che lo so.” “Dimmelo, amore.” “Va’ via, che ti venga un accidente!”

“Vuoi che io muoia?” “Me lo auguro da mille anni!” “Tu non lo dici sul serio.” “Ah, parli seriamente tu!” “Io morirò.” “Magari fosse vero!”

“Che Dio ti perdoni.” “Perché non te ne vai?” “Potessi io farlo!” “Ti tengo forse per i vestiti?” “Tu trattieni il mio cuore.” “E lo tratterò facendoti penare.”

Riassunto. Il riassunto è impossibile, perché il sonetto si sviluppa sul dialogo tra Cecco e Becchina, non sul contenuto. Cecco ha tradito Becchina con un’altra donna. Becchina è venuta a saperlo ed è arrabbiatissima. Il poeta se la gode a provocarla. La donna reagisce augurandogli un accidente e mandandolo via. Ma tutto ciò non è sufficiente, perché Cecco ha il controllo della situazione. Alla fine sulla battuta di Cecco la donna si prende una mezza vittoria: farà penare il poeta.

Commento

1. Il poeta dialoga e litiga con la sua donna: Becchina non è lontana, spirituale, passiva ed irraggiungibile come le altre donne della tradizione letteraria. Risponde, riempiendo le parole dei suoi sentimenti e, in questo caso, del suo risentimento verso Cecco, che l’ha tradita con un’altra donna.

2. Il poeta è contento di averla fatta arrabbiare, e finge di chiederle perdono. Egli però se la gode. Becchina invece è proprio arrabbiata. Né il dialogo né, tanto meno, il tradimento hanno grande spazio nella tradizione letteraria italiana. Dante ha un momento di crisi morale che lascia indeterminato e che trasfigura in termini letterari (*Pg. XXX, 22-145*). Per il resto è fedelissimo alla moglie, Gemma Donati, che non nomina mai e che lo accompagna pazientemente nell’esilio.

3. Il nome della donna, Becchina, è consapevolmente antiletterario come tutto il resto. Esso è il diminutivo popolare di *Domenica*. Forse contiene anche una certa irriverezza verso la *Domenica*, il giorno del *Dominus*, cioè del *Signore*.

4. Il sonetto è costruito come un *contrasto*, cioè un componimento a botta e risposta tra un uomo e una donna. La spontaneità delle battute è soltanto apparente: il poeta è riuscito con grande abilità a tenere la sua battuta e la risposta di Becchina nello stesso verso, per tutto i 14 versi del sonetto.

5. Il lettore può confrontare la vivace figura di Becchina con le donne finora incontrate e con quelle che incontrerà.

6. La difficoltà di fare un riassunto che sintetizzasse il contenuto – il sonetto invece è costruito sul dialogo tra Cecco e Becchina – mostra l’elaborazione e l’inventiva letteraria che gli sta dietro.

Dante Alighier, s’i’ so’ begolaro

Dante Alighieri, se io parlo a vanvera, Tu mi tiene la lancia alle reni (=tu mi tieni dietro); Se io desino con altri, tu vi ceni; Se io mordo il grasso, tu vi succhi il lardo;

Se io cimo il panno, tu vi freggi il cardo (=il pettine); Se io parlo senza tregua, tu poco ti freni; Se io faccio il gentiluomo, tu vuoi fare il signore; Se io son fatto romano (=sono ospite a Roma), tu sei fatto lombardo (=sei ospite in Lombardia).

Così che, sia lodato Dio, ben poco Può rimproverare l’uno all’altro di noi due: La sventura o il poco senno ce lo fa fare.

E, se di tale materia vuoi dire di più, Dante, io rispondo che ti potrò stancare, Perché io sono il pungolo e tu sei il bue.

Commento

1. Questo sonetto mostra un altro aspetto di Cecco letterato: il confronto che fa tra la sua vita e quella di Dante. La conclusione è malinconica: “Tu ti puoi atteggiare a grande intellettuale, ma nella realtà nessuno di noi due è migliore dell’altro; la sventura o il poco cervello ci fa litigare”. Cecco però si prende una *piccola* rivincita (sarebbe stato un errore voler strafare): “Dante, ricordati che, se mi vuoi rispondere per le rime, ti posso stancare, perché io sono il pungolo del boaro, tu sei il bue”.

2. Il sonetto è scritto quando Dante è già in esilio, o spite forse di Bartolomeo della Scala, il “gran lombardo”.

3. Il sonetto è in genere censurato, perché fa fare brutta figura a Dante: lo abbassa ai piccoli, vili e difficili problemi della vita quotidiana, quelli di sbarcare il lunario. E comunque neanche qui, davanti a questo sonetto abilmente o ingannevolmente sincero, si deve dimenticare che il *sonetto offensivo* è un genere letterario, nel quale lo stesso Dante si cimenta, scambiando tre sonetti velenosi con il cognato Forese Donati.

Osservazioni

1. Anche in questo caso, come nei precedenti, si rispetta lo stesso schema nel presentare una corrente: a) il luogo in cui sorge; b) il tempo in cui si sviluppa; c) gli autori più importanti, la loro vita (se è importante); d) la loro opera; ed e) la loro poetica. Eventualmente

anche il loro pubblico ed ogni altra informazione che possa essere considerata importante e caratterizzante. Ad esempio i poeti precedenti da cui la corrente prende idee e motivi, i poeti successivi che essa ha influenzato, lo specifico pubblico a cui essa si rivolge.

2. Si è dato uno spazio particolarmente ampio a Cecco Angiolieri, perché è un letterato forbitto che vuole fare l’antiletterato e perché in tutta la letteratura italiana ci sono rarissimi esempi di antiletteratura. I critici in genere non lo apprezzano e lo mettono da parte, preferendogli Dante, Boccaccio e Petrarca. La stessa denominazione della corrente implica un giudizio limitativo e riduttivo su questa produzione consapevolmente *antiletteraria*.

3. Si può concludere quindi che la scelta di un’opera anziché di un’altra non dipende dal valore dell’opera stessa, valutato oggettivamente. Dipende dalle convinzioni, dai valori, dai criteri adottati da chi opera la scelta. Dante, Petrarca e Boccaccio sono senz’altro grandi e resteranno grandi. Ma anche in questo caso esiste la discrezione: ad esempio si deve privilegiare la *Vita nova* o il *De monarchia*? La corrente comico-realistica perciò merita più spazio di quello che tradizionalmente le viene riservato. Tanto è vero che lo stesso Dante non si vergogna affatto di scrivere sonetti salaci. Per Dante, Petrarca e Boccaccio la letteratura non è separata dalla vita, non è richiusa nelle biblioteche, come i critici credono e dove i critici la relegano! La letteratura è vita.

IL DOLCE STIL NOVO (1274-1294)

Il Dolce stil novo sorge a Bologna con Guido Guinizelli (1235ca.-1276), che nel 1274 scrive la canzone-manifesto *Al cor gentil rempaira sempre amore*. Da Bologna si diffonde in Toscana, in particolare a Firenze, nel decennio successivo, per esaurirsi poco dopo. I maggiori poeti sono Guido Guinizelli, Dante Alighieri (1265-1321), Guido Cavalcanti (1255-1300), Lapo Gianni (1260ca.-1328), Cino da Pistoia (1270-1336) e Gianni Alfani.

I temi che esso canta sono tre: 1) amore e cuore gentile si identificano; 2) la nobiltà non è nobiltà di sangue che si eredita, è gentilezza (o nobiltà) d'animo che si conquista con il proprio ingegno; 3) la donna è un angelo venuto dal cielo per portare l'uomo a Dio.

Lo Stil novo prosegue l'opera di recupero della donna, iniziata dalla Scuola siciliana (alla quale si riallaccia anche per altri motivi): essa non è più la tentatrice, che porta l'uomo alla dannazione eterna; è anzi colei che conduce l'uomo a Dio.

Questa corrente ha una chiara marcatura sociale: i protagonisti risentono delle trasformazioni politiche ed economiche che caratterizzano il loro tempo; e fanno parte della nuova classe emergente, la borghesia cittadina, che si è affermata o si sta affermando contro la nobiltà tradizionale. Perciò essi propongono un nuovo concetto di *nobiltà*, basato non più sul sangue ma sui meriti personali. Dante Alighieri, che appartiene alla piccola nobiltà, è costretto a iscriversi formalmente ad un'arte per poter partecipare alla vita politica, dopo il successo della borghesia conseguito con gli *Ordinamenti di giustizia* di Giano della Bella (1294).

Il nome alla corrente viene dato soltanto molti decenni dopo, verso il 1314, da Dante, quando nel purgatorio polemizza garbatamente con Bonagiunta Orbicciani, uno dei maggiori esponenti della Scuola toscana (Pg. XXIV, 49-63).

GUIDO GUINIZELLI, *Al cor gentil rempaira sempre amore*

1. Nel cuore gentile l'amore trova sempre riparo Come l'uccello trova rifugio nella selva tra le fronde, Né la natura fece amore prima del cuore gentile, Né fece il cuore gentile prima di amore: Non appena ci fu il sole, subito rifulse la luce, Né la luce brillò prima del sole. E amore trova dimora in un animo gentile Così naturalmente Come il calore trova dimora nella fiamma splendente.

2. Il fuoco d'amore si accende nel cuore gentile Come la virtù attiva nella pietra preziosa, E dalla stella non discende in essa tale virtù Prima che il sole non l'abbia resa gentile: Dopo che il sole con la sua energia ha tolto Via da essa tutto ciò che è vile, La stella infonde la sua virtù: Allo stesso modo il cuore, che la natura Ha fatto eletto, puro e gentile, Dalla donna come da stella è fatto innamorare.

3. Amore sta nel cuore gentile per lo stesso motivo Per il quale il fuoco risplende liberamente chiaro e sottile in cima alla torcia: Non gli converrebbe altro modo di essere, tanto fiero è il suo carattere. Allo stesso modo un animo vile oppone resistenza ad amore come fa l'acqua, per la sua natura fredda, Con il fuoco che emana calore. Amore prende dimora in un cuore gentile come in luogo affine a Sé, Come il diamante nella miniera di ferro.

4. Il sole colpisce il fango tutto il giorno: Il fango resta vile, il sole invece non perde il suo calore. L'uomo altezzoso dice: "Sono gentile per nascita"; Io paragono costui al fango, paragono il cuore gentile al sole: Non si deve credere Che la gentilezza prescindia dai meriti personali E consista in una dignità che si eredita, Se non si ha un cuore gentile incline alla virtù: L'acqua è attraversata dal raggio di luce, Ma il cielo conserva inalterati le stelle e lo splendore.

5. Dio creatore splende nell'intelligenza motrice del cielo Più di quanto il sole risplenda ai nostri occhi: Essa, che conosce immediatamente il suo creatore, oltre a conoscere il cielo a cui è preposta, Prende ad ubbidirgli, facendo girare il cielo, E consegue subito un felice Risultato conforme alla giustizia divina: Allo stesso modo la donna, che risplende negli occhi Del suo gentile amante, Dovrebbe veramente infondere in costui Il desiderio di non cessare mai d'ubbidirle.

6. O donna, Dio mi dirà (Quando la mia anima sarà davanti a lui): "Quale presuntuosa audacia hai avuto? Hai oltrepassato il cielo e sei giunto sino a me E mi hai paragonato ad un amore effimero! A me e alla regina del cielo spetta la lode, Perciò lascia ogni realtà ingannevole". Io gli potrò dire: "La mia donna aveva l'aspetto di un angelo Venuto dal tuo regno: Non commisi peccato, se riposi in lei il mio amore".

Riassunto. 1. L'amore – dice il poeta – trova sempre dimora nel cuore gentile come l'uccello trova rifugio nel bosco: la natura ha fatto sorgere contemporaneamente amore e cuore gentile. 2. Il fuoco dell'amore si accende nel cuore gentile come la virtù attiva si accende nella pietra preziosa. Dal cielo discende in essa la virtù attiva soltanto dopo che il sole l'ha purificata. Allo stesso modo il cuore prima è reso puro e gentile dalla natura, poi è fatto innamorare dalla donna. 3. L'amore dimora nel cuore gentile per lo stesso motivo per cui il fuoco risplende in cima alla torcia: questa è la sua natura. 4. Il sole colpisce il fango tutto il giorno, ma il fango resta senza valore. L'uomo superbo dice: "Io sono nobile per nascita". Io paragono lui al fango, perché la nobiltà non può prescindere dai meriti personali. 5. Dio illumina le intelligenze angeliche, che muovono i cieli. Esse gli ubbidiscono e perciò portano a termine felicemente i loro compiti. Allo stesso modo la donna illumina il suo amante, e infonde in lui il desiderio di ubbidirle sempre. 6. O donna, Dio mi dirà, quando giungerò davanti a Lui: "Come hai osato paragonare l'amore verso una donna all'amore che devi a me e alla Regina del cielo?". Io Gli potrò dire che la mia donna assomigliava ad un

angelo disceso dal cielo. Perciò non commisi peccato, se riposi in lei il mio amore.

Riassunto. Il poeta afferma che l'amore e il cuore gentile sono la stessa cosa. E fa numerosi esempi tratti dalla natura (1-3). Quindi critica l'uomo che si vanta per la sua nobiltà di sangue. Ed afferma che la gentilezza è gentilezza d'animo, non di sangue, e che essa non può mai prescindere dai meriti personali (4-5). Infine immagina di esser giunto davanti a Dio e che Dio lo rimproveri per aver cantato una amore destinato a durare poco. Egli gli risponderà che la sua donna sembrava un angelo disceso dal cielo, perciò non ha commesso peccato se ha riposto in lei il suo amore (6).

Commento

1. Il testo non è sempre chiaro, le tesi che caratterizzano il movimento sono però espresse più volte con chiarezza e con determinazione. La prima tesi (amore e cuore gentile si identificano) è trattata nelle prime tre strofe. La seconda (la nobiltà non è di sangue né si eredita, è di spirito e si conquista con i propri meriti) è trattata nelle successive due strofe. La terza tesi (la donna è un angelo disceso dal cielo per portare l'uomo a Dio) è trattata nell'ultima strofa.

2. L'autore vuole contrapporsi con forza e con decisione alla cultura aristocratica tradizionale, perciò contrappone una nuova forma di nobiltà, quella personale e spirituale, contro quella antica, che è nobiltà di famiglia, di sangue e di titoli. Dietro a questa proposta culturale sta anche la consapevolezza di appartenere ad una classe diversa – la borghesia –, che è in ascesa, deve affermarsi ed ha bisogno di una sua specifica cultura per farlo. La lotta di classe insomma avviene sia sul piano economico sia sul piano ideologico-culturale.

3. L'ultima tesi (la donna è un angelo disceso dal cielo), per quanto espressa in una sola strofa, è particolarmente suggestiva. Almeno in questa strofa il poeta si pone su un piano ben superiore a quello espresso da Giacomo da Lentini, che vuole andare in paradiso con la sua donna.

4. Per spiegare il suo pensiero, il poeta ricorre più volte ad immagini naturalistiche. L'intera canzone però condensa una vasta cultura scientifica, filosofica, astronomica e religiosa, che Bonagiunta Orbicciani criticava aspramente. Il Dolce stil novo si apre al sapere, alla filosofia e alla scienza o, meglio, alla filosofia della natura.

Osservazioni

1. Anche con il *Dolce stil novo* si è seguito lo schema di esposizione usato per le altre correnti: a) il luogo di nascita; b) la durata; c) gli autori; d) i motivi poetici. Ogni punto è stato trattato a seconda della sua importanza. Ad esempio nel punto b) si è data particolare importanza a Guido Guinizelli, non tanto perché è il caposcuola, quanto perché nella canzone-manifesto ha proposto le tesi che caratterizzano la scuola; e a Dante Alighieri, perché è il poeta più grande del

gruppo. Di quest'ultimo si dà anche estesamente la vita e l'opera, perché ha un'importanza ben più grande: la produzione stilnovistica è soltanto una parte – quella giovanile – della sua vasta produzione artistica. Lo schema quindi è stato "aggiustato" sull'argomento che doveva esporre.

2. Anche il Dolce stil novo, come le altre correnti o scuole poetiche, ha una specifica matrice sociale: gli stilnovisti hanno alle spalle la borghesia cittadina, che ha il potere economico e che deve acquistare spazio politico e prestigio sociale a spese delle forze tradizionali, la nobiltà e la chiesa. In genere le classi emergenti non riescono mai ad imporsi completamente sulle classi tradizionali: si giunge ad ampi compromessi, alla coesistenza, a parziali alleanze o a parziali fusioni.

3. I due riassunti mostrano che non c'è un unico modo per riassumere un testo: si può riassumere strofa per strofa (primo riassunto) o si può fare un riassunto concettuale (secondo riassunto). Si può fare un riassunto aderente al testo o si può fare un riassunto che porti alla luce il filo conduttore del testo. Le possibilità sono molteplici. Ben inteso, si possono fare riassunti più lunghi o meno lunghi. E si possono fare riassunti in funzione dello scopo o all'utente a cui sono destinati.

DANTE ALIGHIERI (1265-1321)

La vita. Dante Alighieri nasce a Firenze nel 1265 da una famiglia della piccola nobiltà. Ha una formazione letteraria accurata e si mette in luce come il maggiore esponente del Dolce stil novo. Sono stilnovistiche le rime, che il poeta in seguito riordina, reinterpreta e in buona parte inserisce nella *Vita nova* (1292-93), dedicata a Beatrice (Bice di Folco Portinari), la donna ideale di cui si innamora. Nel 1285 sposa Gemma Donati, da cui ha tre figli. Nel 1290 passa un periodo di traviamiento spirituale, quando Beatrice muore. Nel 1295, ormai trentenne, entra nella vita politica. Per far ciò, si iscrive all'Arte degli Speciali, come imponevano gli *Ordinamenti di giustizia* antinobiliari di Giano della Bella (1294). Nel 1266 i guelfi, partigiani del papa, avevano cacciato dalla città i ghibellini, partigiani dell'imperatore. I vincitori si erano poi divisi in due fazioni politiche, i Bianchi e i Neri, in continua lotta tra loro. Egli si schiera con i Bianchi, e ricopre numerosi incarichi. Nel 1300 diventa priore semestrale della città e proprio mentre è in carica viene preso il provvedimento di allontanare dalla città gli elementi più rissosi delle due parti, tra i quali il cognato Corso Donati e l'amico Guido Cavalcanti. Nel 1301 è uno dei tre ambasciatori inviati a Roma per persuadere il papa Bonifacio VIII a non inviare Carlo di Valois e le sue truppe francesi con il compito di pacificare la Toscana, in realtà con lo scopo di favorire i Neri. Il tentativo fallisce: Carlo di Valois entra in Firenze, così i Neri si possono impadronire della città. Dante viene accusato di baratteria e condannato all'esilio. Se non ritornava a Firenze a discolparsi, sarebbe stato condannato a morte. Il poeta non ritorna. Inizia così il periodo dell'esilio. Nel 1304 i Bianchi cercano di ritornare a Firenze con le armi, ma sono duramente sconfitti. Dante non partecipa allo scontro, perché non condivide la loro strategia, basata sul ricorso alle armi. Da questo momento si allontana definitivamente da loro. Nel 1305 gli viene rinnovata la condanna a morte, che viene estesa ai figli al raggiungimento dei quattordici anni. Incomincia così a vagare per l'Italia centrale e settentrionale. È ospitato in diverse corti: in Lunigiana presso i Malaspina (1305-06), nel castello di Poppi presso Guido di Battifolle (1307-11). In questi anni compone il *De vulgari eloquentia* (1303-05) e il *Convivio* (1304-07), che restano incompiuti; e inizia la prima cantica della *Divina commedia* (1306-14). Nel 1311 viene escluso dall'ammnistia promulgata a favore dei Bianchi esiliati. Così lascia per sempre la Toscana. È ospite con i figli presso Cangrande della Scala, signore di Verona (1312-18). In questi anni inizia e porta a termine la seconda cantica della *Divina commedia* (1312-15) e compone il *De monarchia* (1313-18). A Verona è raggiunto dalla proposta di amnistia a condizione che pagasse una multa e si riconoscesse colpevole (1315). Egli rifiuta, perciò è ribadita la pena di morte, che viene estesa anche ai figli. Intanto cresce e si diffonde la sua fama di poeta grazie al successo delle prime due cantiche. Inizia e

porta a termine la terza cantica della *Divina commedia* (1316-21). Nel 1318 si trasferisce a Ravenna, ospite di Guido Novello da Polenta. Qui muore nel 1321.

Le opere. Le opere più importanti sono la *Vita nova* (1292-93); il *Convivio* (1304-07) e il *De vulgari eloquentia* (1303-05), che rimangono incompiuti; il *De monarchia* (1313-18); e la *Divina commedia* (1306-21), che è la sua opera maggiore.

La *Vita nova* (1292-93) è un diario spirituale in cui il poeta parla del suo incontro con Beatrice (Bice di Folco Portinari, 1265-1294) nel 1274, quando il poeta aveva nove anni, e del rinnovamento spirituale prodotto in lui dall'amore per essa. Nel cap. XXVI avviene l'incontro con Beatrice. Il luogo dell'incontro non è più il cortile del castello, ma le vie di Firenze.

Tanto gentile e tanto onesta pare

Tanto gentile e tanto degna di rispetto appare
La mia donna quando ella saluta qualcuno,
Che ogni lingua trema e si fa silenziosa
E gli occhi non hanno il coraggio di guardare.

Ella se ne va, sentendosi lodare,
Benignamente vestita di umiltà,
E pare che sia una creatura venuta
Dal cielo in terra a mostrare quel miracolo [che è lei stessa].

Si mostra così piacevole a chi la guarda,
Che dà attraverso gli occhi una dolcezza al cuore,
Che la può intendere soltanto chi la prova:

E pare che dalle sue labbra si muova
Uno spirito soave, pieno d'amore,
Che va dicendo all'anima: "Sospira!"

Riassunto. La donna del poeta appare tanto gentile quando saluta qualcuno, che non si ha il coraggio di risponderle né di guardarla. Ella si sente lodata, ma non insuperbisce: sembra una creatura discesa dal cielo. E a chi la guarda dà, attraverso gli occhi, una tale dolcezza al cuore, che la può intendere soltanto chi la prova. E pare che dalle sue labbra si muova uno spirito soave, pieno d'amore, che invita l'anima a sospirare.

Commento

1. Il poeta incontra la sua donna non più nel cortile del castello, secondo i moduli della poesia cortese, ma per le vie della città, dove si sono spostate la vita economica e la vita culturale. E, come gli altri spettatori, è affascinato dalla sua bellezza e dal suo comportamento. Essa pare un angelo disceso dal cielo, per stupire gli uomini. Egli è tanto affascinato da rimanere, come tutti i presenti, senza la forza di parlare.

2. Inseriti in un contesto diverso, ci sono motivi siciliani: l'amore che entra attraverso gli occhi e giunge fino al cuore. Ora però l'amore non è più provocato dalla bellezza fisica della donna ma dalla bellezza spirituale: la donna perde la sua dimensione fisica per essere trasformata in angelo, che appartiene soltanto al regno dei cieli.

3. Il poeta vive una doppia vita spirituale ed affettiva: quella con l'ideale (Beatrice e il mondo dell'immaginario che essa rappresenta), e quella con la realtà (Gemma Donati, giudiziosa e pratica, che lo accompagna nell'esilio senza mai lamentarsi e che costituisce il mondo concreto della vita quotidiana).

4. Beatrice, ulteriormente idealizzata (diviene il simbolo della fede e della teologia), guida il poeta nella parte finale della *Divina commedia*: dal paradiso terrestre, che si trova in cima alla montagna del purgatorio, sino alla conclusione del viaggio in paradiso, che avviene con la visione mistica di Dio. Anche qui la moglie è assente.

Le *Rime* sono i componimenti che il poeta non ha inserito nella *Vita nova*. Uno di essi è dedicato all'amico Guido Cavalcanti.

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io

O Guido, io vorrei che tu, Lapo ed io fossimo presi da un incantesimo, E messi in un vascello, che con ogni vento Andasse per mare secondo la vostra e la mia volontà,

Così che la tempesta o altro cattivo tempo Non ci potesse dare impedimento, Anzi, vivendo sempre d'accordo, crescesse il desiderio di stare insieme.

E madonna Vanna e madonna Lagia, Con quella che porta il numero trenta, Il buon mago ponesse insieme con noi,

E qui potessimo parlare sempre d'amore E ciascuna di loro fosse contenta, Così come io credo che saremmo anche noi.

Riassunto. Il poeta sente il bisogno di un momento di evasione dagli impegni politici e personali: esprime il desiderio che un mago ponga i suoi due amici e lui su un vascello che andasse per mare secondo la loro volontà. Ma non si accontenta di ciò: desidera anche la presenza delle loro tre donne. Sul vascello parlerebbero sempre d'amore, ed egli è sicuro che tutti e sei sarebbero contenti.

Riassunto. "Guido – dice il poeta –, io vorrei che tu, Lapo ed io fossimo messi da un mago su un vascello che andasse per mare secondo il nostro volere e con qualsiasi tempo." Egli però vorrebbe che il mago ponesse con loro anche le loro donne. Insieme essi passerebbero il tempo a parlare sempre d'amore. Il poeta si dice sicuro che sarebbero contenti loro tre come le loro donne.

Commento

1. Il sonetto mette in primo piano l'amicizia che lega il poeta a Guido, in secondo piano le figure femminili e i discorsi d'amore. Poco dopo a sua volta Guido rivolge a Dante un sonetto di amichevole sollecitudine, per invitarlo ad uscire dalla crisi spirituale che sta attraversando: "I' vegno il giorno a te infinite volte E trovote pensar troppo vilmente".

2. Egli indica le donne dei suoi due amici. Per sé vorrebbe quella che è al trentesimo posto nelle liste delle donne più belle di Firenze. Beatrice è per un momento dimenticata.

3. I due riassunti sono sostanzialmente uguali. Il primo inserisce il sonetto in un contesto più vasto, che ne indica il significato. Il secondo si limita a riassumerlo in modo chiaro e aderente al testo. Il linguaggio del primo è più curato ed elegante. Quello del secondo è più semplice e piano. Essi vogliono concretamente mostrare che un testo si può riassumere o sintetizzare in modi diversi, tutti ugualmente validi, che dipendono dal fine che ci si propone di raggiungere con il riassunto.

Il *Convivio* (1304-07), incompiuto, è scritto in italiano, poiché si rivolge ad un pubblico laico e borghese. L'opera vuole essere il "banchetto" che il poeta imbandisce per distribuire il "pane" della saggezza. Essa contiene un proemio e tre canzoni, con il loro commento. In essa Dante spiega quali sono i quattro sensi delle scritture:

a) il *senso letterale* è quello che non va oltre le parole del testo della finzione poetica; ad esempio le invenzioni dei poeti;

b) il *senso allegorico* è quello che va oltre il testo ed è nascosto nelle parole della finzione; ad esempio Ovidio, quando dice che Orfeo con la musica rendeva mansuete le fiere e muoveva verso di lui gli alberi e le pietre, vuole dire che il saggio con la sua parole rende mansueti ed umili i cuori duri, poiché coloro che non hanno una vita guidata dalla ragione è quasi come una pietra;

c) il *senso morale* è quello che si deve ricavare dal testo per il proprio vantaggio; ad esempio, quando il *Vangelo* dice che Cristo andò sul monte, per trasfigurarsi, soltanto con tre dei dodici apostoli, si deve intendere che le cose segretissime vanno condivise soltanto con pochi intimi;

d) il *senso anagogico* (o sovrasenso) è quello che caratterizza le *Sacre scritture*, che non sono parole fittizie, ma sono vere anche in senso letterale; esse attraverso le cose espresse nel senso letterale intendono parlare della realtà spirituale della vita celeste; ad esempio, quando il salmo dice che nell'uscita del popolo d'Israele dall'Egitto la Giudea è fatta santa e libera, si deve intendere che nell'uscita dal peccato l'anima è fatta santa e libera secondo le sue capacità.

Commento

1. Cercando questi quattro sensi Dante, e con lui ogni lettore medioevale, si avvicinava alla *Bibbia* e ai testi antichi. La *Divina commedia* va letta in questo modo complesso. Questi strumenti di lettura non vanno considerati né corretti né scorretti: sono semplicemente gli strumenti interpretativi che i pensatori medioevali ritenevano validi. Oggi in genere gli strumenti di analisi sono molto diversi. Ciò non vuole dire che siano migliori, più efficaci, più produttivi, più corretti. Vuol dire soltanto che essi sono quelli che noi riteniamo validi.

2. Gli strumenti di oggi derivano dalla tradizione culturale iniziata con l'Umanesimo quattrocentesco, che privilegiava un approccio filologico ai testi. Gli umanisti, strenui cultori della cultura classica, erano profondamente ostili al Medio Evo, alla cultura e alla mentalità medioevale: al volgare essi preferivano il latino. Oltre a ciò, e a parte ciò, essi usano la filologia non come strumento fuori della storia, capace di scoprire verità eterne; ma come strumento estremamente efficace per attuare uno straordinario rinnovamento culturale. Questo uso la giustificava ampiamente.

3. Oggi l'uso della filologia ha un significato completamente diverso. Può costituire lo strumento privilegiato per restaurare e per far (ri)vivere un'opera corrotta dai secoli. Può ancora costituire lo strumento accessorio, che permette di inserire un'opera in un'analisi e in un contesto più vasti. Ma può anche costituire lo strumento più efficace per uccidere un'opera, per trasformarla in un campo sterminato di esercitazioni filologiche e per renderla appetibile ai necrofili.

4. In conclusione lo stesso strumento può essere presente o assente, senza che ci si debba felicitare per la sua presenza o lamentare per la sua assenza. Inoltre, quando è presente, può acquistare un significato e un'importanza completamente diversi secondo i contesti in cui è usato. Insomma non c'è una sola verità, valida per sempre: ogni volta bisogna rifare l'analisi.

Il *De vulgari eloquentia* (1303-05), incompiuto, si rivolge probabilmente al pubblico ristretto degli "addetti ai lavori". Di qui l'uso del latino. Dante difende il volgare contro i suoi detrattori ed indica le caratteristiche che deve avere per essere una vera lingua, modellata sul latino e parlata da tutta la penisola. Esso deve essere *illustre*, perché è reso nobile dall'uso che ne fanno gli scrittori e perché è capace di nobilitare le opere che lo usano; *cardinale*, perché deve costituire il punto di riferimento obbligatorio, intorno al quale ruotano tutti gli altri volgari; *aulico*, perché deve essere degno di essere usato per le attività che si svolgono in un'"aula", cioè in una reggia; e *curiale*, perché deve avere quell'equilibrio pratico che caratterizza la vita di corte.

Il *De monarchia* (1313-18) propone l'utopia dell'impero universale in un momento in cui le due maggiori istituzioni medioevali, l'Impero e la Chiesa, sono in crisi, e sulla scena politica compaiono con la loro aggressività gli Stati nazionali. L'opera sostiene che soltanto l'impero garantisce la giustizia e la pace universale. Il potere dell'imperatore è indipendente da quello del papa, perché il potere politico e quello religioso hanno due scopi diversi, che si completano a vicenda: la salvezza del corpo e quella dell'anima. Ambedue sono autonomi, poiché provengono direttamente da Dio. Tuttavia l'imperatore, come credente, deve "riverenza filiale" al papa. In seguito al peccato originale gli uomini non sono più capaci di raggiungere con le loro forze i due *fini supremi* che Dio ha stabilito: quello temporale e quello spirituale. Perciò Dio ha voluto per essi due guide: l'imperatore, per condurli alla

felicità terrena; il papa, per portarli a quella ultraterrena. La difesa dell'autonomia politica e le critiche alla donazione di Costantino rendono l'opera malvista alla gerarchia ecclesiastica.

La *Divina commedia* (1306-21) sintetizza in termini poetici l'esperienza umana, culturale, religiosa, filosofica e politica di Dante. Essa è composta di 3 cantiche di 33 canti ciascuna, la prima ne ha uno introduttivo, per un totale di 100 canti. I versi sono endecasillabi a rima incatenata ABA, BCB, CDC... Ogni cantica termina con la parola *stelle*.

L'inferno è un imbuto vuoto, dominato dal buio, che si discende. Il purgatorio è una montagna altissima, immersa in una luce primaverile, che si sale. Il paradiso è fuori dello spazio, immerso in un mare di luce. Tutti e tre i regni risultano poi divisi in dieci parti (antinferno e nove gironi; poi spiaggia, antipurgatorio, sette cornici e paradiso terrestre; ed infine nove cieli e l'empireo).

Nel corso del viaggio il poeta incontra personaggi del mondo antico (ebraico, greco, romano); e del suo tempo. Tra questi ultimi prevalgono i personaggi fiorentini. Egli ricorre anche a personaggi mitologici, che trasforma in custodi dei vari gironi dell'inferno: Minosse, Cerbero, Pluto ecc.

La visione dell'universo che il poeta propone deriva dall'astronomia aristotelico-tolomaica e dalla filosofia di Tommaso d'Aquino (1225-1274): la terra è al centro dell'universo e tutti i corpi celesti, compreso il sole, girano intorno ad essa; e Dio è il Motore Immobile, "che move il sole e l'altre stelle" (*Pd.* XXX, 145).

Anche i criteri per valutare le colpe derivano da Aristotele e da Tommaso: i peccati sono sempre *peccati sociali*. Le due sole eccezioni sono costituite dagli eretici (*If.* X) e dai bestemmiatori (*If.* XIV). Per Dante quindi il valore fondamentale è costituito dalla salvezza dell'anima, che si raggiunge nell'altra vita. La nostra collocazione ultraterrena è condizionata però dalle nostre azioni terrene.

Il contenuto e lo scopo dell'opera sono questi: il poeta immagina di fare un viaggio nell'oltretomba per volere di Dio, che attraverso di lui vuole richiamare gli uomini erranti alla via del bene. Il poeta inizia il viaggio il venerdì santo del 1300 (8 aprile o 25 marzo), e lo conclude il mercoledì successivo, quindi sette giorni dopo.

L'Inferno. Dante si perde in una selva oscura, simbolo del peccato. Cerca di uscirne da solo, ma senza successo. Chiede aiuto ad un'ombra che gli appare. È il poeta latino Virgilio (simbolo della ragione umana), mandato in suo aiuto da tre donne: la Vergine Maria, Lucia e Beatrice. I due poeti iniziano il viaggio nell'inferno, un'ampia voragine che si apre sotto Gerusalemme. Durante il viaggio incontrano anime che hanno commesso peccati sempre più gravi, dalla lussuria (primo girone) al tradimento (lago gelato di Cocito). Nel fondo dell'inferno vedono Lucifero, che ha tre teste e sei ali, con cui gela il lago, e che nella bocca centrale mastica Giuda, traditore di Cristo, nelle

bocche laterali mastica Bruto e Cassio, traditori dell'impero. Quindi per un budello escono a rivedere le stelle.

Il *Purgatorio*. Dante e Virgilio continuano il loro viaggio nel purgatorio, dove le anime espiano la colpa, prima di andare in paradiso. Il purgatorio è una montagna altissima, che si trova agli antipodi di Gerusalemme. I due poeti incontrano le anime che sulla spiaggia del purgatorio aspettano il momento in cui possono salire alle cornici loro destinate dalla giustizia divina. Qui espiano i loro peccati. Via via che si sale il monte, il peccato, dalla superbia alla lussuria, diventa sempre più leggero. Infine in cima al purgatorio, nel paradiso terrestre, Virgilio scompare e Dante incontra Beatrice (simbolo della fede), che gli farà da guida per tutto il paradiso. Qui il poeta si purifica immergendosi nell'Eunoè, e diventa pronto a salire alle stelle.

Il *Paradiso*. Dante e Beatrice lasciano la terra e passano di cielo in cielo, dove il poeta incontra i beati, che hanno lasciato la loro sede – la candida rosa – per venire da lui. Il poeta incontra l'imperatore Giustiniano, che condanna i guelfi come i ghibellini, il trisavolo Cacciaguida, che scioglie le profezie che erano state fatte al poeta nel corso del viaggio e che indica il senso del suo viaggio ultraterreno. Infine incontra san Bernardo (simbolo della fede mistica). Questi invoca la Vergine Maria che interceda presso Dio affinché il poeta possa vedere il fine di tutti i suoi desideri. Dante, ormai giunto alla fine del viaggio, si sprofonda nell'essenza divina, quell'Amore che muove il sole e le altre stelle.

Commento

1. Con la *Divina commedia* Dante attua le tesi formulate nel *De vulgari eloquentia* (1303-05), arricchisce il linguaggio e la terminologia, forgiando nuove parole e facendo dell'opera un vocabolario di ben 27.734 parole. Nelle sue opere l'amico Guido Cavalcanti ne usa poco più di 800. In questo modo egli trasforma il dialetto fiorentino nella lingua nazionale e pone le basi per la lingua italiana. Poco dopo altri notevoli apporti arrivano da Francesco Petrarca (1304-1374) e Giovanni Boccaccio (1313-1375).

2. L'opera compare con notevole ritardo rispetto ai poemi nazionali che appaiono nelle altre lingue neolatine, poiché in Italia il latino è più radicato nella cultura e nella realtà sociale: è la lingua degli intellettuali e la lingua ufficiale della Chiesa. Il Quattrocento lo ripropone come lingua ufficiale per gli intellettuali, che abbandonano il volgare. E resta lingua ufficiale della scienza fino a tutto il Settecento: il naturalista svedese Carl von Linné (1707-1778), latinizzato in *Linneus*, classifica gli esseri viventi in base a due termini latini, indicanti il *genere* e la *specie* (1751). La sua classificazione è ancora oggi vigente.

FRANCESCO PETRARCA (1304-1374)

La vita. Francesco Petrarca nasce ad Arezzo nel 1304. Nel 1311 la famiglia si trasferisce a Carpentras, vicino ad Avignone, in quanto il padre svolge un incarico presso la corte papale di Clemente V. Nel 1316 Francesco va all'università di Montpellier a studiare diritto. Nel 1320 con il fratello Gherardo, un precettore e l'amico Guido Sette, si sposta a Bologna per continuare gli studi giuridici. Ritorna ad Avignone nel 1326, forse in seguito alla notizia della morte del padre. Qui il 6 aprile 1327, di venerdì santo, vede per la prima volta Laura (forse Laura de Noves, sposata de Sade), di cui si innamora. Per tutta la vita essa costituirà il suo amore ideale. Nel 1330, costretto ad intraprendere una professione, non sceglie di mettere a frutto i suoi studi giuridici, e preferisce la carriera ecclesiastica. Prende gli ordini minori, obbligandosi al celibato, e diventa cappellano del cardinale Giovanni Colonna, tenendo l'incarico fino al 1337. Durante questi anni fa molti viaggi a Parigi, Gand, Liegi, Colonia e Lione. Nel 1336 va per la prima volta a Roma, chiamato da Giacomo Colonna, fratello di Giovanni. Il poeta è colpito dalle condizioni di abbandono della città e dalle testimonianze classiche che essa offriva. Al ritorno da Roma Francesco, ormai famoso, va ad abitare a Valchiusa, sulle rive del fiume Sorga. Qui incomincia il *De viribus illustribus* e il poema l'*Africa*. Nel 1337 gli nasce il primo figlio, Giovanni. L'anno seguente incomincia a dar forma al *Canzoniere*. Nel 1340 riceve l'offerta di laurea poetica dall'università di Parigi e dal senato di Roma. Sceglie quest'ultima, perché più prestigiosa. Nel 1341 è incoronato con l'alloro poetico in Campidoglio. Prima di tornare a Valchiusa soggiorna a Parma. Nel 1343 gli nasce la figlia Francesca. Nel 1343 è a Napoli, poi ancora a Parma, quindi a Verona. A Valchiusa nel 1342 incomincia il *Secretum*. Sempre a Valchiusa tra il 1345 e il 1347 scrive il *De vita solitaria* e il *De otio religioso*. Nel 1348, l'anno della peste, è di nuovo a Parma, dove forse lo raggiunge la notizia della morte di Laura. Si reca quindi a Padova e poi a Roma. Passando per Firenze, incontra Giovanni Boccaccio, con il quale stringe una profonda amicizia. Tra il 1353 e il 1361 accetta di fermarsi a Milano sotto la protezione dei Visconti, partigiani dell'imperatore, per i quali svolge numerosi incarichi diplomatici in diverse città italiane e straniere. Nel 1361 è a Padova, l'anno successivo è a Venezia, dove rimane fino al 1370. Nel 1363 fa uscire Boccaccio da una profonda crisi religiosa. Nel 1370 si trasferisce ad Arquà, sui colli Euganei, dove si era fatto costruire una casa su un terreno ricevuto in dono da Francesco da Carrara, signore di Padova. Qui riordina il *Canzoniere* ed altre sue opere. Muore nel 1374.

Le opere. Petrarca scrive il *De viribus illustribus* (1338, incompiuto), che nell'impianto iniziale comprendeva 23 biografie; l'*Africa*, un poema epico in latino (1338-42); il *Secretum* (1342-43, completato nel 1358), un dialogo tra il poeta e sant'Agostino, in

presenza della verità; i *Psalmi poenitentiales* (1343 o 1347), una raccolta di inni sacri in latino; il *De vita solitaria* (1346-47), che celebra la vita in solitudine e coloro che vissero in solitudine; il *De otio religioso* (1347, ma completato nel 1357), che esalta la vita monastica, l'ascetismo e la contemplazione di Dio; la raccolta di dialoghi *De remediis utriusque fortunae* (1354-60); l'opera antiaristotelica *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1367); diverse raccolte epistolari; il *Canzoniere* (1338, redazione definitiva 1373-74), a cui si deve la sua immensa fortuna letteraria presso i posteri; e i *Trionfi* (1356-74, incompiuti).

La poetica. Petrarca scrive più in latino che in italiano, anche se la fama gli deriva dal *Canzoniere*, una raccolta di sonetti e di canzoni scritta per diletto, nei momenti liberi da occupazioni ben più importanti. Dalla sua produzione emerge chiaramente l'importanza della letteratura e della filosofia classica, ma anche l'importanza della cultura e della problematica cristiana. Emerge anche l'importanza della vita privata e intima del poeta, che passa i decenni ad esaminare il suo amore per Laura e che non sa decidersi tra amore sacro ed amore profano. Proprio questo *dissidio interiore* costituisce la fonte costante della sua poesia. Emerge ancora la centralità della figura del letterato, che tratta da un rapporto di forza con i principi che lo invitano alla loro corte. La politica non ha più quella preminenza poetica che aveva in Dante. Ora ciò che conta è il mondo ideale della letteratura, che collega il poeta alla repubblica altrettanto ideale dei grandi scrittori e dei grandi pensatori del passato, da Cicerone a Seneca, dai Padri della Chiesa a sant'Agostino. Mondo classico e mondo cristiano e, ugualmente, *amore profano* e *amore sacro*, sono fatti coesistere, nonostante la loro eterogeneità. La loro coesistenza peraltro è a vantaggio del mondo e dei valori classici – insomma dei valori terreni –, non a vantaggio del mondo e dei valori cristiani. Per Dante la vita terrena era in funzione di quella ultraterrena; per Petrarca invece la vita terrena ha un valore in se stessa, ed è autonoma da quella ultraterrena. Petrarca quindi si può considerare il primo umanista. Questo rifugio o questa fuga in un passato ideale o idealizzato non deve però ingannare, perché è soltanto apparente. Petrarca è un letterato professionista, che vende i suoi servizi, che sa raggiungere la fama e la gloria e che si fa pagare molto bene. Pochissimi letterati riuscirono a fare altrettanto, prima e dopo di lui. Il poeta non è un debole ed un incerto, come sembrerebbe ad una prima lettura del *Canzoniere*. Canta Laura e l'amore per Laura; ma più concretamente, nonostante abbia preso gli ordini minori, ha un'amante stabile, che gli dà due figli. Anche il suo conflitto interiore, la sua difficoltà di scegliere tra cielo e terra, tra *amor sacro* e *amor profano*, è soltanto una finzione poetica, che gli serve come stimolo letterario a scrivere. Egli ha scelto i piaceri terreni e le prebende legate all'incarico ecclesiastico. Non per nulla è lui che nel 1363 fa uscire da una crisi religiosa Boccaccio, apparentemente così concreto e realistico. Il *Canzoniere*, la sua invenzione letteraria

di maggiore successo, sarà imitato per secoli e darà vita alla corrente letteraria che prenderà il nome di *petrarchismo*.

Il *Canzoniere* (il titolo latino stabilito dall'autore è *Rerum vulgarium fragmenta*) (1338-74) costituisce l'opera di maggiore successo di Petrarca. Soltanto essa gli ha dato la fama presso i posteri. Il testo raccoglie 365 componimenti (moltissimi sonetti e qualche canzone), tanti quanti sono i giorni dell'anno. È rivisto per tutta la vita e conosce ben nove edizioni: doveva costituire l'opera perfetta e fuori del tempo, che il poeta affidava ai posteri. Esso è incentrato sull'amore del poeta per Laura. Non mancano però alcuni componimenti a carattere religioso e politico contro la corruzione della Curia papale di Avignone (CXXXVI-CXXXVIII) e contro i continui conflitti dei principi italiani (CXXVIII), di cui si era lamentato già Dante (*If. XXVII; Pg. VI*). Si divide in due parti: *In vita* e *In morte* di madonna Laura. Petrarca racconta la sua esperienza amorosa dal momento del suo incontro con Laura fino alla morte della donna. Si tratta però di un amore ideale e letterario, costantemente incentrato su due motivi: a) l'analisi continua ed esasperata che il poeta fa del suo animo; e b) il *dissidio* che tale amore provoca nell'animo del poeta, che non sa (né vuole) decidersi tra amore sacro ed amore profano. Petrarca insomma è preoccupato di esaminare il suo animo, ed usa Laura per attuare questo scopo. Laura quindi gira intorno a lui, proprio come i principi e l'intera realtà. Egli è al centro dell'attenzione di se stesso ed anche degli altri. Da qui deriva la mancanza di qualsiasi azione che lo avvicini a Laura e la scelta di un amore concreto per una donna reale. Adirittura già ai tempi del poeta qualcuno mise in dubbio l'esistenza di Laura. A questi Petrarca rispose che una donna irrealistica non poteva farlo soffrire in quel modo. Comunque sia, l'esistenza o l'inesistenza di Laura è di secondaria importanza, perché in ogni caso al poeta interessa esaminare il suo animo, con quell'atteggiamento che aveva caratterizzato sia i filosofi stoici sia sant'Agostino, che egli considera suoi maestri di vita e di sapienza. Questo amore per la donna è un amore che si realizza nei pensieri e nella memoria e che fa continui riferimenti alla letteratura precedente.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono (I)

O voi che ascoltate in queste rime il suono
Di quei sospiri (con i quali io nutro il cuore
Al tempo del mio errore giovanile,
Quando ero in parte diverso da quel
che ora sono),

Io spero di trovare pietà, comprensione ed anche perdono
Per le diverse poesie (nelle quali io piango e ragiono
Essendo immerso in vane speranze e in un vano dolore),
Qualora tra voi qualcuno conosca l'amore
per esperienza diretta.

Ma io ora vedo bene come io fui per tutto il popolo
Oggetto di derisione per lungo tempo, perciò io spesso
Mi vergogno di me stesso,

E il frutto del mio vaneggiamento è la vergogna,
Il pentimento e la chiara coscienza
Che ciò che piace al mondo dura poco.

Riassunto. Il poeta cerca compassione presso il lettore per il suo amore giovanile, che è stato un errore. Perciò si vergogna di esser stato a lungo deriso dal popolo per tale amore. E conclude dicendosi convinto che ciò che piace al mondo dura poco.

Commento

1. Questo primo sonetto introduttivo contiene tutti i motivi del *Canzoniere*: i sospiri, l'amore, l'errore giovanile, le vane speranze, il vano dolore, la vergogna, il pentimento, la consapevolezza filosofica, religiosa e letteraria che "ciò che piace dura poco". Contiene anche tutte le caratteristiche esteriori della poesia petrarchesca: una estrema cura verso la scelta delle parole, verso la grammatica, verso la sintassi, verso la punteggiatura (spesso il sonetto è costituito da un unico e lunghissimo periodo) e verso i suoni dei versi (fino al Quattrocento la lettura dei testi veniva fatta a voce alta). La poesia petrarchesca risulta infine retoricamente elaborata ed intessuta di citazioni filosofiche e gnomiche di autori antichi – greci, latini e cristiani – e di scrittori italiani e stranieri posteriori al Mille. Sono frequenti anche riferimenti alla *Bibbia*.

2. Il sonetto è lento, meditativo, triste e sconsolato. Il poeta è sempre attento al rapporto tra il suono delle parole ed il contenuto emotivo che esse esprimono. La lentezza e la tristezza del suono dei versi traducono fonicamente la tristezza espressa dalle parole e la tristezza interiore che domina l'animo del poeta.

3. Il testo è pieno di citazioni letterarie: il poeta usa figure retoriche della Scuola siciliana: "del mio vaneggiar, vergogna è il frutto, et il pentirsi" (allitterazione); "di me medesimo meco ragiono" (allitterazione); "piango e ragiono", "trovar pietà, non che perdono" (antitesi). In questo come negli altri testi è diffusissima la coordinazione tra due termini, verbi, sostantivi o aggettivi che siano.

4. La conclusione sentenziosa riprende la tesi dell'*Ecclesiaste* (I, 1): "Vanitas vanitatum, omnia vanitas". Le fonti della poesia petrarchesca sono sempre letterarie, e provengono indifferentemente dalla cultura religiosa come dalla cultura laica.

Era il giorno ch'al sol si scoloraro (III)

Era venerdì santo, il giorno in cui il sole si offuscò
Per la compassione verso il suo creatore,
Quando io fui catturato (io non stavo in guardia),
Perché, o donna, io fui incatenato dai vostri begli occhi.

Non mi sembrava il tempo di dovermi riparare
Contro gli assalti del dio Amore; perciò me ne andai sicuro,
senza sospetti. Così nel comune dolore [dei fedeli per la morte di Cristo] incominciarono i miei guai.

Il dio Amore mi trovò completamente disarmato, E trovò aperta la strada che passa dagli occhi e va sino al cuore, occhi che sono divenuti uscio per le lacrime.

Perciò secondo me il dio Amore non si comportò in modo onorevole Colpendomi con la freccia amorosa [mentre ero] in quello stato indifeso; E non mostrando a voi [che eravate] armata nemmeno l'arco.

Riassunto. Petrarca va in chiesa il venerdì santo. Qui vede Laura e se ne innamora. Questo amore è però a senso unico, perché non è corrisposto. Il poeta perciò rimprovera il dio Amore che non ha fatto innamorare Laura di lui.

Commento

1. Il sonetto è intessuto di citazioni letterarie, e rimanda a “gli occhi vedono e generan l'amore” con cui Giacomo da Lentini aveva caratterizzato la Scuola siciliana.

2. Il poeta fa coincidere la nascita del suo amore con la morte di Gesù Cristo; e i suoi pianti e lamenti per questo amore si confondono con quelli dei fedeli nel venerdì santo. Qualcuno ha giustamente considerato irriverente questo confronto. Il poeta però è interessato unicamente a costruire un sonetto letterariamente accurato; ed è completamente insensibile al carattere irriverente di questo paragone. Un altro paragone irriverente si trova in *Movesi 'l vecchierel canuto e bianco* (XVI).

3. Il *dissidio interiore* e le continue oscillazioni tra sacro e profano, cielo e terra, costituiscono il motivo conduttore di tutto il *Canzoniere*. Il *dissidio* però è soltanto poetico, perché nella vita quotidiana il poeta ha sempre dimostrato un grande senso pratico: fa pagare bene i suoi servizi e il prestigio che con la sua presenza dà alle varie corti; si fa ospitare indifferentemente da guelfi e ghibellini (con grande scandalo per gli amici guelfi); fa uscire da una crisi religiosa l'amico Boccaccio; ottiene in dono il terreno su cui si fa costruire la villa.

Movesi il vecchierel canuto e bianco (XVI)

Il vecchietto con i capelli bianchi e pallido Lascia il dolce luogo in cui ha trascorso la giovinezza e La famiglia smarrita, Che vede l'amato padre venir meno (=partire e non sostenerla più);

Quindi trascinando il vecchio corpo Negli ultimi giorni della sua vita, Quanto più può si aiuta con la buona volontà, Sfinito dagli anni e dal cammino;

E viene a Roma, seguendo l'antico desiderio Di ammirare il volto di colui (=Cristo) Che spera di vedere poi in cielo:

Allo stesso modo, ahimè, talvolta io, O donna, cerco (per quanto mi è possibile) nel viso di un'altra donna Il vostro desiderato e concreto viso.

Riassunto. Come il vecchietto abbandona la casa e la famiglia per andare a Roma a vedere il volto di Cristo impresso nella Veronica, così il poeta cerca di vedere nel volto delle altre donne quello di Laura.

Commento

1. Il poeta fa un paragone la cui prima parte è lunga ben 11 versi, la seconda soltanto 3: l'elaborazione letteraria del testo è fuori di ogni ragionevole dubbio.

2. Egli si paragona ad un vecchietto che è mosso da un grande desiderio, se è disposto ad abbandonare casa e famiglia, nonostante l'età avanzata.

3. Egli paragona il volto di Laura al volto di Cristo, cioè mescola profano e sacro; il paragone però suona irriverente verso la religione ed anche sproporzionato.

4. Il sonetto ha un ritmo estremamente lento ed è costituito da una sola e lunghissima proposizione.

5. Il poeta, anziché andare alla ricerca concreta di Laura, si limita a cercare nelle altre donne il volto di Laura. Insomma più che di Laura egli è innamorato dell'amore per Laura, e prova piacere ed interesse soltanto nell'esaminare esasperatamente le manifestazioni di questo amore dentro di lui, non ad avere concretamente, davanti agli occhi, la figura di Laura.

6. L'opera riprende il continuo dialogo con se stesso che sant'Agostino (354-430) fa nelle sue *Confessioni*.

Solo e pensoso i più deserti campi (XXXV)

Solo e pensoso i campi più deserti Misuro con i miei passi tardi e lenti, e rivolgo gli occhi (pronti a fuggire) Dove il terreno mostri qualche orma umana.

Non trovo altra difesa che impedisca Alla gente di vedere chiaramente [quanto io sia innamorato], Perché nei miei atteggiamenti privi di allegria Si vede esternamente quanto io dentro di me bruci per la passione:

Così che io credo ormai che i monti, le pianure, I fiumi ed i boschi sappiano come Sia la mia vita, che è nascosta agli altri.

Ma non so cercare vie così aspre Né così selvagge, che il dio Amore non venga sempre A discutere con me, ed io con lui.

Riassunto. Petrarca cerca luoghi deserti per non mostrare alla gente quanto è innamorato. Tuttavia, dovunque egli vada, il dio Amore viene sempre a discutere con il poeta, ed il poeta con lui.

Commento

1. Anche qui Petrarca pensa che la gente si preoccupi che egli è innamorato. Questo è però ciò che egli pensa; da parte sua non si preoccupa affatto di sapere se la gente è innamorata o meno. In altre parole il poeta fa girare il mondo – compresa Laura – intorno a se stesso e intorno al fatto che egli è innamorato.

2. Da una parte sembra che egli voglia fuggire dal dio Amore, dall'altra dice che egli gli risponde. Ciò vuol dire che prova piacere a parlare con lui. Il suo atteggiamento è quindi contraddittorio, ma proprio questa contraddizione sta alla base dell'ispirazione poetica di tutto il *Canzoniere*.

3. Il poeta non si accontenta di dire che la gente, se lo incontrasse, vedrebbe subito quanto egli è innamorato. Giunge ad affermare anche che tutta la natura co-

nosce questa sua passione amorosa (e questo fatto è ancora più incredibile del primo). Ma egli ritiene che tutto il mondo giri intorno a lui, al suo amore e al suo *dissidio interiore*.

4. In questo sonetto non viene citata Laura, ma il dio Amore: l'amore esiste soltanto dentro l'animo del poeta, che in proposito strumentalizza anche Laura: la donna esiste in quanto egli la pensa e la ricorda.

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno (LXI)

Benedetto sia il giorno, il mese, l'anno, La stagione, il tempo, l'ora, il momento, Il bel paese e il luogo dove io fui raggiunto Dai due begli occhi [di Laura], che mi legarono;

E benedetto sia il mio primo dolce affanno, Che io ebbi congiungendomi con il dio Amore; L'arco, le frecce che mi colpirono, E le ferite che giunsero fino al cuore.

Benedette siano le parole che io ho sparso Chiamando il nome della donna, I sospiri, le lacrime e il mio desiderio interiore;

E benedetti siano tutti gli scritti (Con cui io le procuro fama) e il pensiero, Che pensa solo a lei e nel quale non c'è posto per nessun'altra donna.

Riassunto. Il poeta benedice tutto ciò che riguarda il suo incontro con Laura (l'anno, il mese, il giorno e l'ora in cui l'ha incontrata), quindi conclude dicendo che pensa soltanto a lei e che nel suo cuore non c'è posto per nessun'altra.

Commento

1. Il poeta esalta il momento in cui ha visto e si è innamorato di Laura. L'esaltazione mistica cede ora il posto all'esaltazione amorosa profana. I precedenti letterari di questa esaltazione davanti alla figura femminile si possono rintracciare in *Lo viso mi fa andare agramente* di Giacomo da Lentini o in *Gioiosamente canto* di Guido delle Colonne, ambedue della Scuola siciliana.

2. Questo amore è fatto nello stesso tempo di gioia e di affanni. Anche qui Petrarca recupera la tradizione letteraria: la concezione drammatica dell'amore come tormento di Andrea, cappellano del re di Francia (seconda metà del sec. XII).

3. L'amore continua ad essere psicologico ed interiore, sacro e profano: il poeta esamina se stesso e le sue reazioni psicologiche davanti al fatto di essere innamorato.

4. Il poeta ricorre alla figura retorica dell'anafora (o ripetizione) ("Che sia benedetto..."), per esprimere in modo letterariamente efficace, quasi tangibile, la sua estasi.

5. Anche in questo sonetto il poeta parla con se stesso: in nessun componimento dialoga con Laura, nonostante che la letteratura tradizionale fornisse numerosi esempi in proposito, dal *Contrasto* di Cielo d'Alcamo (prima metà del Duecento) a "*Becchin' amor!*" di Cecco Angiolieri (1260ca.-1312 ca.).

6. L'amore di Petrarca per Laura è quindi un amore letterario, che si compiace di essere tale, che si preoc-

cupa di essere intessuto di citazioni letterarie (Scuola siciliana, Dolce stil novo, *Bibbia* ecc.), che è soddisfatto di rispecchiarsi in se stesso. Angiolieri voleva fare un'antiletteratura, Petrarca vuole fare una iperletteratura: la realtà viene trasformata in un'abile, raffinata e preziosa (ri)elaborazione letteraria.

Padre del ciel, dopo i perduti giorni (LXXII)

O Padre del cielo, dopo i giorni di perdizione, Dopo le notti consumate in pensieri vani, In compagnia di quel crudele desiderio che si accese nel mio cuore, Guardando l'aspetto [di Laura] (che per mio male è così bello),

Ti piaccia ormai con la luce della tua grazia che io incominci un'altra vita ed azioni più degne, Così che il mio crudele avversario (=il demonio), Avendo teso invano le sue reti, rimanga scornato;

Ora, o mio Signore, sta passando l'undicesimo anno Da quando io fui sottoposto allo spietato giogo (=l'amore per Laura), Il quale è più crudele sopra i più deboli.

Abbi pietà del mio affanno, anche se esso è indegno; Riconduci i miei i pensieri erranti verso il cielo; Ricorda loro come oggi tu fosti crocefisso.

Riassunto. Il poeta si rivolge a Dio, riconoscendo di aver consumato il suo tempo in un amore terreno. Gli chiede di poter intraprendere una vita più degna con l'aiuto della sua grazia, in modo da sconfiggere il demonio. Ricorda ancora che da 11 anni è sottoposto alla schiavitù amorosa, gli chiede di aver pietà per il suo indegno affanno e di ricondurre i suoi pensieri verso il cielo.

Commento

1. Petrarca conduce da 11 anni questa vita oscillante fra la terra ed il cielo, fra *amor sacro* ed *amor profano*. A quanto pare la situazione non è completamente spiacevole, se egli insiste nel rimanervi irretito. E, comunque, non intende impegnarsi seriamente ad uscire: chiede a Dio di ricondurre i suoi pensieri erranti verso il cielo, ma da parte sua non dimostra molta buona volontà a dimenticare la terra.

2. Il poeta ripiega sempre su se stesso. Si tratta però di un atteggiamento letterario, che non ha alcun riscontro nella sua vita pratica, dove egli coglie onori e denaro. Ma anche così testimonia le tensioni *reali* esistenti nella cultura del tempo.

3. Al di là delle scelte letterarie, Petrarca e, con lui, il *Canzoniere*, testimonia la frattura dell'universo di valori medioevale: Chiesa ed Impero, vita terrena in funzione della vita ultraterrena, salvezza dell'anima e dannazione eterna, cultura religiosa e cultura laica. Boccaccio, di solo dieci anni più giovane, appartiene già ad una cultura che si è aperta ai valori terreni e li ricerca. Essa non si sente affatto in colpa per aver abbandonato i valori ultraterreni tradizionali.

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi (XC)

I capelli biondi [di Laura] erano sparsi all'aria, La quale li faceva ondeggiare in mille dolci nodi, Ed oltre ogni misura ardeva la luce Di quei begli occhi, che ora sono meno luminosi;

E mi pareva (non so se era vero o falso) Che il viso assumesse un aspetto di compassione; Io, che nel petto avevo l'esca amorosa, che meraviglia c'è se mi innamorai subito?

Il suo camminare non era da essere mortale, Era quello di un angelo, e le sue parole Avevano un suono ben diverso da quello della voce umana;

Uno spirito celeste, un sole vivente Fu ciò che io vidi; e, se anche essa ora non fosse più così, La ferita amorosa non guarisce perché l'arco si è allentato (=perché non è più bella come un tempo).

Riassunto. I capelli biondi di Laura erano sparsi all'aria, i suoi occhi erano splendidi. Perciò non c'è da meravigliarsi se il poeta si è innamorato subito di lei. La donna camminava come un angelo, aveva una voce sovrumana, era uno spirito celeste, un sole vivente. Ed anche se ora non è più bella come un tempo, egli ne è ancora innamorato.

Commento

1. Il poeta gioca sul termine *l'aura* (=l'aria e Laura): l'attenzione, quasi esasperata, verso le possibilità espressive date dalle parole è una caratteristica costante del *Canzoniere*.

2. Come altrove, egli riprende motivi stilnovistici da Guinizelli (la donna-angelo) e da Dante (la donna-angelo, il modo di camminare sovrumano). Le immagini però risultano ben rozze, astratte ed approssimative rispetto al sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*.

3. Il gioco di parole costruito su *l'aura* e l'iperbole *un sole vivo* anticipano il concettismo della poesia barocca (prima metà del Seicento).

4. Il poeta ricorre anche ad un calibrato anacoluto ("Io... che meraviglia c'è, se..."), per mantenersi al centro dell'attenzione e per esprimere il sopraggiungere improvviso ed inevitabile dell'amore per Laura.

5. L'amore per Laura è un amore della memoria: il poeta ricorda il suo innamoramento giovanile e ribadisce che è ancora innamorato. La duplicità temporale (il passato ed il presente) lo spinge a riconoscere e a sottolineare che ora Laura è meno bella di allora, perché ormai invecchiata. Altrove, citando l'*Ecclesiaste*, aveva concluso che "ciò che piace al mondo dura poco" (I).

Chiare, fresche e dolci acque (CXXVI)

1. O chiare, fresche e dolci acque (nelle quali immerse il bel corpo la sola che a me par donna), o ramo gentile (al quale – mi ricordo e sospiro – ella appoggiò il bel fianco), o erba e fiori (che ricoprì con la bella veste e con l'angelico seno), o aria sacra e serena (dove

Amore mi aprì il cuore mostrandomi i suoi occhi belli), ascoltate le mie ultime e dolenti parole.

2. Se è mio destino (e il cielo opera in questa direzione) che Amore mi faccia morire piangente, spero che per qualche sorte benigna il mio povero corpo sia sepolto in mezzo a voi e che l'anima, separata dal corpo, torni al cielo. La morte sarà meno dura, se porterò con me questa speranza al momento dell'incerto trapasso: il mio spirito affaticato non potrebbe fuggire dal corpo travagliato per trovare riparo in un porto più sicuro o in un sepolcro più tranquillo.

3. Forse in un tempo futuro la crudele bella e mite, intenerendosi per me, ritornerà in questo luogo abituale, e lì, dove mi vide in quel giorno fortunato, volgerà gli occhi desiderosi e lieti di vedermi, volendomi cercare. E, ahimè!, vedendomi divenuto polvere fra le pietre del sepolcro, il dio Amore le ispirerà tali dolci sospiri che ella mi farà ottenere la misericordia divina, asciugandosi gli occhi con il suo velo.

4. Dai rami scendeva (mi è dolce il ricordo) una pioggia di fiori sopra il suo grembo, ed ella sedeva umilmente in tanta gloria, ormai ricoperta da una nuvola amorosa. Un fiore le cadeva sulla veste, un altro sulle trecce bionde (quel giorno sembravano oro lucente e perle), un altro si posava per terra, un altro sulle onde del fiume, un altro vagava dolcemente nell'aria e sembrava dire: "Qui regna il dio Amore!".

5. Quante volte io, pieno di stupore, dissi: "Certamente costei è nata in paradiso!". A tal punto la divina bellezza, il volto, le parole e il dolce sorriso mi avevano fatto dimenticare e separato dalla realtà, che io dicevo sospirando: "Come sono venuto qui? E quando?", poiché credevo di essere in cielo, non là dov'ero. Da allora in poi mi piace tanto quell'erba, quel luogo, che non so trovar pace altrove.

6. O canzone, se tu fossi bella come vorresti, potresti avere il coraggio di uscire da questo bosco e andare tra la gente.

Riassunto. 1. O dolci acque – dice il poeta –, o ramo gentile, o erba e fiori, o aria serena [dove Laura è vissuta], ascoltate le mie ultime parole. 2. Se dovrò morire piangendo, spero di essere sepolto in mezzo a voi, che per me siete il luogo più sicuro e tranquillo. 3. Forse in futuro ella tornerà qui e mi cercherà e, vedendomi morto e sepolto, implorerà il cielo ed otterrà per me la grazia divina. 4. Ricordo con dolcezza quando sopra di lei e intorno a lei cadevano fiori, che sembravano dire: "Qui regna il dio Amore". 5. Quante volte io, stupito, dissi che era nata in paradiso! La sua bellezza mi faceva dimenticare a tal punto la realtà, che io mi chiedevo com'ero giunto lì, perché pensavo di essere in cielo. Perciò non riesco a vivere altrove. 6. O canzone, se tu fossi bella come vorresti, lascresti questo luogo per andare tra la gente.

Commento

1. Il riassunto, che si limita ad eliminare gli aggettivi e le proposizioni dipendenti superflui, mostra chiaramente quanto (poco) il poeta è interessato al contenuto

to, e quanto (molto) è interessato alla forma letteraria in cui il contenuto è espresso.

2. La canzone riprende e rielabora immagini e motivi della tradizione letteraria siciliana e stilnovistica, a cui si aggiunge il mai sopito *dissidio interiore* tra terra e cielo.

3. Il testo è, come di consueto, assai ricercato e assai elaborato sul piano letterario. Agli inizi si rivolge a parlare alle acque, al ramo, all'erba e ai fiori. Alla fine personifica anche la canzone, che il poeta invita ad andare tra la gente.

4. Anche qui tutta la realtà, compresa Laura, gira intorno al poeta, che vive dei ricordi del passato, ma che immagina anche di essere morto nel futuro. Per la prima ed ultima volta si preoccupa di quel che prova Laura: alla vista della sua tomba la donna verserà qualche lacrima, che sarà sufficiente per fare andare il poeta in cielo.

5. Questo testo, come tutti i precedenti, mostra quanto la poesia di Petrarca sia intessuta di citazioni letterarie precedenti, di riflessioni e di sentenze tratte dalla *Bibbia*, dagli stoici, dai Padri della Chiesa, da sant'Agostino. Essa è e vuole essere una poesia in cui la dimensione letteraria (fusa con l'egocentrismo del poeta) si impone completamente sui contenuti.

Italia mia, ben che 'l sperar sia indarno (CXXXVIII)

1. O Italia mia, benché le mie parole non possano guarire le tue piaghe mortali, che così numerose vedo sul tuo bel corpo, desidero almeno che i miei sospiri siano come li spera il Tevere, l'Arno ed il Po, dove ora, addolorato e pensoso, io mi trovo. O Dio del cielo, io ti chiedo che la compassione, che ti fece venire sulla terra, ti faccia ora guardare il tuo amato paese. Vedi, o Signore cortese, come futili motivi siano causa di guerre crudeli! Apri, o Padre, intenerisci e sciogli i cuori, che ora Marte (=il dio della guerra), superbo e feroce, ha indurito e richiuso. Fa' che qui la tua verità, anche se io valgo poco, sia detta dalla mia bocca.

2. O voi, che dalla sorte avete avuto il governo delle nostre belle contrade, per le quali non mostrate di avere alcuna compassione, che cosa fanno qui tante armi straniere? Pensate davvero che la nostra terra verdeggiante si tinga del sangue dei barbari? Vi fa piacere sbagliare! Vedete poco e vi sembra di vedere molto, poiché cercate l'amore e la fedeltà in cuori che si vendono. Perciò chi ha più mercenari è anche colui che ha più nemici intorno. Questo diluvio è stato raccolto in paesi selvaggi e spaventosi, per inondare i nostri campi fertili! Se prepariamo con le nostre mani la nostra rovina, chi ci potrà salvare?

3. La natura si preoccupò della nostra sicurezza, quando pose le Alpi come barriera tra noi e la rabbia tedesca. Ma il desiderio cieco, ostinato contro il proprio bene, si è poi tanto impegnato, che ha procurato la scabbia al corpo sano dell'Italia. Ora dentro ad una stessa gabbia si trovano belve feroci e greggi mansuete, così che il migliore geme sempre. E, per nostro maggior dolore, queste belve discendono dal popolo

senza legge, al quale, come dice la storia, Caio Mario inflisse una tale sconfitta, che è ancor vivo il ricordo dell'impresa, quando l'esercito romano, assetato e stanco, trovò nel fiume più sangue che acqua.

4. Non parlo di Giulio Cesare, che su ogni pianura fece l'erba rossa con il sangue delle loro vene, nelle quali intinse le nostre spade. Ora sembra, non so per quale influsso maligno delle stelle, che il cielo ci odii: ciò è merito vostro, o principi, a cui è stato affidato un compito così grande, quello di governare l'Italia! Le vostre ambizioni contrastanti guastano la più bella parte del mondo. Quale colpa degli uomini, quale giudizio di Dio o quale fatalità vi spingono ad importunare il vicino meno potente, a insidiare i suoi beni danneggiati e dispersi, a cercare soldati in paesi lontani, e a gradire che spargano il sangue altrui e che vendano la vita per denaro? Io parlo per dire la verità, non perché odio o disprezzo qualcuno.

5. Non vi siete ancora accorti, dopo tante prove, dell'inganno dei mercenari bavaresi, i quali, alzando un dito in segno di resa, si prendono gioco della morte? La beffa è, secondo me, peggiore del danno. Il vostro sangue però è versato largamente: siete spinti gli uni verso gli altri da ben altro odio! Riflettete un momento sulla vostra situazione, e capirete che non può avere caro alcuno colui che ritiene se stesso così vile, da venderci per denaro. O nobile stirpe latina, allontana da te il peso dannoso di questi mercenari, e non trasformare in idolo la loro vuota fama, che non ha riscontro nella realtà! È colpa nostra, non della natura, se il furore settentrionale, restio a ogni inciviltà, ci supera nelle capacità intellettuali.

6. Non è questa la terra ove nacqui? Non è questo il mio nido ove fui nutrito così dolcemente? Non è questa la patria in cui ho riposto la mia fiducia, la madre benigna e pietosa, che ricopre ambedue i miei genitori? In nome di Dio, o principi, questo pensiero penetri qualche volta nella vostra mente, e, pieni di compassione, guardate le lacrime del popolo sofferente, il quale, dopo Dio, soltanto da voi può sperare protezione. E, purché mostriate qualche segno di compassione, il coraggio [militare] contro la furia [straniera] impugnerà le armi, e il combattimento sarà breve, perché l'antico valore non è ancora scomparso dai cuori degli italiani.

7. O signori, considerate come il tempo vola, come la vita se ne va, e come la morte ci sovrasta. Voi ora siete qui su questa terra, ma pensate alla partenza da questa vita, quando l'anima, senza corpo e da sola, deve giungere a quell'incerto passaggio. Attraversando questa valle terrena, deponete giù l'odio e lo sdegno, che sono venti contrari alla vita serena. E quel tempo, che ora consumate ad angustiare gli altri, impiegate in qualche azione più degna, compiuta con la mano o con l'ingegno, in qualche opera bella e lodevole, in qualche proposito onorevole. Così su questa terra si è felici, e ci si prepara la strada del cielo.

8. O canzone, io ti esorto a dire cortesemente le tue ragioni, perché devi andare fra la gente, e gli animi si sono ormai abituati ad ascoltare l'adulazione, che porta rovina e che è sempre nemica della verità. Sarai ac-

colta soltanto dai pochi animi generosi, che amano il bene pubblico. Di' loro: "Volete proteggermi? Io vado a gridare: *Pace, pace, pace!*".

Riassunto. (1) O Italia mia – dice il poeta –, anche se le mie parole non ti possono guarire, parlo ugualmente come ti piacerebbe sentirmi parlare. O Dio, volgi lo sguardo al tuo amato paese, sciogli i cuori induriti, e fa' che la tua verità esca dalla mia bocca. (2) O signori, che governate l'Italia, perché ci sono qui tanti soldati stranieri? Pensate forse che costoro si ammazzino per voi? Vi illudete! Essi sono venuti per distruggere i nostri campi, e noi, chiamandoli, ci stiamo distruggendo con le nostre mani. (3) La natura ha innalzato le Alpi, per separarci dai tedeschi. Voi invece li avete chiamati qui, ed ora lupi feroci e pecore mansuete vivono insieme, e chi ci rimette è sempre il migliore. Eppure questi soldati discendono da quelli che sono stati così duramente sconfitti da Caio Mario, che dell'impresa è ancor vivo il ricordo. (4) Non parlo poi di Giulio Cesare, che li sconfisse più volte. Ora, se abbiamo perso la protezione del cielo, è per colpa vostra! Le vostre ambizioni stanno rovinando l'Italia. Perché importunate il vicino? Perché cercate soldati stranieri? Perché provate piacere a veder spargere il sangue? Io parlo per dire la verità, non per odio verso qualcuno. (5) Non vedete che questi soldati, arrendendosi, evitano lo scontro, e si prendono gioco di voi? Riflettete un po': come può avere caro qualcuno chi ritiene di valere tanto poco, da vendersi? O nobile sangue latino, non ammirare la loro fama, che è immeritata. E, se ci superano, la colpa è nostra, non della natura. (6) Non è l'Italia la terra dove sono nato e cresciuto e dove sono sepolti i miei genitori? O signori, abbiate compassione del nostro popolo, che soffre. Basterebbe un po' di compassione a fargli prendere le armi e a fargli cacciare gli stranieri. Il coraggio dei romani non è ancora scomparso dal suo cuore. (7) O signori, il tempo vola e la morte si avvicina: quando arriva, bisogna lasciare tutto. Perciò, mentre vivete, lasciate ogni odio, che impedisce di vivere serenamente. E dedicate il tempo, che ora perdetevi ad angustiare gli altri, per imprese più degne. Così vivete felici sulla terra, e vi preparate la salvezza del cielo. (8) O canzone, esponi con prudenza i tuoi argomenti: devi andare tra gente abituata all'adulazione, non alla verità. Poche persone ti ascolteranno. Chiedi la loro protezione, ne hai bisogno, perché vai a predicare la pace.

Riassunto. Il poeta si rivolge ai signori d'Italia e chiede perché hanno invitato soldati stranieri (1). Essi non sono venuti qui per ammazzarsi tra loro, ma per depredare il nostro paese. (2). La natura ha innalzato le Alpi per dividerci dai tedeschi, ed ora lupi feroci e pecore mansuete vivono insieme, e chi ci rimette è sempre il popolo italiano. Eppure essi sono i discendenti di quei popoli che sono stati così duramente sconfitti da Caio Mario (3) e da Giulio Cesare. Perché i signori d'Italia vogliono far guerra ai loro vicini (4)? I soldati stranieri fingono di combattere e si

prendono gioco dei loro datori di lavoro. Non possono essere fedeli a nessuno coloro che si mettono in vendita per poco prezzo. La loro fama militare è del tutto infondata (5). Quindi il poeta fa due riflessioni. a) L'Italia è la terra dove egli è nato, perciò invita i signori ad avere compassione del popolo italiano e a fargli prendere le armi contro gli stranieri invasori (6). b) E poi il tempo vola, e si avvicina la morte: nel poco tempo che ci rimane è meglio pensare alla salvezza ultraterrena che a farsi guerra (7). Infine il poeta invita la canzone ad andare tra la gente a predicare la pace.

Commento

1. La canzone è l'atteggiamento *più politico* che Petrarca riesce ad esprimere in tutta la sua vita. In realtà egli non è interessato alla politica ed è lontano dalle beghe politiche tra fazioni o tra città e città o tra staterello e staterello che caratterizzano l'Italia del Duecento e poi del Trecento. Proiettato com'è nel mondo dei classici, nella repubblica ideale che lo fa incontrare con i grandi dell'antichità, egli non capisce né può capire come si possa perdere tempo in conflitti continui, inutili ed estenuanti. La guerra o le piccole guerre dei signori non sono i suoi valori. Egli ne ha altri. I suoi valori non sono effimeri, né contingenti, perciò guarda con fatica e con poco interesse ai signori che sono incapaci di uscire da un momento storico soffocante e senza alternative, per attingere a quella vita fuori del tempo che unisce i grandi del passato, del presente e del futuro.

2. Petrarca è radicalmente diverso da Dante, che nella *Divina commedia* (1306-21) esprime le sue idee politiche, sociali, religiose, scientifiche, che dedica i canti VI delle tre cantiche ai problemi politici, che si scaglia duramente contro i principi locali, contro i papi, contro gli imperatori, quasi contro Dio, contro i fiorentini (*Pg. VI*), che hanno dimenticato il loro ruolo, la loro missione, il loro ambito, che hanno dimenticato l'Italia e la funzione delle due grandi istituzioni, il papato e l'impero. Che vede la conflittualità persistente tra i signorotti locali (*If. XXVII*). Non si può dire chi, tra i due poeti, ha più ragione (o più torto), poiché hanno valori diversi e vivono in due dimensioni diverse. Dante è attaccato alla sua Firenze. Petrarca è un personaggio che ha vita, interessi internazionali, e vive ospite di chiunque lo inviti, paghi i suoi servizi e gli permetta di dedicarsi ai suoi amati autori latini. In cambio egli dà lustro con la sua presenza e svolge incarichi diplomatici. Giustamente gli umanisti si ricollegano a lui: hanno gli stessi valori, gli stessi interessi, la stessa cultura e la stessa mentalità.

3. Qui Petrarca si chiede perché i signori d'Italia hanno invitato milizie straniere per combattere per essi. Nel Cinquecento Ariosto si chiede meravigliato come sia possibile che Ludovico il Moro, signore di Milano, abbia potuto chiamare in Italia il re di Francia contro il re di Napoli: le conseguenze, disastrose per tutti, di lì a poco si fanno vedere. Con due secoli di anticipo il poeta invita i signori d'Italia a non commettere errori e a cacciare fuori d'Italia gli stranieri! Il

potere politico, ignorante e beota, non lo ascolta nel presente né nel futuro. Contemporaneamente ad Ariosto Machiavelli nel *Principe* (1512-13) si affanna a convincere Lorenzino de' Medici a impugnare una bandiera e a mettersi a capo del popolo italiano per cacciare i barbari fuori d'Italia... Insomma la valutazione che Petrarca dà sulla classe politica italiana del suo tempo non è quella di uno sprovveduto intellettuale, che è apolitico e rinchiuso nella sua grettezza e nel suo egoismo. È quella di un intellettuale che non può capacitarsi che si possa vivere a livelli così bassi, così contingenti, così banali.

Passa la nave mia colma d'oblio (CLXXXIX)

Passa la mia nave (=la mia vita) piena d'oblio (=con la coscienza morale offuscata) Per un mare sconvolto, nel mezzo di una notte invernale, Fra gli scogli di Scilla e di Cariddi; e alla guida Siede il signore, anzi il mio nemico (=il dio Amore).

A ciascun remo siede un pensiero sfrenato e colpevole, Che pare non curarsi della tempesta né della salvezza; La vela è rotta (=colpita) da un vento umido, continuo, Fatto di sospiri, di speranze e di desideri [vani].

La pioggia delle lacrime e la nebbia degli sdegni Bagna e rallenta le sartie ormai stanche (=logore), Che sono fatte di errore intrecciato con l'ignoranza.

Si celano i miei due dolci e consueti segni [di riferimento] (=gli occhi di Laura); È morta fra le onde la scienza e l'arte di navigare, Tanto che io incomincio a disperare di raggiungere il porto (=la salvezza).

Riassunto. Il poeta paragona la sua vita ad una nave, che con il mare in tempesta e in una notte d'inverno attraversa uno stretto pericoloso. Al timone siede il dio Amore, che è il suo signore, ma anche il suo nemico. Ai remi stanno pensieri sfrenati e colpevoli. E la vela è spinta dal vento irresponsabile delle passioni. Non ci sono più gli occhi di Laura a guidarlo. È scomparsa fra le onde la scienza e l'arte di navigare, tanto che ormai egli disperava di raggiungere il porto.

Commento

1. Il sonetto potrebbe risalire al 1343, quando il poeta attraversa una profonda crisi spirituale: gli nasce Francesca, la seconda figlia naturale, e il fratello Gherardo si fa monaco, nonostante che egli fosse contrario. Laura poi è lontana da lui, perché egli si reca a Napoli.

2. Il sonetto è fatto con la consueta abilità letteraria e con il consueto uso di figure retoriche: il paragone tra la nave e la vita, l'*accumulo* di situazioni negative nei primi 11 versi, la lentezza dei versi che con la loro gravità accentuano il carattere drammatico della situazione, l'uso di termini pregnanti già indicati nel sonetto iniziale (*lacrimar, sdegni, error, ignorantia, desperar*), l'antitesi (*signore-nemico*), i consueti due termini congiunti ("Scilla et Caribdi", "pronto e rio", "bagna et rallenta", "la ragion et l'arte").

3. La presenza massiccia, qui come altrove, della retorica anche in questo sonetto che sembrerebbe più sincero di altri pone il problema se il *Canzoniere* sia sincero o sia una semplice finzione letteraria. Una risposta potrebbe essere questa: il poeta ritiene che soltanto l'uso estesissimo della retorica sia capace di esprimere adeguatamente i suoi sentimenti. La retorica è quindi l'abito letterario con cui egli vuole e deve necessariamente rivestire e travestire i suoi pensieri ed i suoi sentimenti.

La vita fugge e non s'arresta un'ora (CCLXXII)

La vita fugge e non si arresta un momento E la morte le vien dietro a grandi passi; e le cose presenti e le passate Mi tormentano, ed anche le future;

Ed il ricordo e l'attesa mi angosciano Da una parte e dall'altra, così che in verità, Se non avessi pietà di me stesso, Io sarei già fuori di questi pensieri (=mi sarei dato la morte).

Mi torna in mente se il mio cuore infelice Ebbe mai una qualche dolcezza; e poi, guardando dall'altra parte (=al futuro), Vedo i venti sconvolti (=in tempesta) [che si oppongono] alla mia navigazione:

Vedo tempesta nel porto (=alla fine della vita), ormai stanco Il timoniere, rotti l'albero e le sartie, E spenti i begli occhi [di Laura], che solevo ammirare.

Riassunto. Il poeta vede la vita passare in gran fretta e la morte avvicinarsi. Il presente ed il passato lo tormentano ed ugualmente il futuro, tanto che egli, se non avesse pietà di se stesso, si sarebbe già suicidato. Il passato non gli ha dato gioie, il futuro si presenta minaccioso. Vede la sua vecchiaia sconvolta ancora dalle passioni, egli è ormai stanco e gli occhi di Laura si sono spenti.

Commento

1. Il sonetto sembra avere un contenuto maggiore di altri (il riassunto è più lungo della media). In realtà il poeta dimostra di aver raggiunto un controllo ancora più raffinato del linguaggio, che ora controbilancia con il contenuto. Le figure retoriche sono numerose, ma non si avvertono, in tal modo il contenuto acquista più spazio e appare in primo piano.

2. Il sonetto è pieno di figure retoriche: antitesi (*fugge/s'arresta, vita/morte, cose presenti/passate, rimembrar/aspettar, or quinci/or quindi* ecc.); litote (*Non s'arresta*); ripetizioni (il secondo verso ripete il concetto espresso nel primo); metafore (i *lumi*, cioè gli occhi di Laura) ecc. Ricompare la metafora della *vita* come di una *nave* e, di conseguenza, del *vivere* come di un *navigare*, e della *morte* come del *porto*. Addirittura il poeta medita una cosa reale come il suicidio. Si tratta, come di consueto, di un atteggiamento letterario.

3. I motivi del sonetto sono i consueti della poesia petrarchesca: il passato angoscioso, il ricordo del passato, il presente doloroso; il futuro incerto e sconvolto dalle passioni; l'amore per Laura che non conosce

momenti di debolezza; la vita che passa, che è come una nave, che si dirige verso il porto della morte.

4. Il poeta recupera il motivo classico della vita o del tempo che fugge (“a gran giornate” è un calco di *magis itineribus*, espressione militare che significa *a marce forzate*).

5. Il verso finale viene riservato abilmente a Laura, che è in cima a tutti i pensieri del poeta. Il sonetto sembra più sincero di altri proprio perché *l'ars dicendi* è meno visibile, e perciò più efficace. Ed anche perché, diversamente dal solito, gli aggettivi adoperati sono pochissimi.

JACOPO PASSAVANTI (1302ca.-1357)

Jacopo Passavanti nasce a Firenze nel 1302ca. da una famiglia nobile. Entra ancora adolescente nell'Ordine domenicano nel convento di S.ta Maria Novella, dove inizia gli studi teologici, che poi completa a Parigi (1330-33). È priore in numerosi conventi toscani. Dal 1345 torna a Firenze come priore di S.ta Maria Novella. Nella Quaresima del 1354 tiene una serie di prediche, che poi raccoglie nello *Specchio di vera penitenza*. L'opera fa di lui il più grande predicatore del Trecento. Essa è scritta in uno stile conciso ed efficace, attento alla psicologia degli ascoltatori. E diviene uno dei testi medioevali più letti e diffusi, tanto che ben presto se ne traggono antologie di *exempla*. Muore nel 1357.

Il conte di Matiscona

Riassunto. A Matiscona – racconta Elinando – c'era un conte ricco, superbo e peccatore. Bestemmiava Dio e non voleva morire. Il giorno di Pasqua, mentre sta festeggiando con le persone più importanti della città, entra un cavaliere, che gli ordina di salire sul cavallo. Quindi lo fa volare sopra la città, e la gente lo vede. Egli chiede aiuto, ma invano. Poi il demonio lo porta all'inferno.

Commento

1. La predica è breve, perché deve colpire subito l'immaginazione del pubblico. Non presenta aggettivi superflui, non ha fronzoli, è essenziale, chiara, schematica, ad effetto. Il pubblico è il popolo, che non sa leggere né scrivere né ascoltare con spirito critico. D'altra parte il frate si dimostra abilissimo a costruire una storia avvincente, credibile e persuasiva, capace di superare qualsiasi resistenza e qualsiasi dubbio da parte degli ascoltatori. Per raggiungere il suo scopo, egli usa con estrema sapienza le conoscenze psicologiche che ha del suo pubblico e dell'animo umano.

2. I personaggi sono pochi, messi ben in rilievo, descritti in modo essenziale, stilizzati, senza caratteristiche fisiche o psicologiche. Proprio per questo sono immediatamente riconoscibili.

3. Il conte è potente e ricco e gode di buona salute, perciò ignora Dio, dimentica la morte ed è spietato con i sudditi. Per il frate quindi chi è ricco è per forza cattivo, malvagio, superbo, irreligioso, peccatore, quindi destinato all'inferno. In questo modo dà una sensazione di rivincita sui ricchi ai suoi ascoltatori, che nella maggior parte dei casi appartengono al popolo. Ma contemporaneamente spinge il popolo a non protestare, a non rivendicare diritti, ad accontentarsi della misera vita che conduce. Essa lo porta però alla salvezza eterna.

3.1. Il conte è cattivo e indifferente verso i suoi sudditi, quindi è pronto per il demonio, che viene a portarselo via proprio quando è più felice e si sente più al sicuro.

3.2. La sorte del conte cambia all'improvviso: il demonio viene a prenderselo quando egli meno se l'aspetta perché più si sente al sicuro: gode di ottima salute ed è circondato dai più importanti cittadini. Il frate sa costruire e sa introdurre con abilità il *colpo di scena*, che sia capace di colpire il suo pubblico.

3.3. Prima di portarlo all'inferno, il demonio mostra il conte a tutti i cittadini per ricordare che la morte è sempre in agguato, che la giustizia divina punisce sempre i peccatori; e soprattutto per invitare i presenti a non comportarsi così e per mostrare che fine fanno coloro che peccano. Qui c'è però una contraddizione: così facendo, il demonio si fa cattiva pubblicità, perché mostrando che fine fa il conte spinge i cittadini a comportarsi diversamente, e quindi a salvarsi l'anima. Ma questo è proprio lo scopo che il predicatore vuole raggiungere. La contraddizione è così sanata. Peraltro essa è invisibile: emerge soltanto con una attenta riflessione *a posteriori* sul testo.

3.4. La contraddizione presente nel comportamento del demonio si spiega in questo modo: il frate vuole indicare ai presenti come *non* si devono comportare: essi *non* si devono comportare in modo arrogante e superbo come il conte; *non* devono essere ricchi come il conte, perché la ricchezza porta all'inferno. In altre parole *non* devono lamentarsi se sono poveri, perché così *sono sicuri* di andare in paradiso. Indicando come *non* si devono comportare, Passavanti indica *e converso* come essi si devono comportare. Il comportamento e la strategia del frate a prima vista possono sembrare contorti. Non lo sono: la strategia indiretta risulta più efficace dell'indicazione diretta e immediata del comportamento corretto da tenere per salvare l'anima. L'indicazione diretta sarebbe stata poco interessante, non coinvolgente e banale; quella indiretta invece fa provare un brivido di emozione e di eccitazione, perché gli ascoltatori – come spettatori – partecipano a fatti e ad eventi dai quali sono quotidianamente esclusi ed incontrano personaggi superiori alla loro modesta o modestissima condizione sociale.

4. La morale della predica è che bisogna essere buoni. Essa è espressa con un esempio concreto che incorpora un ragionamento: *se non si è buoni, quando si muore il demonio viene a prenderci per portarci all'inferno; dunque conviene esser buoni.*

5. Il frate raggiunge i risultati voluti con una scenografia attenta (Matiscona, il cavaliere misterioso, i cavalli che volano), con un imparabile richiamo all'autorità della fonte e con la paura della morte.

5.1. Matiscona (Maçon) è una città della Francia che effettivamente esiste. La sua esistenza – con un salto logico – diventa anche garanzia della veridicità del fatto raccontato. Peraltro chiunque volesse andarvi potrebbe farlo. E quindi potrebbe andare a controllare che la città esiste. Di conseguenza (ma è un errore di ragionamento) anche il fatto raccontato, ivi ambientato, è veramente accaduto. Questa possibilità teorica di controllo si trasforma in convinzione dell'inutilità del controllo stesso. Oltre a ciò i luoghi lontani hanno un particolare fascino sulla fantasia e sull'animo dell'ascoltatore, ieri come oggi. Passavanti sa tutto questo,

e su queste raffinate conoscenze psicologiche costruisce molti dei suoi *exempla*. Egli è un *persuasore occulto ante litteram!*

5.2. Nella predica ci sono elementi irreali (i cavalli che volano), che tuttavia il frate fa passare per veri, citando l'autorità della fonte, Elinando. Essi però sono di secondaria importanza, sono cioè solamente coreografici, rispetto all'effettivo messaggio che il frate vuole trasmettere: si limitano a rafforzare l'effetto persuasivo dello stile e delle immagini retoriche e a soddisfare la sete di immaginario e di meraviglioso, che è presente in ogni individuo, soprattutto delle classi inferiori.

5.3. L'episodio riferisce fatti realmente accaduti: ciò è garantito dall'autorità della fonte, Elinando, cronista francese del sec. XII, quindi di due secoli prima. Il predicatore sfrutta abilmente l'autorità della fonte ("L'ha detto Elinando") ed anche il fatto che il popolo è ignorante ed analfabeta e ascolta il religioso (come l'uomo di lettere o di scienza) da una situazione di inferiorità intellettuale e psicologica: il pulpito con il predicatore è in alto, il popolo è seduto in basso.

5.4. Il frate usa la morte per spaventare il suo pubblico e indirizzarlo sulla retta via, cioè a salvarsi l'anima. Egli quindi spinge sulla via del bene non sottolineando il valore del bene, ma spaventando con le pene che si provano all'inferno in conseguenza del peccato.

6. A questo punto, davanti a queste estesissime conoscenze di retorica, di psicologia e di sociologia, è facile capire che gli ascoltatori erano del tutto indifesi di fronte alla predica, alla intelligenza e alla capacità persuasiva del predicatore. Però, quasi per consolarci davanti a questo implacabile persuasore occulto, non si deve dimenticare che nel Trecento c'era anche un uso della retorica, una religiosità ed una sensibilità politica e sociale ben diverse e articolate: quelle espresse da Dante nella *Divina commedia* (1306-21).

Il carbonaio di Niversa

Riassunto. A Niversa viveva un carbonaio povero, buono e timorato di Dio. Una notte sta facendo il carbone, quando sente delle grida. Vede una donna nuda inseguita da un cavaliere che la raggiunge, la colpisce al petto con un pugnale e la getta nella fossa dei carboni ardenti. Quindi la afferra, la getta sul cavallo e corre via. La stessa cosa avviene la seconda e la terza notte. Il carbonaio allora racconta la visione al conte del luogo, con cui aveva buoni rapporti. Il conte va e assiste con il carbonaio alla stessa visione delle tre notti precedenti. Il cavaliere sta per andarsene, quando il conte lo ferma e gli chiede di spiegare la visione. Il cavaliere dice che in vita era divenuto l'amante della donna, la quale, per peccare meglio, aveva ucciso il marito. Poi, in punto di morte, prima la donna e poi lui si pentono e confessano il loro peccato. Evitano così l'inferno e vanno in purgatorio. Tuttavia, per espiare il loro peccato, devono infliggersi sofferenze l'un l'altra, come in vita si sono dati reciproco piacere. Prima di andarsene il cavaliere invita a pregare, a

fare l'elemosina e a far dire messe in loro suffragio, così Dio avrebbe alleggerito le loro pene.

Commento

1. I personaggi della predica sono poco numerosi e facili da riconoscere: il carbonaio, il conte, il cavaliere e la donna. Così possono essere subito identificati e memorizzati. Sono poi individuati per classe sociale: il popolo e la bassa nobiltà. Non ci sono altre classi perché nella visione che il popolo ha della società non ci sono altre classi o, meglio, le altre classi sono troppo lontane, inaccessibili, perciò inesistenti. Il carbonaio non ha nome (che importanza ha il nome di un carbonaio?). Neanche il conte ha un nome (in questo caso però il nome non è importante: il titolo e il ruolo sociale sono più che sufficienti a identificarlo e a far sì che incuta rispetto). Il cavaliere ed anche la donna hanno un nome, così attraggono subito l'attenzione e sono subito identificati e memorizzati. Il frate, perfezionista all'eccesso, è attento anche a questi minuscoli particolari: fa in modo che gli ascoltatori prestino attenzione soltanto a ciò che egli ha deciso e nella misura in cui egli ha deciso che essi prestino attenzione.

1.1. Il frate descrive con precisione ciò che lo interessa e su cui vuole che si concentri l'attenzione del suo pubblico: la dolorosa punizione a cui è sottoposta la donna. È sommario e ricorre a stilizzazioni quando descrive l'aspetto fisico dei personaggi, che nell'economia della predica ha poca o nessuna importanza. Ciò è comprensibile: l'aspetto diventerebbe un inutile diversivo, e non avrebbe alcuna funzione all'interno della predica. Egli poi mette in secondo piano e fa scomparire i personaggi e gli elementi, via via che questi non servono più, via via che essi hanno esaurito la loro funzione: il carbonaio occupa la prima parte della predica (è *causa* del racconto e introduce il conte), poi cede lo spazio al conte (è la figura sociale che può prendere in mano la situazione), il conte a sua volta interroga il cavaliere, quindi cede il posto al cavaliere (è colui che parla, che spiega e che invita a non peccare e a fare le elemosine). Con il discorso del cavaliere la predica raggiunge la catarsi e la conclusione.

2. Il carbonaio è di umili condizioni sociali, è buono e timorato di Dio. Lavora anche di notte e senza lamentarsi. Ed è totalmente passivo davanti alla visione infernale: non pensa, non agisce, non prende decisioni. Si limita ad assistere alla visione. Poi, dopo tre notti, pensa che sia giunto il momento di rivolgersi al conte: soltanto il conte sapeva prendere delle decisioni, sapeva come comportarsi, sapeva che cosa dire e che cosa fare. Egli è povero e inevitabilmente rimarrà povero... Nel corso della visione non interviene in alcun modo. Egli non rivolge la parola al cavaliere, perché era impensabile che un inferiore rivolgesse la parola ad un superiore. Né, tanto meno, si rivolge alla donna, che socialmente è ancor più inaccessibile. Egli anzi, semplicemente, scompare... Il dialogo avviene sempre e soltanto tra il conte e il cavaliere. Il conte ha ormai dimenticato il suo suddito, il cavaliere non lo vede nemmeno. Per lui non esiste. Ugualmente il popolo,

che si identifica nel carbonaio, non esiste. Non esiste, perché non attribuisce a se stesso alcuna esistenza. Ha paura di esistere, ha paura di fare ombra all'erba che calpesta. Il frate ribadisce al popolo che non esiste. Così il popolo continua a non esistere e a restare sottoposto nella gerarchia sociale. E continuerà ad avere bisogno del conte. Il frate però lo consola dicendo che, vivendo – passivamente – come vive, avrà nell'altro mondo la ricompensa eterna, mentre i nobili, che sono ricchi, superbi, presuntuosi e peccatori, vanno spesso all'inferno. La salvezza oltremondana dell'anima si accompagna quindi alla completa sottomissione e passività sociale.

3. Il conte è disponibile nei confronti del carbonaio, perché ha deciso di avere un atteggiamento paternalista verso dei suoi sudditi. Così accetta di seguire *di notte e a mezzanotte* il suo suddito, che gli dice di avere visto una visione infernale. Un comportamento psicologicamente credibile nella predica, impossibile nella realtà. (Ma l'autore ha ormai fatto entrare i presenti – anima e corpo – nella predica, nel mondo dell'immaginario: la realtà è stata ormai abbandonata.) Davanti alla scena infernale egli è attivo, anche se aspetta l'ultimo momento per chiedere spiegazioni al cavaliere (Il frate ha proiettato su di lui le incertezze, la passività e la paura di agire del suo pubblico). Chiede ed ottiene spiegazioni: ha il ruolo sociale e l'autorità per farlo. È ricco e attivo, e continuerà ad esserlo. Per il frate queste sono le differenze sociali che esistono per natura o per volontà di Dio. Esse perciò sono immutabili e non possono essere infrante.

3.1. In questa predica il conte è buono ed ha un atteggiamento paternalistico verso il carbonaio, a differenza della predica precedente in cui il conte era ricco, superbo e cattivo. Il frate si preoccupa di mostrare che la classe dominante non è fatta soltanto di gente peccatrice, ma anche di gente buona. Egli vuole assolutamente evitare che sorgano odii e invidie contro i nobili e i ricchi, che normalmente coincidevano. Insomma egli è attentissimo che le sue parole non abbiano effetti collaterali indesiderati.

4. Il cavaliere racconta la sua storia, che provoca la catarsi nei presenti. Essa riproduce la mentalità degli ascoltatori. Diventa l'amante della donna, non per sua scelta, ma perché la donna ha preso l'iniziativa verso di lui (non sta incolpando la donna, sta riconoscendo la sua passività e la sua incapacità di gestire gli eventi). Poi, in punto di morte, ha fatto quel che la donna ha fatto: si è pentito ed ha evitato l'inferno (anche qui sta riconoscendo la sua passività e la sua incapacità di capire, di prevedere e di gestire gli eventi). È un oggetto sessuale nelle mani della donna, ma non sembra affatto accorgersene. Non si capisce nemmeno se gli ha fatto piacere divenire l'amante della donna! Con lei ha avuto rapporti sessuali *freddi*, non accompagnati da adeguato piacere e da adeguata soddisfazione: il frate non ha esperienza diretta in proposito, inoltre vuole assolutamente evitare di dire che i rapporti sessuali sono piacevoli, altrimenti i suoi ascoltatori potrebbero essere tentati di provare.

5. La donna è sempre silenziosa, come il carbonaio, perché come il carbonaio non ha alcun prestigio sociale. Essa viene presentata come tentatrice e l'uomo come debole di volontà ed anche piuttosto stupido, perché subisce passivamente l'iniziativa di lei, dall'inizio alla fine del rapporto, cioè fino al momento della morte. La donna è costantemente attiva ed accorta: prende lei l'iniziativa verso di lui, uccide lei il marito per peccare meglio, usa lei l'amante come un oggetto sessuale. In fin di vita si dimostra accorta: si pente dei peccati commessi e si salva l'anima. Non dice all'amante di imitarla. Così l'uomo si salva perché imita la donna, non per merito proprio.

5.1. È presentata poi come *affamata di sesso*: il marito è pigro nei doveri coniugali, allora lei cerca un uomo che soddisfi i suoi appetiti sessuali. O meglio cerca un rapporto fisico che la sazi: l'affetto reciproco è del tutto assente nel rapporto. Per il frate vale il binomio: *sesso* uguale a *peccato*. Nella cultura del predicatore peraltro sono presenti paure maschili ancestrali (l'incapacità di soddisfare gli insaziabili appetiti femminili, il timore della "vagina dentata", che minaccia fisicamente l'organo maschile). Queste paure però non sono completamente ingiustificate: per individui che avevano una scarsa nutrizione l'atto sessuale doveva essere più un onere che un piacere.

6. La predica vuole proporre un insegnamento morale: spingere il fedele a vivere in grazia di Dio con la minaccia che, se pecca, è condannato alle pene dell'inferno o del purgatorio. Il predicatore però, attraverso le parole del cavaliere, invita i presenti a pregare per le anime purganti del purgatorio, ma invita anche a fare le elemosine (probabilmente alla Chiesa) e a far dire messe. In tal modo ottiene anche un tornaconto personale e di classe (il denaro va al convento). Come il santo frate di *Ser Ciappelletto* (I, 1).

6.1. La predica è facile, perché si rivolge a popolani, poco istruiti e per lo più analfabeti. Con intelligenza, intuito ed abilità il predicatore adatta il linguaggio, il contenuto, il profilo fisico e psicologico dei vari personaggi in base alle caratteristiche psicologiche, intellettuali e sociali del suo pubblico. Soltanto se fa così coinvolge gli ascoltatori e riesce a convincerli ad eseguire le richieste che concludono la predica.

7. Il predicatore presenta il fatto come vero: cita anche qui l'autorità di Elinando. Indica realisticamente anche la città in cui avviene. Insomma sottolinea ogni elemento che può contribuire a rendere credibile e concreto il racconto. Il peccato commesso è quello di lussuria, che è, con il desiderio di ricchezza e con la ricerca del sapere, uno dei tre peccati contro i quali più si scaglia il predicatore. Ben diversi sono il numero e la tipologia dei peccati puniti da Dante nell'*Inferno*. Per di più il peccato di lussuria sembra una prerogativa delle classi nobili, quindi un peccato che non viene commesso dagli ascoltatori, che si identificano con il carbonaio, buono e timorato di Dio. Insomma il frate dice ai presenti: guardate che vita peccaminosa fanno i nobili; voi non siete come loro, voi siete timorati di Dio, voi non peccate, voi siete superiori ai nobili, voi eviterete le pene dell'inferno e del

purgatorio e salverete l'anima (i presenti allora tirano un sospiro di sollievo e di contentezza). E, comunque, lascia un filo di speranza di salvezza anche ai nobili, purché si pentano.

8. La prerogativa di peccare sembra che appartenga soltanto alla nobiltà (anche se non a tutta). Il popolo non pecca, nonostante il cattivo esempio dei nobili. Il frate indica i "cattivi", che nell'altra vita avranno la meritata punizione. Ed invita il popolo a non comportarsi così, anzi elogia il popolo che continua a non peccare. I nobili peccano, e vanno all'inferno. Il popolo invece è buono e timorato di Dio. È povero, ma è sicuro di andare in paradiso.

9. La situazione di Francesca da Polenta e Paolo Malatesta, descritta da Dante (*If. V*), è completamente diversa: i due amanti, anche se sono finiti all'inferno, sono ancora legati dal loro intenso amore. Il cavaliere e la donna invece hanno soltanto rapporti sessuali e in purgatorio si infliggono sofferenze. Ma anche il pubblico è diverso: Dante si rivolge alle classi sociali medio-alte, che hanno e che apprezzano la cultura. Il frate si rivolge al popolo che non sa né leggere né scrivere. Oltre a ciò Francesca e Paolo si innamorano per la loro bellezza fisica, spinti dalla lettura di un libro d'intrattenimento. Qui invece i due personaggi si innamorano per semplice attrazione fisica, si innamorano di un amore carnale, quasi animalesco. Peraltro soltanto se è descritto in questi termini, il popolo può capire che tipo di amore lega il cavaliere e la donna.

10. Dante e Passavanti sono due credenti. Tuttavia vedono l'amore in due modi opposti. Passavanti riduce l'amore ad un amore fisico, che è solamente atto sessuale: la donna non ha alcuna moralità ed usa la ragione per soddisfare le sue voglie sessuali. Dante invece insiste sul fatto che Francesca e Paolo si sono innamorati perché sono belli e sul fatto che il loro amore è più forte delle pene dell'inferno. L'amore di Francesca e Paolo è molto più ricco dell'amore puramente fisico-sessuale che lega la donna ed il cavaliere. Tale amore è un amore psicologico che sorge dalla lettura di un romanzo del tempo (e quindi, se non ci fosse stata la cultura – il libro –, essi non si sarebbero innamorati). Il popolo però poteva capire soltanto l'amore della bassa nobiltà, a lui socialmente vicina e perciò conosciuta; non poteva capire l'amore intessuto di cultura e complesso, fisico e soprattutto psicologico ed estetico, praticato dall'alta nobiltà. Da parte sua il frate ricostruisce l'amore del cavaliere e della dama sul tipo di amore conosciuto e praticato dal popolo: tale amore è una proiezione sulla bassa nobiltà dell'amore fisico e carnale praticato dal popolo.

11. Petrarca gonfia di parole i suoi versi e riempie le sue poesie di frasi ai nostri occhi superflue. Passavanti invece è stringato sino all'osso: è quasi impossibile riassumere le sue prediche, perché risultano già brevi come un riassunto. Esse sono essenziali ed efficaci come uno spot televisivo.

12. La caccia infernale è un motivo molto diffuso nel Medio Evo. Boccaccio la inserisce in un contesto amoroso e nobiliare e la piega verso una direzione laica ed edonistica (*Decameron*, V, 8).

Serlo e lo scolaro dannato

Riassunto. A Parigi fu un maestro di nome Serlo, che insegnava logica e filosofia ed aveva molti scolari. Uno di essi, abile nelle discussioni ma vizioso, morì. Una notte gli apparve. Il maestro gli chiese se era salvo o dannato. Lo scolaro gli rispose che era dannato. Allora il maestro gli chiese se era vero che le pene dell'inferno fossero così dolorose come si diceva. Lo scolaro rispose che lo erano molto di più: la cappa, che aveva addosso, pesava più della maggiore torre di Parigi ed era foderata di fuoco ardente. Quindi, per dargli una prova concreta delle sue parole, fece cadere una goccia di sudore sulla mano del maestro, che venne forata. Poi scomparve. Il giorno dopo il maestro raccontò l'apparizione ai suoi scolari e mostrò la mano bucata, che non guarì più. Quindi, per non rischiare di finire tra le fiamme dell'inferno, decise, davanti a loro, di abbandonare la vita mondana e di farsi religioso. Così visse santamente fino alla morte.

Commento

1. I protagonisti della predica sono pochi, come in tutte le altre prediche: il maestro, lo scolaro che finisce all'inferno, il pubblico degli ascoltatori (gli altri studenti).

2. Il frate dice che lo scolaro è *intelligentissimo* e *viziosissimo*; in tal modo gli ascoltatori capiscono che anche l'intelligenza e la pratica dell'intelligenza sono un vizio che porta alla dannazione eterna. Lo scolaro poi impiega la sua intelligenza per scardinare le idee degli altri e per dimostrarsi superiore agli altri. E questi sono altri peccati, contro l'umiltà e di superbia. E anche contro la stabilità sociale.

2. Il maestro doveva amare molto la cultura e l'insegnamento, se va nello studio anche di notte. Tuttavia egli non si distingue certamente per coraggio, se lascia l'insegnamento e i suoi scolari per timore di finire all'inferno. Pur di conseguire "virtute e canoscenza", l'Ulisse dantesco è disposto ad abbandonare la famiglia e a compiere il *folle volo* oltre le colonne d'Ercole, per esplorare il mondo senza gente (*If.* XXVI, 85-142). Subito dopo Dante è caustico verso Francesco d'Assisi, santo ma ignorante, che si fa sottrarre l'anima di Guido da Montefeltro da un diavolo logico (*If.* XXVII).

3. Il frate conclude implicitamente che è meglio essere ignoranti e andare in paradiso, piuttosto che essere sapienti e andare all'inferno: la cultura rende pericolosamente superbi, e la superbia porta inevitabilmente alla dannazione. Oltre a ciò la cultura provoca cambiamenti sociali, che danneggiano le forze sociali tradizionali, la Chiesa come il potere feudale o signorile costituito.

4. A metà Trecento Passavanti propone una visione del mondo ancora medioevale, mentre Boccaccio e Petrarca sentono già l'approssimarsi dell'Umanesimo quattrocentesco.

5. Anche in questa predica il frate insiste sul peccato di lussuria, sulle pene infernali, costituite dal fuoco, sul fatto che il paradiso non è un bene da ricercare per

sé: ci si va perché è meglio evitare le terribili pene dell'inferno.

6. Il Dio del frate è vicino al *Deus tremendae majestatis*, che è giudice implacabile, di Tommaso da Celano piuttosto che all'*Altissimu, onnipotente, bon Signore* di Francesco d'Assisi, che crea e che governa con amore le sue creature.

Il cavaliere che rinnegò Dio

Riassunto. Un cavaliere sperpera il suo patrimonio in tornei e in molte spese inutili. Poiché non poteva comparire davanti agli altri cavalieri, diventa triste e disperato. Un suo fattore gli dice che poteva ritornare nuovamente ricco, se l'avesse ascoltato. Una notte lo conduce in una selva oscura. Qui invoca il demonio, che compare. Il demonio si dice disposto a restituirgli le ricchezze, se avesse rinnegato Dio. Il cavaliere si rifiuta, ma alla fine cede. Il demonio quindi chiede che rinneghi anche la Madre di Dio. A questo punto il cavaliere, aiutato dalla Vergine Maria, si rifiuta e fugge. Pentitosi del peccato commesso, entra in chiesa, dove era una statua della Vergine Maria con il figlio in braccio, e chiede perdono per il suo peccato. Contemporaneamente un altro cavaliere, che aveva comperato le ricchezze del primo, entra in chiesa e si mette dietro una colonna ad ascoltare. La Vergine Maria si rivolge al figlio e lo prega di perdonarlo. Il figlio però si rifiuta. Allora la Vergine mette il figlio sull'altare e si inginocchia davanti a lui. Alla fine il figlio cede alle preghiere della Madre e perdona il cavaliere, che esce contento di chiesa. L'altro cavaliere lo segue e gli rivela che ha visto e udito tutto. Quindi gli dice di volerlo aiutare: ha una figlia, gliela vuole dare in sposa; gli vuole rendere ciò che ha comperato da lui e farlo suo erede. Il cavaliere ringrazia Dio e la Vergine Maria, quindi accetta. Da quel momento fu sempre devoto della Vergine Maria e morì santamente. La Vergine quindi va sempre ringraziata, poiché prega sempre suo figlio per i peccatori, e non lascia perire chi ha devozione in lei.

Commento

1. Il protagonista è nobile, ed appartiene ai ranghi più bassi della nobiltà, quella di cui il popolo ha esperienza. Sperpera le ricchezze, vuole recuperarle in fretta ricorrendo al demonio, ma poi si pente. Si rivolge alla Madonna, che intercede per lui presso il figlio. Con il pentimento ritorna anche la ricchezza, con gli interessi: il cavaliere che ha acquistato i suoi beni glieli restituisce e gli dà anche in moglie la figlia. La morale della predica è che *conviene* rivolgersi alla Madonna, e che conviene *economicamente* essere credenti: il cavaliere recupera la ricchezza perduta e, in più, si trova anche una moglie. Dedicandosi alla famiglia, non ha più tempo di fare spese pazze...

2. Per il popolo Gesù Cristo e la Madonna sono due statue viventi, dediti a tempo pieno a fare grazie ai fedeli.

3. La *suspense* impedisce di porsi due domande: a) che cosa faceva il secondo cavaliere fuori di casa a

mezzanotte? Le persone per bene a quell'ora sono con la moglie ed i figli...; e b) doveva avere una vista particolarmente acuta, se riusciva a vedere di notte, anzi di mezzanotte...

4. La predica può essere confrontata con la novella *Federigo degli Alberighi* del *Decameron* (V, 9). Anche Federigo sperpera la sua ricchezza in tornei, pranzi e cene, per corteggiare, ma senza successo, madonna Giovanna. Ritorna ricco non per merito suo, ma per un caso fortunato: i fratelli costringono la donna a risposarsi e lei sceglie Federigo, colpita dalla sua generosità.

I FIORETTI DI SAN FRANCESCO

I *Fioretti di san Francesco* sono un'anonima traduzione degli *Actus beati Francisci et sociorum ejus*, che appare verso la fine del Trecento. Il traduttore è un abile letterato, che riesce a tradurre in un toscano semplice ed efficace lo spirito di Francesco e dei suoi primi compagni.

Della perfetta letizia

Riassunto. San Francesco e frate Leone stanno andando verso Santa Maria degli Angeli, quando san Francesco dice: "Se i frati minori dessero esempio di santità, ebbene non è ivi la perfetta letizia". Poco dopo il santo riprende: "Se il frate minore facesse miracoli, ebbene non è ivi la perfetta letizia". Poco dopo il santo riprende ancora: "Se il frate minore sapesse tutte le lingue e tutte le scienze, ebbene non è ivi la perfetta letizia". Poco dopo il santo riprende ancora: "Se il frate minore convertisse tutti gli infedeli, ebbene non è ivi la perfetta letizia".

A questo punto, incuriosito, frate Leone chiede al santo in che cosa consista allora la perfetta letizia.

Il santo risponde: "Quando noi arriviamo a Santa Maria degli Angeli tutti bagnati e infreddoliti, se il frate guardiano, non riconoscendoci, ci caccerà, ebbene ivi è perfetta letizia. Se noi insisteremo ed egli ci caccerà in malo modo e noi sopporteremo tutto ciò pazientemente e con gioia, ebbene ivi è perfetta letizia. Se noi insisteremo ancora, ed egli ci bastonerà, e noi sopporteremo tutto ciò pazientemente e con gioia, pensando alle sofferenze di Cristo, ebbene ivi è perfetta letizia.

Insomma, perfetta letizia è vincere se stessi e per amore di Cristo sopportare volentieri pene, ingiurie, obbrobri e disagi. Noi non ci possiamo gloriare di tutti gli altri doni di Dio, perché provengono da Lui, non da noi. Ma delle sofferenze noi ci possiamo gloriare, perché sono nostre".

Commento

1. Ci sono cinque definizioni negative di ciò che non è la perfetta letizia; poi c'è la reazione di frate Leone, che, finalmente incuriosito, chiede una definizione positiva di perfetta letizia. Segue la risposta: "Se noi fossimo respinti, se noi fossimo offesi, se noi fossimo picchiati dal frate guardiano, questa è perfetta letizia". E la conclusione finale: "La perfetta letizia consiste nel piegare la nostra volontà e la nostra superbia alla volontà di Dio, e per amore di Lui sopportare dolori, offese e disagi". La perfetta letizia perciò consiste nell'imitazione di Cristo e della sua passione: come Egli ha sofferto sulla croce per la nostra salvezza, così noi accettiamo le sofferenze della vita per amore verso di Lui e per amore verso il prossimo.

2. Il fioretto è semplice, facile, lineare, essenziale. Sotto l'apparente semplicità e ingenuità, rivela però la mano di un grande letterato, che conosce l'arte della retorica e sa piegarla abilmente per catturare le simpatie del suo pubblico: il fioretto ha una struttura sim-

metrica, consistente in cinque definizioni negative, che suscitano la curiosità di frate Leone e, con il frate, degli ascoltatori; seguono tre definizioni che si capiscono subito perché costituite da tre esempi concreti, disposti in crescendo; alla fine, e soltanto alla fine, c'è una definizione teorica generale, che non perde mai di vista la concretezza e che si inserisce in un contesto più ampio e più significativo, quello del rapporto dell'uomo con Dio.

3. Le cinque definizioni negative hanno lo scopo di stimolare la curiosità di frate Leone e contemporaneamente dell'ascoltatore. L'ascoltatore, se non capisce da solo, si trova davanti alla reazione di frate Leone, deve soltanto imitarla, ed esprimere la sua curiosità. Le tre definizioni positive, che si contrappongono a quelle negative, riescono così a colpire meglio l'immaginazione, l'intelligenza e la memoria dell'ascoltatore. Lo scrittore non avrebbe colpito in maniera così efficace, se avesse dato subito la definizione teorica di perfetta letizia, anzi si sarebbe perso in una definizione astratta, senza collegamenti con la vita reale, incomprensibile e indigesta per l'ascoltatore. Per lo stesso motivo ricorre agli esempi sia nelle definizioni negative sia in quelle positive.

4. La perfetta letizia, di cui parla lo scrittore, è la forma di felicità più completa di cui si possa godere qui sulla terra. Essa è ben diversa della felicità ultima che si raggiunge in cielo e che consiste nella visione di Dio. Lo scrittore sa che questa felicità – la visione mistica di Dio come è immaginata ad esempio da Dante (*Pd.* XXXIII, 67-145) – è lontana e per i suoi ascoltatori incomprensibile. Perciò, pieno di buon senso, delinea una felicità che è terrena, che è facilmente, anzi quotidianamente raggiungibile, che dà un senso alle sofferenze, alle malattie e alle offese ricevute. Insomma san Francesco si apre all'altro mondo, ma senza nessuna fretta teologica. E con fraterno buon senso indica il modo per affrontare positivamente i dolori e le sofferenze della vita quotidiana, senza che essi ci travolgano. E senza trasformare la propria vita terrena in un inferno di odi, di frustrazioni e di insoddisfazioni.

5. Francesco d'Assisi e, sulle sue orme, l'ordine francescano rifiuta i valori della società del tempo, incentrati sul benessere, sul potere e sulla ricchezza. Ma contemporaneamente riesce a dare un senso e una giustificazione agli aspetti negativi e più penosi, che caratterizzavano costantemente la vita quotidiana dell'ascoltatore.

6. Il Duecento e il Trecento sono ancora secoli impregnati di cultura religiosa perché gli scrittori sono religiosi o perché parlano di argomenti religiosi. Tale cultura è il frutto di una accuratissima assimilazione della retorica antica. A sua volta essa sarà assimilata dalla cultura laica del Trecento e del Quattrocento. L'assimilazione avviene senza traumi perché molti ecclesiastici sono letterati e molti letterati hanno preso i voti minori, per poter godere di prebende, in cambio di una sottomissione formale alla Chiesa. Per il Trecento l'esempio più tipico è F. Petrarca (1304-1374).

7. Il ricorso ad esempi facili e immediati caratterizza la retorica religiosa sia del volgarizzatore dei *Fioretti* sia di Passavanti. Ambedue gli autori avevano lo stesso pubblico popolare. Eppure la semplicità e l'immediatezza sono soltanto apparenti: alle spalle esse hanno una lunga tradizione culturale, costantemente arricchita e messa alla prova dei fatti, che rivela esperienza, capacità di persuadere, conoscenza dell'animo umano e dei suoi meccanismi. Le *tecniche della persuasione* o i *persuasori occulti* esistevano già nel mondo antico e nel Medio Evo: ai nostri giorni sono stati soltanto riscoperti e banalizzati da studiosi improvvisati e da pubblicitari senza fantasia.

8. Il fioretto costituisce anche uno straordinario esempio di come si possa insegnare coinvolgendo e interessando l'ascoltatore. Ma costituisce anche uno splendido esempio di farmacopea: la logoterapia. Il mondo antico è costretto a sviluppare quel sistema di lenimento del dolore costituito dalle parole di conforto, dalle parole incoraggianti, dalle parole che minimizzano il male e richiamano i pensieri al bene. In attesa della morte a cui era stato condannato, Anicio Manlio Severino Boezio (481ca.-526) scrive il *De consolatione philosophiae*.

9. I *Fioretti* si rivolgono al popolo, parlano con la semplicità che il popolo capisce e offrono al popolo la visione dell'al di qua e dell'al di là che il popolo capisce. Non c'è niente del titanico e del sublime mondo terreno e ultraterreno tratteggiato da Dante nella *Divina commedia*. L'al di là non è nemmeno accennato. La visione mistica di Dio è impensabile. Tutti gli *Itineraria mentis in Deum* escogitati dai mistici medioevali sono completamente assenti. C'è invece una semplice, chiara e utile fede in Dio, con la quale l'uomo comune rende più tollerabile la sua esistenza quotidiana, immersa nei dolori, nelle sofferenze e nella carenza di tutto.

10. La proposta, espressa nel fioretto, di accettare tutto ciò che proviene da Dio si trova già nel *Cantico di Frate Sole* di Francesco d'Assisi (1182-1226) e nella laude *O Signor, per cortesia* di Jacopone da Todi (1236ca.-1306). Francesco invita ad accettare da Dio "infirmirate et tribulatione". Jacopone si augura ogni male perché ha corrisposto con ingratitudine all'amore che Dio gli ha rivolto: "O Signore non è una punizione adeguata tutta la sofferenza che io mi sono augurato, perché tu mi creasti per tuo amore, ed io ti ho ucciso per ingratitudine".

11. Il *Fioretto* riesce a tradurre tutti i discorsi fatti sul male e sul dolore dalla filosofia antica e cristiana in una semplice e chiara ricetta, facile da applicarsi ogni giorno: sopportare in silenzio, pensando alle sofferenze di Cristo sulla croce, ritenere che la sofferenza ci accomuni a Cristo e che sia uno speciale segno di distinzione riservato da Dio per noi. Nel mondo antico gli epicurei (sec. III-II a.C.) avevano elaborato il *tetrafarmaco*: gli dei non si occupano degli uomini e passano il tempo in cielo a banchettare; un male intenso è di breve durata; un male lungo è facilmente sopportabile; la felicità è facile da raggiungere. Gli stoici (sec. III-II a.C.) avevano parlato di *indifferenza*,

di *imperturbabilità* e di *insensibilità* come tecniche efficaci per combattere il male. Da parte sua sant'Agostino (354-430) aveva sostenuto che il male era pura assenza di bene, era semplice *non essere*. Ciò non lo rendeva però più piacevole.

12. Dopo Francesco d'Assisi il santo più importante dell'Ordine è sant'Antonio (1195-1231) da Padova (ma nato a Lisbona).

GIOVANNI BOCCACCIO (1313-1375)

La vita. Giovanni Boccaccio nasce a Certaldo nel 1313. Nel 1327 segue a Napoli il padre, che lavora alle dipendenze della Compagnia dei Bardi. Qui contro la volontà paterna trascura la pratica della mercatura e si dedica allo studio del diritto canonico. Frequenta lo Studio napoletano, dove tra il 1330 e il 1331 insegna Cino da Pistoia, il poeta amico di Dante. Le opere di questo periodo sovrappongono temi classici a motivi cortesi. Cerca di inserirsi, ma senza successo, tra la nobiltà della corte angioina. Resta a Napoli fino al 1341, quando il fallimento della Compagnia lo costringe a ritornare a Firenze. Qui svolge qualche incarico diplomatico per la città. I tentativi di trovare una sistemazione economica prima a Ravenna (1345-46), poi a Forlì (1347) ed infine a Napoli (1348), dove vorrebbe ritornare, falliscono. Nel 1349-51 scrive il *Decameron*, la sua opera maggiore. Nel 1350 conosce Petrarca, che gli fa visita, mentre sta andando a Roma. Tra i due scrittori sorge una viva amicizia. Sotto il suo influsso Boccaccio inizia a studiare le opere classiche, e diventa un punto di riferimento per tutti quegli intellettuali che in quegli anni si orientano verso interessi di carattere filologico-erudito. Porta alla luce gli *Annali* di Tacito, le *Metamorfosi* di Apuleio e diversi codici di Cicerone e di Varrone. Promuove l'introduzione dello studio della lingua greca nell'università di Firenze. Negli ultimi 10 anni di vita lo scrittore assume atteggiamenti moralistici ed ha scrupoli religiosi, che lo spingono a condannare il *Decameron*. Le opere di questo periodo mostrano una profonda evoluzione nell'autore: si ritira nei suoi studi eruditi e preferisce l'uso del latino al volgare. Questo nuovo atteggiamento fa di Boccaccio un anticipatore dell'Umanesimo quattrocentesco. Nel 1363 Petrarca lo fa uscire da una crisi religiosa provocata da un frate che gli aveva preannunziato la dannazione eterna per le sue opere licenziose. Negli ultimi anni svolge ancora qualche incarico per il comune di Firenze; e cerca ancora, sempre inutilmente, di ritornare a Napoli. Per risolvere le sue difficoltà economiche prende gli ordini minori. Nel 1373 per il comune inizia la lettura ed il commento della *Commedia* dantesca, che porta avanti per circa due mesi. Muore nel 1375.

Le opere. Boccaccio scrive il *Filocolo* (1336-39), che rielabora la leggenda di Florio e di Biancofiore, due giovani che dopo varie peripezie coronano il loro sogno d'amore; il *Filostrato* (1336), ambientato durante la guerra di Troia, che narra l'infelice storia di Troilo, innamorato di Criseida; il *Teseida* (1339-40), che racconta la guerra di Teseo contro le amazzoni, conclusasi con il matrimonio con Ippolita, la loro regina; la *Commedia delle Ninfe* o *Ameto* (1341-42), un diario spirituale costruito sul modello della *Vita nova* di Dante; l'*Amorosa visione*, che cerca di imitare la *Divina commedia*; l'*Elegia di madonna Fiammetta* (1343-44), un romanzo in cui la protagonista racconta

in prima persona la sua storia; il *Ninfale fiesolano* (1344-46), un poemetto che spiega l'origine dei due fiumi Africo e Mensola; il *Decameron* (1349-51), una raccolta di 100 novelle; il *Corbaccio* (1354-55 o 1365-66), una durissima invettiva contro le donne; il *Trattatello in lode di Dante* (1357), una biografia elogiativa di Dante, a cui si aggiunge il commento dei primi 17 canti dell'*Inferno*.

La poetica. L'opera di Boccaccio si inserisce nel contesto politico, culturale ed economico di metà Trecento: la borghesia finanziaria e commerciale italiana ed europea vede arrestarsi quello sviluppo economico iniziato dopo il Mille; le epidemie sfociano nella peste nera del 1348-51; la cultura e la politica conoscono una involuzione e ritornano a posizioni conservatrici. Boccaccio si forma alla corte angioina – una corte legata a valori tradizionali, costantemente in polemica con la Chiesa – e fa suoi gli ideali nobiliari, che poi propone nelle sue opere. Egli si schiera recisamente con la nobiltà e con la monarchia angioina, che esprimono valori economici e sociali arretrati; non si schiera con la borghesia fiorentina, di cui egli fa pure parte, con i suoi valori di intraprendenza e di rinnovamento. Nello stesso tempo inizia studi letterari, che soddisfano i suoi interessi intellettuali ma che lo fanno rimanere in condizioni economiche sempre precarie. Nelle sue opere, in particolare nel *Decameron*, emergono alcuni motivi precisi:

- a) lo studio ed il recupero del mondo classico, che fanno dell'autore un anticipatore dell'Umanesimo quattrocentesco;
- b) il proposito di costruire una prosa volgare modellata sul latino classico;
- c) la produzione di una letteratura che propone valori nobiliari, come la cortesia, la liberalità, la prodezza, e che ha nella nobiltà il suo pubblico privilegiato;
- d) il rifiuto di qualsiasi valutazione morale della realtà e del comportamento degli individui.

Boccaccio abbandona quindi l'idea dantesca di una letteratura impegnata sul piano politico e religioso, e la sostituisce con quella di una letteratura d'intrattenimento e che celebra i valori tradizionali della nobiltà. I temi dominanti quindi non sono più il rapporto tra uomo e Dio, la salvezza dell'anima, e una visione trascendente dell'uomo. Sono invece quelli relativi al variegato mondo terreno e a quanto vi succede: i personaggi sono uomini e donne di tutte le classi sociali, presentati realisticamente come sono, mentre cercano di soddisfare i loro desideri naturali o sociali e mentre vivono i loro valori di classe. L'autore scopre la vita terrena nella sua autonomia, e tale vita ai suoi occhi risulta completamente separata da ogni tensione ultraterrena. Egli racconta la vita terrena e la variegata umanità che presenta: i nobili, verso cui vanno costantemente le sue simpatie, il clero, criticato non per i suoi comportamenti immorali ma come concorrente della nobiltà, il popolo, ignorante ed assetato di miracoli. Oltre alle classi sociali, che già caratterizzano gli individui, ci sono gli individui nella loro concreta re-

altà: quello che si è formato a contatto con l'esperienza e quello che si è formato a contatto con i libri, lo stupido e l'intelligente, il paziente e l'irascibile, il giovane ed il vecchio, le donne, verso le quali vanno costantemente ed inevitabilmente i desideri maschili. L'ideologia filonobiliare dell'autore si stempera quindi nell'attenzione disincantata che egli dimostra verso la realtà. In sintonia con la scoperta della realtà, il linguaggio diventa linguaggio realistico, capace di individuare e presentare la realtà del mondo terreno.

Il Decameron. Boccaccio scrive il *Decameron* nel 1349-51, quando a Firenze infuria la peste. Egli immagina che dieci giovani (3 uomini e 7 donne) si ritirino in una villa fuori della città e si raccontino 10 novelle ogni giorno per 10 giorni. Le novelle quindi sono cento. Ogni giorno viene eletto un re o una regina, che stabilisce l'argomento delle novelle. L'ultima novella di ogni giornata è di argomento libero; sono pure di argomento libero le novelle della prima e della nona giornata. Le novelle sono collegate fra loro dalla cornice costituita dai 10 giorni durante i quali i giovani si intrattengono piacevolmente per sfuggire e per dimenticare la peste, per vivere nobilmente nonostante la presenza della peste. Gli argomenti delle novelle sono vari: la beffa, la battuta di spirito, l'intelligenza, l'avventura, l'amore a lieto fine, l'amore tragico, l'astuzia ecc. Il pubblico a cui lo scrittore si rivolge è quello borghese di Firenze, ma idealmente è un pubblico nobile, che è profondamente legato ai valori nobiliari del passato e allo stile di vita praticato alla corte. Lo scrittore è di estrazione borghese; tuttavia fa interamente sua l'ideologia nobiliare e abbraccia senza incertezze questa classe sociale. Egli usa un linguaggio concreto e realistico, e pone le basi per la prosa italiana. Oltre all'ideologia nobiliare nell'opera compaiono anche un grande amore per le donne e la polemica contro i costumi corrotti del clero. Per il resto l'autore non dà mai alcuna valutazione morale, né positiva né negativa, dei suoi personaggi. Ser Ciappelletto, l'uomo più malvagio che forse è mai esistito, è apprezzato perché in uno scontro d'intelligenza vince un santo ma poco intelligente frate (la novella è la prima che si incontra, perciò deve dare la chiave di lettura dell'intera opera). Frate Cipolla è apprezzato perché riesce a parare una beffa che poteva concludersi con suo danno ed anzi la rovescia a suo vantaggio; contemporaneamente sono derisi i certaldesi creduloni.

Nell'*Introduzione alla quarta giornata* lo scrittore giustifica la sua opera e il suo amore per le donne.
Ser Ciappelletto (I, 1)

Riassunto. Musciatto Franzesi, un ricchissimo mercante, deve lasciare la Francia e ritornare in Toscana per desiderio di papa Bonifacio VIII. Prima della partenza pensa perciò di sistemare i suoi affari. A tutti trova una persona a cui affidarli, tranne che per uno: la riscossione di crediti fatti a dei borgognoni, gente litigiosa e sleale. Alla fine si ricorda di ser Ciappellet-

to, un uomo che poteva essere all'altezza della malvagità dei debitori. Lo fa venire e prende accordi con lui. Ser Ciappelletto era da Prato e faceva il notaio. Si preoccupava con la massima cura di fare atti notarili falsi e di farli scoprire. Se richiesto, faceva giuramenti falsi. Si applicava per far sorgere inimicizie tra parenti ed amici. Partecipava volentieri ad omicidi, e senza chieder compensi. Bestemmiava Iddio e i santi per qualsiasi motivo e non andava mai in Chiesa, preferendo le osterie e gli altri luoghi disonesti. Amava le donne come i cani amano il bastone. Avrebbe rubato con quella coscienza con cui un santo avrebbe fatto le elemosine. Era golosissimo, grande bevitore ed anche baro. Insomma era il peggiore individuo che mai fosse al mondo. Egli va in Borgogna, ospite di due usurai fiorentini. Qui incomincia a riscuotere i crediti con le buone maniere, quasi si riservasse in seguito il ricorso alle cattive. All'improvviso però si ammala. A nulla valgono gli interventi dei medici fatti venire dai due fratelli, perché ormai è vecchio ed ha il fisico minato da una vita dissoluta. I due usurai perciò si preoccupano: non possono allontanarlo di casa dopo averlo fatto curare con sollecitudine, perché i borgognoni li avrebbero biasimati. Tuttavia, se restava, era vissuto così malvagiamente che non si sarebbe voluto confessare; e, anche se si fosse confessato, per i suoi gravissimi peccati nessuno l'avrebbe assolto. Così sarebbe stato sepolto in terra sconsecrata. I borgognoni li avrebbero accusati di ospitare gente non di chiesa e ne avrebbero approfittato per derubarli e forse anche per ucciderli. Ser Ciappelletto sente i loro discorsi e li fa venire, riconoscendo che sarebbe successo come essi avevano immaginato. Egli però ha fatto tante ingiurie a Dio che fargliene ora una in punto di morte non avrebbe fatto differenza. Li prega perciò di far venire il frate più santo e valente che potevano, ed egli avrebbe sistemato le cose con reciproca soddisfazione. Viene un vecchio frate, di santa e buona vita, maestro nelle *Scritture*, venerato in tutta la regione. Il frate, appena giunto, consola ser Ciappelletto, quindi gli chiede se vuole essere confessato. Ser Ciappelletto risponde affermativamente. Il frate allora gli chiede da quanto non si confessa. Il notaio, che non si era mai confessato in vita, risponde che ha l'abitudine di confessarsi una volta alla settimana, ma che a causa della malattia non si confessava da otto giorni. Però ogni volta che si confessa ha l'abitudine di confessare tutti i peccati che ha commesso fin da piccolo. Il frate, contento della risposta, incomincia a confessarlo, partendo dai peccati meno gravi e proseguendo con quelli più gravi. Chiede perciò se ha commesso peccati di lussuria. Ser Ciappelletto si può veramente vantare, perché è vergine come quando è uscito dal grembo materno. Il frate si entusiasma della risposta e lo elogia; quindi chiede se ha commesso peccati di gola. Ser Ciappelletto risponde che è solito digiunare tre giorni alla settimana, oltre i digiuni comandati, ma che alcune volte, dopo un digiuno, ha mangiato con troppo gusto certe insalatzuzze. Il frate è contento della risposta; quindi chiede se ha peccato in avarizia. Ser Ciappelletto gli risponde che ha diviso con i poveri la ricca

eredità paterna, che gli affari, grazie a Dio, gli sono sempre andati bene e che ha sempre diviso con i poveri i suoi guadagni di mercante. Il frate lo elogia ancora; quindi gli chiede se si è adirato. Ser Ciappelletto gli risponde di sì, e molto spesso anche, contro gli uomini che tutto il giorno fanno cose sconce, non osservano i comandamenti di Dio e seguono le vanità del mondo. Il frate gli risponde invece che questa è buona ira; quindi gli chiede se ha offeso, ingiuriato o ucciso qualcuno. Ser Ciappelletto protesta vivamente: come può porgli una tale domanda? se avesse fatto così, poteva pensare che Iddio l'avrebbe aiutato? Quindi il frate gli chiede se ha testimoniato il falso o se ha sparato di qualcuno. Ser Ciappelletto riconosce d'averlo fatto: ha riferito ai parenti che un suo vicino batteva la moglie. Il frate gli chiede quindi se, come mercante, ha imbrogliato. Ancora una volta l'ammalato risponde affermativamente: per sbaglio ha trattenuto alcuni spiccioli e, poiché non ha potuto restituirli, li ha dati in elemosina ai poveri. Ser Ciappelletto quindi si accusa di aver sputato in chiesa. Il frate lo scusa: essi, che sono religiosi, lo fanno tutto il giorno. Ser Ciappelletto allora rimprovera il frate: non ci si deve comportare così nel tempio in cui si rende il sacrificio a Dio. Poi si mette a sospirare. Il frate chiede che cos'ha. Ser Ciappelletto continua a sospirare. Il frate insiste. Egli infine cede alle insistenze. Ha un peccato che non ha mai confessato: ha bestemmiato contro sua madre quand'era piccolino. Il frate gli risponde che non è un gran peccato: gli uomini bestemmiavano Iddio tutto il giorno, ma Egli perdona sempre volentieri; e, anche se fosse uno di quelli che l'avessero crocifisso, Egli lo avrebbe perdonato. Non restando nient'altro da confessare, il santo frate gli dà l'assoluzione, convinto di trovarsi davanti ad un santo; quindi gli augura di guarire. Gli chiede però, qualora Iddio lo chiamasse a Lui, se vuole essere sepolto nel convento. Ser Ciappelletto risponde affermativamente. I due fratelli, temendo che l'ospite li ingannasse, si erano posti in una stanza vicina ad origliare. Essi non sapevano quasi trattenere le risate, sentendo la confessione, ed esprimono ammirazione verso il moribondo, che né la vecchiaia né la malattia né la paura della morte né l'imminente giudizio di Dio erano riusciti a distoglierlo dalla malvagità con cui era sempre vissuto. Ma, avendo risolto il loro problema, non si curano di altro. Ser Ciappelletto di lì a poco si comunica, riceve l'estrema unzione e muore. Il giorno dopo il frate confessore viene in processione con tutti i frati del convento a prendere il corpo del morto per portarlo in chiesa, seguiti da quasi tutto il popolo. E, salito sul pulpito, racconta la confessione del moribondo, parla dei suoi digiuni, della sua purezza, della sua santità, e sottolinea il timore di non venire perdonato da Dio per il suo peccato più grave, l'offesa alla mamma. Quindi rimprovera la folla che per un niente bestemmiava Iddio e tutta la Corte del paradiso. Dopo la cerimonia funebre i presenti fanno calca per baciare le mani ed i piedi al morto, e gli strappano le vesti di dosso per farne reliquie. Prima di notte il corpo di ser Ciappelletto è sepolto in un'arca di marmo. Il giorno

dopo la gente comincia ad andare ad adorarlo e a votarsi a lui. Ser Ciappelletto, ormai da tutti considerato santo, incomincia a fare miracoli. Forse – commenta il narratore – egli si è pentito all’ultimo istante e quindi è andato in paradiso. O forse, molto più probabilmente, è morto com’era vissuto ed è finito all’inferno. E tuttavia non ci dobbiamo meravigliare se Dio fa miracoli anche se ci si rivolge ad un suo avversario, perché guarda la sincerità di chi prega, non a chi la preghiera è rivolta.

Riassunto minore. Musciatto Franzesi, un ricco mercante, deve lasciare la Francia e tornare in Italia. Affida il compito di recuperare i crediti che ha con i borgognoni a ser Ciappelletto, un individuo che poteva stare alla pari con la malvagità dei debitori. Ser Ciappelletto è il peggiore individuo che mai fosse esistito: era notaio e faceva documenti falsi, amava provocare discordie, partecipava volentieri ad omicidi, era goloso, baro e omosessuale. In Borgogna è ospite di due usurai fiorentini. Qui all’improvviso si ammala. I due usurai temono di avere guai dai borgognoni, se l’ospite muore in casa loro. Ser Ciappelletto li rassicura: devono fare venire il frate più santo della regione, ed al resto pensa lui. Il frate giunge ed incomincia la confessione. Il moribondo dà risposte false alle domande del frate e descrive la propria vita come quella di un santo: non ha mai avvicinato le donne, digiuna almeno tre volte la settimana, divide i suoi guadagni con i poveri. Il frate crede a tutto ciò che il moribondo dice, tanto che dopo l’assoluzione gli chiede se vuole essere sepolto nel loro convento. Ser Ciappelletto accetta. Durante la cerimonia funebre il frate tesse l’elogio di ser Ciappelletto, che nell’opinione di tutti diventa un santo e incomincia a fare miracoli.

Riassunto minimo. Ser Ciappelletto è forse l’uomo più malvagio che sia mai vissuto. Con una falsa confessione inganna un pio frate, e muore in fama di santità. Dopo morto incomincia a fare miracoli.

Commento

1. Il tema della novella è tipicamente medioevale, ma la conclusione è rovesciata: grazie a una confessione blasfema il protagonista con la sua intelligenza laica e terrena inganna il frate credulone, toglie dagli impicci i due usurai che lo ospitano e si fa seppellire in chiesa. Non si prende gioco però soltanto del frate, ma attraverso il frate sembra che voglia prendersi gioco anche di Dio, di cui il frate è modesto ministro. La scelta dell’argomento e la conclusione della prima novella forniscono probabilmente la chiave di lettura per l’intero *Decameron*: elogio della nobiltà mercantile produttrice di ricchezza, elogio dell’intelligenza laica, per quanto proveniente da un losco individuo, critica durissima al clero e al popolo superstiziosi, amoralità sia religiosa sia politica per quanto riguarda il giudizio sulle azioni e sui comportamenti dei personaggi. Manca soltanto il tema dell’amore e del sesso, che tuttavia appaiono marginalmente (il protagonista è omo-

sessuale). L’autore non mette più l’altro mondo e la condanna dantesca dei peccati al centro dei suoi interessi: non scrive per indicare la via del bene, ma per intrattenere l’allegria brigata aristocratico-borghese.

2. I personaggi sono pochi ed essenziali, come in tutte le novelle: a) Musciatto Franzesi è il *deus ex machina*, che, assolto il suo incarico nell’economia della novella, scompare; b) ser Ciappelletto, il protagonista, giganteggia con la sua malvagità fredda e funzionale e con la sua grande esperienza di vita; c) il frate vive superficialmente la sua fede, è credulone e si fa ingannare, ma pensa anche ai vantaggi materiali del convento; d) i due usurai sono intelligenti a metà: vedono il guaio che sta loro capitando, ma non riescono a trovare una soluzione; e, quando ser Ciappelletto li ha tolti dai guai, sono soddisfatti e non ci pensano più; e) il popolo di Borgogna, che è credulone, superstizioso, facile da ingannare e assetato di miracoli.

3. Musciatto Franzesi è nobile e ricco e vuole recuperare i suoi crediti, prima di ritirarsi dagli affari. Egli conosce molti individui e sa scegliere opportunamente quello più adatto ad affrontare le circostanze. Egli è onesto, almeno finché può esserlo; quando non può più esserlo, è amorale: usa gente per bene, quando può risolvere i suoi affari ricorrendo a gente per bene; usa gente malvagia come ser Ciappelletto, quando non può fare altrimenti. Insomma gli affari sono sacri, e il denaro deve assolutamente ritornare indietro: se, per ottenere ciò, servono persone oneste, va bene; ma, se servono persone disoneste, va ugualmente bene. L’importante è che l’affare abbia il rientro economico. I mezzi, onesti o disonesti che siano, sono semplicemente strumentali, ed hanno valore nella misura in cui servono a raggiungere lo scopo.

4. Ser Ciappelletto si dedica a fare il male come altri si dedicano a fare il bene, sceglie la trasgressione come altri scelgono l’ordine, la legge. Egli è mostruosamente malvagio e nello stesso tempo è mostruosamente intelligente: nemmeno la paura della morte e dell’imminente giudizio divino riescono a fargli cambiare gli ultimi istanti di vita e a fargli rinnegare la vita passata. Fare denaro non lo interessa, poiché è troppo e radicalmente preso da questo ideale di malvagità: dona atti notarili falsi e partecipa gratuitamente ad omicidi. In fin di vita egli gioca la sua beffa suprema: non più agli uomini, ma a Dio stesso, attraverso il suo intermediario, il frate credulone. Tra ser Ciappelletto ed il ministro di Dio non c’è però possibilità di confronto, perché è troppo grande la loro distanza intellettuale e l’uso che essi fanno delle loro capacità intellettuali: il notaio si è formato a contatto con l’esperienza e la vita; il frate si è formato a contatto con i libri, che ha capito poco e che si diletta a citare a memoria. Perciò ser Ciappelletto può rimproverare a più riprese il frate per questa superficiale religiosità.

5. Il frate crede a tutto ciò che il moribondo dice, partendo dal presupposto che in punto di morte nessuno può avere il coraggio di mentire. Ma, oltre a ciò, il frate vuole credere a quello che gli si dice, e il notaio gli dice proprio ciò che il religioso vuole sentirsi dire.

Egli è intellettualmente cieco: non cerca mai di controllare se quanto gli dice il moribondo è vero. Eppure poteva farlo, esaminando il viso, l'espressione del viso e degli occhi, lo stato del corpo, i vestiti ed il profumo usati, le mani, i gesti, il modo di pensare e di parlare del moribondo. Egli non lo fa, non lo vuole fare, non lo sa fare, perché si fida, è abituato a fidarsi e a credere a quanto gli viene detto. È abituato ad una vita quieta e regolare, in cui fa i suoi piccoli interessi: usa una scaletta con i peccati dai più leggeri ai più gravi; e si preoccupa del prestigio che otterrà il convento se potrà seppellirvi la salma di un santo. La sua religiosità è superficiale e da individuo mediocre: sputa in chiesa, non vive con intima convinzione le sue scelte religiose, non sa affrontare da solo la vita e perciò si appoggia alla forza del convento.

6. I due fratelli sono a livelli umani ed intellettuali ben più bassi rispetto a Musciatto Franzesi e a ser Ciappelletto: vedono il guaio in cui stanno precipitando, ma non sanno trovarvi rimedio; ascoltano, diffidenti, la confessione blasfema del loro ospite, e alla fine si sganasciano dalle risate; ma, quando vedono di essere usciti dai guai, non ci pensano più. Invece frate Cipolla (VI, 10) si preoccupa di parare la beffa che gli è stata giocata; ma contemporaneamente si preoccupa anche di piegarla a suo vantaggio. E vi riesce. La funzione dei due usurai è quella di sottolineare, in vece del lettore, la grandezza del malvagio, davanti alla quale ci si deve sbalordire. A condizione però che si sia intelligenti e che la si capisca.

7. Il popolo, qui come nelle altre novelle, è presentato come credulone, superstizioso, stupido, ignorante ed assetato di miracoli. Oltre a ciò capisce quello che vuole capire e non crede nemmeno a ciò che vede con i suoi occhi. Crede invece a tutto ciò che il frate dice e si getta irrazionalmente sul corpo di ser Ciappelletto per strapparne le vesti e farne reliquie. Sembra proprio che voglia farsi ingannare. A più riprese l'autore condanna le classi inferiori, che per natura sembrano incapaci sia di pensare sia di comportarsi in modo socialmente decoroso: i servi sembrano individui inferiori sia perché si trovano nel gradino più basso della gerarchia sociale sia perché poco dotati di capacità dalla natura. In un'altra novella, quella di frate Cipolla, l'autore deride anche i suoi compaesani (VI, 10).

8. Boccaccio introduce la novella con la figura di Musciatto Franzesi, perché rappresenta la classe sociale che egli ammira; quindi fa fare una brevissima entrata ed una altrettanto breve uscita ai fratelli usurai, per non togliere spazio a ser Ciappelletto, che con la confessione occupa la maggior parte della novella. Egli passa quindi al gran finale in cui il frate impreca contro il popolo peccatore, che ascolta in silenzio, e lo spinge a baciare i piedi del morto e a strappargli i vestiti per farne reliquie. Alla fine interviene vivacemente per bocca del narratore: spiega perché Dio fa miracoli anche se noi preghiamo un suo avversario.

9. Nella novella c'è il piacere di raccontare ed il piacere di ascoltare. Chi ascolta appartiene alla classe borghese e nobiliare, che ama intrattenersi con questi racconti che celebrano l'intelligenza di vecchia data

(Musciatto Franzesi, nobile e ricco) e l'intelligenza più recente (i due usurai, ser Ciappelletto). Boccaccio però non nasconde l'origine delittuosa della ricchezza, soprattutto della ricchezza più recente. In questa celebrazione sono esclusi gli ecclesiastici (il frate e il suo convento), ed il popolo credulone, che hanno poca o nessuna intelligenza. La novella quindi fornisce uno spaccato realistico della società italiana e delle classi sociali di metà Trecento.

Andreuccio da Perugia (II, 5)

Riassunto. Andreuccio da Perugia è un giovane inesperto, figlio di un sensale di cavalli. Va a Napoli con altri mercanti per fare acquisti. Qui gira il mercato mostrando una borsa di 500 fiorini, ma senza comperare niente, per non farsi vedere inesperto. Una giovane prostituta siciliana lo vede e pensa a come impossessarsi della borsa. Vede per caso la sua serva incontrare il giovane e fargli grande festa. Ella la interroga, nascondendo però il motivo del suo interesse. Scopre che la donna ha servito in casa del giovane. Si fa perciò raccontare tutto di lui e della sua famiglia. Manda quindi una giovane serva che inviti Andreuccio a casa sua. Quando il giovane giunge, si fa passare per sua sorella, raccontando una storia verosimile, basata sulle notizie raccolte. Quindi lo invita a cena e lo intrattiene fino a notte tarda per costringerlo a rimanere. Dopo cena Andreuccio va nella sua stanza e si spoglia per andare a dormire. La cena abbondante lo costringe ad andare ai servizi: due assi appoggiate su due travi a mezz'aria sul vicolo. Un'asse però è schiodata ed egli precipita nel liquame, salvandosi la vita. Esce dal vicolo e bussa alla porta di casa della presunta sorella, ma nessuno gli apre, anzi è intimidito dai vicini di casa ed egli, nudo e sporco, è costretto ad andarsene. Per strada vede due individui con un lume. Per la paura si rifugia in un casolare. I due si dirigono proprio in quel luogo e a causa della puzza lo scoprono. Egli racconta ciò che gli è capitato. Essi ridono e gli dicono che è stato fortunato, perché con la borsa poteva perdere anche la vita. Quindi gli propongono un affare: derubare il vescovo sepolto la mattina stessa con un anello preziosissimo. Andreuccio, consigliato più dal desiderio di recuperare il denaro che dal buon senso, accetta. Strada facendo i due ladri lo calano in un pozzo per togliergli la puzza di dosso. Andreuccio è in fondo al pozzo quando arrivano due guardie assetate per aver inseguito due malandrini. Alla loro vista i due ladri fuggono. Esse depositano l'armatura e tirano la corda, per far salire il secchio. Quando vedono apparire due mani, si spaventano e fuggono. Andreuccio esce dal pozzo e si meraviglia di non trovare nessuno. Di lì a poco però ritrova i due ladri e insieme ricostruiscono l'accaduto. I tre entrano in chiesa e aprono il sepolcro. Nessuno dei due ladri però vi vuole entrare, non fidandosi l'uno dell'altro; perciò costringono Andreuccio a farlo. Il giovane, temendo di essere ingannato, prende l'anello per sé, quindi porge gli altri paramenti. Non vedendo arrivare l'anello, i due ladri, maliziosi, lo rinchiudono nel sepolcro. Andreuccio si

dispera, perché o muore di fame con il cadavere del vescovo o, scoperto, è giustiziato. Ad un certo punto sente un tramestio in chiesa. Sono altri ladri venuti a derubare il morto. Essi aprono il sepolcro, ma nessuno vuole entrarvi. Allora un prete li rimprovera: i morti non hanno mai mangiato nessuno. E sale sul sepolcro. Quando entra, Andreuccio finge di afferrarlo per i piedi. Il prete è preso dallo spavento, lancia un urlo e fugge di chiesa con gli altri ladri. Andreuccio può così uscire di chiesa e raggiungere la locanda, dove gli altri commercianti lo stavano aspettando preoccupati. Qui racconta la sua storia e mostra l'anello. L'oste gli consiglia di abbandonare al più presto la città. Andreuccio parte. Ritorna così a Perugia con un anello che vale più dei 500 fiorini perduti, e soprattutto – lascia intendere il narratore – con un'esperienza di vita che non ha prezzo: una sola notte passata a Napoli è bastata a fargliela avere.

Commento

1. I personaggi sono molto più numerosi di altre novelle: Andreuccio, la prostituta siciliana, la vecchia serva, la giovane serva, i vicini della prostituta, i due ladri, i due gendarmi, il prete e i suoi compagni, l'oste e i compagni di Andreuccio. Tutti i personaggi sono descritti con grande precisione psicologica.

2. Andreuccio si mette subito nei guai a causa della sua inesperienza, ma un po' alla volta si sveglia, tanto che la novella ha un lieto fine: ha perso una borsa di 500 fiorini, ma ha guadagnato un anello che vale di più e soprattutto ha fatto esperienza. Una notte passata a Napoli è stata sufficiente a maturarlo. Andreuccio però è giovane, ma non è stupido: sa imparare dall'esperienza. Non capisce che non può avere fatto innamorare di sé una giovane sconosciuta; non capisce che Fiordaliso è il nome d'arte che la giovane prostituta si è messa. Non capisce che non deve avere fiducia nei due ladri né accettare la loro proposta di derubare il vescovo. Si accorge però, una volta costretto ad entrare nel sepolcro del vescovo, che deve prendere le sue precauzioni, se non vuole essere ingannato dai due ladri. Ed è quello che fa. La novella sottolinea la sua maturazione psicologica. I cambiamenti sono lenti, perciò sono verosimili e credibili.

3. La prostituta siciliana è intelligente ed esperta della vita, perciò ha subito la meglio sull'inesperto Andreuccio. Vede la borsa con i 500 fiorini e pensa subito a come impossessarsene. Elabora un piano articolato, che richiede a) la ricerca di informazioni su Andreuccio (l'interrogatorio fatto alla serva); b) l'elaborazione teorica del piano in funzione delle informazioni raccolte ("Sono tua sorella, tuo padre e mio è venuto a Palermo ed ha amato mia madre..."); c) l'investimento economico per l'esecuzione del piano (l'acquisto di fiori e di cibo abbondante e costoso per rendere credibile quanto racconta); d) l'esecuzione fredda e magistrale del piano (il racconto che è sua sorella, le domande su tutti i componenti della famiglia, la costrizione a rimanere a cena, la costrizione a rimanere per la notte); quindi e) il furto finale. Ad ogni momento potevano sorgere imprevisti, che dove-

vano essere risolti subito, senza incertezze, con immediata capacità d'inventare la soluzione giusta, altrimenti il piano sarebbe fallito. La donna ha grande capacità intellettuali ed ha fiducia estrema in esse: è abituata a vivere così, sull'improvvisazione e sull'invenzione. Poteva ricorrere anche a piani più semplici e meno elaborati (attirare Andreuccio nel quartiere o in casa sua e farlo uccidere; attirarlo in casa sua e fingersi innamorata di lui; ecc.). Ricorre invece ad un piano che richiede grandissima attenzione fino alla conclusione. Fino alla fine esso è incerto: forse ha pensato di uccidere o di fare uccidere Andreuccio nel sonno, come pensano i due ladri, o forse ha schiodato intenzionalmente l'asse del gabinetto. Sta di fatto che Andreuccio perde la borsa, ma, cadendo nel liquame, sfugge fortuitamente alle sue mani e salva la vita: la fortuna, l'incertezza, le circostanze, l'imprevisto stanno sempre in agguato nella vita umana.

4. I due ladri scoprono Andreuccio per la puzza, si fanno raccontare la storia, ridono e gli dicono che è stato anche fortunato: ha perso 500 fiorini ma ha salvato la vita. Escludono che egli possa recuperare ciò che ha perso e, cinicamente, gli propongono un affare, in apparenza per generosità verso il giovane, in realtà per il loro tornaconto: pensano già di costringere Andreuccio ad entrare nella tomba del vescovo, poiché non si fidano l'uno dell'altro. Essi non si fanno problemi ad ingannare chi era stato appena ingannato: vedono la possibilità di trarre un vantaggio dallo spontaneo ma poco sensato desiderio di Andreuccio di recuperare quanto ha perso, e cercano di approfittare dell'occasione.

5. Il prete non si fa problemi a derubare il vescovo, anzi deride chi ha paura del morto: "I morti non hanno mai mangiato nessuno!". La sua fede in Dio e nell'altro mondo lascia molto a desiderare. Qui, come altrove, Boccaccio rivela la sua antipatia verso la Chiesa e gli ecclesiastici in genere. La vita però si prende gioco di lui: la corte napoletana lo respinge a più riprese; ed egli in vecchiaia ha una crisi religiosa ed è pure costretto a prendere gli ordini minori per avere delle entrate.

6. I mercanti che sono stati compagni di viaggio di Andreuccio si dimostrano giustamente preoccupati e passano la notte in bianco, in attesa che ritorni. Ma soltanto l'oste oltre alla preoccupazione ha una impennata d'intelligenza, che condensa in pochissime parole: consiglia Andreuccio a lasciare immediatamente Napoli. I motivi del consiglio sono lasciati impliciti sia dall'oste sia dal narratore sia da Boccaccio, e devono essere scoperti dall'ascoltatore (o dal lettore), se è intelligente. Essi sono questi: il prete, una volta passato lo spavento, sarebbe ritornato in chiesa, poiché, come aveva detto, i morti non mangiano i vivi. Avrebbe scoperto che il vescovo era stato derubato e avrebbe immaginato ciò che era successo: dentro la tomba c'era qualcuno che aveva derubato il vescovo o che sapeva chi l'aveva derubato. Perciò si sarebbe messo alla caccia, chiedendo informazioni alla malavita napoletana. Contemporaneamente si sarebbe dif-

fusa tra la malavita la voce del colpo fatto da madonna Fiordaliso a spese di un giovane, che girava nudo per la città, e il colpo fatto dai due malandrini a spese del vescovo e lasciando il giovane collaboratore rinchiuso nella tomba del vescovo. Perciò qualcuno (il gruppo di madonna Fiordaliso, i due malandrini che hanno proposto l'affare ad Andreuccio, il gruppo del prete) sarebbe riuscito in qualche modo, o prima o poi (ma era questione di pochissimo tempo: mezz'ora, un'ora al massimo), a ricostruire l'accaduto, e a mettersi in caccia di Andreuccio e del suo anello da 500 fiorini: la preda era facile, perché tutti capiscono che è giovane, inesperto e perciò indifeso. E per di più si muove su un terreno – Napoli – a lui sconosciuto. Così Andreuccio, senza saperlo, si trovava tre gruppi di malavitosi che gli davano la caccia. E il più pericoloso è quello della prostituta siciliana, che sa dove alloggia. L'oste, napoletano ma amico dei mercanti che hanno l'abitudine di pernottare da lui, vede in un attimo tutte queste cose, e comunica ad Andreuccio la conclusione: deve andarsene da Napoli, perché prima lo fa, meglio è.

7. Andreuccio da Perugia è uno dei giovani che si incontrano nel *Decameron*. Altri giovani sono Nastagio degli Onesti (V, 8) e Federigo degli Alberighi (V, 9). Rispetto agli altri giovani Andreuccio risulta essere figlio di un sensale di cavalli, di estrazione sociale piuttosto bassa (non ha alcun nome di famiglia, è “da Perugia”), anche se ricco o in via di arricchimento (ha un giro d'affari che da Perugia giunge sino a Napoli). Egli non ha avuto alcuna formazione dal padre né dalla madre né dalla scuola; ed è mandato in compagnia di mercanti amici a Napoli a fare un po' di esperienza. Il padre non sa fare altro per educare il figlio. Lo manda allo sbaraglio ad affrontare il mondo. I mercanti a cui affida il figlio sono fidati, ma si lasciano sfuggire il ragazzo. Che la colpa sia loro o di Andreuccio è secondario: così il giovane è abbandonato a se stesso contro un mondo pericoloso com'è Napoli. Se in qualche modo sopravvive allo scontro, ed anzi guadagna un anello, vuol dire che ha capacità e che ha intelligenza, seppure ancora da affinare. D'altra parte è giovane e non ha avuto una educazione adeguata; ed è figlio di una famiglia e di una classe sociale – la borghesia – che sta emergendo.

8. Con questa novella Boccaccio vuol dire che soltanto a Napoli possono succedere certe cose. Lo dice a ragion veduta e per esperienza diretta, perché è vissuto per 14 anni in quella città (1327-41).

9. Qui come altrove – fin dalla novella iniziale *Ser Ciappelletto* (I, 1) – l'autore alla formazione dell'individuo fatta sui modelli astratti ed immutabili proposti dai libri contrappone la formazione continua nel contatto quotidiano dell'intelligenza con l'esperienza.

Introduzione alla quarta giornata

Riassunto. Boccaccio vuole difendersi da quei critici che lo hanno accusato di pensare troppo alle donne e troppo poco alle sue entrate economiche. Vista l'età che ha, farebbe bene a pensare a cose più concrete e a

seguire le Muse. A sua difesa egli racconta una favoletta.

Un tempo a Firenze viveva Filippo Balducci, di modesta estrazione sociale, ma ricco e bene avviato. Aveva una moglie, che amava e da cui era ricambiato. Un giorno però la moglie muore, lasciandogli il figlio di circa due anni. Sconsolato dalla perdita, Filippo decide di lasciare il mondo e di dedicarsi al servizio di Dio. Perciò con il figlio si ritira a vivere in una celletta sul monte Asinaio. Qui vive di elemosine, pregando e digiunando. Al figlio non parla mai di cose terrene, affinché esse non lo distraessero dal servizio divino. Ogni tanto scendeva a Firenze per essere aiutato da persone pie. Un giorno avviene che il figlio, ormai diciottenne, chieda al padre, ormai vecchio, dove va. Il padre glielo dice. Allora il figlio lo prega di prenderlo con sé, di fargli conoscere gli amici che lo aiutavano, così poi sarebbe sceso soltanto lui in città. Il padre acconsente. I due scendono in città. Il giovane vede palazzi, case, chiese e le altre cose che si vedono nelle città; si meraviglia, e chiede al padre come si chiamano. Il padre glielo dice. Per caso incontrano una brigata di donne, che tornavano da un matrimonio. Il giovane chiede che sono. Il padre gli dice di abbassare gli occhi, perché sono mala cosa. Il figlio insiste. Allora il padre dice che si chiamano papere. Il figlio, che non le aveva mai viste, dimentica i palazzi, il buco, il cavallo e l'asino; e prega il padre di fargliene avere una. Il padre insiste nel dire che sono mala cosa. Il figlio ribatte che egli non ha mai viste cose così belle e che esse per lui sono più belle degli angeli dipinti che il padre gli ha mostrato. E prega il padre di poter portare nella loro celletta una di quelle papere, che egli le darà da beccare. Il padre si rifiuta, dicendo che egli non sa dove si imbeccano. E in quel momento sente che la forza della natura era più forte dell'educazione che egli aveva impartito al figlio; e si pente di averlo condotto a Firenze.

A questo punto Boccaccio interrompe la novellina affermando che proprio la natura lo spinge verso le donne e verso la loro bellezza; e alla natura non si può resistere. D'altra parte anche Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, già vecchi, si sono preoccupati di compiacere le donne. Oltre tutto è vero che si deve restare con le Muse in Parnaso; ma è anche vero che non possiamo restare sempre con le Muse, né esse con noi. E poi le Muse sono donne e le donne assomigliano alle Muse. Quindi non si dimenticano le Muse se talvolta ci si diletta un po' con le donne.

Commento

1. Boccaccio afferma che la cultura, l'educazione non può modificare né reprimere la natura e le inclinazioni naturali. Dante invece sostiene il contrario nell'episodio di Paolo e Francesca (*If. V*): grazie al libro – alla cultura – i due cognati possono scoprire la loro bellezza fisica e la loro sessualità, e possono esprimere in forme sociali molto elaborate l'attrazione reciproca, che provano. Soltanto l'insegnamento del libro (“Galeotto fu ‘l libro, e chi lo scrisse”) riesce a dare

una forma precisa ai desideri confusi ed inespressi, che turbavano i loro cuori.

2. I personaggi della novelletta sono, come di consueto, pochi: Filippo Balducci, la moglie, il figlio e le “*papere*”.

3. Filippo Balducci impernia la vita sull’amore e sull’affetto verso la moglie. Quando essa muore, egli entra in crisi, perché non ha altri valori a cui attaccarsi. Non si proietta nemmeno nel figlio, che ha una vita davanti e che potrebbe dargli delle soddisfazioni. Perciò abbandona la vita sociale e si ritira in un eremo, per dedicarsi al servizio di Dio. La reazione al lutto familiare è irrazionale: il dolore accompagna inevitabilmente la vita di ogni individuo; quindi egli non poteva pensare di vivere per sempre con la moglie né sperare di morire contemporaneamente ad essa. Oltre a ciò coinvolge anche il bambino nelle sue scelte: lo sottrae alla vita comunitaria e non gli parla mai di cose terrene, affinché non lo distraessero dal servizio divino. Non si dimostra capace di prevedere quello che sarebbe successo con il passare degli anni: suo figlio sarebbe cresciuto ed egli sarebbe invecchiato. Di qui l’insuccesso dell’educazione che impartisce al figlio: essa non era in grado di rispondere alla situazione che si sarebbe presentata in futuro. Il termine con cui indica le donne, cioè *papere*, non risolve il problema di distogliere l’interesse del figlio per loro (ciò che conta non è il nome usato, ma se una cosa attrae o non attrae), e lo spinge su un terreno ambiguo e involontariamente osceno.

4. La moglie è del tutto simile al marito e non sembra capace d’imporsi o d’imporre al coniuge altri valori oltre all’amore reciproco. Marito e moglie sembrano più occupati ad amarsi l’un l’altra, che a dedicarsi ad educare e a far crescere il figlio. Nessuno dei due è interessato alla vita sociale ed ai valori che essa propone. La donna ricorda la dantesca Pia de’ Tolomei (Pg. V, 130-136).

5. Il figlio non è certamente né viziato né soffocato dall’eccessivo amore dei genitori verso di lui. È rispettoso del padre, ne assimila i valori, e si preoccupa di aiutarlo, vedendolo ormai vecchio. L’educazione però non è riuscita a sopire la sua intelligenza e le sue inclinazioni naturali: è curioso verso la realtà sconosciuta e prova una inclinazione naturale verso le donne. Il suo cervello non è stato rovinato dall’educazione: era contento della vita nell’eremo (non conosceva però altre possibilità); ma, quando si presenta l’occasione, non fa fatica a spostare i suoi interessi su altri valori, senza dover superare resistenze morali.

6. Le *papere* suscitano interesse più dei palazzi, più del bue e più dell’asino. Esse attirano immediatamente con la loro bellezza naturale e sociale: sono giovani, belle, allegre, eleganti, accaldate, perché vengono da un matrimonio. Il giovane, come lo scrittore quasi quarantenne, non può resistere al loro fascino, né può evitare di sentirsi spinto dalla natura a cercarle. Perciò ne vuole una da portare nell’eremo. Qui come altrove Boccaccio proietta l’uomo non verso il cielo, ma verso i valori ed i piaceri terreni.

Nastagio degli Onesti (V, 8)

Riassunto. Nastagio degli Onesti è un giovane nobile, che vive a Ravenna. Diviene ricchissimo per la morte del padre e di uno zio. È innamorato della figlia di Paolo Traversaro, una ragazza di straordinaria bellezza, più nobile di lui. Egli la corteggia, spendendo molto e facendo grandi feste, ma senza successo. Sembrava che tutto ciò che a lui piaceva, a lei non piacesse. Perciò egli pensa talvolta al suicidio o almeno a doverla odiare. Ma senza risultato, perché la ama più di prima. Vedendo le spese eccessive, gli amici ed i parenti gli consigliano di lasciare la città, così grazie alla lontananza poteva dimenticare la ragazza. Nastagio rifiuta più volte, ma alla fine accetta il consiglio. Fa grandi preparativi, come se dovesse recarsi in Francia. Invece si ferma un po’ fuori di Ravenna, a Chiassi, dove continua a fare la vita consueta, invitando gli amici e dando grandi feste. Un venerdì agli inizi di maggio sta pensando alla ragazza e, per pensare meglio, ordina alla servitù di lasciarlo solo. Senza accorgersene si addentra nella pineta. Ad un certo punto sente delle grida. Vede una giovane donna nuda inseguita da due mastini e da un cavaliere armato di spada. Afferra subito un bastone per difenderla. Il cavaliere lo chiama per nome e gli ordina di non intervenire. Ma il giovane intende difendere la donna. Il cavaliere allora gli racconta la sua storia: è Guido degli Anastagi; ed era innamorato della donna più di quanto egli non lo sia della figlia dei Traversari. La donna provava piacere a respingerlo, così egli un giorno si uccise. Essa ne fu contenta, e non si pentì della sua crudeltà. Perciò ambedue furono condannati all’inferno, e la loro punizione è questa: ella fugge, egli la insegue, la raggiunge, la uccide con la spada con cui si è ucciso, dà il suo cuore e le sue viscere in pasto ai cani, quindi essa si rialza, e da capo inizia il doloroso inseguimento. Ogni venerdì è in quel luogo, e ne fa lo strazio che vedrà; gli altri giorni fa la stessa cosa in altri luoghi. La punizione divina dura tanti anni quanti sono stati i mesi in cui la donna lo ha respinto. È inutile perciò che Nastagio cerchi di opporsi alla volontà divina. Quindi il cavaliere raggiunge la donna, la uccide e ne dà le viscere ai cani. Poco dopo la donna si rialza ed il cavaliere riprende l’inseguimento. Nastagio resta a lungo spaventato da ciò che ha visto, ma alla fine pensa al modo in cui gli possa tornare utile. Prega gli amici di un ultimo favore, e poi avrebbe dimenticato la ragazza: per il venerdì seguente devono invitare a pranzo da lui Paolo Traversari, la moglie e la figlia, e tutte le donne di Ravenna che vogliono. Gli amici acconsentono. Il venerdì successivo gli invitati fanno un pranzo magnifico proprio nel luogo in cui il cavaliere fa strazio della donna, dove Nastagio aveva fatto preparare le tavole. Ormai alla fine del pranzo si sentono le grida, ed appare la ragazza inseguita dai cani e dal cavaliere. I presenti cercano di intervenire a difesa della ragazza, ma il cavaliere li ferma, e ripete ciò che aveva già detto a Nastagio. Tutti i presenti sono molto colpiti, anche perché molti di loro avevano conosciuto la donna e l’infelice amore del

cavaliere. Quindi il cavaliere uccide la donna, come aveva fatto davanti a Nastagio, e ne dà le viscere ai cani. Poi riparte. I presenti, spaventati, si mettono a parlare del fatto. Si spaventa moltissimo anche la donna amata da Nastagio, che capisce che il fatto riguardava lei più che le altre donne. Perciò la sera stessa invia da Nastagio una serva, a dirgli che è disposta a fare tutto ciò che egli vuole. Nastagio le dice che la vuole sposare. La ragazza porta lei stessa la notizia ai genitori, che ne sono contenti. Le nozze sono fatte la domenica seguente. I due giovani vivono per lunghissimo tempo felici. Il fatto però ha anche un'altra conseguenza positiva: da quel momento le donne di Ravenna, per timore di fare la stessa fine, diventano più arrendevoli alle richieste degli uomini di quanto non lo erano prima.

Commento

1. I personaggi della novella sono relativamente pochi: Nastagio degli Onesti e la bellissima figlia di Paolo Traversaro; quindi gli amici ed i parenti di Nastagio; Guido degli Anastagi, la donna da lui amata ed i mastini; infine le donne di Ravenna.

2. Nastagio degli Onesti è giovane, nobile di antica nobiltà, ricchissimo ed innamorato. È anche bello o almeno simpatico, se è pure ben voluto da amici e da parenti. Egli è quindi un buon partito. Ciò però non è sufficiente per fare innamorare la figlia di Paolo Traversaro. Ed anche lui deve affaticarsi come un maschio normale che corteggia una donna. Gli amici e i parenti si preoccupano nel vedere che sta spendendo (e invano) il suo patrimonio; perciò lo invitano a dimenticare la ragazza che lo respinge abbandonando per qualche tempo Ravenna. Egli alla fine ascolta il consiglio, ma non lo mette in pratica alla lettera: si allontana soltanto un po' dalla città e continua a fare la bella vita, circondato dagli amici. A Chiassi un venerdì, immerso nei suoi pensieri, cioè pensando alla ragazza che ama, entra nella pineta ed assiste all'inseguimento infernale. Egli è nobile e coraggioso, quindi la sua prima e spontanea reazione è quella di difendere la donna. Perciò afferra un bastone per farlo, anche se si trova davanti un avversario armato di spada. Non attacca in modo impulsivo, ma ascolta le parole del cavaliere (prima si discute; poi, se necessario, si passa ad altre e più convincenti argomentazioni), che lo persuadono a desistere dal suo proposito (un nobile potrebbe ingannare forse un altro nobile?). Assiste poi allo scempio della donna e resta a lungo spaventato, dopo che il cavaliere se ne va. Non resta però a lungo inattivo: la sua formazione lo spinge ad agire e a sfruttare per i suoi fini quanto ha visto. E organizza il piano per far cedere la donna: se la strategia del corteggiamento *dolce* mediante pranzi e feste non ha funzionato, si può, anzi si deve cambiare strategia, e ricorrere ad una strategia *dura*, quella di spaventare la ragazza. La cosa importante è non fossilizzarsi su una strategia che si è dimostrata perdente. La nuova strategia risulta efficace: la ragazza si spaventa e cede senza condizioni. Egli però non ne approfitta: non per niente è della famiglia degli Onesti. E le dice per

l'ennesima volta che la vuole sposare. D'altra parte perché approfittare della donna? È bellissima, nobilissima, ricchissima. Anche viziata dalla famiglia. Ed è giovanissima, perciò impulsiva e con poco cervello. Egli si dimostra responsabile a pensare anche per lei. Tocca a lui fare il marito ed il padrone di casa. L'odio della donna verso di lui è soltanto apparente. Forse è apparente anche l'amore successivo. Ma non è questo il problema: la ragazza è troppo giovane per capire sia l'amore sia la vita sia il mondo. E comunque la sua bellezza straordinaria da una parte l'ha resa superba, dall'altra spinge all'indulgenza. Essa quindi non ha proprio tutte le colpe. Per vivere perfettamente la sua nobiltà Nastagio aveva bisogno soltanto di una donna bellissima. E riesce a conquistarla.

3. La figlia di Paolo Traversaro è bellissima e si sente più nobile di Nastagio. Ciò la rende anche superba. Probabilmente è figlia unica e perciò è stata anche viziata. È stata abituata a fare tutto quello che voleva e a vedere soddisfatti tutti i suoi capricci. Odia Nastagio, o almeno dice di odiarlo. In realtà non lo odia, come dopo forse non lo ama. È giovanissima e deve ancora crescere: non può ancora sapere che cosa veramente sia l'odio e l'amore. E per ora ama contraddire tutto e tutti. Non ha ancora raggiunto l'età in cui provare sentimenti veri. Per ora pratica la strategia di contraddire ad oltranza la controparte. L'unico sentimento sincero di cui è capace sembra essere la grande paura che prova quando assiste all'uccisione della donna che aveva respinto Guido degli Anastagi. Poi, una volta sposata, grazie anche al marito, poteva diventare una moglie contenta e vivere un rapporto amoroso felice.

4. Gli amici ed i parenti di Nastagio vogliono bene a Nastagio, gli danno buoni consigli e si preoccupano quando vedono che spende troppo per la donna di cui è innamorato. A quanto pare gli vogliono bene o perché Nastagio suscita simpatia e benevolenza o perché si sentono un po' i suoi protettori o perché si identificano nelle sue doti e nella sua posizione sociale di nobile e ricco. Il rapporto però non è univoco: se essi danno, anche Nastagio dà, e si dimostra generoso nei loro confronti. Le feste ed i banchetti lo dimostrano. Il rapporto tra loro e Nastagio non è quindi un semplice e brutale rapporto di dare e di avere economico. È qualcosa di diverso: ci sono di mezzo l'affetto reciproco, la generosità e gli ideali nobiliari di liberalità e di prodezza, che caratterizzano idealmente la cultura e la mentalità degli uni come del giovane. Insomma, di mezzo c'è uno stile di vita e dei valori che accomunano gli amici, i parenti e Nastagio.

5. Guido degli Anastagi si è innamorato e si è ucciso, perché respinto. Non ha usato mezzi coercitivi contro la donna, per persuaderla del suo amore. Ha fatto invece violenza su di sé, e si è ucciso per amore. Adesso, nell'altro mondo e per volere di Dio, la insegue e la punisce per il modo crudele con cui lo ha respinto. Poteva sì respingerlo, ma non doveva provare piacere di respingerlo. Non era un atteggiamento consono al suo stato. La novella non fa capire se egli prova piacere a punire la donna. La risposta però dovrebbe es-

sere negativa: un cavaliere non può usare violenza a una donna. Nastagio lo dimostra chiaramente, poiché non usa violenza verso la donna che ama e perché cerca di difendere l'altra donna dalla violenza del cavaliere. In altre novelle però, come quelle tragiche della quarta giornata, Boccaccio mostra che anche i nobili sono capaci di usare violenza sulle donne. La realtà – egli riconosce – è spesso diversa da quello che dovrebbe essere o da come vorremmo che fosse.

6. La donna amata da Guido degli Anastagi ha poco cervello: si accontenta di respingere Guido e di godere per la sua morte. Non si accorge nemmeno che ciò è peccato. Così senza volere finisce all'inferno. Lei si comporta come si sta comportando la figlia di Paolo Traversaro, ma non è fortunata come quest'ultima, perché Guido non riesce ad aggirare le sue resistenze ed anzi si uccide. Eppure le due donne sono uguali: giovanissime, bellissime e perciò viziatissime. La società le spinge a curare la bellezza e a mostrarla; non si preoccupa invece di dare loro una educazione affettiva e sentimentale. Poi però le condanna, le colpevolizza o le punisce. Dovrebbero cedere al più presto ai desideri maschili e mettere in secondo piano le loro esigenze, la loro immaturità e la loro sessualità. La prima finisce all'inferno e poi deve espiare un'orribile punizione. La seconda è più fortunata, perché incontra Nastagio, che le vuole bene e che si rifiuta di trattarla come una donna-oggetto. Ciò la sottrae all'ideologia ed ai valori dominanti, che vogliono la donna succuba all'uomo.

7. Dopo aver visto la caccia infernale, le donne di Ravenna cedono più facilmente alle richieste maschili nel timore di finire all'inferno. Ci potrebbe essere un'altra possibilità: con il pretesto del timore di finire all'inferno, esse soddisfano le loro esigenze femminili e strumentalizzano l'uomo. Questa seconda ipotesi è assai remota: la conclusione della novella è troppo rapida per capire come stanno le cose; ed anche per capire se è soltanto ironica e maliziosa. Tutto il racconto però evita il termine *violenza* e tutto ciò che essa implica: le donne non sono costrette con la forza a cedere ai desideri maschili. Guido punisce la donna, ma perché lo vuole la giustizia divina; Nastagio spaventa la ragazza, ma non usa altre armi per fare pressioni su di lei. Boccaccio non si preoccupa mai delle specifiche esigenze affettive e psicologiche delle donne.

8. Boccaccio rovescia le conclusioni di un motivo tipicamente medioevale, la caccia infernale: la paura dell'inferno viene utilizzata non per spingere l'ascoltatore verso una vita senza peccato, ma a rendere più disponibili le donne alle richieste maschili. Il timore dell'inferno non spinge l'uomo verso il paradiso, come succede contemporaneamente nelle prediche di Jacopo Passavanti (1302ca.-1357); lo spinge con più forza verso i piaceri ed i valori terreni. D'altra parte proprio la caccia infernale è l'argomento di una predica del frate: *Il carbonaio di Niversa*. Il contesto è diverso: religioso e trascendente nella predica; laico e terreno nella novella. E la conclusione è ugualmente diversa: la predica esorta l'ascoltatore a pregare, a fare le elemosine e a far dire messe; la novella invece

esorta ad una vita più lussuosa. Anche il pubblico è diverso: il popolo minuto da una parte; la nobiltà e la borghesia dall'altra.

9. Il confronto tra la novella di Boccaccio e la predica di Passavanti è anzi molto istruttivo, perché mostra sia come i due autori vedono la realtà (ma anche con quali valori e con quali scopi la vedono e la valutano), sia come si svolge la dinamica della trama. Nel laico e filonobiliare Boccaccio il protagonista è il giovane, nobile e ricchissimo Nastagio, che attivamente sfrutta la caccia infernale per piegare la volontà della donna che ama. Nel religioso Passavanti il protagonista è il carbonaio (che per primo assiste alla caccia infernale e con cui si identifica il pubblico), ma anche il conte (che rappresenta la regola, la legge e l'autorità), ma anche il cavaliere (che si pone al centro del racconto e dà gli insegnamenti morali). Il carbonaio è passivo; il conte è discretamente attivo; il cavaliere in vita è passivo e subisce l'iniziativa della donna; in morte soffre insieme con la donna. La donna, e soltanto la donna sembra attiva: prende il cavaliere come amante, uccide il marito per peccare meglio, si pente a tempo debito per evitare l'inferno. Il cavaliere si fa strumentalizzare per soddisfare i desideri della donna, e non se ne accorge nemmeno. Nella novella la donna è bella, passiva ed oggetto di desiderio e di piacere maschile. Nella predica essa invece è la tentatrice, che può portare l'uomo alla perdizione eterna, ed è affamata di sesso. Essa però è anche silenziosa – le regole sociali la costringono a tacere e a subire –, ma è più intelligente dell'uomo, che piega ai suoi desideri e alla sua volontà. Boccaccio pone all'inferno i due amanti, perché non è interessato al problema della salvezza dell'anima; Passavanti invece li pone in purgatorio, perché vuol dire al suo pubblico che la salvezza dell'anima è difficile ma possibile, anche se non al primo tentativo. L'amore della novella è un amore-piacere, è il gioco in cui si cimentano i giovani; quello della predica è una semplice soddisfazione sessuale.

10. Nastagio è uno dei giovani del *Decameron*. Altri sono Andreuccio da Perugia (II, 5) e Federigo degli Alberighi (V, 9). Rispetto agli altri egli rappresenta l'ideale perfetto di nobiltà di lunga data e di ricchezza sovrabbondante, di vita dedicata ai pranzi, alle feste ed al culto della bellezza femminile. Egli è anche coraggioso, pronto di mente e capace di sfruttare l'occasione favorevole. Andreuccio invece proviene da una famiglia non nobile, senza tradizioni educative, che ha raggiunto da poco la ricchezza. Non è stupido, è soltanto inesperto; e promette di imparare dall'esperienza della vita. Federigo invece è il nobile di misurata ricchezza, senza amici e senza parenti che si preoccupino per lui. Si innamora della persona sbagliata, una donna sposata, che corteggia senza successo e sempre allo stesso modo, senza cambiare la strategia che si è dimostrata incapace di dare risultati. Per questa donna si rovina. Ritorna in possesso della ricchezza per motivi indipendenti dalle sue capacità e dalla sua intelligenza. Oltre a questi giovani nel *Decameron* ci sono personaggi di mezza età, come Geri Spina e Cisti fornaio (VI, 2), Currado Gianfigliuzzi (VI, 4) e

frate Cipolla (VI, 10); e vecchi come ser Ciappelletto e il santo frate (I, 1). Tutte le età umane sono rappresentate.

11. Questa, come le altre novelle che parlano dei rapporti tra uomini e donne, pone una serie di problemi, che si possono così indicare: a) com'era la condizione reale della donna nella società italiana del Trecento? b) com'era la condizione della donna nell'immaginario collettivo o, almeno, nell'immaginario dei letterati e dei poeti? c) com'era il rapporto di Boccaccio con le donne? Alla prima domanda si può rispondere così: la donna era subalterna all'uomo e poteva raggiungere una qualche libertà e avere una qualche educazione soltanto se apparteneva a classi sociali elevate. Alla seconda si può rispondere così: l'immaginario collettivo presentava una donna bellissima ed angelicata, che contrastava completamente con la donna reale. All'ultima si può rispondere così: i rapporti di Boccaccio con le donne non devono essere stati facili, perché nel *Decameron* fa loro fare quasi sempre brutta figura; egli le ama e le cerca, ma poi scrive il *Corbaccio*, che è una durissima invettiva contro le donne – che l'hanno respinto –.

12. Anche Dante 50 anni prima aveva affrontato il tema dell'amore nell'episodio di Paolo e Francesca (*If. V*). La sua analisi è molto articolata: come credente e, ugualmente, come cittadino condanna i due amanti, ma come uomo li capisce e forse li assolve, perché essi non potevano resistere all'amore né al fascino del libro che faceva loro scoprire l'amore. Essi si innamorano perché un libro porta alla luce i loro sentimenti confusi e i loro sospiri, e fa loro scoprire la reciproca bellezza fisica. Essi poi si innamorano in base ad un preciso codice amoroso: il loro amore non è soltanto una semplice attrazione sessuale, è un amore fisico, estetico e insieme culturale.

Federigo degli Alberighi (V, 9)

Riassunto. Federigo degli Alberighi è un giovane e nobile fiorentino. Ama madonna Giovanna e per essa spende tutto il suo patrimonio, ma senza alcun risultato. Così è costretto a ritirarsi in un suo piccolo podere fuori di Firenze. Qui si procura da vivere cacciando con un falcone, e sopporta pazientemente la sua povertà. Il marito della donna si ammala e, vedendo la morte vicina, fa testamento a favore del figlio e quindi a favore della moglie che egli aveva molto amato, se questi fosse venuto meno. Di lì a poco muore. Rimasta vedova, Giovanna porta il figlio fuori di Firenze in una proprietà vicina a quella di Federigo, del quale anzi diventa amico. Un giorno il ragazzo si ammala. La donna gli dice che è disposta a dargli qualsiasi cosa, pur di farlo guarire. Il ragazzo allora dice che vuole il falcone di Federigo. La donna resta incerta, sapendo che il falcone era l'unico sostentamento di Federigo, ma alla fine l'amore di madre ha la meglio. Va da Federigo e si fa invitare a pranzo. Federigo solo allora si accorge di quanto era divenuto povero, non avendo nulla da offrirle; così, per onorare l'ospite, fa uccidere il falcone. Dopo il pranzo la donna gli dice il

motivo della visita. Federigo si dispera di non poter accontentarla, e mostra le penne e le ossa del falcone, che hanno appena mangiato. La donna lo rimprovera perché ha sacrificato per lei un falcone così bello, e tuttavia dentro di sé ammira la generosità dell'uomo, che nemmeno la più estrema povertà era riuscita a incrinare. Quindi se ne va delusa. Pochi giorni dopo il figlio muore. Lei diventa così ricchissima. I fratelli insistono che si risposi, poiché è ancora giovane e bella. Giovanna dice che starebbe bene anche così, ma che, se vogliono vederla risposarsi, accetterebbe soltanto Federigo. Essi la deridono, facendole notare che è completamente povero. La donna allora risponde che preferisce un uomo che abbia bisogno di denaro, piuttosto che denaro che abbia bisogno di un uomo. Essi riconoscono la generosità d'animo di Federigo e accettano. Federigo sposa così la donna che amava e che ora è divenuta anche ricchissima, diviene accorto amministratore delle ricchezze acquisite e con la donna termina felicemente gli anni della sua vita.

Commento

1. I personaggi della novella sono anche qui pochi: Federigo degli Alberighi, madonna Giovanna, il marito e il figlio, i due fratelli di Giovanna, infine il falcone.

2. Federigo è giovane, ricco, innamorato, spendaccione. S'innamora di una donna sposata, che ha un marito ed un figlio. Per essa spende senza risultati tutta la sua ricchezza sino a diventare povero. Ma, una volta divenuto povero, non sente la povertà, né si pente di ciò che ha fatto. Non dimostra però né grande ricchezza (la spende in breve tempo), né particolare intelligenza, poiché sceglie una donna sposata (la riteneva forse una facile preda, dal momento che aveva un marito vecchio? ma non aveva paura del marito e di chi il marito poteva pagare per tenerlo lontano?) e soprattutto perché corteggia una donna che non è interessata né alla vita sociale né ai corteggiamenti. Se ciò non bastasse, insiste nel corteggiarla sempre allo stesso modo, anche se vede che la donna non reagisce e continua a non reagire alle spese che fa per lei. Poteva cambiare tecnica, corteggiarla scrivendo poesie per lei; poteva fare come aveva fatto Dante: sposare una donna buona massaia e cantare per tutta la vita un'alta donna. Non fa niente di tutto questo, perché ha un modo di pensare rigido. Poteva cercare di scoprire qual era il punto debole della donna, e attraverso di esso arrivare al suo cuore. Non si pone la domanda e non cerca la risposta. Eppure la donna ha un punto debole: è il figlio, che ama teneramente e per il quale è disposta a tutto. Federigo non se ne accorge né quando la corteggia né quando la sorte gli "getta" il bambino tra le braccia: il bambino si affeziona al falcone e per esso va a trovare il giovane. In questo caso le circostanze sono favorevoli: attraverso il ragazzo poteva tentare di arrivare al cuore della donna. Non lo fa: egli non è Nastagio, che, passata la paura, si preoccupa subito di sfruttare la visione infernale. Non è nemmeno Andreuccio da Perugia, che alla fine guadagna un anello che vale più di 500 fiorini e l'espe-

rienza. Alla fine ottiene la donna e, con la donna, anche una nuova ricchezza, che lo restituisce al suo antico stato sociale. Ma non per merito suo. Per merito della sorte, che talvolta è favorevole anche verso chi non lo merita. Federigo è l'esponente di una società nobiliare legata agli antichi valori, che tuttavia non ha saputo trovare nuove fonti economiche nel passaggio da una economia curtense ad un'economia mercantile. Egli è socialmente ed economicamente uno sconfitto e, consumando il suo patrimonio corteggiando Giovanna, cerca la "bella morte" nel suicidio sociale. Soltanto un tale suicidio – morire per la propria donna come si usava un tempo – è degna conclusione dei suoi ideali, della sua classe sociale, della sua vita e della sua morte. Egli è legato al passato anche in questa scelta: la sua intelligenza non è stata capace di rettificare vita e valori, trovare un impiego presso il comune o presso le forze tradizionali (le numerose corti, la Chiesa), per continuare con altre entrate economiche la vita di un tempo. Contemporaneamente altri nobili e non nobili sciamavano e si arricchivano in Europa: Musciatto Franzesi, Geri Spina, ser Ciappelletto, Cisti fornaio, frate Cipolla. Il suo "vicino di casa", Currado Gianfigliuzzi, dimostra invece ben altra tempra, ben altra volontà e ben altro spirito.

3. Madonna Giovanna è bella, sposata, con un marito e un figlio. È corteggiata ma respinge il corteggiatore. Anzi non lo degna di uno sguardo. Il motivo di questo rifiuto non è un atteggiamento di onestà o la fedeltà al marito, bensì il fatto che non è interessata né alla vita di società né ai corteggiamenti. Peraltro più che il marito ama il figlio. Nonostante ciò il marito la ama molto e l'ha scelta per continuare la sua famiglia. A parte l'amore per il figlio, la donna non sembra capace di provare altri sentimenti. Quando il figlio si ammala, è disposta a fare qualsiasi cosa per lui, anche andare a chiedere il falcone a Federico. La donna sa di non avergli mai dato nulla, neanche uno sguardo; ha presente anche il fatto che ha assistito con indifferenza alla sua rovina; e che il falcone è l'unica fonte di sussistenza e l'unico divertimento rimasto a Federigo. Ma il suo amore di madre è ancora più forte. Perciò va da Federigo e si autoinvita a pranzo. Dopo il pranzo esprime il motivo della sua visita e, davanti alle penne del falcone, rimprovera il giovane per aver sacrificato il suo bel falcone per una femmetta indegna come lei. Dentro di sé però lo ammira per essere rimasto fedele ai suoi ideali di generosità anche nell'estrema povertà. Questo è il primo sentimento diverso dall'amore di madre che essa prova. Poi se ne va delusa. Avrebbe dimenticato Federigo se i fratelli non l'avessero invitata a risposarsi: è giovane, bella e ricca. Ella sta bene anche così: a quanto pare, il matrimonio, l'amore, la presenza di un uomo non la interessano. Per non sentirsi annoiata dai fratelli, accetta di risposarsi; però decide lei chi sposare. È una donna volitiva. E sceglie Federigo, ricordando la sua nobiltà d'animo e il suo disinteresse per il denaro. Non si sposa per amore, ma neanche per obbedire ai fratelli. Si sposa perché nella società medioevale l'uomo comanda la donna, il fratello comanda la sorella. Gio-

vanna obbedisce, senza sentire troppo grave questa obbedienza, ed obbedisce come vuole lei: i fratelli non sarebbero certamente riusciti a piegare la sua volontà. Non c'era riuscito neanche Federigo con tutte le sue spese. Giovanna vive nel suo mondo ed ha un atteggiamento di indifferenza verso chi la circonda.

4. Il marito ama Giovanna, ma non sembra che sia altrettanto riamato. Però non può lamentarsi per alcun motivo del comportamento della moglie. Forse la voleva più interessata alla vita mondana o forse no. Forse è più anziano di lei e forse è contento che resti a casa con il figlio. Forse vede la corte di Federigo e lascia fare: sua moglie è giovane ed egli è vecchio. O forse, conoscendo la moglie, sa che Federigo perde il suo tempo e il suo denaro. Oppure vede che Federigo è inoffensivo e che anzi si sta distruggendo con le sue mani. Non ci sono elementi per capirlo. Comunque sia, non si lamenta mai del comportamento della donna. Quando muore, non risulta che la donna abbia sparso lacrime per lui.

5. I fratelli sono brutalmente concreti, e disprezzano la povertà di Federico, anche se poi, per intervento della donna, riconoscono in lui una estrema coerenza di vita e di valori, che nemmeno la povertà è riuscita a piegare. Insistono perché Giovanna si risposi, ma non hanno né forza di volontà né autorità tali, da riuscire ad imporsi alla donna, che alla fine si sposa, ma con chi ha deciso lei. In un mondo dominato dall'uomo Giovanna si dimostra indifferente ed insensibile ai valori proposti dall'uomo: ricchezza, corteggiamento, amore, prestigio sociale ecc. Non appartiene e non vuole appartenere a questo mondo. Appartiene soltanto al proprio mondo, dove esiste solamente l'amore per il figlio e, per un attimo, un sentimento di ammirazione verso la coerenza di vita e di valori di Federigo.

6. Il falcone è l'unico disgraziato che ci perde in questa storia. Non ha nessuna colpa, anzi è il migliore falcone che esisteva. Ciò però non gli vale a salvarlo. La sorte è ingiusta con lui. E, comunque, con il suo sacrificio il padrone ritorna ricco ed ottiene la mano di Giovanna. Il lettore, impietosito, può almeno consolarsi dicendo che Federigo non sapeva fare la corte ad una donna, ma almeno sapeva addestrare ottimamente un falcone.

7. Il motivo della ricchezza recuperata si trova anche nell'*exemplum Il cavaliere che rinnegò Dio* di J. Passavanti (1302ca.-1357). Un cavaliere sperpera il suo patrimonio. È disposto a vendere l'anima al diavolo per ritornare ricco. Poi si pente. Un altro cavaliere assiste di nascosto al pentimento, e decide di dargli in moglie la figlia e di restituirgli le ricchezze che aveva comperato da lui. I due contesti sono però diversi: terreno in Boccaccio, religioso nel frate.

Cisti fornaio (VI, 2)

Riassunto. Geri Spina ospita alcuni ambasciatori mandati a Firenze da papa Bonifacio VIII. Ogni mattina egli, con i suoi ospiti, passa davanti a Santa Maria Ughi, dove Cisti fornaio ha il suo forno ed eserci-

tava personalmente la professione. A Cisti la fortuna aveva dato una condizione umile, ma l'aveva anche fatto molto arricchire, perciò egli poteva vivere splendidamente. Era famoso per avere i migliori vini bianchi e rossi che si trovavano a Firenze o nel contado. Cisti, vedendo Geri Spina e gli ambasciatori passare ogni giorno davanti al suo forno, pensa che sarebbe stata una grande cortesia offrir loro del suo buon vino bianco. Poiché non gli sembra opportuno invitarli direttamente a causa della sua umile condizione, cerca il modo di spingere Geri stesso ad invitarsi. Perciò ogni mattina, quando Geri Spina passa, si fa trovare sull'uscio ad assaporare con gusto un bicchiere del suo vino. Dopo averlo visto due o tre mattine, Geri chiede a Cisti se il vino è buono. Cisti risponde di sì, ma soltanto assaggiandolo si poteva capire quanto lo era. Allora Geri e, con lui, gli ambasciatori accettano di assaggiare il vino. Così ogni mattina, prima di andare a trattare i loro affari, Geri Spina e gli ambasciatori si fermano da Cisti a bere un bicchiere di vino. Finite le trattative, Geri Spina dà una festa, ed invita anche Cisti. Cisti però non accetta l'invito per nessun motivo. Allora Geri invia da Cisti un servo a prendere un fiasco di vino. Il servo, forse indispettito per non aver mai potuto assaggiare quel vino, va da Cisti, portando un gran fiasco. Quando lo vede, Cisti gli dice che il suo padrone non lo manda da lui. Il servo allora torna da Geri, che lo rimanda da Cisti: se Cisti gli dà la stessa risposta, deve chiedergli da chi lo manda. Cisti risponde ancora che il suo padrone non lo manda da lui. Il servo allora gli chiede da chi lo manda. Cisti gli risponde che lo manda ad Arno. Allora Geri, insospettito, chiede al servo di mostrargli il fiasco. Vedendolo, Geri rimprovera il servo e lo rimanda da Cisti con un fiasco più piccolo. Cisti glielo riempie volentieri. Quindi fa riempire una botticella dello stesso vino e la porta personalmente a Geri, dicendogli che non aveva avuto paura del gran fiasco, ma che, come in tutti quei giorni gli aveva dimostrato bevendo piccoli orcioletti, quel vino non era vino per servi. Egli quel giorno glielo aveva voluto ricordare. Ora glielo regala tutto. Geri gradisce moltissimo il dono, ringrazia Cisti nel modo dovuto, e da quel momento lo tiene in grande considerazione e lo ha per amico.

Commento

1. Per Boccaccio esistono i nobili di antica data, che sono la classe principale della società, e, vicino ad essi, coloro che sono usciti dal popolo diventando ricchi. Insomma esiste Geri Spina da una parte, Cisti fornaio dall'altra. Le due classi sono chiuse e non permettono a chi appartiene alla classe inferiore di passare alla classe superiore. Oltre ad esse c'è il clero (alto e basso) ed il popolo minuto dei servi.

2. I personaggi sono, come al solito, pochi e ben delineati: Geri Spina, Cisti fornaio, il servo sfrontato, gli ambasciatori. Come per altre novelle Boccaccio inizia parlando di un nobile, anche se questi non è il personaggio principale. Gli ambasciatori sono silenziosi e fanno da sfondo. Con la loro presenza però nobilitano l'atmosfera.

3. Geri Spina è una persona importante, e non può che svolgere incarichi importanti. Il nobile accetta l'invito di bere un bicchiere di vino che gli viene dal ricco borghese. E, a tempo debito, cerca di sdebitarsi invitando Cisti al pranzo con gli ambasciatori. Cisti però rifiuta l'invito: vuole rimanere al suo posto nella gerarchia sociale. Geri pensa di concludere degnamente il pranzo di addio con un bicchiere del buon vino di Cisti, e manda un servo. Egli però viene meno alla sua classe e alla sua educazione (cioè alla cortesia che deve improntare ogni azione della classe nobile), quando non controlla il comportamento del servo. E di tale comportamento egli è e si sente responsabile. Ugualmente Cisti lo sente responsabile. Così il servo si presenta da Cisti con un fiasco spropositato Cisti non può non rimproverare il servo e quindi, attraverso il servo, il padrone. Geri non è stupido ed è all'altezza della sua classe: non pensa che Cisti si rifiuti di dargli il vino, indaga, e scopre il comportamento scortese del servo. Lo rimprovera e corre ai ripari, facendogli prendere una bottiglia di grandezza conveniente. Il nobile non può che ammirare il comportamento cortese del fornaio, e a questo punto va *oltre* il comportamento tenuto fino a quel momento. Ringrazia Cisti nel modo dovuto, lo tiene in grande considerazione e lo ha per amico. Ben inteso è il nobile che prende l'iniziativa di rompere le barriere di classe, non il fornaio. Cisti non ci avrebbe nemmeno pensato né lo avrebbe nemmeno voluto. Indubbiamente con cittadini come Cisti quanti conflitti sociali si potevano evitare!

4. Cisti cerca un sotterfugio per *superare* la barriera di classe che lo divide dalla nobiltà. A suo avviso la diversa condizione sociale non gli permetteva di rivolgersi direttamente a Geri Spina. Egli quindi rispetta e *non vuole infrangere* questa barriera: sta al suo posto, e come inferiore ammira colui che gli è superiore. Neanche la ricchezza che ha giustifica ai suoi occhi l'infrazione delle regole sociali. Con la strategia dell'invito a gustare un bicchiere di buon vino, il fornaio si mette in contatto ed entra nel mondo della nobiltà. Fa assaggiare alla nobiltà un po' della sua ricchezza, e mostra il valore e le capacità della nuova classe sociale. Ma non va oltre. Il comportamento maldestro del servo gli permette di mostrare chiaramente che la nuova classe non ha soltanto ricchezza, ha anche cortesia, la stessa cortesia che caratterizza la nobiltà. Così egli dà una lezione di buon comportamento al nobile proprio nell'ambito che deve caratterizzare la nobiltà: la cortesia. Tuttavia non diventa arrogante né presuntuoso, perché fa a gara con il nobile in quanto a cortesia: riempie la bottiglia al servo e subito dopo porta personalmente una botticella di vino. Oltre che cortese egli si dimostra quindi anche generoso e liberale. Insomma Cisti riesce ad impersonare il modello tradizionale di generosità e di liberalità molto meglio di Geri, che fin dalla nascita era stato educato ad impersonare questo modello. La cortesia e la nobiltà d'animo di Cisti rompono le barriere di classe e i due, pur nelle rispettive posizioni sociali, diventano amici. Per Cisti la nobiltà è la classe sociale più elevata e costituisce per tutte le altre classi il punto di rife-

rimento ed il modello di comportamento. Comunque sia, qualcosa ha cambiato l'antica opposizione tra nobili e borghesi, se Geri Spina accetta di bere insieme con il ricco fornaio: la classe borghese emergente non ha tradizioni di sangue alle spalle, ma ha il denaro ed il potere connesso al denaro. Il denaro accumulato e la libertà che ad esso è collegata permettono a Cisti di avvicinarsi alla nobiltà.

6. Il servo, come tutti gli altri servi del *Decameron*, non partecipa né del mondo della ricchezza, né del mondo della cortesia, né del mondo dell'intelligenza: va da Cisti con una bottiglia troppo grande, non capisce il comportamento né la battuta di Cisti, è giustamente rimproverato dal padrone. Ed è costantemente stizzito perché non ha potuto gustare il vino del fornaio, uno dei tanti beni materiali da cui è escluso e che suscitano i suoi desideri. Cisti non ha alcuna considerazione di lui. Dice esplicitamente che il suo vino non è vino da servi.

7. Gli ambasciatori esistono, ma stanno sullo sfondo, per non turbare e per non togliere spazio alle azioni di Cisti e agli affari importanti che Geri Spina tratta con loro. Essi sono "invisibili" come gli ospiti di Currado Gianfigliuzzi (VI, 4).

8. Un personaggio a parte è il papa Bonifacio VIII, il *deus ex machina* della novella. Il papa appare con la stessa funzione anche in *Ser Ciappelletto* (I, 1), dove richiama in Italia Musciatto Franzesi. Boccaccio lo presenta non come il rappresentante di Dio in terra, ma come un grande principe, che ha molti affari da sbrigare o da far sbrigare: non sta bene che un nobile sbrighi certe faccende in prima persona. Ben diverso è il giudizio – positivo – che egli ne dà, rispetto al giudizio molto negativo espresso da Dante, che accusa il papa di simonia e lo condanna alle pene dell'inferno prima ancora di essere morto (*If. XIX*, 52-57).

9. La novella è breve e gira intorno al concetto di *nobiltà*: alla nobiltà di sangue tradizionale si affianca un nuovo tipo di nobiltà: la nobiltà d'animo. Peraltro l'apertura di Boccaccio non va oltre: Cisti può dare una lezione di cortesia ad un nobile, ma soltanto perché dietro di sé non ha il vuoto, ha il potere che deriva dal denaro. In tal modo può diventare legittimo ed accettabile che un ricco fornaio si avvicini alla nobiltà. In ogni caso il popolo di servi è e resta escluso da questi nobili di sangue o d'animo, forti di prestigio o di denaro. Anche in questo caso Boccaccio si schiera con i nobili. Ciò dipende sia dalla sua esperienza alla corte di Napoli, dove dominava la nobiltà legata al sovrano o la nobiltà latifondista, sia dal fatto che nel Trecento la società e l'economia italiane perdono slancio e ritornano a modelli del passato: la rifeudalizzazione. In tal modo egli fa un passo indietro rispetto a Dante, che con i poeti del Dolce stil novo 60 anni prima aveva contrapposto la *nobiltà d'animo* alla *nobiltà di sangue* ed aveva disprezzato quest'ultima. Comunque sia, per Boccaccio tra la vecchia *nobiltà di sangue* e la nuova *nobiltà di denaro* non ci sono conflitti sociali. La cosa è curiosa, perché la novella è ambientata nel 1300, quando Dante era uno dei priori, Geri è un Nero e gli ambasciatori del papa erano an-

dati a Firenze per rappacificare Bianchi e Neri. In realtà per favorire il colpo di Stato dei Neri, che sarebbe costato l'esilio a Dante.

10. Nella società medioevale, come in tutte le altre società, è un valore e una distinzione sociale poter avere ospiti, soprattutto ospiti importanti, a pranzo. L'importanza è intellettuale (il prestigio dato dall'ospite importante, le novità portate dall'ospite, i discorsi e lo scambio di esperienze), ma anche sociale (la disponibilità di cibo e la possibilità di offrirlo in abbondanza e di qualità).

Chichibìo e la gru (VI, 4)

Riassunto. Currado Gianfigliuzzi ama andare a caccia. Un giorno cattura una giovane e grossa gru. La dà al suo cuoco, Chichibìo, per cucinarla. Chichibìo, un veneziano sciocco ma molto bravo come cuoco, la prepara. Il profumo si spande per tutta la via. Una ragazza di nome Brunetta, che piaceva al cuoco, entra in cucina e gli chiede una coscia. Chichibìo non vuole dargliela, ma la ragazza insiste e ricorre alle minacce: se non gliela dà, neanche lei gli avrebbe più dato quel che a lui piaceva. Chichibìo allora cede. Quando porta in tavola la gru, Currado si accorge che manca una zampa. Chichibìo risponde che le gru hanno una gamba sola. Il padrone, per rispetto verso gli ospiti, non insiste; ma, frenando l'ira, gli dice che il giorno dopo avrebbero controllato se le gru hanno una gamba sola. Il giorno dopo il padrone, a cui non era passata l'ira, e il cuoco, spaventato a morte, vanno a cavallo verso un lago lì vicino, solitamente frequentato dalle gru. Quando arrivano vedono numerose gru che stavano dormendo appoggiandosi ad una sola gamba, come sono solite fare. Il cuoco, tutto contento, lo fa notare al padrone, pensando di cavarsela. Il padrone allora fa un verso, che spaventa le gru, le quali abbassano la zampa e spiccano il volo. Currado in questo modo pensa di aver sconfitto il cuoco. Ma Chichibìo, con un colpo di genio che neanche lui sa da dove viene, risponde che Currado ha ragione, ma la sera precedente non aveva spaventato la gru; se l'avesse fatto, essa avrebbe abbassato la gamba. Currado scoppia a ridere e si rappacifica con il cuoco.

Commento

1. I protagonisti della novella, come al solito, sono poco numerosi: Currado Gianfigliuzzi, il cuoco Chichibìo, la serva Brunetta, la gru.

2. Currado è l'ideale perfetto della nobiltà: ama la caccia, ama la buona cucina, ama avere ospiti, è educato e rispettoso verso gli ospiti (non litiga con il servo davanti ad essi), ha un preciso ideale di giustizia e una idea precisa di come si devono comportare coloro che non sono nobili, cioè i servi; ma è anche litigioso, collerico ed irascibile. E tuttavia non vive né applica meccanicamente i suoi ideali nobiliari e i canoni che informano la sua vita. Egli è garante della legge o, meglio, delle norme sociali che stabiliscono la superiorità dei nobili sulle altre classi. Ma è talmente sicuro di questa superiorità che può permettersi di essere indulgente e di ascoltare anche le ragioni della con-

troparte. Così dà una possibilità al servo, riservandosi di arrabbiarsi in seguito. Un ulteriore motivo di questa disponibilità può essere la consapevolezza, dettatagli dalla sua esperienza, che nel mondo ci sono più ragioni di quanto possa prevedere la mente umana; e che è conveniente fare professione di flessibilità intellettuale e di curiosità. In questo modo si potevano scoprire cose interessanti. E poi che vale una coscia di gru davanti alla possibilità di scoprire qualche altro aspetto del mondo reale? Il prezzo da pagare è minimo; la possibilità di guadagnare è massima. In nome di questa flessibilità intellettuale Currado accetta anche la non-risposta: egli chiede al servo una dimostrazione *scientifica* che le gru hanno una gamba sola. Il servo gli risponde prendendolo invece in contropiede, con una risposta che è una battuta di spirito. Currado sa che il mondo – come l'uomo – non è fatto soltanto di dimostrazioni e di verità astratte, e si mette a ridere. Fa la pace con il servo che sa molto bravo (il profumo che esce di cucina attira Brunetta), ma anche di poco cervello. E poi, se avesse cacciato Chichibìo, era sicuro di trovare un altro cuoco così bravo?

3. L'intelligenza, la versatilità e l'irascibilità di Currado ben si contrappongono con l'immagine fallita della nobiltà impersonata da Federigo degli Alberighi (V, 9), il quale deve contare sulla fortuna, per ritornare a quella ricchezza che la sua intelligenza con il paraocchi e meccanica gli aveva fatto perdere. Ma Boccaccio mostra anche altri nobili, e ben diversi: l'esperto Musciatto Franzesi (I, 1), che ricorre a criminali per recuperare dei crediti, e il giovane e innamorato Nastagio degli Onesti (V, 8).

4. Gli ospiti di Currado sono pure ombre, come altrove gli ambasciatori di Geri Spina (VI, 2).

5. Chichibìo è un cuoco bravo, ma ha poco cervello: dà una *coscia* in cambio di una *promessa* di pagamento e dimenticando di avere un padrone irascibile e capace di controllare con occhio vigile il comportamento e le malefatte dei servi. Cede al presente e dimentica quel che gli può capitare in futuro. Anche quando il padrone lo interroga, ricorre alla stessa strategia: uscire dalle difficoltà presenti. Non si accorge che, così facendo, non risolve il problema, lo sposta soltanto nel futuro ed anzi lo aggrava. Per caso gli esce di bocca quella battuta che lo fa uscire dai guai. Probabilmente quella è stata l'unica battuta che in tutta la vita gli è uscita dal cervello. Tale mancanza d'intelligenza caratterizza, secondo Boccaccio, quasi tutti gli esponenti delle classi inferiori. Chichibìo si è trovato un padrone ben diverso da Geri Spina, che manda a prendere il vino da Cisti fornai e non si preoccupa di controllare il fiasco del servo!

6. La Brunetta va da Chichibìo non perché innamorata, ma perché sente il profumo di arrosto. È guidata dai desideri del ventre, non da un qualche barlume d'intelligenza. Quindi minaccia Chichibìo, che poi paga con una promessa, non perché non fosse capace di mantenerla, ma perché sa di poter pagare il cuoco soltanto con le parole. Essa ricorda, ad un livello di normalità, l'incredibile serva del cuoco, che è corteggiata da Guccio Imbratta (VI, 10); e, più in generale,

ricorda molte altre donne del *Decameron* – dalla giovane dei Traversari alle donne di Ravenna –, a cui Boccaccio fa fare brutta figura ed accusa di non pensare con il cervello (V, 8). Ad ogni modo anche qui l'autore fa delle eccezioni: la giovane siciliana, che con un piano abilissimo deruba Andreuccio da Perugia (però è una prostituta...) (II, 5); e la Giovanna, che restituisce al suo antico lignaggio il povero e balordo Federigo degli Alberighi (ma è frigida...) (V, 9). Boccaccio ama le donne, e si vendica come può quando esse non lo ricambiano con lo stesso trasporto...

7. La gru svolge una funzione di primaria importanza nell'economia della novella. Altrove la stessa funzione era stata svolta dal falcone di Federigo. Su un banale comportamento di un animale, quello di dormire con una gamba alzata, Boccaccio sviluppa una storia garbata ed interessante.

Frate Cipolla (VI, 10)

Riassunto. Frate Cipolla era piccolo, buontempone e abile parlatore. Ogni anno era solito andare a Certaldo a raccogliere le elemosine fatte dagli sciocchi. Una volta, dopo la messa promette ai presenti che il pomeriggio avrebbe mostrato la penna che l'angelo Gabriele aveva perso quando era andato nella camera della Madonna a Nazareth. In chiesa tra i presenti ci sono due suoi amici, Giovanni del Bragoniera e Biagio Pizzini, che pensano di giocargli una beffa: sottrargli la penna. Decidono di sottrargliela mentre è occupato a pranzare. Devono però superare l'ostacolo del servo del frate, il quale era variamente chiamato: Guccio Balena, Guccio Imbratta, Guccio Porco, che era bruttissimo, sempre pronto a dare consigli non richiesti e che corteggiava tutte le donne che incontrava. Il piano è semplice: uno intratteneva il fante, l'altro rubava la penna. Essi però non devono preoccuparsi del fante, perché è occupato in cucina a corteggiare una donna grassa e grossa, piccola e mal fatta, con un paio di poppe che parevano due cestoni da letame, tutta sudata, unta ed affumicata. Entrano nella stanza del frate, trovano la cassetta che contiene la penna, prendono la penna e, per non lasciar la cassetta vuota, la riempiono con i carboni che erano in un angolo della stanza. Il pomeriggio la chiesa è piena di gente, accorsa anche dai paesi vicini, per vedere la penna dell'angelo Gabriele. Dopo una lunga predica preparatoria, frate Cipolla apre la cassetta e vede i carboni. Non pensa che sia stato Guccio Imbratta, né se la prende con il servo inaffidabile. Maledice se stesso per aver affidato le sue cose al servo che sapeva essere inaffidabile. Sul suo viso però non compare alcuna emozione e, dopo aver lodato Dio, richiude la cassetta e incomincia a raccontare dei suoi viaggi in mezza Europa (in realtà attraverso i quartieri di Firenze), in India, dove aveva visto volare i pennuti, a Gerusalemme, dove Maso del Saggio gli aveva mostrato le sue reliquie (il dito dello Spirito Santo, il ciuffetto del serafino che era apparso a san Francesco, l'unghia di un cherubino, una costa del Verbun-caro-fatti-alle-finestre). Con costui egli scambia alcune reliquie. In cambio riceve

la penna dell'angelo Gabriele e i carboni con cui fu arrostito san Lorenzo. Egli è solito portare le due reliquie con sé in due cassette uguali, e molto spesso è successo che le ha confuse. Questa volta però non è stato un errore, è stata la volontà di Dio a fargli prendere la cassetta sbagliata, visto che di lì a qualche giorno era la festa di san Lorenzo. Prima di mostrare i carboni frate Cipolla ricorda ai fedeli che essi sono miracolosi: chi è segnato da un segno di croce fatto con quei carboni, può stare sicuro che per tutto l'anno il fuoco non lo brucerà che non si senta. La gente li guarda con riverenza; quindi, facendo offerte molto maggiori del solito, prega il frate di segnarla con quei carboni. Il frate allora fa grandi croci sui vestiti degli uomini e delle donne, affermando che i carboni più si consumavano, più ricrescevano nella cassetta. Così segna tutti i certaldesi, con grande tornaconto personale, e beffa coloro che, prendendogli la penna, pensavano di schernirlo. I due amici, vedendo il modo in cui il frate aveva parato la loro beffa, ridono tanto che temono di smascellarsi. Quando la gente se ne va, vanno da lui e gli restituiscono la penna, che l'anno seguente al frate rende non meno di quanto avevano reso quel giorno i carboni.

Commento

1. I protagonisti della novella sono, come al solito, pochi e ben delineati: frate Cipolla, il servo Guccio Imbratta (o Guccio Porco o Guccio Balena), i due amici burloni, la serva dell'oste, i certaldesi creduloni.
 2. Il frate è basso, grosso, dai capelli rossicci, gran parlatore e dalla mente sveglia. Considera la religione come una merce da piazzare presso il popolo credulone, che ama e che vuole essere stupito. Quando si trova in difficoltà (apre la borsa e trova carboni anziché la penna dell'angelo Gabriele), non si perde d'animo e non se la prende con il servo, che sa irresponsabile e pieno di cattive qualità. Prima se la prende con sé, perché si è fidato di Guccio, che sa inaffidabile. Poi cerca una soluzione. Per poterla trovare ha bisogno di tempo, perciò incomincia a fare un lungo discorso senza capo né coda. Contemporaneamente pensa per trovare la soluzione, e la trova: i carboni sono quelli serviti ad arrostitire san Lorenzo, e lo scambio di cassette è stato voluto da Dio, poiché di lì a qualche giorno è la festa del santo... Il frate non si accontenta di parare la beffa che gli è stata giocata. Cerca anche di volgerla a suo vantaggio. E, raccontando la storia di san Lorenzo, vi riesce. Probabilmente la soluzione non gli è costata grande fatica: l'imbroglio quotidiano costituisce il suo modo di vivere normale. Non si sente nemmeno colpevole di ciò: egli dà al popolo quel che il popolo chiede. Ed il popolo, che ha fame di miracoli, è contento, e lo ringrazia concretamente abbondando in elemosine. Il frate non si preoccupa di non riuscire a trovare una soluzione: ha davanti a sé un popolo credulone e ha una fiducia totale nel potere persuasivo della parola. Ed egli sa parlare e sa dire ciò che l'interlocutore vuol sentirsi dire. Se l'interlocutore è stupido – egli si può sempre giustificare – non è certamente colpa sua. Boccaccio aveva tratteggiato

un'altra figura di frate in *Ser Ciappelletto* (I, 1): un santo frate, che si era formato sui libri, che crede a quello che vuole sentirsi dire da ser Ciappelletto moribondo, e che pensa anche agli interessi economici del convento. La polemica contro i religiosi è un motivo conduttore del *Decameron*.

3. Il servo Guccio Imbratta o Guccio Porco o Guccio Balena è degno compare del frate. Di religioso non ha nemmeno l'apparenza. È pura materia. Si crede ancora più saccente del padrone, ed è una copia ancora peggiore del padrone, perché non è illuminato nemmeno dal più piccolo barlume di intelligenza. Usa la ragione e la parola per soddisfare i suoi appetiti fisici. E corteggia indiscriminatamente tutte le donne che incontra, a cui fa promesse sconclusionate di matrimonio. Corteggia con grandi discorsi la serva, che è un mostro di bruttezza. Eppure il suo degrado morale e la sua vita soltanto istintuale colpiscono il suo datore di lavoro, che né elenca con puntiglio e quasi con orgoglio tutti i difetti. Per poco la sua figura non sfugge di mano allo stesso autore, che ne è affascinato e che gli sta dando più spazio che al frate.

4. La serva è una donna bruttissima, grassa e grossa, piccola e mal fatta, con un paio di poppe che parevano due cestoni da letame, tutta sudata, unta ed affumicata. Sembra sprovvista anche di parola, quindi non ha la minima scintilla di intelligenza. Essa è materia vivente e fascio di istinti animaleschi. È dominata dalla cieca necessità di soddisfare i suoi istinti ancor più del servo Guccio Imbratta, che la corteggia. È un corpo che vive, uno stomaco che divora. Guccio invece è un corpo dominato dai sensi e dagli istinti, ed usa la ragione e la parola per ottenere tutto ciò che può soddisfare i suoi appetiti animaleschi. Essa fa parte dei livelli più bassi dei servi e del popolo. Boccaccio aveva già descritto altri servi, come Chichibio e Brunetta (VI, 4) e come il servo senza nome che va da Cisti fornaio con un grande fiasco (VI, 2). Egli li colloca sempre nei gradini più bassi della società, attribuisce loro scarse capacità intellettuali e li fa dominare dagli istinti. Insomma sembra dire che, se si trovano nelle parti più basse della gerarchia sociale, c'è un motivo: la loro poca intelligenza e il fatto che sono dominati dal puro istinto. Ben altra cosa sono gli *aristocratici* – dallo spregiudicato Musciatto Franzesi (I, 1) al giovane Nastagio degli Onesti (V, 8), dall'ambasciatore Geri Spina (VI, 2) all'irascibile Currado Gianfigliuzzi (VI, 4) –, il cui potere è legato proprio al fatto che sono i *migliori*.

5. I due amici giocano spensieratamente uno scherzo al frate, senza preoccuparsi delle conseguenze che esso poteva avere. Ad esempio i certaldesi si potevano sentire imbrogliati o presi in giro, e trattare il frate di conseguenza. Essi giocano la beffa, perché a quel tempo e in quella società la beffa era uno dei pochi divertimenti possibili. Essi costituiscono la "spalla" o i deuteragonisti del personaggio principale, come in altre novelle (i *due* usurai fiorentini che ospitano ser Ciappelletto, i *due* malandrini che incontrano Andreuccio da Perugia ecc.). Ma non hanno, né possono avere, uno sviluppo artistico autonomo.

6. I certaldesi sono creduloni, ignoranti, superstiziosi, hanno fame di religione e di miracoli. Boccaccio disprezza anche in questa novella il popolo in quanto tale: egli vuole cantare l'intelligenza, non la stupidità. In questa occasione egli si prende pure gioco dei suoi compaesani, sui quali riversa la sua lingua velenosa: il frate ritorna un anno dopo, ed essi continuano a fargli abbondanti elemosine. Il tempo non era servito ad insegnare loro qualcosa.

7. La polemica contro il popolo credulone che si fa imbrogliare dai religiosi è presente fin dalla prima novella, quella di *Ser Ciappelletto* (I, 1). In essa un *santo* frate pensa agli interessi del convento e rimprovera la folla, che non rispetta i comandamenti e che, contemporaneamente, ha sete di religione e di reliquie. Anche qui Boccaccio polemizza con i religiosi, ma non con i personaggi delle sue novelle, bensì con i religiosi concreti che vivono nella società e che sfruttano la credulità popolare. La polemica però non è del tutto disinteressata: i denari che il popolo versa alla Chiesa non vanno ad arricchire la classe nobiliare, che egli ha scelto come classe putativa. Gli scontri fra nobiltà e clero sono molto più violenti nel napoletano, che ha un'economia agricola ed arretrata, piuttosto che a Firenze, dove domina la borghesia finanziaria e commerciale, ed è maggiore la ricchezza da dividere tra le varie classi sociali.

8. Boccaccio non esprime alcuna valutazione morale su frate Cipolla, come non la esprime sugli altri personaggi. Ben inteso, sa anche usare una lingua tagliente, quando è necessario. Ma in questo caso è equanime, è ugualmente critico verso nobili, ecclesiastici e borghesi. Neanche il popolo viene valutato con criteri morali. Tuttavia viene sempre presentato in termini negativi. Nel testo spunta la polemica, costante nel *Decameron*, contro il commercio e il culto delle reliquie, già criticati fin dalla novella iniziale di *Ser Ciappelletto* (I, 1). Ma essa non acquista troppo spazio: alla fine i due giovani consegnano al frate la pena rubata e ridono alle spalle del popolo credulone. Lo scrittore è sensibile alla polemica antiecclesiastica, perché la nobiltà trova nella Chiesa una temibile concorrente nelle attività che portano a mettere le mani sulla ricchezza prodotta dall'economia. A Napoli la polemica antiecclesiastica è più vivace che altrove a causa delle pretese della Curia romana sul regno, giuridicamente vassallo della Chiesa. Tale polemica conosce livelli di estrema durezza nel Quattrocento con Lorenzo Valla (1405-1457), che dimostra la falsità della *Donazione di Costantino* (1440), con cui la corte papale rivendicava il possesso di Roma e dei territori circostanti. Quindi nella seconda metà del secolo con Masuccio Salernitano (1410-1475), che ne *Il novellino* (1476), una raccolta di 50 novelle, attacca sia l'immoralità e l'avidità di denaro del clero, sia la concorrenza che esso fa alla classe nobiliare nell'intascare denaro. Per il suo carattere osceno e blasfemo l'opera viene data alle fiamme subito dopo la morte dell'autore. Insomma la corte napoletana schiera gli intellettuali per difendersi e per contrattaccare il clero locale e le pretese di Roma.

9. L'opera di Masuccio Salernitano permette peraltro di confrontare il mondo nobiliare di cui parla Boccaccio con il mondo nobiliare di cui parla lo scrittore napoletano. Il mondo di Boccaccio è già un mondo umanistico, un mondo umanistico *fiorentino* e *romano*. Un mondo – sia laico sia religioso – che ha una fiducia *estrema* nella forza e nel successo della ragione. Il mondo nobiliare di Masuccio risente invece delle forti tensioni che esistevano tra i baroni e il sovrano ed anche del rapporto di sudditanza che esisteva tra il regno e la Curia romana. Gli attacchi al clero napoletano vanno intesi in genere come attacchi *difensivi* nei confronti di Roma, che chiede tributi che non si possono negare e che può contare su una quinta colonna, il clero napoletano. Il regno di Napoli era costantemente sulla difensiva rispetto allo strapotere di Roma, che era totale: sia politico, sia economico, sia culturale. E, in questa lotta, la monarchia napoletana (iniziata nel 1266 quando la casa d'Angiò accetta l'incoronazione al regno in cambio di tributi alla Chiesa e riesce a sconfiggere prima Manfredi di Svevia e poi Corradino) riesce ad alienarsi prima le simpatie dei nobili a causa delle pressioni fiscali a cui li sottopone, poi le simpatie della cerchia nobiliare più ristretta, quella di cui fa parte lo stesso Masuccio, che alla fine si schiera con l'opposizione. Così nel 1282 la Sicilia si stacca e finisce nelle mani della monarchia aragonese. Nel 1458-62 scoppia la prima rivolta dei baroni, soffocata nel sangue, e 20 anni dopo la seconda (1485-86). Nel 1494 il regno viene invaso dalle truppe francesi, chiamate contro di esso da Ludovico il Moro, signore di Milano.

UMANESIMO E RINASCIMENTO (1390-1530)

Tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento in Italia inizia un ampio processo di rinnovamento, che investe tutta la cultura. Esso ha le sue radici in quei latinisti del Trecento che cercano sistematicamente codici antichi, li raccolgono, li copiano e li diffondono. A inaugurare questa pratica è Francesco Petrarca (1304-1374), seguito da Giovanni Boccaccio (1313-1375). In ambito letterario questa *rinascenza* prende il nome di Umanesimo; in ambito artistico prende il nome di Rinascimento. L'Umanesimo si conclude alla fine del Quattrocento; il Rinascimento invece prosegue fin oltre il 1530.

Le città più importanti in cui questo rinnovamento si sviluppa sono Firenze, Roma, Venezia, Milano e Napoli, ma anche altri centri come Urbino, Ferrara e Modena. Gli umanisti della prima metà del secolo sono Coluccio Salutati (1331-1406), Giannozzo Manetti (1369-1459), Leonardo Bruni (1370-1444), Poggio Bracciolini (1380-1459), Leon Battista Alberti (1404-1472) e Lorenzo Valla (1405-1457).

Gli umanisti della seconda metà del secolo sono Giovanni Pontano (1422-1503), Luigi Pulci (1432-1484), Matteo Maria Boiardo (1441-1494), Lorenzo de' Medici (1449-1494), Agnolo Poliziano (1454-1494), Iacopo Sannazaro (1455-1530) e Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494).

Il Rinascimento delle arti si sviluppa per tutto il Quattrocento, e raggiunge il suo massimo sviluppo alla fine del Quattrocento e nel primo trentennio del Cinquecento. Esso coinvolge tutte le arti: la pittura, la scultura, l'architettura, l'urbanistica. Gli artisti più importanti sono Filippo Brunelleschi (1377-1476), Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Donatello (1386-1466), Leon Battista Alberti (1404-1472), Piero della Francesca (1410ca.-1492), Sandro Botticelli (1445-1510), Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e Raffaello Sanzio (1483-1520).

Molti artisti, come Brunelleschi, Alberti, Leonardo e Michelangelo, danno contributi significativi in due o più discipline. La maggior parte di essi opera a Roma, alla corte di papi mecenati e umanisti, e a Firenze alla corte della famiglia de' Medici.

I temi dell'Umanesimo e del primo Rinascimento sono spesso coincidenti. Essi sono:

1. *La riscoperta della letteratura e dell'arte antica.* La lingua e la letteratura latina erano sufficientemente conosciute anche nel Medio Evo. Ora però la conoscenza della cultura classica migliora sia in termini qualitativi sia in termini quantitativi grazie alla scoperta di nuovi manoscritti. Si diffonde anche la conoscenza della lingua e della cultura greca con l'arrivo in Italia di numerosi intellettuali greci in occasione del concilio di Ferrara (1439-1442), che doveva riunificare la Chiesa romana e quella bizantina, e poco prima della caduta di Costantinopoli in mano ai turchi

(1453). A Roma vengono portate alla luce e studiate statue romane o d'influsso greco, che provocano una ripresa originale della statuaria antica. Il latino diventa la lingua ufficiale degli umanisti; e l'eloquenza diventa il fine ultimo della cultura e della pedagogia umanistiche.

2. *Una nuova visione dell'uomo e dei suoi rapporti con la natura e con Dio.* L'uomo, come nel mondo antico, diventa il centro di attenzione sia per la letteratura sia per le altre arti. E viene celebrato per le sue capacità intellettuali e civili, grazie alle quali può costruire la città ideale qui sulla terra ed essere l'artefice del suo destino. Gli *studia humanitatis*, cioè lo studio della letteratura e soprattutto degli autori classici, oltrepassano i limiti dell'erudizione e della conoscenza fine a se stessa, come pure del semplice godimento estetico. E diventano gli strumenti e il modello di un processo di educazione totale dell'uomo, il cui fine non è tanto quello di fornire abilità specialistiche, quanto quello di formare un uomo equilibrato, capace di confrontarsi con se stesso, ed aperto al mondo esterno e alla vita sociale con gli altri. Le *humanæ litterae*, cioè la letteratura, la parola scritta ed il discorso eloquente, parlano dell'uomo nella sua totalità; e tendono a mettere in luce e a celebrare la *nobiltà* dell'uomo, che è stato messo da Dio al centro dell'universo, e la sua *eccellenza*, sia intellettuale sia pratica. La vita terrena non è più in funzione della vita ultraterrena. Essa acquista una sua totale autonomia, anche se il fine della vita continua ad essere la salvezza dell'anima. L'uomo però non ha fretta di andare in paradiso: ritiene di dover prima esprimere le capacità che Dio ha messo in lui. Perciò gli umanisti danno grande importanza alla pedagogia, che serve a educare e a potenziare le capacità intellettuali e morali dell'individuo, e propongono una formazione interdisciplinare. Allo stesso modo acquista una totale autonomia la natura, che viene riscoperta e studiata non in quanto simbolo della divinità, come succedeva nel Medio Evo, ma come espressione di bellezza e di perfezione e come luogo in cui l'uomo attua la sua vita terrena.

3. *La nascita della filologia.* Gli umanisti si avvicinano in modo nuovo anche ai testi antichi. Vogliono eliminare gli errori dei copisti ed anche le interpolazioni introdotte nel Medio Evo. Essi vogliono leggere i testi come sono usciti dalle mani dei loro autori (o almeno il più possibile secondo la loro stesura originale) e nel preciso senso che i loro autori davano ad essi. La filologia, le cui basi sono poste da Valla, Ermolao Barbaro (1453-1493) e Poliziano, serve per ripristinare i testi che si sono corrotti nel corso del tempo. Applicando la filologia Valla mostra che la così detta *Donazione di Costantino*, con cui la Chiesa rivendicava il potere su Roma e sui territori limitrofi, è un falso, che risale al VII sec. circa, perché usa il latino che si parlava in tale periodo. Oltre a ciò i testi vengono storicizzati: sono letti ed interpretati dal punto di vista della cultura e dell'ambiente in cui sono

stati composti, non in base alle aspettative del lettore. Il mondo classico quindi non viene più visto come precursore del mondo cristiano e completato dalla rivelazione; viene visto in modo autonomo, dal suo punto di vista. Anzi un po' alla volta si diffonde una valutazione negativa dei secoli precedenti: il Medio Evo diventa l'*età di mezzo* che separa il presente dalla grandezza del mondo antico.

4. *La riscoperta della natura e l'elaborazione della prospettiva.* La natura acquisisce una sua autonomia e una sua dignità. Non è più il simbolo della divinità o una fonte di tentazioni per l'uomo. Essa viene colta per la sua bellezza e per il suo splendore. Alcuni autori la considerano come il luogo in cui si esprime la potenza creatrice di Dio. Essa quindi viene studiata in modo nuovo: non più con la logica, di origine aristotelica, ma con la matematica, di cui Platone (427-347 a.C.) aveva indicato le capacità conoscitive. Gli *Elementi* di Euclide appaiono in traduzione nel 1475. Insomma non è più l'uomo che si proietta verso Dio; è Dio che si manifesta all'uomo sulla terra e attraverso lo splendore della natura. La riscoperta della natura e della realtà avviene anche in ambito artistico con l'elaborazione della prospettiva: lo spazio della pittura non è più uno spazio schematico, idealizzato, grossolanamente empirico, costruito in funzione della figura umana. È uno spazio autonomo, che il pittore conosce, apprezza e ricostruisce con cura grazie all'uso della geometria. Nasce così la prospettiva, cioè la visione geometrica dello spazio, che permette all'artista di vedere lo spazio, le cose, le figure, non esteriormente ed approssimativamente, ma dal loro interno, a partire dalla loro struttura, e nella loro concreta corporeità. Lo spazio diventa tridimensionale e caratterizzato dal punto di vista prescelto dall'osservatore; ugualmente diventano tridimensionali i corpi che in esso appaiono. L'uomo e le cose stabiliscono un nuovo rapporto con lo spazio in cui vivono: prima lo spazio era povero e in funzione delle figure e della storia raccontata; ora diventa l'ambito in cui le cose e le figure inseriscono la loro concretezza e la loro esistenza.

5. *La magia.* L'Umanesimo non si sviluppa nelle università, dominate dalla logica e dalle dottrine aristoteliche. I motivi sono molteplici: gli umanisti prediligono gli incarichi politico-amministrativi; ritengono che la cultura sia incompatibile con un incarico stipendiato, e soprattutto sentono la forte attrazione delle corti. Ciò non vuole dire che l'Umanesimo sia ostile o indifferente alla scienza, poiché propone un'idea di natura e di scienza assai diversa da quella professata nelle università. Esso si riallaccia alle correnti platoniche e neoplatoniche, e dà grande importanza alla magia, all'astrologia, all'alchimia. La natura viene vista come un grande organismo, retto da forze spirituali e provvisto di anima. La magia permette di realizzare il dominio dell'uomo sulla natura e di continuare in tal modo l'opera di Dio. La magia diviene una scienza operativa, capace di modificare la realtà; e viene con-

trapposta alla fisica insegnata nelle università, che è capace soltanto di descrivere la realtà.

6. *La stampa.* Un aiuto straordinario alla diffusione delle idee e delle opere degli umanisti proviene dalla stampa a caratteri mobili, inventata in Germania da Johann Gutenberg (1394/99-1468) verso il 1445 (i testi apparsi prima dell'anno 1500 si chiamano *incunaboli*). In tal modo la diffusione dei libri aumenta per quantità e migliora per qualità. Diminuiscono gli errori: ogni edizione è più corretta delle precedenti. Diminuiscono notevolmente anche i costi tipografici e i prezzi di vendita, perciò nuove classi sociali si possono aprire alla cultura. Nasce l'*editio princeps*, cioè l'edizione di un testo approntata con criteri filologici e derivata dal confronto dei migliori manoscritti di un testo, al fine di emendare errori e interpolazioni e ripristinare il testo com'era uscito dalle mani del suo autore. L'Italia, con l'Olanda, diventa il paese che ha il maggior numero di stamperie. A Venezia, il centro più importante, opera Aldo Manuzio (1450-1515), che introduce un formato più maneggevole per i libri (l'in-8°, cioè 20-28 cm. di altezza), e caratteri in *tondo* e in *corsivo*, la cui eleganza decreta il successo della stampa italiana nel resto dell'Europa.

Agnolo Ambrogini (1454-1494), che prende il nome di Poliziano, da *Mons Politianus*, cioè Montepulciano, dove era nato, si trasferisce a Firenze nel 1464. Qui si dedica agli studi letterari. Nel 1470 entra nella cerchia dei letterati che frequentano la corte di Lorenzo de' Medici, il quale nel 1475 gli affida l'educazione di Piero, il figlio maggiore. Nel 1478 si allontana da Firenze, per andare a Venezia, quindi a Mantova. Nel 1480 rientra a Firenze e viene nominato lettore nello studio fiorentino. Muore nel 1494. Scrive le *Stanze* (1475-78, incompiute), in onore di Giuliano de' Medici, le *Rime* e numerose canzoni. Nella sua canzone più famosa, *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino*, canta la giovinezza e la bellezza, che fuggono e che perciò vanno colte prima che sfioriscano. L'atmosfera della canzone è magica ed evanescente, come la rosa e la giovinezza che canta.

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino

Io mi trovai, o fanciulle, un bel mattino di metà maggio in un verde giardino.

Intorno vi erano violette e gigli in mezzo all'erba, bei fiori novelli, di colore azzurro, giallo, bianco e rosso. Perciò io allungai la mano a coglierli, per adornare i miei capelli biondi e cingere con una ghirlanda i miei lunghi capelli.

Io mi trovai, o fanciulle, un bel mattino...

Ma dopo che io ebbi riempito un lembo della veste, vidi le rose e non soltanto di un colore: io allora corsi per riempire tutto il grembo, perché il loro profumo era così soave, che mi sentii risvegliare tutto il cuore da un dolce desiderio e da un piacere divino.

Io mi trovai, o fanciulle, un bel mattino...

Io le osservai: non vi potrei mai dire quanto erano belle allora quelle rose: una stava per sbocciare, altre

erano un po' appassite, altre appena fiorite. Il dio Amore allora mi disse: "Va', cogli di quelle che più vedi fiorire sul loro gambo spinoso".

Io mi trovai, o fanciulle, un bel mattino...

Quando la rosa ha aperto tutti i suoi petali, quando è più bella, quando è più gradita, allora è il momento per metterla nelle ghirlande, prima che la sua bellezza possa fuggir via. Così, o fanciulle, mentre è più fiorita, dobbiamo cogliere la bella rosa del giardino.

Io mi trovai, o fanciulle, un bel mattino di metà maggio in un verde giardino.

Riassunto. Una fanciulla si rivolge ad altre fanciulle, e racconta di essersi trovata un mattino di maggio in un bel giardino pieno di fiori. Essa incomincia a raccoglierti, ma quando vede le rose è affascinata dal loro profumo e nel cuore prova il dolce desiderio ed il divino piacere dell'amore. E, mentre le guarda, il dio Amore sembra che la inviti a cogliere le rose più belle. Ed essa le coglie, prima che la loro bellezza sfiorisca. E, come si coglie la rosa, così si deve cogliere il fiore della propria giovinezza, prima che passi.

Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico (1449-1492), deve assumere il governo della signoria di Firenze nel 1469, dopo la morte prematura del padre. Nel 1478 sfugge fortunatamente ad una congiura organizzata dalla famiglia de' Pazzi, mentre il fratello Giuliano rimane ucciso. Fa giustiziare sommariamente i congiurati, tra cui il vescovo della città. Il papa reagisce lanciando l'interdetto su Firenze e preparandosi a marciare sulla Toscana con il re di Napoli. Lorenzo ottiene l'appoggio degli Sforza, signori di Milano, e del re di Francia, quindi con un audace viaggio a Napoli riesce a convincere il re Ferdinando d'Aragona ad abbandonare le ostilità contro Firenze. Da quel momento diventa l'"ago della bilancia" della politica italiana, e riesce a impedire l'esplosione dei conflitti esistenti tra i numerosi staterelli italiani. Muore nel 1492. Dopo la sua morte l'equilibrio italiano è spezzato e le tensioni esplodono: gli Sforza di Milano invitano in Italia il re di Francia contro il regno di Napoli (1494). Con la spedizione di Carlo VIII, re di Francia, iniziano le invasioni dell'Italia, che perde rapidamente le libertà comunali. Lorenzo scrive numerose opere, tra cui le *Rime*, la *Nencia da Barberino* e alcuni *Canti carnascialeschi* per il carnevale del 1490. Ad essi appartiene la *Canzona di Bacco e Arianna*, una ballata che si caratterizza per una ripresa malinconica, disperata e suggestiva.

Canzona di Bacco e Arianna

1. Quant'è bella la giovinezza, che fugge continuamente. Chi vuol essere lieto, lo sia, perché del futuro non vi è certezza.

2. Questi sono Bacco ed Arianna, sono belli e innamorati l'uno dell'altra. Poiché il tempo fugge ed inganna, stanno contenti sempre insieme. Queste ninfe e queste altre genti sono continuamente allegre. Chi

vuol essere lieto, lo sia, perché del futuro non vi è certezza.

3. Questi lieti satiretti, innamorati delle ninfe, per caverne e per boschetti tendono ad esse mille agguati. Ora, riscaldati da vino, ballano e saltano continuamente. Chi vuol essere lieto, lo sia, perché del futuro non vi è certezza.

4. Queste ninfe amano essere da essi ingannate: non può ripararsi dall'Amore se non gente rozza ed insensibile. Ora, mescolate con essi, ballano e cantano continuamente. Chi vuol essere lieto, lo sia, perché del futuro non vi è certezza.

5. Questo peso, che vien dietro sopra l'asino, è Sileno: è vecchio, ubriaco e contento, ed è ormai pieno di carne (=grasso) e di anni. Se non può star dritto, almeno ride e gode continuamente. Chi vuol essere lieto, lo sia, perché del futuro non vi è certezza.

6. Il re Mida viene dietro a costoro: ciò che tocca diventa oro. E che giova avere la ricchezza se poi uno non si accontenta? Che piacere vuoi che senta chi ha sete continuamente? Chi vuol essere lieto, lo sia, perché del futuro non vi è certezza.

7. Ciascuno apra bene le orecchie (=mi ascolti bene), nessuno si pascoli di speranze future. Oggi devono essere, giovani e vecchi, tutti contenti, femmine e maschi. Ogni pensiero triste dev'essere allontanato. Facciamo festa continuamente. Chi vuol essere lieto, lo sia, perché del futuro non vi è certezza.

8. O donne e giovani innamorati, viva il dio del vino e viva il dio dell'amore! Ciascuno suoni, balli e canti! Arda di dolcezza ogni cuore! Non pensiamo alla fatica, né al dolore! Ciò che deve succedere, dovrà succedere (=non si può evitare). Chi vuol essere lieto, lo sia, perché del futuro non vi è certezza.

Riassunto. Il riassunto della ballata impossibile. O meglio esso è già sintetizzato nella ripresa: "La giovinezza è bella, ma fugge. È meglio coglierla nel presente, perché il futuro è incerto". Tutto il resto del contenuto è accessorio, ha valore soltanto come ulteriore e coinvolgente ripetizione e dimostrazione della ripresa, che altrimenti risulterebbe una semplice ed astratta enunciazione. Oltre alla ripresa e al resto della canzone (Bacco, Arianna, le ninfe ed i satiri), che la illustra, la canzone è costituita dal senso di malinconia e di disperazione che i versi riescono ad emanare e ad infondere nel lettore (o nell'ascoltatore). Il contenuto vero della ballata è proprio questo senso disperato di malinconia. La ripetizione della ripresa lo rende ossessivo ed esasperato: diventa un angoscioso (e non liberatorio) invito a godere finché c'è tempo, prima del diluvio imminente. Questo è un effetto inconsueto della figura retorica dell'*anafora* (o *ripetizione*).

Commento

1. Lorenzo de' Medici invita a cogliere la giovinezza, poiché non si può riporre alcuna speranza nel futuro. Il poeta sembra presagire le nubi che si stanno addensando sull'Italia, che di lì a poco (1494) sarà invasa dagli eserciti stranieri. Il fatto paradossale e assurdo è che sono gli stessi italiani (gli Sforza di Milano) a

chiamare in Italia gli stranieri *contro* altri italiani (il regno di Napoli).

2. Il tema della giovinezza è collegato a quello dell'amore e a quello della felicità. Lorenzo si appropria di un motivo stilnovistico: soltanto chi ha il cuore insensibile può resistere all'amore.

3. La canzone, che pure invita alla gioia e all'amore, è attraversata da una profonda vena di tristezza: sembra che inviti a godere, perché domani non è più possibile farlo e non si può prevedere né dominare ciò che ci aspetta. Il futuro incombe minaccioso sulla vita dell'uomo. Con Lorenzo quindi finisce la fiducia ottimistica che gli umanisti avevano nelle capacità umane di costruire e di dominare il futuro. Il tema del destino o, meglio, della fortuna è affrontato di lì a poco da Ludovico Ariosto (1474-1533) nell'*Orlando furioso* (1503-32), che parla del carattere imprevedibile e paradossale della vita umana, e da Niccolò Machiavelli (1469-1527) nel *Principe* (1512-13), che rifiuta ogni fatalismo e invita all'azione virile ed irruenta contro tutti gli ostacoli che si frappongono alla volontà del principe.

Giovanni Pontano (1422-1503) scrive in latino liriche d'amore e di affetti familiari, ma anche liriche che cantano la bellezza di Napoli. Nel *De amore coniugali* scrive numerose ninne nanne per il figlio Lucio e l'epicedio per la figlia Lucia, morta prematuramente. La prima ninna nanna è data in due versioni, una letterale, l'altra poetica.

*Nenia quinta, per conciliare il sonno.
La mamma canticchia*

O grazioso fanciullo, o dolce bambino,
o figlio mio unico, dormi; chiudi, o tenerello,
gli occhi, nascondi, o tenerello, le guance.
Il sonno stesso: "Non chiudi, ti dice, non
chiudi gli occhietti?". Ecco anche Luscula
stanca dorme ai tuoi piedi. Bravo! bravo!
gli occhietti languidi chiude e nasconde
Lucio, e il sopore sul roseo viso si è diffuso.
Vieni, o venticello, e placido accarezza il mio
figlietto. Non odo forse un fruscio
di fronde? Sì, ecco, il venticello viene lieve
lieve. O grazioso fanciullo, o dolce
bambino, o figlio mio unico, dormi;
ti accarezza il venticello con il suo soffio,
ti accarezza la mamma nel suo seno.

Ninna nanna per Lucio

Dormi, mio bene, figlio unico, dormi!
Chiudi, piccino, gli occhi, posa il viso
sul cuscino. Ecco il sonno che ti dice:
"Non celi ancora, non chiudi gli occhietti?"
Vedi Luscula stanca, la cagnetta,
dorme ai tuoi piedi. Gli occhi languidetti
- va bene così! - Lucio nasconde e chiude,
sul roseo viso già il sopore si effonde.
Vieni, su, venticello, ed accarezza

lieve il piccino mio. Fruscian le fronde?
Si alza così soave il vento! Bimbo
mio bello, mio tesoro, mio unico bene,
dormi! Ti culla il vento con il suo soffio.
Dormi! Ti culla mamma stretto al seno.

*Nenia decima. La mamma accarezza
la cagnolina ed invoca il sonno*

Non abbaiare, non cacciar via il buon
sonno, sta' buona, o Luscula! Anche a te,
o Luscula, ormai ti sarà gradito il sonno.
Entra, o buon sonno: Luscula, buona, non
latra più. Luscula ama Lucietto, ed anche a te,
o Sonno, Luscula vuol bene. Luscula stessa
t'invita con gli occhi. Lucio pure t'invita,
e dicono: "Vieni, o dolce sonnellino!".
Luscula già dorme, anzi già russa la bella
cagnolina, e a Lucietto gli occhi ormai stanchi
si chiudono. Dormi, o Lucietto, mio caro
Lucietto, riposa. Ecco, canta per te vicino
alla culla la garrula Lisa (=la nutrice).
Il sonno accarezza gli occhietti languidi,
ed anche li colma di sé. Il sonno ristora
il sangue, il sonno ristora il corpo
e placa gli affanni e dà riposo ai dolori,
odia la tristezza, ama sempre la gioia.
O buon sonno, o sonno a tutti caro, vieni a me,
o candido sonno, o buon sonno, gradito
ai bambini e gradito anche ai vecchi.
Tu stesso riempi a me, o buon sonno,
i seni di latte sì che colmi fluiscano
per il mio Lucietto. Lucietto se ne accorge,
e dorme e sorride e li chiede e con i ditini
cerca di stringere i seni di mamma.
Suvvia, o mio piccolo mai sazio, dormi,
sei stanco. Per te, non appena sarai sveglio,
sarà pronto un ruscello di latte!

Il poeta presso il sepolcro della figlia

O mia Lucia, lasciasti il padre tuo
nelle tenebre, quando nelle tenebre
discendesti dal regno della luce,
a me rapita. Ma non già nel buio
fosti rapita: il buio della vita
abbandonasti ed ora in pieno sole
luminosa risplendi. Su nel cielo
ti cerco, o figlia, e gli occhi in alto volgo.
E tu il padre non guardi? O il padre finge
vani fantasmi a consolare il cuore?
Questo sepolcro che ti copre è il solo
segno che mi solleva dal pensiero
di tua misera fine, o figlia, e il freddo
tuo corpo non più scalda alcun affetto.
Se qualche parte di te viva è ancora,
confessi esser felice, perché la prima
giovinezza sottrasse te dal mondo,
mentre noi nelle tenebre e nel pianto
trasciniamo la vita. È questo il premio,
per me padre, d'averti generata.

Commento

1. Le ninne nanne sono scritte in latino perché esso era divenuto la lingua ufficiale per gli umanisti. Essi ritengono che soltanto il latino sia capace di esprimere adeguatamente i sentimenti dell'animo umano e le molteplici espressioni, letterarie e civili, di una società. In tal modo dimenticano gli sforzi per costruire un italiano letterario e interclassista compiuti nel Trecento da Dante, Boccaccio e Petrarca. D'altra parte anche Petrarca scriveva in latino le opere che riteneva importanti e usava l'italiano soltanto per un'opera privata come il *Canzoniere*. L'Umanesimo quindi presenta questi aspetti contraddittori: da una parte rinnova la cultura, la arricchisce di nuove problematiche e la porta ad interessarsi dell'uomo, della sua dignità e della sua eccellenza, della natura e della società. Dall'altra vuole recuperare una lingua – il latino – che esclude la maggior parte della popolazione. Schematizzando, esso è insieme progressista e rivolto verso il presente, e reazionario e rivolto verso il passato. Forse questo è il prezzo che gli umanisti hanno voluto pagare e che la società del loro tempo ha dovuto pagare, per avere nel presente e nel futuro quell'incredibile e mai più ripetuta fioritura delle lettere, delle scienze e delle arti che ha caratterizzato l'Italia dal 1400 al 1530 e oltre.

IL CINQUECENTO

Il Cinquecento continua e sviluppa i motivi dell'Umanesimo e del Rinascimento del Quattrocento. Il secolo si apre con il Rinascimento maturo (1490-1530), si sviluppa e si conclude con il Manierismo. Alla fine del secolo sono già visibili i primi elementi della "poetica della meraviglia" del Barocco, che avranno la loro massima diffusione nella prima metà del Seicento. Tutte le arti sono coinvolte nel rinnovamento del linguaggio e dei motivi; e risentono dei grandi mutamenti politici e religiosi che caratterizzano tutto il secolo.

La letteratura continua il filone del poema cavalleresco e della lirica petrarchesca; e i temi umanistici della dignità e dell'eccellenza dell'uomo si presentano ormai acquisiti. Essa però si apre anche a nuovi argomenti legati ai vistosi mutamenti politici, sociali e religiosi del tempo. Essa è condizionata da alcuni avvenimenti: le invasioni dell'Italia da parte di eserciti stranieri, che si concludono con l'egemonia spagnola sulla penisola; la Riforma protestante (1517), che rompe l'unità religiosa dell'Europa e pone fine all'universalismo medioevale; l'affermarsi degli Stati nazionali, che rompono l'universalismo politico medioevale; la lotta tra Spagna-Impero e la Francia per il predominio in Italia e in Europa (1521-59); il malgoverno e l'oppressione politica spagnola, che continua anche nel Seicento; il Concilio di Trento (1545-63) e la Controriforma, con cui la Chiesa cattolica riconquista l'egemonia culturale e religiosa che era stata messa in crisi dalla Riforma protestante.

La cultura si produce nelle corti e per le corti. Spesso però ha risvolti politici: essa dà prestigio, perciò riceve un'attenzione particolare. I maggiori centri culturali sono, come nel Quattrocento, Roma e la corte papale, Firenze, Venezia, Ferrara, Urbino, Milano, Napoli. I maggiori autori del Cinquecento sono Ludovico Ariosto (1474-1533) e Torquato Tasso (1544-1593), che continuano il filone del poema cavalleresco che aveva avuto un grande sviluppo nel Quattrocento; Niccolò Machiavelli (1469-1527) e Francesco Guicciardini (1483-1540), quindi il gesuita Giovanni Botero (1544-1617), che affrontano temi politici e di scienza della politica. Per tutto il secolo è molto diffuso il petrarchismo: sono innumerevoli i canzonieri modellati su quello petrarchesco.

Nella prima metà del secolo compaiono alcune opere significative: *Il cortegiano* (1528) di Baldassar Castiglione (1478-1529) e il *Galateo* (1555) del monsignore Giovanni della Casa (1503-1556), che indicano il corretto modo di comportarsi all'uomo di corte al servizio del signore. Le numerose corti italiane diventano il luogo privilegiato in cui la cultura si produce e si consuma.

La riflessione sulla lingua continua con le *Prose della volgar lingua* (1525) del cardinale Pietro Bembo (1470-1547). Il fiorentino continua ad essere la lingua di riferimento per tutti gli scrittori. Il latino umanisti-

co continua ad essere usato, ma ritorna ad avere maggiore importanza la lingua volgare.

Nella prima metà del Cinquecento la produzione di commedie raggiunge livelli artistici straordinari. Gli autori si ispirano alla produzione classica ed è ampiamente praticata la contaminazione, cioè la fusione di motivi e di parti delle trame di due o più commedie. Ma anche il *Decameron* offre continui suggerimenti.

Gli autori più significativi sono i maggiori letterati del tempo. Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520) scrive *La Calandria* (1513). Niccolò Machiavelli (1469-1527) scrive la *Mandragola* (1518) e la *Clizia* (1524-25). Ludovico Ariosto (1474-1533) scrive la *Cassaria* (1508), i *Suppositi* (1508), il *Negromante* (1519-20, 1528), la *Lena* (1528) e gli *Studenti* (incompiuta). Angelo Beolco, detto il Ruzante (1496ca.-1542), scrive in dialetto *pavano* la *Prima orazione* (1521), l'*Anconitana* (1522), la *Betia* (1524-25), la *Seconda orazione* (1528), il *Dialogo facetissimo*, *La Moscheta* e il *Primo dialogo (Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo)* (1529), il *Secondo dialogo (Bilora)* (1530), *La Piovana* (1532) e la *Vaccaria* (1533).

Le commedie peraltro non svolgono una semplice funzione di intrattenimento e di evasione. Esse costituiscono una complessa riflessione sulla realtà.

Machiavelli va oltre le conclusioni a cui era pervenuto nel *Principe*. Ora l'intelligenza fraudolenta ha la meglio sull'onestà e sui valori di Lucrezia, ma ha anche la meglio sull'impeto irrazionale e passionale con cui si doveva sbloccare la ragione in stallo.

Ariosto abbandona l'ironia e il disincanto dell'*Orlando furioso*, recupera il mondo delle commedie latine ed offre un brutale spaccato della realtà del suo tempo: nemmeno la corte è immune dalla degradazione, anche se il principe è assolto; e i protagonisti cercano di soddisfare i loro istinti e i loro desideri, e di barcamenarsi sul mare accidentato della vita.

Ruzante porta sulle scene il mondo contadino, da sempre sfruttato, e usa il dialetto stretto delle classi popolari, il *pavano* (il dialetto parlato nella campagna alla periferia di Padova) come il bergamasco. Egli vede la realtà rovesciata, dal punto di vista, con i valori e gli istinti delle classi meno abbienti.

LUDOVICO ARIOSTO (1474-1533)

La vita. Ludovico Ariosto nasce nel 1474 a Reggio Emilia da una famiglia nobile. Nel 1489 il padre lo avvia agli studi giuridici nell'Università di Ferrara, anche se il figlio preferisce quelli letterari. Dopo cinque anni improduttivi, è costretto a lasciargli seguire le sue inclinazioni. Nel 1500 il padre muore, e Ariosto è costretto a mantenere la madre e i numerosi fratelli. Nel 1503 entra al servizio del cardinale Ippolito d'Este, per il quale svolge numerose missioni diplomatiche. Nello stesso anno prende gli ordini minori per ottenere un beneficio e forse inizia a comporre l'*Orlando furioso*. Nel 1513 conosce Alessandra Benucci, che sposa segretamente nel 1527, per non rinunciare al beneficio ecclesiastico di cui godeva. Lo stesso anno si reca a Roma, con la speranza di ottenere dal nuovo papa, Leone X (Giovanni de' Medici) un incarico presso la corte pontificia. Ma senza risultati. Nel 1516 fa stampare a Venezia l'*Orlando furioso*, in 40 canti. L'opera ha successo, e il poeta appronta nel 1521 un'edizione in cui elimina le voci dialettali, per avvicinarsi ai grandi modelli del Trecento fiorentino: Dante, Petrarca, Boccaccio. Nel 1517 il cardinale deve recarsi a Buda, in Ungheria, dove è stato nominato vescovo. Ariosto si rifiuta di seguirlo, ed è licenziato. L'anno dopo però passa al servizio del fratello Alfonso d'Este. Tra il 1522 e il 1525 svolge l'incarico di governatore della Garfagnana, una zona dell'Appennino tosco-emiliano infestata dalla malaria e dai briganti. Riesce a migliorare la situazione ricorrendo più all'astuzia che alla forza. Al ritorno a Ferrara è nominato "savio" del comune: partecipa attivamente alle delibere comunali, ma può dedicarsi anche quasi totalmente all'attività poetica, considerata ugualmente utile alla politica estense. Tra il 1508 e il 1528/29 scrive cinque commedie, che rientravano negli obblighi imposti al letterato di allietare la corte nelle grandi occasioni. Nel 1532 è pronta l'edizione definitiva dell'*Orlando furioso*, in 46 canti. Muore nel 1533.

Le opere. Ariosto scrive alcune satire, cinque commedie di ispirazione classica e il poema cavalleresco l'*Orlando furioso*, la sua opera maggiore.

La poetica. L'*Orlando furioso* (1503-16, 1521 e 1532) è l'opera a cui il poeta dedica tutta la vita e che contiene in modo più articolato la sua visione della vita umana, degli uomini e della corte. Esso si inserisce nella letteratura epico-cavalleresca, che nel Quattrocento aveva dato il *Morgante maggiore* di Luigi Pulci (1432-1484) e l'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo (1441-1494). Di quest'ultimo, iniziato nel 1469 e interrotto nel 1471 al canto XIX, vorrebbe anzi essere una semplice aggiunta. I risultati vanno però ben oltre il mondo poetico e immaginario di Boiardo. Il poema contiene la visione che Ariosto ha della vita, una visione che risente anche dell'incertezza dei tempi che era seguita alla rottura dell'equilibrio politico italiano dopo la morte di Lorenzo de' Medici

(1492) e alle successive invasioni straniere. Il poeta non ha più la fiducia umanistica, secondo cui l'uomo è artefice del suo destino; non ha nemmeno la fiducia di Niccolò Machiavelli (1469-1527) nelle capacità umane (o almeno nella virtù del principe) di contrastare la fortuna. Non pensa però neanche a rifugiarsi nell'"utile particolare (=personale)", come propone pessimisticamente Francesco Guicciardini (1483-1540).

Per Ariosto la vita umana è dominata dal caso, dalle circostanze, dall'imprevisto, dal paradosso e dalle contraddizioni; e, se ciò non bastasse, dalla pazzia umana. Franchi e mori si fanno la guerra, anziché cercare di convivere in pace. Ma tutti i maggiori guerrieri delle due parti sono pronti a dimenticare la patria e la fede, per inseguire Angelica, che con la sua bellezza li affascina e che li respinge. A sua volta Angelica, che è regina del Catai, potrebbe scegliere chi vuole; ma preferisce farsi desiderare, farsi inseguire e rifiutarsi. Alla fine, dimenticando i suoi doveri di regina per i suoi desideri di donna, sceglie un oscuro fante, Medoro, che trova ferito e che guarisce, perché soltanto con lui riesce a trovare la felicità. Orlando, il più valoroso dei paladini, è emotivamente fragile: impazzisce perché una donna – Angelica – lo ha respinto. E, mentre è in preda alla pazzia, incontra la donna senza riconoscerla; e con un pugno le ammazza il cavallo. Astolfo, il più saggio dei guerrieri cristiani, va sulla luna a recuperare il senno di Orlando, perché soltanto se ritorna assennato il paladino può riprendere a combattere e portare alla vittoria l'esercito cristiano che sta subendo numerose sconfitte...

Ariosto non condanna gli uomini, li giudica con indulgenza, perché essi sono tutti ugualmente dominati da forze irrazionali: chi perde il senno per le opere d'arte, chi per conquistare la fama, chi per arricchirsi con i commerci, chi per ingraziarsi con adulazioni i potenti. Insomma tutto il senno degli uomini è finito sulla luna, anche se essi pensano di averlo. La follia non risparmia nessuna classe sociale, né i potenti, né gli intellettuali, né i filosofi, né lo stesso poeta.

Questa visione disincantata della vita spiega la struttura del poema: un susseguirsi di avventure, in cui i personaggi si incontrano, si lasciano e si incontrano nuovamente, all'infinito. Il disincanto porta alla comprensione indulgente dei comportamenti degli uomini, che l'autore però denuncia senza mezzi termini. La trama aggrega i "destini incrociati" dei personaggi intorno a tre grandi temi: a) la guerra che i cristiani ed i saraceni combattono sotto le mura di Parigi; b) la pazzia di Orlando, quando scopre che Angelica, che egli ama, gli ha preferito un oscuro fante, Medoro; ed infine c) il motivo encomiastico del matrimonio tra Bradamante e Ruggiero, da cui sarebbe derivata la casa d'Este.

Argomento e dedica (I, 1-4)

1. Io canto le donne, i cavalieri, le battaglie, gli amori, le azioni cortesi, le imprese audaci, che si fecero al tempo in cui i Mori attraversarono lo stretto di Gibil-

terra, e in Francia fecero molti danni, seguendo l'ira e la furia giovanile del loro re Agramante, che si vantò di vendicare la morte del padre Troiano sopra re Carlo, imperatore romano. 2. Nel-lo stesso tempo su Orlando dirò cose che non sono mai state dette prima, né in prosa né in versi: per amore egli perse il senno e divenne matto, eppure prima era stimato un uomo molto saggio. [Le dirò] se dalla mia donna (che mi ha reso pazzo quasi come Orlando e che continuamente mi consuma il mio poco ingegno) me ne sarà lasciato quel tanto che basti a terminare quanto ho promesso. 3. O generosa discendenza di Ercole, o splendore ed ornamento del nostro secolo, vi piaccia, o Ippolito d'Este, gradire ciò che vuole e che soltanto può darvi il vostro umile servitore. Posso pagare il mio debito con voi soltanto in parte, con le parole e con gli scritti. Né mi si può accusare che io vi dia poco, perché vi do tutto quello che vi posso dare. 4. Fra i più grandi eroi che io mi preparo a nominare con lode, voi sentirete ricordare quel Ruggiero che fu capostipite di voi e dei vostri antenati. Vi farò ascoltare il suo grande valore e le sue famose imprese, se voi mi ascoltate e se i vostri grandi impegni lasciano un po' di spazio, così che i miei versi trovino posto tra loro.

Commento

1. Ariosto con la sua ironia investe sia la trama, sia i personaggi, sia tutti gli ascoltatori (il cardinale Ippolito d'Este, la propria compagna Alessandra Benucci, la casa d'Este), sia se stesso. Il tono però è volutamente leggero e non gli fa ignorare né nascondere quegli aspetti drammatici della realtà che impongono la loro presenza contro i propri desideri, e che né l'ironia, né la volontà, né l'intelligenza riescono a rintuzzare, a piegare o a mascherare. Ciò vale in particolare per la follia, sia nelle sue forme inoffensive, sia nelle sue forme più pericolose. E l'uomo è circondato dalla pazzia, compie azioni sconsiderate e trova la pazzia anche dentro di sé. La corte e soltanto la corte sembra un'isola, per quanto precaria, che fornisca un po' di sicurezza in un mondo dominato dalle forze irrazionali della pazzia e della violenza. Uno spettro si aggira per il mondo... Qualche anno prima Erasmo da Rotterdam (1467-1536) scrive *L'elogio della pazzia* (1509), in cui celebra platonicamente lo spirito creatore della pazzia, che spezza i vincoli della tradizione e della ragione; e critica sia la stoltezza, cioè il conformismo e la mancanza di spirito critico, sia la sapienza, cioè la ragione sicura e presuntuosa di sé degli stoici e la ragione intollerante dei teologi.

2. Fin dalle prime ottave sono presenti i protagonisti del poema. Essi sono sia quelli immaginari – Orlando, Angelica, Rinaldo... –, sia quelli reali – gli ascoltatori, la casa d'Este, i cortigiani –. Ma la divisione tra gli uni e gli altri, tra "realtà" e "finzione", è costantemente impercettibile, perché per il poeta tra il reale e l'immaginario non c'è contrapposizione: la "finzione" è la rete concettuale con cui il lettore può cogliere ed interpretare la realtà. Senza tale rete egli si trova disarmato ed impotente. Chi accusa Ariosto di parlare di inesistenti cavalli che volano usa un concetto e-

stremamente rozzo e materiale di *realtà*, che lo scrittore non può condividere: quale potrebbe essere per esempio il corrispondente empirico e materiale dell'ironia ariostesca?

3. L'ironia del poeta serve a rendere meno amara la sconfitta della ragione umanistica secondo cui l'uomo è artefice del suo destino. E quale difesa si poteva innalzare contro le forze irrazionali e gli eserciti stranieri che stavano trasformando l'Italia in un campo di battaglia ed in una terra di conquista? Ariosto risponde con l'ironia, Machiavelli proponendo l'intelligenza, la scienza politica e la virtù del principe, Guicciardini invitando pessimisticamente e scetticamente a rifugiarsi nell'"utile particolare". Ma nessuna di queste risposte risulta capace di modificare la situazione.

La fuga di Angelica (I, 33-49)

33. Angelica fugge tra selve spaventose e oscure, per luoghi disabitati, solitari e selvaggi. Il fruscio del fogliame di cerri, olmi e faggi, che sentiva, le aveva fatto provare improvvise paure e l'aveva spinta a cercare di qua e di là sentieri insoliti, perché ogni ombra che vedeva sia sui monti sia nelle valli le faceva temere di avere Rinaldo alle spalle. 34. Come una piccola daina o capriola, che tra le fronde del boschetto in cui è nata vede la madre azzannata alla gola dal leopardo, che poi le apre il fianco o il petto, di selva in selva fugge lontana dal nemico crudele, e trema di paura e di sospetto; ad ogni cespuglio che sfiora crede di essere in bocca alla fiera immonda. 35. Quel dì, tutta la notte e metà del giorno dopo essa continuò la fuga, e non sapeva dov'era: alla fine si trovò in un bel bosco, mosso lievemente dalla brezza; due ruscelli trasparenti mormorano lì vicino, e fanno sempre crescere erbe tenere e novelle; il loro scorrere lento, interrotto da piccoli sassi, produceva una musica dolce. 36. Pensando di essere qui sicura e lontana mille miglia da Rinaldo, decide di riposare un po', stanca per il cammino e per l'arsura estiva. Scende in mezzo a fiori, e lascia il cavallo andare a pascolare senza briglia; esso vaga intorno alle acque limpide, che avevano le rive ricoperte di erba fresca. 37. Non lontano vede un bel cespuglio di biancospino fiorito e di rose rosse, che si specchia nelle onde, chiuso dal sole in mezzo a querce alte e frondose; tanto vuoto nel centro, da concedere un fresco riparo fra le ombre più nascoste; e le foglie sono tanto intrecciate con i rami, che non vi entra il sole e neppure uno sguardo umano. 38. Dentro ad esso fanno un giaciglio le tenere erbetto, che invitano a riposare chi si avvicina. La bella donna vi entra dentro, si distende e si addormenta. Ma non restò così a lungo, perché crede di sentire un calpestio. Si alza in silenzio, e vede che un cavaliere armato era giunto in riva al fiume. 39. Non comprende se egli è un amico oppure un nemico; il timore e la speranza le scuotono il cuore dubbioso; e aspetta l'evolversi della situazione, trattenendosi anche di respirare. Il cavaliere scende in riva al fiume, per riposare il capo sopra un braccio, e si sprofonda a tal punto nei suoi pensieri, che sembra cambiato in una pietra insensibile. 40. O Signore

(=Ippolito), il cavaliere, addolorato, rimase pensieroso più di un'ora a capo basso; poi, con un suono afflitto ed angosciato, cominciò a lamentarsi così soavemente, che per la compassione avrebbe spezzato anche un sasso, avrebbe reso mansueta una tigre; piangeva sospirando, tanto che le guance parevano ruscelli e il petto un vulcano. 41. "O pensiero – egli diceva – che mi agghiacci e mi ardi il cuore e provochi il dolore che sempre lo rode e lo lima, che cosa debbo fare, dal momento che sono giunto tardi e qualcun altro è andato, prima di me, a cogliere il frutto? Io ho avuto appena parole e sguardi, e un altro ha avuto la ricca spoglia. Se non me ne tocca né frutto, né fiore, perché per lei mi voglio affliggere il cuore? 42. La verginella è simile alla rosa, che in un bel giardino sopra il nativo gambo spinoso, mentre sola e sicura si riposa, non è avvicinata né da alcun gregge né da alcun pastore; l'aria dolce e l'alba piena di rugiada, l'acqua, la terra si inchinano alla sua bellezza: i giovani belli e le donne innamorate amano adornarsi mettendola sul seno o tra i capelli. 43. Ma non appena viene rimossa dal gambo materno e dalla sua radice, essa perde tutto ciò che aveva dagli uomini e dal cielo: favore, grazia, bellezza. La vergine, che ad alcuno lascia cogliere il fiore, che deve avere più caro dei begli occhi e della vita, nel cuore di tutti gli altri innamorati perde il pregio che aveva innanzi. 44. Sia vile per gli altri e sia amata soltanto da colui al quale fece così largo dono di sé. Ah, o Fortuna crudele, o Fortuna ingrata! gli altri trionfano ed io muoio d'inedia. Dunque, può essere che non mi piaccia più? Dunque io posso lasciare la mia propria vita? Ah, è meglio che vengano meno i miei giorni, è meglio che io non viva più, se non debbo amare lei!" 45. Se qualcuno mi domanda chi sia costui, che versa tante lacrime sopra il ruscello, io dirò che è il re di Circassia, il povero Sacripante, travagliato dall'amore; io dirò ancora che la prima e la sola causa della sua pena era quella di essere innamorato, uno dei tanti innamorati di costei: e lei lo riconobbe subito. 46. Per amore di lei era venuto dall'estremo Oriente, là dove sorge il sole, quando in India seppe, con suo grande dolore, che essa aveva seguito Orlando in Occidente; poi in Francia seppe che Carlo Magno l'aveva sequestrata, per darla a chi dei due guerrieri (=Orlando e Rinaldo) quel giorno avesse maggiormente aiutato i Gigli d'oro di Francia contro i Mori. 47. Era stato sul campo di battaglia e aveva sentito parlare di quella sconfitta crudele che l'imperatore Carlo aveva subito: cercò una traccia della bella Angelica, ma non ne aveva ancora ritrovata alcuna. Questa è dunque la triste e crudele storia che lo fa penare d'amore, che lo affligge e lo fa lamentare e dire parole che per la compassione potrebbero fermare il sole. 48. Mentre Sacripante si affligge e si addolora e trasforma i suoi occhi in una tiepida fontana e dice queste e molte altre parole, che non mi pare opportuno raccontare, il suo destino avventuroso vuole che giungano alle orecchie di Angelica; e così gli succede in un'ora, in un momento quello che in mille anni o mai gli poteva succedere. 49. La bella donna con molta attenzione ascolta il pianto, le parole, [e osserva] il

modo (=il comportamento) di colui che non cessa di amarla; né questa è la prima volta che lo sente lamentarsi; ma, dura e fredda come una colonna, non si abbassa ad averne pietà; come colei che ha tutto il mondo a sdegno e non le pare che alcuno sia degno di lei. [La donna cerca di approfittare dell'insperato incontro: esce dal cespuglio e chiede aiuto. Sacripante è ben disposto ad aiutarla. Cerca però di cogliere l'occasione favorevole per violentarla. Il suo proposito è però vanificato dall'arrivo di un cavaliere (è Bradamante) che lo sbalza da cavallo e poi prosegue per la sua strada. Dopo la brutta figura il guerriero pagano non ha più il coraggio di riprendere lo stupro interrotto...]

Commento

1. Ariosto racconta una storia favolosa, che avviene in luoghi lontani, e verosimile, perché i protagonisti hanno la stessa psicologia, la stessa mentalità, le stesse debolezze e le stesse reazioni degli ascoltatori. Gli uomini – reali o immaginari che siano – sono sempre gli stessi e si comportano sempre allo stesso modo. Il velo della finzione oltre tutto è costantemente strappato dall'ironia e dalle intrusioni che lo scrittore fa nel corso del racconto. Tanto vale allora divertirsi, essere indulgenti e accettare gli uomini come sono: i moralisti non servono a nulla, perché non cambiano nulla. Fra' Gerolamo Savonarola viene travolto dalle forze che fustiga e muore bruciato vivo sul rogo (1498).

2. Angelica è una delle figure centrali del poema: è bella, bionda, figlia del re del Catai, fa innamorare di sé tutti i guerrieri, sia cristiani sia pagani, ma non si concede a nessuno, poiché preferisce farsi desiderare da tutti. Per essa tutti i guerrieri sono disposti a dimenticare la patria, la guerra, l'onore, e ad inseguirla. Non si preoccupa delle responsabilità legate al fatto di essere l'erede al trono; si lascia invece trascinare dai suoi desideri femminili, per dedicarsi all'eterno gioco dell'amore, che lega l'uomo e la donna. Essa rifiuta l'amore di Orlando, il più forte paladino dell'esercito cristiano; tale rifiuto provoca la pazzia del paladino. Fugge, senza pensarci e senza preoccuparsi, in mezzo alla foresta, perché sa di poter dominare sempre gli avvenimenti con la sua femminilità. La vita le riserva però un destino paradossale: si innamora non del guerriero forte e virile, ma di uno sconosciuto fante, che essa trova ferito e che non fa niente per farla innamorare. Eppure con questo oscuro fante si sente felice e realizzata: egli non chiede e non può chiedere nulla, perché è ferito a morte; è lei che può dare, che può concedersi, che può rendersi utile, che può riportare alla vita e che può donare amore affettivo (ed anche fisico). Nessun guerriero aveva capito né poteva capire la sua psicologia o, altrimenti, il suo punto debole.

3. Sacripante è uno dei tanti guerrieri innamorati di Angelica. Per essa ha lasciato il suo regno ed è venuto in Francia. Ha un'unica ossessione: amare per primo la donna. E, credendo che qualcun altro sia arrivato per primo, si affligge (ma poi si chiede perché si deve affliggere), medita il suicidio (che però non ha alcuna

intenzione di attuare), si augura di morire e si chiede se non l'ama più. Il guerriero pagano è un po' patetico e un po' troppo riflessivo: agire non è il suo forte. Di lì a poco gli succede un'occasione che – come lo stesso Ariosto sottolinea con forza – non gli poteva capitare in mille anni: incontra da solo, in un bosco, la donna che ama, la quale gli chiede pure aiuto. È il colpo di fortuna (egli cerca di approfittarne e si prepara a violentare la donna), che però è immediatamente seguito da un colpo di sfortuna (i suoi propositi di violenza sono resi vani dall'arrivo di Bradamante, che lo sbalza da cavallo e gli fa fare brutta figura davanti ad Angelica).

4. Sacripante e la sua superficialità affettiva sono l'immagine costante che in tutto il poema Ariosto dà dell'uomo. Agli occhi del pagano, ma anche di tutti gli altri guerrieri che inseguono Angelica, la donna è soltanto una preda da concupire e da possedere. D'altra parte la donna accetta il gioco, e cerca di approfittare di Sacripante. In ambito femminile il comportamento equivalente a quello maschile è espresso dalla maga Alcina, che non perde tempo in preamboli e sistematicamente abusa degli uomini di cui si innamora. La normalità e la ragionevolezza sono invece espresse da Bradamante, la donna guerriera e monogama, tenace e paziente, che insegue il suo bel Ruggiero per tutto il poema e alla fine lo sposa.

5. Per quanto riguarda la dialettica tra i sessi Ariosto però riserva nel corso del poema infinite altre sorprese, come la storia boccacesca raccontata da un oste al guerriero pagano Rodomonte (XXVIII, 1-74): traditi dalle loro mogli, il re longobardo Astolfo e l'amico romano Fausto Latini vanno in giro per il mondo alla ricerca di una donna fedele; ma non la trovano; e alla fine decidono di ritornare dalle loro mogli e di non preoccuparsi più dei loro tradimenti.

6. La riscoperta della donna e della bellezza femminile, iniziata dopo il Mille con la Scuola siciliana, continuata dal Dolce stil novo alla fine del Duecento, da Petrarca e da Boccaccio nel Trecento, quindi dagli umanisti nel Quattrocento, è svolta con nuove e splendide immagini dalle parole che il poeta mette in bocca a Sacripante: la donna è come una rosa, che mostra la sua bellezza sopra il suo stelo; tutti la ammirano e tutti si innamorano di lei, finché non si dona al suo unico innamorato.

Il castello del mago Atlante (IV, 15-40)

15. Il mago non impiegò molto tempo ad uscire dal castello, non appena sentì il suono del corno e la voce di Bradamante. Il cavallo alato per l'aria lo porta contro costei, che sembra un uomo feroce. La donna all'inizio si fa coraggio, poiché vede che colui poco le può nuocere: non porta lancia, né spada, né mazza, che possa forare o rompere la sua corazza. 16. Nella mano sinistra aveva soltanto lo scudo, tutto coperto con un drappo rosso; nella destra aveva un libro, leggendo il quale faceva nascere grandi prodigi, perché talvolta la lancia sembrava correre, e a più di un guerriero aveva fatto batter le ciglia di meraviglia, talvolta

sembravano ferire la mazza o la spada; invece egli era lontano e non aveva toccato alcuno. 17. Il destriero invece non è finto, ma è vero; è nato da una giumenta e da un grifone: come il padre aveva le piume e le ali, i piedi anteriori, il capo e il becco; in tutte le altre membra assomigliava alla madre, e si chiamava Ippogrifo. Questi animali nascono nei Monti Rifei, che sorgono molto più in là dei mari ghiacciati, e sono rari. 18. Il mago lo tirò nel castello sui Pirenei con la forza dell'incantesimo; e, dopo che l'ebbe, non si dedicò ad altro, e con impegno e con fatica operò tanto, che in un mese riuscì a mettergli la sella e la briglia; così che in terra, in aria ed in ogni luogo lo fa volteggiare senza difficoltà. 19. Del mago ogni altra cosa era finzione, perché faceva comparire rosso il giallo; ma con la donna non vi riuscì, perché grazie all'anello incantato essa non poteva essere ingannata. Più colpi tuttavia essa sferra al vento, ed ora qui ora lì spinge il cavallo; e si dibatte e si travaglia tutta, come era stata istruita di fare dalla maga Melissa prima di giungere al castello. 20. Dopo essersi impegnata per un po' di tempo sopra il destriero, decide di combattere anche a piedi, per poter portare meglio ad effetto il piano che la cauta maga le aveva suggerito. Il mago si prepara a fare l'ultimo incantesimo, perché non sa né crede che vi possa essere difesa dalle sue arti: scopre lo scudo, e certamente presume di farla cadere con la sua luce abbagliante. 21. Poteva scoprirlo fin dal primo momento, senza scontrarsi con i cavalieri; ma gli piaceva vedere sferrare da loro qualche bel colpo di lancia o di spada: come si vede che talvolta all'astuto gatto piace scherzare con il topo e, quando questo piacere gli viene a noia, gli dà un morso e lo fa morire. 22. Dico che il mago al gatto e gli altri al topo assomigliavano nelle battaglie precedenti, ma non successe più così, quando la donna si fece avanti. Essa stava attenta e fissa su ciò che era opportuno, affinché il mago non prendesse alcun vantaggio; e, come vide che scopriva lo scudo, chiuse gli occhi e si lasciò cadere a terra. 23. Non che lo splendore del lucido metallo le potesse nuocere, come succedeva agli altri cavalieri; ma fece così, affinché il vano incantatore scendesse da cavallo e venisse vicino a lei: nessuna parte del suo piano fallì, poiché, non appena essa cade per terra, il cavallo alato accelera il volo e con larghe ruote scende a terra. 24. Il mago lascia appeso alla sella lo scudo, che aveva già riposto nella coperta, e a piedi si avvicina alla donna, che lo attende, proprio come il lupo nascosto nella macchia fa con il capriolo. Senza perder altro tempo essa si alza quando l'ha vicino, e lo afferra ben strettamente. 25. Quel misero aveva lasciato per terra il libro magico con cui combatteva chi lo sfidava a duello; e si avvicinava con una catena, che era solito portare per questo uso, perché credeva di legare costei, come per l'addietro era abituato a legare gli altri. La donna l'aveva già rovesciato a terra, e, se il mago non si difese, io lo scuso senza difficoltà, perché c'era troppa differenza tra un vecchio debole e lei tanto forte. 26. Pensando di tagliargli la testa, alza in fretta la mano vittoriosa; ma, quando guarda il viso, arresta il colpo, quasi rifiutando una così bassa vendetta. Un

venerabile vecchio dal viso triste vede essere colui che ha messo alle strette. 27. Dal viso rugoso e dai capelli bianchi mostra di avere settant'anni o poco meno. "Tòglimi la vita, o giovane, in nome di Dio" diceva il vecchio adirato ed indispettito; ma la donna aveva il cuore così restio a prendergliela, come quello aveva desiderio di lasciarla. 28. Bradamante volle sapere chi fosse il negromante e per quale scopo avesse costruito la rocca in quel luogo selvaggio e per quale motivo recasse oltraggio a tutto il mondo. "Né per maligna intenzione, ahimè" disse piangendo il vecchio incantatore, "feci la bella rocca in cima alla rupe, né per avidità di denaro sono un rapinatore; 29. ma, per allontanare un gentile cavaliere dalla morte, mi mosse amore, perché, come il cielo mi mostra, in breve tempo, fattosi cristiano, deve morire a tradimento. Il sole tra questo polo ed il polo australe non vede un giovane così bello e così prestante: si chiama Ruggiero. 30. Io l'ho nutrito da piccolino; io sono Atlante. Il desiderio di onore ed il suo crudele destino lo hanno condotto in Francia dietro al re Agramante; ed io, che lo amai sempre più che un figlio, cerco di allontanarlo dalla Francia e dal pericolo. Ho costruito la bella rocca soltanto per tenervi Ruggiero al sicuro. 31. Io lo catturai come oggi speravo di fare con te: vi ho condotto poi donne e cavalieri, come tu vedrai, affinché, non potendo uscire, avendo compagnia meno gli rincresca. Purché non mi chiedano di uscire di lassù, mi prendo cura di ogni loro soddisfazione; e quanta se ne può avere da ogni parte del mondo, tutta è racchiusa in quella rocca: suoni, canti, vestiti, vivande, tutto ciò che il cuore umano può desiderare, può chiedere la bocca. 32. Io avevo ben seminato e stavo raccogliendo i risultati, ma sei giunto tu a rovinarmi tutto. Deh, se non hai il cuore meno bello del viso, non ostacolare il mio onesto proposito! Prendi lo scudo (io te lo dono) e questo destriero che va così veloce per l'aria; e non impicciarti oltre del castello; o prendi uno o due amici e lascia gli altri; o prendili pure tutti. 33. Di più non ti chiedo se non che tu mi lasci il mio Ruggiero. E, se proprio me lo vuoi togliere, ti prego, prima che tu lo riconduca in Francia, di sciogliere quest'anima afflitta dalla sua scorza ormai putrida e rancida!" Risponde la donna: "Io voglio porre in libertà proprio lui; tu, se vuoi, gracchia e ciancia. 34. E non offrirmi di dare lo scudo in dono, né quel destriero, perché essi sono miei, non più tuoi. E, se anche tu avessi il potere di prenderli e di darli, non mi sembrerebbe che lo scambio convenisse. Tu dici che tieni Ruggiero nel castello per evitargli il nefasto influsso delle stelle. 35. Ma, o tu non puoi conoscere o, pur conoscendolo, non puoi schivargli ciò che il cielo ha prescritto per lui, perché, se non vedi il tuo male, che è così vicino, ancor peggio puoi prevedere il male altrui, che deve ancora giungere. 36. Non pregare che io ti uccida, le tue preghiere sarebbero vane; e, se proprio vuoi la morte, anche se tutto il mondo te la negasse, dalle proprie mani la può sempre avere l'animo forte. Ma, prima che io separi la tua anima dal corpo, apri le porte a tutti i tuoi prigionieri". Così dice la donna, ed intanto spinge il mago verso la rocca. Atlante se ne an-

dava legato con la sua catena e, dietro di lui, veniva la donna, che era ancora diffidente, benché all'apparenza paresse tutto sottomesso. 37. Egli è soltanto pochi passi dietro di lei, quando ritrovano l'apertura e i ripidi scalini, con cui si sale intorno alla rupe, finché giungono alla porta del castello. Sulla soglia Atlante toglie un sasso, scolpito con strani caratteri e con strani segni. Sotto si trovano dei vasi, che sono chiamati "pentole", che fumano sempre e che dentro hanno un fuoco nascosto. 38. L'incantatore le spezza; e ad un tratto il colle rimane deserto, inospitale e selvaggio. Non vi appare muro né torre da nessuna parte, come se il castello non vi fosse mai stato. Allora il mago si liberò della donna, come fa il tordo con la rete del cacciatore; contemporaneamente scomparve il castello e fu rimesso in libertà il folto gruppo dei prigionieri. 39. Le donne ed i cavalieri si trovarono fuori delle superbe stanze, in mezzo alla campagna: molti di loro furono profondamente addolorati, perché riacquistando la libertà persero una vita davvero piacevole.

[Appena liberato, Ruggiero prova il desiderio di salire sul cavallo alato. All'improvviso esso prende il volo e porta via il guerriero. Questo è un nuovo inganno escogitato dal mago Atlante per sottrarre Ruggiero al suo destino. L'animale lo porta in un'isola meravigliosa, dove abita la maga Alcina. Il paladino discende sull'isola, lega l'animale ad un cespuglio e si rinfresca ad un ruscello. Il destriero si spaventa e strappa alcune foglie all'albero, che incomincia a lamentarsi. Rivela di essere Astolfo, cugino di Orlando e di Rinaldo, quindi narra la sua storia: Alcina si era innamorata di lui, ma ben presto si era stancata e l'aveva trasformato in albero, come aveva fatto con tutti gli altri suoi amanti. Astolfo mette in guardia Ruggiero dalle arti della maga, ma Ruggiero non lo ascolta: dimentica Bradamante e i suoi doveri, si lascia affascinare dalla bellezza di Alcina (che incarna la lussuria) e si abbandona ai piaceri e ai divertimenti, finché la maga Melissa (simbolo della ragione) su sollecitazione di Bradamante non lo libera dagli incantesimi della sorella viziosa.]

Commento

1. Il mago Atlante è un vecchio che ha riversato tutto il suo affetto su Ruggiero, che ama come un figlio. Per il paladino egli stravede: lo considera il più bel giovane che vive tra l'uno e l'altro polo. Per sottrarre Ruggiero al destino di morte che lo attendeva, se si fosse sposato, egli costruisce un primo e poi un secondo castello incantato, dove lo tiene prigioniero. Per rendergli la vita più gradita e per alleviargli il peso della mancata libertà, imprigiona con lui anche altre donne e cavalieri. Egli pensa di catturare il nuovo sfidante, come aveva fatto con tutti i guerrieri precedenti. Ma non vuole ricorrere subito alle sue arti magiche. Prima vuole tirare qualche bel colpo di lancia e di spada. L'abitudine a vincere però lo rende imprudente: scende da cavallo e si avvicina al guerriero caduto, convinto d'averlo tramortito con lo scudo. Ma si sbaglia, e viene reso inoffensivo e legato con la sua

stessa catena. Egli è stizzito per essere stato sconfitto: aveva escogitato un piano così perfetto per sottrarre Ruggiero al suo destino, ed ora giunge Bradamante a rovinargli tutto! Egli però non si dà per vinto; e ostinatamente prima con le parole, poi con l'inganno cerca di rendere vana la vittoria della donna. Alla fine riesce a spingere Ruggiero a salire sull'ippogrifo, che fa andare nell'isola della maga Alcina, a 3.000 miglia di distanza. La maga pratica a tempo pieno la lussuria. Qui almeno il suo protetto per qualche tempo non avrebbe corso rischi...

2. Bradamante si prepara accuratamente allo scontro con il mago: non vuole lasciare niente al caso o all'improvvisazione. Inoltre si è procurata la protezione e i consigli della maga Logistilla, simbolo della ragione, sorella della maga Alcina e della maga Melissa. La donna si era dimostrata abile guerriera già nello scontro con Sacripante, davanti agli occhi di Angelica; ora si dimostra anche astuta, logica e con la lingua tagliente: il mago non può promettere di dare ciò che non è più suo; e, se vuole la morte, può darsela con le sue mani. La donna mostra di professare una concezione pragmatica della violenza: se serve si usa, altrimenti non si usa. Sta tagliando il collo al mago; ma, quando vede che è un vecchio, si ferma; e, spinta da una curiosità tipicamente femminile, chiede perché ha costruito il castello e sfida i guerrieri. Mentre agisce, dimentica i dubbi che hanno preceduto l'azione, e si dimostra totalmente efficiente e funzionale.

3. Bradamante è il personaggio più positivo del poema. È la donna guerriera, che sa affrontare e vincere fatti naturali e sovranaturali. È forte, coraggiosa, astuta, intelligente, logica, prudente, capace di ironia e di sarcasmo. È anche femminilmente curiosa e giustamente insicura e titubante davanti a circostanze di cui non ha il completo controllo, nonostante le sue precauzioni e il suo coraggio. È capace di abbinare forza, intelligenza, astuzia, dialettica, a seconda delle circostanze. La prima volta che compare nel poema, disarciona Sacripante, che sta pensando di violentare Angelica. E, comunque, anche lei ha le sue "debolezze" e le sue "follie": è innamorata di Ruggiero, il "farfallino" del poema, bello, desiderato e concupito da tutte le donne. E lei ha deciso di portarlo ad ogni costo all'altare, costi quel che costi. Lei non ama il saggio Astolfo, preferisce l'uomo più bello, grazioso, irresponsabile e leggero del poema... Dunque, neanche lei è perfetta! O forse Ruggiero è il male minore tra un Orlando, che è fortissimo ma psicologicamente fragile, e un Astolfo che è noiosamente saggio e dedito a fare azioni sagge? L'imperfezione e la pazzia per Ariosto sono quindi l'accompagnamento costante della vita umana. Ed anche voler essere troppo saggi è una pazzia.

4. Con l'episodio del mago Atlante il poeta continua la sua riflessione sul destino: il mago non si rassegna alla sorte di Ruggiero e combatte per sottrarlo alla morte. Bradamante però, giudiziosamente e con un ragionamento impeccabile, gli fa notare che egli non può prevedere il destino lontano di Ruggiero, quando

non è riuscito a prevedere il suo destino vicino. I tentativi del mago non hanno successo, ma alla fine del poema Ruggiero è salvo.

5. Con ironia, indulgenza, ma anche disincantato pessimismo il poeta mostra gli uomini così come sono: molte dame e cavalieri avrebbero preferito rimanere nel castello, dove vivevano in mezzo agli agi e alle soddisfazioni, e rinunciare alla libertà. L'ironia e l'indulgenza sono anche l'ultima spiaggia del poeta di fronte alla realtà del suo tempo: la situazione politica era dominata dalle forze irrazionali della violenza e della guerra; e la vita di corte era caratterizzata dal servilismo, dall'adulazione e dall'inganno.

6. L'episodio è pieno di colpi di scena, che ne rendono più coinvolgente l'ascolto. La cosa più importante è però la tesi che sta dietro alle ottave: gli imprevisti sono la norma, le precauzioni si rivelano inutili, e ciò che si è dimostrato utile in una circostanza può rivelarsi dannoso in un'altra. Sacripante ha un colpo di fortuna, è solo con Angelica in mezzo alla foresta, si prepara a violentarla, ma è sbalzato da cavallo e non ha più il coraggio di riprendere lo stupro interrotto. Il mago Atlante ama vedere qualche bel colpo di spada: una piccola debolezza senile. È abituato a vincere e diventa imprudente. Bradamante lo imprigiona. Più avanti (canto XXIII) Orlando paga a caro prezzo la sua conoscenza dell'arabo, che in molte altre occasioni gli aveva salvato la vita. L'*Orlando furioso* si rivela un trattato politico molto più complesso e molto più raffinato del *Principe* di Machiavelli.

7. Ariosto è in contatto con Machiavelli, di cui medita ed applica il pensiero negli anni difficili in cui è governatore in Garfagnana (1522-25). Al di là delle forme letterarie (poema da una parte, trattato politico dall'altra), i due autori affrontano gli stessi problemi e sono accomunati da un pessimismo di fondo verso la realtà e verso gli uomini, anche se nel poeta è addolcito dall'ironia e dall'indulgenza, nell'uomo politico dalla fiducia nella virtù e nell'impeto con cui si devono affrontare e superare gli ostacoli.

Ruggiero nell'Isola della maga Alcina. La storia di Astolfo (VI, 19-47)

19. Dopo che l'ippogrifo ha percorso una grande distanza in linea retta e senza mai piegarsi, con larghe ruote, ormai stanco di correre, incomincia a calarsi sopra un'isola [...]. 20. Non vide paese né più bello né più felice dal cielo dove aveva volato; né, se avesse cercato in tutto il mondo, avrebbe visto un paese più ameno di questo, dove, dopo aver fatto un largo giro, l'uccello discese portando con sé Ruggiero: c'erano pianure coltivate e colli delicati, acque limpide, rive ombreggiate e prati molli. 21. Boschi meravigliosi di soavi allori, di palme e di mirti profumati, cedri ed aranci che avevano frutti intrecciati in varie forme e tutte belle, facevano riparo alla calura estiva con le loro spesse chiome. Tra quei rami con voli sicuri se ne andavano cantando gli usignoli. 22. Tra le rose rosse ed i gigli bianchi, che l'aria tiepida conserva sempre freschi, si vedevano sicuri lepri e conigli. I

cervi, con la fronte alta e superba, pascolavano o ruminavano, senza temere d'essere uccisi o catturati. Saltano i daini ed i capri snelli ed agili, che sono in gran numero in quei luoghi campestri. 23. Quando l'ippogrifo è così vicino a terra, che il salto è meno pericoloso, Ruggiero in fretta si lancia dalla sella, e si ritrova sul manto erboso. Tuttavia serra le redini in mano, perché non vuole che il destriero riprenda il volo. Poi lo lega in riva al mare ad un mirto, che sorge tra un alloro ed un pino. 24. Pone lo scudo lì vicino, dove sorgeva una fontana circondata da cedri e da palme feconde. Si toglie l'elmo dalla fronte e i guanti di ferro dalle mani. Ed ora verso il mare, ora verso il monte volge la faccia all'aria fresca e ristoratrice, che con un lieto mormorio fa tremolare le alte cime dei faggi e degli abeti. 25. Bagna le labbra asciutte nell'onda chiara e fresca, e con la mano agita l'acqua, affinché dalle vene gli esca il calore che gli ha acceso la corazza che indossava. Né c'è da meravigliarsi se essa gli dà noia, perché non aveva fatto una sfilata in un torneo, ma, senza mai fermarsi e con le armi addosso, aveva fatto di corsa tremila miglia. 26. Mentre si ristora con l'acqua, il destriero, che aveva lasciato all'ombra tra le frasche, cerca di fuggire, spaventato da qualcosa che dentro al bosco gli faceva paura. E scuote tanto violentemente il mirto, a cui è legato, che strappa numerose fronde. Scuote il mirto e strappa le foglie, ma non riesce a slegarsi da esso. 27. Come talvolta un ceppo, che abbia l'interno rado e vuoto, e che sia messo a bruciare, dopo che il calore ha consumato l'aria umida che contiene, risuona all'interno, e con strepito bolle tanto, che l'umore infuocato trova la via per uscire; così mormora, stride e si lamenta quel mirto offeso, e alla fine spezza la corteccia. 28. Con il suono mesto e flebile uscì un discorso sciolto e chiaro, che dice: "Se tu sei cortese e pietoso come dimostri dal bell'aspetto, leva questo animale dal mio alloro. La mia sventura mi flagella abbastanza, e non c'è bisogno che un'altra pena, un altro dolore venga a tormentarmi da fuori". 29. Al primo suono di quella voce Ruggiero volge il viso e si alza subito. E, poiché si accorge che usciva dall'alloro, resta stupefatto più di quanto non sia mai stato. Subito corre a levare il destriero, e con le guance rosse dalla vergogna dice: "Chiunque tu sia, o spirito umano, o dea dei boschi, perdonami! 30. Il non aver saputo che sotto le ruvide scorze si nascondeva uno spirito umano mi ha spinto a danneggiare le tue fronde e a ingiuriare il mirto in cui vivi. Ma non trattenerti, per questo, di dirmi chi sei tu, che con la voce e con l'anima razionale vivi dentro un corpo orrido ed irto. Ti auguro che il cielo tenga la grandine sempre lontana da te! 31. E, se ora o mai potrò riparare questa offesa con qualche beneficio, ti prometto, in nome di quella donna (=Bradamante) che tiene la miglior parte di me, che io farò, con le parole e con le azioni, che tu abbia un buon motivo per lodarti di me". Come Ruggiero smette di parlare, il mirto trema dalla cima al piede del tronco. 32. Poi si mette a sudare sulla corteccia, come tronco appena trascinato fuori del bosco, che sente venire la forza del fuoco, poiché ogni riparo è risultato inutile.

E comincia: “La tua cortesia mi spinge a scoprirti nello stesso tempo chi io ero prima e chi mi abbia tramutato in mirto su questa spiaggia amara. 33. Il mio nome fu Astolfo. Ero paladino di Francia assai temuto in guerra. Ero cugino di Orlando e di Rinaldo, la cui fama non ha limiti, ed avrei ereditato il trono inglese dopo mio padre Ottone. Fui bello e leggiadro, tanto che feci innamorare di me più di qualche donna. E alla fine offesi me soltanto. 34. Io ritornavo dalle Isole Lontane, che l’Oceano bagna da Levante al mare delle Indie, dove Rinaldo e alcuni altri cavalieri erano stati rinchiusi con me in un carcere oscuro e profondo e da cui fummo liberati dalle supreme forze del cavaliere di Brava (=Orlando), e venivo verso Ponente, seguendo il litorale sabbioso, che è spazzato dai venti settentrionali. 35. E come ci trasse la nostra strada e il nostro duro e traditore destino, una mattina giungemmo sopra una bella spiaggia, dove un castello della potente maga Alcina sorge sul mare. Noi la trovammo che era uscita dal castello e che stava sulla riva del mare tutta sola. Senza reti e senza ami essa trascinava sulla spiaggia tutti i pesci che voleva. 36. I delfini vi correvano veloci; il grosso tonno vi veniva a bocca aperta; i capidogli con i vecchi pesci marini vengono turbati dal loro pigro sonno. Muli, salpe, salmoni e coracini nuotano a schiere più in fretta che possono; pisticci, fisiteri, orche e balene escono dal mare con le loro schiene mostruose. 37. Vediamo una balena, la più grande che si fosse mai vista per i mari: undici passi e più mostra le sue spalle fuori delle onde salate. Tutti insieme cadiamo nello stesso errore, perché era ferma e perché non si era mai mossa: credemmo che essa fosse un’isoletta, così distanti tra loro erano testa e coda. 38. La maga Alcina faceva uscire i pesci dall’acqua con semplici parole e con puri incantesimi. Ella era nata con la fata Morgana, non so dire se contemporaneamente, o prima, o dopo. La maga Alcina mi guardò, e subito le piacque il mio aspetto, come mostrò subito. E pensò di separarmi dai compagni con l’astuzia e con l’ingegno. E il piano le riuscì. 39. Ci venne incontro con il viso lieto e con modi graziosi e riverenti, e disse: “O cavalieri, se vi fa piacere di restare oggi con me, vi farò vedere, mentre pesco, specie differenti di tutti i pesci: quello che ha le scaglie, quello che è molle, quello che ha il pelo. Essi saranno più numerosi delle stelle che sono nel cielo. 40. E, se volete vedere una sirena, che con il suo dolce canto accheta il mare, passiamo da questa all’altra spiaggia, dove a quest’ora è sempre solita tornare”. E ci mostrò quella balena grandissima, che, come dissi, pareva un’isoletta. Io, che fui sempre avventato nelle decisioni (e me ne rincresce), salii sopra quel pesce. 41. Rinaldo mi accennava, come Dudone, di non andare; ma non servì a niente. La maga Alcina, con il viso sorridente, lascia gli altri due e sale dietro di me. La balena, pronta a partire, se ne andò a nuoto per le onde salate. Mi pentii subito della mia sciocchezza, ma ormai mi trovavo troppo lontano dalla spiaggia. 42. Rinaldo si cacciò nell’acqua a nuoto per aiutarmi e quasi annegò, perché si alzò un vento furioso, che coprì di nuvole il cielo ed il mare. Non so che cosa poi

gli successe. Alcina venne a confortarmi, e tutto quel giorno e la notte successiva mi tenne sopra quel mostro. 43. Finché venimmo a questa isola bella [...]. 46. [...] La maga Alcina mi teneva in grande delizia, e ardeva tutta quanta del mio amore; né si accese una fiamma più piccola nel mio cuore, alla vista di lei, così bella e cortese. 47. Io mi godevo le sue membra delicate: mi sembrava che in essa si fosse raccolto tutto il bene che è diviso in più parti fra gli uomini, a chi ne tocca in misura maggiore, a chi in misura minore e a chi niente del tutto. Non mi ricordavo né della Francia né di nient’altro. Stavo sempre a contemplare quel volto: ogni mio pensiero, ogni mio proposito finiva in lei, né si allontanava da lei”.

[Astolfo è felice dell’amore che la maga prova per lui. Questo amore però finisce con la stessa rapidità con cui era incominciato: dopo tre mesi la maga si stanca di lui e lo trasforma in mirto. Così il paladino non può andare in giro a parlare di lei; e lei arricchisce il suo giardino.]

Commento

1. Astolfo è il più saggio, il più razionale e il più responsabile dei paladini... Orlando, il più forte dei paladini, diventa pazzo soltanto perché una donna lo ha respinto. Ruggiero non ha né tempo, né voglia, né capacità per preoccuparsi di se stesso: ci pensa il mago Atlante o Bradamante e, comunque, è sempre gradito e desiderato per la sua bellezza, e, finché non si sposa, può stare sicuro. Anche Astolfo però ha le sue debolezze: si vanta perché ha fatto innamorare più di qualche donna di sé (non dice però come abbia fatto). E non si dimostra troppo rapido di mente, perché non capisce l’intenzione che la maga ha su di lui. Rinaldo almeno cerca di sottrarlo alle grinfie della donna. Poi però, dopo i primi momenti di timore, è contento dei propositi e della disponibilità amorosa della maga. Non ha molte pretese per essere contento: basta che una donna s’innamori di lui (o almeno lo dica). Non si accorge nemmeno di essere un uomo-oggetto: la donna lo usa (e lui è contento), si stanca e lo butta. O, meglio, poiché non vuole sprecare niente dei suoi amanti, lo trasforma in mirto per il suo giardino. È vero però che non se la prende troppo della sua sventura di essere stato trasformato in mirto: il ricordo dei piacevoli momenti passati con la maga ha il sopravvento. E, fedele alla sua saggezza, dà a Ruggiero buoni consigli che il paladino non ascolta. In seguito riacquista le sembianze umane e va sulla luna per riprendere il senno di Orlando. Qui scopre che non aveva tutto il suo senno, come credeva...

2. La maga Alcina rappresenta la donna lussuriosa, che ha e che pratica una concezione sensuale dell’amore. Essa ha le idee chiare su ciò che vuole dalla vita: soddisfazioni fisiche procurate da una processione interminabile di amanti, che licenzia e trasforma in alberi, non appena la stancano. In tal modo, giudiziosamente, unisce il dilettevole – gli amanti – all’utile – il possesso di un bel giardino –: gli amanti, una volta usati, vengono trasformati in piante e vanno ad arricchire il vasto giardino dell’isola... La donna però in

tal modo ottiene anche un altro risultato: evita che essi, per il fatto di essere stati licenziati, si vendichino e sparlino di lei. Il proprio buon nome va sempre difeso...

3. Davanti ad Astolfo le reazioni della maga sono velocissime: lo vede, se ne innamora subito, escogita e attua il piano di isolarlo dai suoi compagni e di rapirlo, quindi dichiara il suo amore. Dopo tre mesi, mentre il paladino è ancora “innamorato”, lei è già stanca e lo trasforma in un bel cespuglio. La donna è indubbiamente lussuriosa, ma Astolfo ha l’innamoramento facile e di poche pretese, poiché cerca soltanto la soddisfazione dei sensi.

4. La maga Alcina si inserisce nella galleria di personaggi femminili creati dal poeta: Angelica, l’ideale concreto di femminilità; Bradamante, la donna astuta e guerriera; la maga Alcina, la donna lussuriosa e sensuale. Il poema presenta però numerosi altri personaggi femminili, ognuno dei quali si distingue e si caratterizza rispetto a tutti gli altri.

5. Con la figura di Alcina Ariosto rovescia la figura *sociale* della donna, che in genere è sempre passiva. Con la figura di Astolfo riversa la sua ironia sulla figura maschile: il paladino è l’uomo più saggio del poema, ma senza opporre alcuna resistenza perde la testa per la prima donna che incontra e che si dice “innamorata” di lui. Egli prima subisce l’amore, poi subisce la trasformazione in mirto. Nell’ipotesi migliore quindi gli uomini sono passivi e succubi delle donne...

6. I poemi tradizionali erano opere d’evasione oppure che celebravano il lettore-committente. Ariosto riesce a trasformare la sua opera in uno strumento di conoscenza e di valutazione della realtà del suo tempo. La ragione si dimostrava incapace di interpretare e ancor più di dominare gli avvenimenti politici che drammaticamente si susseguivano. Occorreva una rete concettuale più vasta, occorreva la rete del mondo dell’immaginazione, da lanciare sulla realtà. Lo strumento era all’altezza della situazione: erano più incredibili i fatti che accadevano nella realtà o i fatti immaginati nel poema? Era più incredibile l’invasione dell’Italia oppure un cavallo che vola o un dialogo tra un uomo e un mirto?

La pazzia d’Orlando (XXIII, 102-136)

102. Guardandosi intorno, Orlando vide incisi molti arbusti sulla riva ombreggiata. Non appena vi fermò e vi fissò gli occhi, fu certo che [le incisioni] erano state fatte dalla sua donna. Questo era uno di quei luoghi, già descritti, dove spesso la bella donna, regina del Catai, veniva con Medoro dalla casa, lì vicina, del pastore. 103. Egli vede [i nomi di] Angelica e Medoro legati insieme con cento nodi. Quante sono le lettere, tanti sono i chiodi, con i quali il dio Amore gli trafigge e gli ferisce il cuore. Con il pensiero cerca in mille modi di non credere quel che, a suo dispetto, crede: si sforza di credere che è stata un’altra Angelica a scrivere il proprio nome sulla corteccia di quegli alberi. 104. Poi dice: “Conosco anch’io questi caratteri: ne ho visti e letti di simili tante volte! Ella si immagina

questo Medoro: forse ha dato a me questo soprannome!”. Con tali opinioni, lontane dal vero, cercando di ingannare se stesso, Orlando, scontento, si ferma nella (=si aggrappa alla) speranza che riuscì a procurare a se stesso. 105. Ma egli accende sempre più e sempre più rinnova il sospetto maligno, quanto più cerca di spegnerlo. Come l’ incauto uccellino, che si ritrova impigliato nella rete e nel vischio, quanto più batte le ali e quanto più prova a liberarsi, tanto più s’impiglia. Orlando giunge dove la montagna s’incurva come un arco sopra una fonte limpida. 106. Le edere e le viti avevano adornato l’entrata di quel luogo con i loro rami contorti. Qui i due amanti felici solevano rimanere abbracciati durante la calura del giorno. Vi avevano scritti i loro nomi dentro ed intorno più che in qualsiasi altro luogo circostante, ora con il carbone, ora con il gesso, ora con la punta dei coltelli. 107. Il conte mestamente discese qui a piedi e vide sull’entrata della grotta numerose parole, incise con la propria mano da Medoro, che sembravano scritte proprio allora. [...] 110. Erano scritte in arabo, che il conte capiva bene come il latino. Fra le molte lingue che conosceva, il paladino conosceva benissimo quella lingua, [la cui conoscenza] gli evitò più volte danni ed offese, quando si trovò tra i saraceni. Ma non deve vantarsi, perché ora ne riceve un danno, che gli fa scontare tutti i vantaggi precedenti. 111. Quell’infelice lesse le incisioni tre, quattro volte, sei volte, cercando sempre (ma invano!) che non vi fosse scritto quel che vi era scritto, e sempre le vedeva più chiare e comprensibili, ed ogni volta nel mezzo del petto afflitto sentiva il cuore agghiacciarsi con la sua mano fredda. Alla fine rimase con gli occhi e con la mente fissati nel sasso, non diverso dal sasso. 112. Allora fu sul punto di uscire di senno e si lasciò andare completamente in preda al dolore. Credete a me, che l’ho provato: questo è il dolore che supera tutti gli altri! Il mento gli era caduto sopra il petto, la fronte era senza baldanza ed abbassata; né poté dare voce ai lamenti né lacrime al pianto, perché il dolore lo riempì tutto. 113. L’angoscia violentissima rimase dentro di lui, perché voleva uscire tutta troppo in fretta. Così vediamo l’acqua restare nel vaso, che ha il ventre largo e la bocca stretta, perché, nel rovesciarlo sul suo sostegno, l’acqua, che vorrebbe uscire, si affretta a tal punto e si intrica a tal punto nella stretta apertura, che esce fuori con fatica, a goccia a goccia. 114. Poi ritorna un po’ in sé e pensa come possa essere che la cosa non sia vera: forse qualcuno vuole infangare così il nome della sua donna, e crede, brama e spera [che sia così]; o forse [questo qualcuno] lo vuole gravare dell’insopportabile peso della gelosia, tanto da farlo morire; o forse costui (chiunque sia stato) ha imitato molto bene la mano di lei. 115. Con una speranza così piccola e così debole risveglia e rinfranca un po’ il suo spirito, quindi sprona il suo Brigliadoro, mentre il sole cede il posto alla luna. Non va molto lontano, prima di vedere fumo uscire dalle aperture più alte dei tetti, e sente i cani abbaiare e gli armenti muggire. Giunge ad una casa di campagna e prende alloggio. 116. Smonta da cavallo con l’animo abbattuto e lascia

Brigliadoro ad un abile garzone, affinché ne abbia cura. Un altro garzone gli toglie le armi, un altro gli leva gli sproni d'oro, un altro gli va a lustrare l'armatura. Questa era la casa, nella quale Medoro rimase (=si fermò) per guarire dalla ferita e nella quale ebbe la grande fortuna [di fare innamorare Angelica]. Orlando si corica e non domanda di cenare, essendo sazio di dolore e non di altre vivande. 117. Quanto più cerca di ritrovare la quiete, tanto più ritrova dolore e pena, perché vede ogni parete, ogni uscio, ogni finestra ricoperti di quelle odiate scritte. Vuole chiedere [chi le ha fatte], ma poi tiene le labbra chiuse, perché teme che diventi troppo nitida, troppo chiara la cosa (=la verità), che invece cerca di avvolgere di nebbia, affinché gli faccia meno male. 118. Gli serve poco ingannare se stesso, perché, senza esserne richiesto, c'è chi parla. Il pastore, che lo vede così oppresso dalla tristezza e che vorrebbe levargliela, cominciò incautamente a raccontargli la storia dei due amanti. Egli la conosceva e la raccontava spesso a chi voleva ascoltarla e per molti fu un piacere ascoltarla. 119. Egli, pregato dalla bella Angelica, aveva portato nella sua casa Medoro, che era gravemente ferito. Ella curò la ferita ed in pochi giorni la guarì. Ma Amore ferì lei nel cuore con una ferita maggiore di quella che aveva curato e con una piccola scintilla l'accese tanto e con un fuoco tanto grande, che ne bruciava tutta e più non trovava quiete. 120. E, senza alcun riguardo per il fatto di essere la figlia del più grande re d'Oriente, costretta da un amore così intenso, si ridusse a diventare la moglie di un modesto fante. Alla fine la storia si concluse con il pastore che fa portare davanti a tutti il bracciale pieno di gemme, che Angelica gli diede partendo, come ricompensa della buona ospitalità. 121. Questa conclusione fu la scure che con un colpo gli levò la testa dal collo, dopo che Amore, da manigoldo, si era saziato delle innumerevoli altre battiture. Orlando cercò di nascondere il dolore, ma esso era troppo grande ed egli malamente lo poteva nascondere. Alla fine, voglia o non voglia, esso deve sgorgare attraverso le lacrime ed i sospiri dalla bocca e dagli occhi. 122. Dopo che poté togliere il freno al suo dolore (perché restò solo e non doveva trattenersi per la presenza di altri), dagli occhi sulle guance sparse un fiume di lacrime sul petto. Sospirava e si lamentava e si rivoltava continuamente per il letto, che sentiva più duro di un sasso e più pungente di un'ortica [...]. 124. E all'improvviso cominciò ad odiare a tal punto quel letto, quella casa, quel pastore, che, senza aspettare [il sorgere del]la luna o l'albore che precede il nuovo giorno, prese le armi ed il cavallo, ed uscì fuori [della casa per andare] nel bosco tra le fronde più fitte. Quando poi fu sicuro di essere solo, con le grida e con le urla aprì le porte al dolore. 125. Non cessa mai di piangere, non cessa mai di gridare; né la notte né il giorno gli dà mai pace. Fugge le città ed i paesi, e dorme nella foresta sul duro terreno a cielo scoperto. Si meraviglia d'aver in testa una fontana così abbondante d'acqua e di poter sospirare così tanto, e spesso dice a se stesso queste parole nel pianto: 126. "Queste non son lacrime che verso dagli occhi con una vena

così abbondante. Non bastano le lacrime al dolore: esse sono terminate, quando il dolore si era sfogato soltanto in parte. [...] 128. Non sono, non sono io quel che sembro dal viso. Quel che era Orlando è morto ed è sotterrato. La sua donna ingrattissima l'ha ucciso, così l'ha mal ridotto, non restando a lui fedele. Io sono lo spirito suo, da lui diviso, che vaga e si tormenta in questo inferno, affinché con la sua ombra (l'unica cosa che rimane di lui) sia l'esempio a chi spera in Amore!". 129. Il conte errò tutta la notte per il bosco e, allo spuntare del giorno, ritornò per caso a quella fonte dove Medoro incise il nome suo e di Angelica. La vista di quell'offesa scritta sulla pietra lo accese a tal punto, che in lui non rimase nient'altro che odio, rabbia, ira e furore. Non ebbe altro indugio ed estrasse la spada. 130. Tagliò la scritta e il sasso, e fece volare fino al cielo le schegge più piccole. Infelice quella grotta ed ogni tronco, sui quali si leggono i nomi di Angelica e di Medoro! Quel giorno restarono così [malridotti], che non diedero più ombra né refrigerio al pastore né alle pecore. E quella notte, così chiara e serena, fu poco sicura da tale furia! 131. Orlando non cessò di gettare rami, ceppi, tronchi sassi e zolle nelle belle onde, finché dalla superficie al fondo le turbò a tal punto, che non furono mai più chiare né limpide. Alla fine stanco e sudato, perché la forza vinta non risponde allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira, egli cade sul prato e sospira verso il cielo. 132. Afflitto e stanco alla fine cade sull'erba, fissa gli occhi al cielo e non parla. Resta senza cibo e senza dormire, mentre il sole tre volte sorge e tre volte tramonta. Il dolore acerbo non smise di aumentare, e alla fine lo condusse fuori di senno. Il quarto giorno, spinto dalla pazzia, si stracciò di dosso le maglie e le piastre dell'armatura. 133. L'elmo rimane qui, lo scudo rimane lì, più lontano c'è l'armatura e ancor più lontano l'usbergo (=maglia di ferro o a piastre). Insomma, in poche parole, tutte le sue armi erano disperse per il bosco. Poi si strappò i vestiti e mostrò nudo il ventre peloso, tutto il petto e le spalle, e cominciò la gran follia, così terribile, che nessuno sentirà mai parlare di una follia maggiore di questa. 134. Fu preso da tale rabbia e da tale furia, che ebbe i sensi offuscati. Non si ricordò d'impugnare la spada, perché (io penso) avrebbe fatto cose meravigliose. Ma la sua forza smisurata non aveva bisogno né di quella, né di scure, né di bipenne. Qui fece alcune delle sue imprese più grandi, perché sradicò un alto pino al primo tentativo. 135. E, dopo il primo, sradicò molti altri pini come se fossero finocchi, sambuchi e finocchietti, e fece la stessa cosa con querce, vecchi olmi, faggi, orni, elci e abeti. Quel che un uccellatore, che prepara il campo, fa dei giunchi, delle stoppie e delle ortiche, per poter stendere le reti, Orlando faceva delle querce e di altre piante antiche. 136. I pastori, che hanno sentito il gran rumore, lasciano il gregge sparso per la foresta, chi da una parte, chi da un'altra, e tutti di corsa vengono a vedere qual è la causa. Ma ormai sono giunto a quel limite, se io supero il quale, vi potrei annoiare con questa storia. Io la voglio piuttosto rimandare, che infastidirvi a causa della sua lunghezza.

Commento

1. Orlando è il più forte ed il più valoroso dei paladini. Tuttavia sul piano psicologico ha un punto debole: non è capace di sopportare di essere respinto, perciò impazzisce. Egli si innamora di Angelica, ma non le chiede se lei è d'accordo. Dà per scontato che lo debba essere... Così impazzisce quando scopre che la donna è innamorata di un altro. Per di più di un fante sconosciuto, di nome Medoro (un nome ben poco eroico). Egli, come tutti gli altri guerrieri, non aveva capito la psicologia della donna: Angelica non vuole essere considerata un semplice oggetto sessuale, vuole amare attivamente lei.

1.1. Orlando impazzisce, ma dopo una lunga serie di colpi che il caso gli infligge: a) il bivio lo porta ad uno di quei luoghi, dove Angelica e Medoro venivano dalla casa lì vicina del pastore (103); b) giunge alla fonte limpida, dove i due amanti avevano scritto i loro nomi (106), anche in arabo (110); c) giunge alla locanda in cui Angelica aveva portato Medoro ferito, l'aveva fatto guarire e se n'era innamorata (116); d) riceve la stanza, piena di incisioni, in cui Angelica e Medoro avevano folleggiato (117); e) il pastore, vendendolo triste e volendolo rincuorare, gli racconta la storia d'amore di Angelica e Medoro (non sempre le buone intenzioni sortiscono l'effetto desiderato) (118); infine f) gli mostra il bracciale con cui Angelica aveva pagato e strapagato il conto: era il bracciale che Orlando aveva regalato alla donna... (120); g) ritorna, per dormire, nella stanza in cui i due innamorati avevano festeggiato il loro amore (122); h) incapace di addormentarsi, abbandona la locanda, vaga per tutta la notte e sfortunatamente giunge alla fonte piena di incisioni (129). Quest'ultima batosta lo fa impazzire definitivamente. Questi otto violentissimi colpi fanno impazzire il guerriero, poiché lo colpiscono nell'animo, cioè dove era più sensibile. Essi non avrebbero nemmeno scalfito gli altri guerrieri... Il poeta rende credibile e verosimile la pazzia: otto colpi di sfortuna su un animo sensibile.

1.2. Ariosto riprende la problematica della fortuna, e in questo canto, che è fondamentale per l'economia del poema, la affronta in questi termini: ora il caso è favorevole, e tutto va bene; ora è sfavorevole, e allora l'uomo viene travolto. L'autore però arricchisce la riflessione notando che la stessa capacità – la conoscenza delle lingue – dà risultati diversi in circostanze diverse: tra gli infedeli aveva salvato la vita al paladino; ora invece lo fa impazzire. Insomma gli strumenti che ci hanno salvato possono trasformarsi – senza che noi ce ne accorgiamo e senza che noi possiamo evitarlo – negli strumenti della nostra rovina.

1.3. Machiavelli rifiuta questa tesi che l'uomo sia nelle mani della fortuna, favorevole o avversa che sia. Ritiene che l'uomo possa controllare la metà (o quasi) delle sue azioni; ed invoca la *virtù* – ma soltanto quella del principe – quale unica forza capace di contrastare il caso avverso. Però anche lui riconosce la necessità che le azioni umane siano in sintonia con le circostanze in cui si inseriscono. In Ariosto c'è però un'eccezione al potere o allo strapotere del caso: Bra-

damante insegue per tutto il poema Ruggiero, che la ama (o almeno dice di amarla) ma che non fa niente per restare con lei; ed alla fine il suo impegno e la sua ostinazione hanno successo, perché riesce a portarlo all'altare.

2. Angelica non voleva super-eroi al suo fianco, non voleva essere un oggetto sessuale da concupire e da usare, anche se cercava costantemente di civettare e di essere corteggiata. Voleva amare lei e dedicarsi a qualcuno che avesse bisogno di lei e che la apprezzasse non come oggetto sessuale, non come bambola bellissima al servizio del desiderio e della volontà altrui, ma come donna capace di amare e di donare attivamente amore. Soltanto così si sarebbe sentita realizzata. Tuttavia scopre lentamente e per caso che questa è la sua via. È lei a iniziare Medoro all'amore. Medoro è ferito a morte, non può corteggiarla, non può fare niente. Lei lo guarisce, se ne innamora e diventa sessualmente attiva: le circostanze glielo impongono... Così – paradosso dei paradossi – la principessa del Catai si innamora e sposa un oscuro fante, che non fa niente per conquistarla e che non ha niente da offrirle. E per seguire l'amore, per realizzare i suoi desideri di donna, lei dimentica i suoi doveri di erede al trono e respinge tutti i più forti guerrieri, sia pagani sia cristiani, della terra. In seguito Orlando la incontra (c'è anche Medoro), non la riconosce, con un pugno le uccide il cavallo e se lo carica sulle spalle (il cavallo non voleva portare lui, allora egli porta il cavallo). Lei cade per terra a gambe levate. Con questa caduta poco elegante e poco femminile esce definitivamente di scena, cioè dal poema.

3. Medoro è fortunatissimo: ottiene la donna che i migliori guerrieri, sia pagani sia cristiani, invano avevano cercato di conquistare o, almeno, di possedere. E, ironia della sorte, la ottiene senza corteggiarla, senza affaticarsi, senza far niente. Prima di scoprire il sesso femminile il giovane fante aveva per la testa l'amico Cloridano e soprattutto il loro re Dardinello. Insomma preferiva la compagnia dei suoi giovani amici, un po' più anziani di lui. La sua storia è assurda come la sua conclusione (XVIII, 165-192-XIX, 1-42): Dardinello cade in battaglia. Cloridano pensa di recuperarne il corpo con una spedizione notturna. Essi recuperano il corpo del loro giovane sovrano, ma sono scoperti. Cloridano pensa subito a mettersi in salvo (non vale la pena di morire per un morto), Medoro cerca di recuperare ugualmente il corpo di Dardinello, ma viene raggiunto dai nemici. Cloridano si accorge che è rimasto indietro, ritorna sui suoi passi e lo vede circondato dai nemici. Usa l'arco e li colpisce a morte. Quando lo vede cadere, esce dal cespuglio che lo proteggeva e si scaglia contro i nemici che lo uccidono. Medoro è mortalmente ferito, ma di lì a poco viene portato in salvo da Angelica, che sopraggiunge e che lo porta alla locanda del pastore, dove lo cura. La storia di Medoro è una delle numerose storie paradossali del poema e della vita umana. Per il poeta quindi il destino è incontrollabile e riserva sorprese paradossali. Negli stessi anni Machiavelli si sforzava di dimostrare con il ragionamento che l'uomo riesce a con-

trollare il destino avverso, a condizione che prenda le sue precauzioni quando la sorte è favorevole.

3. Per il poeta il paladino più forte è paradossalmente anche quello più debole, che perde la ragione. Il motivo della sconfitta è semplice: Orlando è forza e ragione, ma non ha l'ironia che lo difenda dalla realtà: egli ama un'unica donna e vuole l'amore soltanto di lei. Ruggiero invece con le donne non impazzisce: si lascia amare – tutte le donne, che incontra, si innamorano di lui e della sua bellezza – e si lascia pure usare come oggetto sessuale; ma si stanca presto e se ne va. Astolfo si vanta delle sue conquiste erotiche (o meglio sono le donne che lo conquistano, non è lui che le conquista), e considera le donne sostanzialmente intercambiabili, basta che si buttino tra le sue braccia.

4. Le donne invece sono piene di buon senso e più equilibrata dei personaggi maschili. Bradamante fonde la sua forza con la sua decisione e la razionalità delle sue scelte; e insegue con determinazione e senza tregua l'oggetto dei suoi desideri, che alla fine cade nelle sue mani. Essa è giudiziosa, mentre l'uomo che ella ama è superficiale ed irresponsabile (tanto tutto gli va bene e il mago Atlante lo protegge). Essa è il personaggio ideale, l'essere umano più perfetto del poema, è tutto ciò che è rimasto della fiducia umanistica nelle capacità dell'uomo di costruire il proprio destino. Il poeta crede in lei più che a tutti gli altri personaggi, e la delinea umanamente anche in preda ai dubbi e al timore della sconfitta. La maga Alcina invece passa dalla fame insaziabile di uomini a un innamoramento romantico e sentimentale, che si manifesta quando si vede respinta e lasciata con indifferenza da Ruggiero. Soltanto così da maga diventa donna, capace di soffrire per amore.

5. Orlando fa parte della lunghissima galleria di personaggi maschili, che si incontrano nel poema. Altri sono Sacripante, che viene dall'Oriente per Angelica, di cui è innamorato; Ruggiero, che tutte le donne desiderano e che suscita anche simpatie maschili nel mago Atlante, che lo vede come un figlio da proteggere; il saggio, ma non troppo Astolfo, che si vanta di aver fatto innamorare più di qualche donna; il fortunato Medoro, che senza far niente fa innamorare di sé Angelica, la donna che tutti desiderano; il vecchio mago Atlante, che prova sentimenti paterni verso Ruggiero; il forte paladino Rinaldo, soltanto del quale Angelica ha paura. In genere i personaggi maschili non fanno una bella figura: anche il cervello del poeta è "limato" dalla sua donna.

6. La pazzia d'Orlando è collocata nel canto XXIII, cioè proprio a metà del poema. Essa costituisce quindi il punto più alto e il punto di passaggio tra la prima e la seconda metà dell'opera. E si presenta come la forza che sovrasta tutte le azioni umane e la spada di Dàmocle che pende, irraggiungibile, minacciosa e dall'alto, su tutti gli uomini. Anche in Dante il canto L – il canto di Marco Lombardo – è il canto di passaggio tra la prima e la seconda metà della *Divina commedia*.

Astolfo sulla luna (XXXIV, 69-87)

69. Il santo evangelista (=san Giovanni) attaccò al giogo quattro destrieri più rossi del fuoco e, dopo che si sistemò sul carro con Astolfo e impugnò le briglie, li sospinse verso il cielo: il carro si levò per aria con un gran giro e subito giunse in mezzo al fuoco eterno [che circonda la terra]. Il vecchio con un miracolo fece che, mentre lo (=il fuoco) attraversarono, non fosse ardente. 70. Varcano tutta la sfera del fuoco, quindi vanno nel regno della luna. Vedono che quel luogo è, per la maggior parte, come acciaio che non ha alcuna macchia. Essi lo trovano uguale o poco più piccolo di ciò che si riunisce in questo globo, cioè nel globo della terra, comprendendo anche il mare che circonda e racchiude la terra. 71. Qui Astolfo ebbe una doppia meraviglia: quel paese (=la luna) lì vicino era assai grande, anche se ad una piccola sfera assomiglia a noi, che lo ammiriamo da questa parte (=dalla terra); e gli conviene (=deve) aguzzare ambedue gli occhi, se da lì (=dalla luna) vuole vedere la terra ed il mare che la circonda, perché essi, non avendo luce propria, non si vedono bene da lontano. 72. Lassù ci sono altri (=ben diversi, più grandi) fiumi, altri laghi, altre montagne, che non si trovano qui tra noi. Ci sono altre pianure, altre valli, altre campagne, che hanno città e che hanno castelli, con case [enormi]: mai il paladino, né prima né poi, vide case più grande di queste! Ci sono boschi immensi e solitari, dove anche adesso le ninfe cacciano le belve. 73. Il duca non si fermò ad esplorare tutto quanto, perché non era salito sulla luna con questo scopo. Dal santo apostolo fu condotto in una valle stretta fra due montagne, dove meravigliosamente era raccolto tutto ciò che si perde [sulla terra] per colpa nostra, per colpa del tempo o per colpa della Fortuna: ciò, che si perde qui [sulla terra], si riunisce là [sulla luna]. 74. Non parlo soltanto di regni o di ricchezze, sui quali opera la ruota instabile della Fortuna; mi riferisco a ciò che la Fortuna non può né togliere né dare. Lassù vi è molta fama, che il tempo, a lungo andare, quaggiù divora; lassù stanno infinite preghiere ed infiniti voti, che noi peccatori facciamo a Dio. 75. Le lacrime ed i sospiri degli amanti, il tempo sprecato che si perde giocando e il lungo ozio di uomini ignoranti, i progetti vani che non hanno mai attuazione e i desideri vani sono tanto numerosi, che ingombrano la maggior parte di questo luogo. Insomma, ciò che perdesti quaggiù, potrai ritrovare salendo lassù. 76. Passando fra quei mucchi, il paladino chiede [notizie] alla guida ora di questo ora di quello. Vide un monte di vesciche piene d'aria, entro le quali si sentivano tumulti e grida. Seppe che erano le antiche corone degli Assiri, dei Lidi, dei Persiani e dei Greci, che un tempo furono illustri e che ora sono quasi sconosciuti. 77. Vede lì vicino in gran quantità rami d'oro e d'argento: erano i doni che si fanno a re, a principi e a protettori con la speranza di ricevere ricompensa. Vede lacci nascosti nelle ghirlande e chiede e ode che sono tutte adulazioni. Hanno l'aspetto di cicale scoppiate i versi che si compongono per lodare i signori. 78. Vede gli amori mal riusciti, che hanno la

forma di nodi d'oro e di ceppi di gemme. Vi erano artigiani di aquile, che furono (come seppi poi) l'autorità che i signori danno ai loro ministri. I mantici pieni di vento, che riempiono i pendii della montagna, sono gli onori ed i favori che i principi concedono per breve tempo ai loro favoriti e che poi se ne vanno con la giovinezza [dei favoriti]. 79. Rovine di città e di castelli stavano qui sottosopra insieme con grandi tesori. Astolfo domanda, e sa che sono trattati politici e quelle congiure che così male restano nascoste. Vide serpenti con il viso di fanciulla, [erano] l'opera dei coniatori di monete false e dei ladri. Poi vide bottiglie rotte [e perciò buttate via] di più tipi, che erano il servizio svolto dai cortigiani nelle misere corti. 80. Vede una gran quantità di minestre versate e domanda al suo dottore che cosa sono. "È l'elemosina" dice, "che si fa fare quando ormai si è morti." Passa vicino ad un gran monte di fiori diversi, che ebbe un buon odore e che ora puzza fortemente. Questo era il dono (se ci è lecito dirlo) che l'imperatore Costantino fece a papa Silvestro. 81. Vide un gran numero di panie ricoperte di vischio: erano, o donne, le bellezze vostre. Sarà lungo, se io dico in versi tutte le cose che qui gli furono mostrate, perché dopo mille e mille anni non ho ancora finito [di elencarle], e ci sono tutte le cose di cui abbiamo bisogno. Soltanto la pazzia non è presente, né in piccola né in grande quantità: essa sta tutta quaggiù [sulla terra] e non se ne allontana mai. 82. Qui Astolfo si accorse di alcuni giorni e di alcuni fatti suoi, che aveva perduto e che a causa delle loro forme strane non avrebbe visto, se non gliel'avesse indicate la sua guida. Poi giunse a quel, che pare a noi di avere così, che mai si fecero voti a Dio per esso (=per ottenerlo). Io dico il senno. E qui ce n'era un monte, che da solo era più grande di tutte le altre cose raccontate. 83. Esso era come un liquido sottile e molle, facile da evaporare, se non si tiene ben chiuso, e si vedeva raccolto in diverse ampolle, chi più chi meno capienti, adatte a quello scopo. La più grande di tutte era quella in cui era versato il gran senno del folle signore di Anglante (=Orlando) ed era distinta dalle altre, perché fuori aveva scritto "Senno d'Orlando". 84. Allo stesso modo tutte le altre ampolle avevano scritto il nome di coloro, dei quali era stato il senno. Il duca (=Astolfo) vide gran parte del suo senno, ma molto più meravigliare lo fecero molti, che egli credeva che non ne avessero neanche un briciolo di meno e che qui davano chiaramente la notizia che ne tenevano poco, perché la maggior parte era in quel luogo. 85. Alcuni lo perdono in amore, altri negli onori, altri [lo perdono] in cerca di ricchezze percorrendo i mari, altri nelle speranze dei signori, altri [lo perdono] correndo dietro a magiche sciocchezze (=le scienze occulte), altri in gemme, altri [lo perdono] in opere di pittori ed altri in altro che apprezzano più di ogni altra cosa. Qui è raccolto molto senno di filosofi e di astrologi ed anche di poeti. 86. Astolfo prese il suo, perché glielo permise l'autore dell'oscura *Apocalisse*. Egli si mise soltanto sotto il naso l'ampolla, in cui era, e pare che quello se ne sia andato al suo posto. Turpino (=un amico del paladino) da quel momento in poi confermò che A-

stolfo visse saggiamente per lungo tempo, ma che un errore, che fece poi, fu la causa che gli levò il cervello un'altra volta. 87. Astolfo prese l'ampolla più capiente e più piena, nella quale si trovava il senno, che doveva rendere saggio il conte Orlando. E non è così leggera, come stimò quando essa era nel mucchio con le altre.

[Astolfo porta l'ampolla a Orlando, gliela fa annusare, ed il cervello, quasi per miracolo, torna al suo posto. Così Orlando può ritornare a combattere e rovesciare le sorti traballanti dell'esercito cristiano. Il poema si conclude con un duplice lieto fine: la vittoria dell'esercito cristiano su quello pagano; e il matrimonio di Bradamante con Ruggiero (che intanto si è fatto cristiano). Le nozze possono essere veramente felici, perché non sono più minacciate dalla profezia, secondo cui egli sarebbe morto dopo la loro celebrazione.]

Commento

1. Astolfo è il più saggio dei paladini e va sulla luna a recuperare il cervello di Orlando, perché l'esercito cristiano ha bisogno del paladino. Recuperare il senno per andare a combattere è indubbiamente un segno di saggezza e di razionalità... Nell'episodio il saggio Astolfo (ma anche lui in seguito riperde il cervello...) presenta, commenta e, in alcuni casi, condanna duramente le follie degli uomini. La condanna è dura e, una volta tanto, senza indulgenza per quanto riguarda la miseria morale delle corti, sia dei cortigiani, sia dei signori (eppure la corte per il poeta era il luogo ideale in cui vivere), le promesse, non mantenute, che si fanno a Dio quando si è morti, la donazione di Costantino... Sulla donazione di Costantino era intervenuto Dante, con versi di estrema durezza (*If. XIX*, 88-117), ma anche Lorenzo Valla (1405-1457), che nel 1440 ne aveva dimostrato la falsità. I versi di questo episodio sono gli unici in cui Ariosto condanna senza ironia e senza indulgenza fatti umani.

2. Ariosto tratteggia la sua filosofia della follia: l'umanità – vuoi per un motivo, vuoi per un altro – è tutta pazza. Tanto vale essere indulgenti. Prima dell'indulgenza però c'è una capacità acutissima ed anche amara di vedere le cose, gli uomini, le spinte più profonde (e niente affatto nobili) delle loro azioni. Chissà, forse gli uomini trovano nella pazzia il senso della loro esistenza, che non hanno saputo trovare nella ragione. La descrizione della corte, che pure era il luogo ideale in cui vivere, è precisa, pacata e disincantata. Ma la realtà, gli uomini non si possono cambiare.

3. Il mondo poetico di Ariosto si può opportunamente confrontare con i valori e gli ideali, che emergono dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso, che viene scritta e pubblicata qualche decennio dopo (1581). Ariosto ha una visione scettica e disincantata della vita: gli uomini perdono il loro tempo in cose superficiali, per quanto volute e piacevoli; e devono fronteggiare quotidianamente circostanze imprevedute ed imprevedibili. Tasso crede intimamente nei valori sociali e religiosi che canta, e propone un poema incentrato sul motivo religioso – la liberazione del santo Sepolcro da parte

dei crociati – e sulla lotta tra il bene ed il male, con la vittoria finale del bene. Sia i caratteri dei due poeti sia la situazione umana e culturale in cui scrivono sono completamente diversi: Ariosto scrive nel Rinascimento maturo (1490-1530) e mostra le infinite combinazioni della vita; Tasso scrive dopo il concilio di Trento (1545-63), nell'età della Controriforma, e si preoccupa di riportare il lettore ai doveri sociali e religiosi, costantemente minacciati dal fascino dei beni e dei valori mondani.

4. L'analisi che Ariosto fa dell'uomo, della società e della realtà può essere opportunamente confrontata con le riflessioni che Machiavelli fa confluire nel *Principe* (1512-13): il primo è ironico ed indulgente, il secondo è pessimista ma fiducioso nella *virtù* del principe. Peraltro la "realtà effettuale", che Machiavelli si vanta di aver scoperto, non trova sempre un riscontro empirico: Ariosto descrive senza illusioni le corti e i comportamenti meschini ed opportunistici dei principi. Machiavelli invece attribuisce al principe una volontà super-umana, capace di opporsi e di imporsi alla fortuna avversa, ma anche la passione politica e una dedizione totale al bene comune, cioè a conservare, a consolidare, ad allargare lo Stato e a difenderlo da nemici interni ed esterni.

NICCOLÒ MACHIAVELLI (1469-1527)

La vita. Niccolò Machiavelli nasce a Firenze nel 1469. Ha una discreta formazione letteraria, sulla quale non sono rimaste molte notizie. Nel 1499 diventa capo della seconda cancelleria della repubblica fiorentina. Come segretario svolge numerose ambasciate, sia nazionali che internazionali, che gli permettono di farsi una esperienza politica diretta. Nel 1501 sposa Marietta Corsini, che gli dà quattro figli. Nel 1512 a Firenze tornano i Medici, e Machiavelli viene estromesso dalla carica che ricopre. Nel forzato esilio tra il 1512 ed il 1513 porta a termine il *Principe*, la sua opera più nota. Negli anni successivi cerca di avvicinarsi ai Medici, per ritornare sulla scena politica. Nel 1519 per interessamento del cardinale Giulio de' Medici è assunto per due anni dallo Studio fiorentino; e nel 1525 può ricoprire nuovamente cariche pubbliche. L'anno successivo viene nominato cancelliere, in vista di un eventuale attacco dell'esercito imperiale. Nel 1526 i Medici sono nuovamente cacciati da Firenze. Il nuovo governo repubblicano lo ritiene troppo compromesso con la signoria medicea, perciò lo esclude da ogni carica. Muore nello stesso 1527.

Le opere. Machiavelli scrive il *Principe* (1512-13), la sua opera più famosa, i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1513-17), *Dell'arte della guerra* (1519-20), la *Vita di Castruccio Castracani* (1519), le *Istorie fiorentine* (1520-25), tutte opere che trattano argomenti politici o militari. Scrive anche due commedie, la *Mandragola* (1518), il capolavoro della commedia italiana del Cinquecento, e *Clizia* (1524-25), e una novella, la *Favola (Belfagor arcidiavolo)* (1518).

Il pensiero politico. Machiavelli è il fondatore della scienza politica. Nel Medio Evo la politica era sottomessa alla morale. Egli intende renderla autonoma: la morale ha le sue leggi, la politica ha le sue, che non necessariamente coincidono con la prima. L'uomo politico, il principe, deve seguire le leggi della politica, non della morale. Ad esempio la morale dice di non uccidere. L'uomo politico invece, se è costretto dalle circostanze, deve essere disposto ad uccidere. L'infrazione delle leggi morali però non è gratuita né arbitraria: l'uomo politico deve preoccuparsi di mantenere, difendere e consolidare lo Stato. In nome di questo compito deve essere disposto a tutto: ad usare la forza o l'astuzia o l'inganno, a venir meno alla parola data, ad uccidere, ad usare anche la religione come strumento per consolidare il potere.

Nel *Principe* Machiavelli si richiama alla "realtà effettuale", alla *realtà dei fatti*, cioè a come gli Stati e gli uomini sono effettivamente, non a come dovrebbero o potrebbero essere. E gli uomini sono stupidi e malvagi: vedono il loro interesse immediato e non quello più lontano; credono a ciò che vogliono e non a ciò che vedono; promettono aiuto quanto non se ne ha bisogno e non mantengono la promessa, se possono fare a meno di mantenerla. Il principe ha il compit-

to, che è come un dovere, di piegarli alle esigenze dello Stato, perché senza lo Stato non c'è pace né vita civile. E tutto ciò che egli fa – l'inganno, come la frode, come la violenza – deve essere giustificato, cioè deve essere funzionale allo scopo prioritario, che è la salvezza e il consolidamento dello Stato.

Nel *Principe* l'autore affronta anche un problema drammatico, quello della fortuna. Egli non ha più la fiducia dell'Umanesimo quattrocentesco, secondo cui l'uomo è artefice del suo destino. Ma non ha nemmeno il pessimismo rassegnato di chi crede che non si possa fare niente contro la sorte avversa. Egli propone la *virtù*, cioè il valore, il coraggio, la previdenza, l'audacia, come strumenti capaci di opporsi alla cattiva sorte. E fa l'esempio del fiume: il fiume in piena rompe gli argini e allaga la campagna; ma, se si costruiscono argini quando era in secca, non sarebbe straripato o, almeno, avrebbe fatto meno danni. Quando la fortuna è favorevole, bisogna quindi prendere provvedimenti per quando essa non lo sarà più. In ogni caso la fortuna è donna, ed è amica dei giovani, che sono audaci e che amano rischiare. Essa va presa con la forza e, sempre con la forza, costretta a sottostare alla nostra volontà.

Machiavelli ha ancora una concezione rinascimentale dello Stato: l'uomo politico è il principe, quasi un superuomo, capace di fondare, difendere e mantenere lo Stato-principato, cioè uno Stato che si estende su un territorio limitato. Contemporaneamente in Europa esistevano ormai Stati nazionali di enorme estensione, che funzionavano grazie ad una complessa burocrazia e che avevano un forte esercito.

La sua ricerca vuole individuare le leggi della politica, ma vuole anche spingere un principe italiano – alla fine un esponente della casa de' Medici –, a prendere in mano la bandiera del riscatto nazionale per cacciare gli stranieri fuori dell'Italia. Il pensiero politico e le indicazioni di Machiavelli cercano quindi di rispondere alla situazione italiana del tempo: l'Italia è ricca e indifesa, perciò è terra di conquista per gli eserciti stranieri.

Nel corso del Cinquecento il pensiero politico di Machiavelli suscita numerose discussioni e numerose prese di posizione tra gli intellettuali. Esso è formalmente condannato, ma sotto il nome di *tacitismo* è sostanzialmente accolto dalla cultura politica e cortigiana, che in genere lo riduce alla tesi semplicistica che il fine giustifica i mezzi, e lo applica ad ogni circostanza della vita. Viene condannato anche dalla Chiesa in quanto immorale. Ma è un gesuita, Giovanni Botero (1544-1617), il suo maggiore persecutore. Egli pubblica un'opera, *Della ragion di Stato* (1589), in cui espone in modo sistematico i principi brutali e cinici della "scienza" politica, senza illuminarli di quella spinta razionale e ideale che aveva costantemente animato il segretario fiorentino.

Il *Principe* viene scritto in pochissimi mesi tra il 1512 e il 1513, quando Machiavelli viene rimosso dalla sua carica in seguito al ritorno a Firenze dei Medici. Esso costituisce il primo trattato di scienza politica nel sen-

so moderno del termine. L'autore intende preparare un manuale per il principe. Le basi teoriche ed empiriche dell'opera sono: a) il richiamo costante alla "realtà effettuale"; b) una concezione pessimistica dell'uomo e della natura umana; c) l'esperienza politica diretta dell'autore; d) l'esperienza desunta dal comportamento dei sovrani e dei principi del tempo; ed e) l'esperienza desunta dagli avvenimenti del passato (la storia greca e latina), che viene astoricamente percepito come contemporaneo.

Cap. XV: *De his rebus quibus homines et praesertim principes laudantur aut vituperantur* (Le azioni per le quali gli uomini e soprattutto i principi sono lodati oppure biasimati)

1. Resta ora da vedere quali debbano essere i modi e i comportamenti di un principe verso i sudditi (=in pubblico) ed i collaboratori (=in privato). E, poiché io so che molti hanno scritto su questo argomento, temo, se lo tratto anch'io, di essere ritenuto presuntuoso, perché, affrontando la materia, mi allontano completamente dalle posizioni altrui. Ma, poiché il mio proposito è quello di scrivere cosa utile a chi la comprende, mi è parso più conveniente andare dietro alla realtà dei fatti (*realtà effettuale*) in discussione, che a ciò che si immagina su di essi. E molti si sono immaginati repubbliche e principati che non si sono mai visti né riconosciuti esistenti nella realtà. E c'è tanta differenza tra come si vive da come si dovrebbe vivere, che colui che lascia quello che si fa per quello che si dovrebbe fare, impara a rovinarsi, piuttosto che a preservarsi. Un uomo che in ogni occasione voglia comportarsi bene, va inevitabilmente incontro alla rovina in mezzo a tanti che si comportano non bene (=male). Perciò è necessario che un principe, che voglia conservare il potere, impari a comportarsi non bene (=male) e a usare questa sua capacità quando serve.

2. Pertanto, lasciando da parte le cose che su un principe sono state immaginate e discutendo di quelle che sono vere, dico che tutti gli uomini (quando si parla di essi, e soprattutto di principi, che sono posti più in alto) sono giudicati per alcune di queste qualità, che recano loro o biasimo o lode. Così qualcuno è ritenuto generoso, qualcuno misero (=taccagno) (usando un termine toscano, perché *avaro* nella nostra lingua è colui che cerca di arricchirsi anche con la rapina, invece *misero* è colui che risparmia eccessivamente); qualcuno è ritenuto generoso nel far doni, qualcuno rapace; qualcuno crudele, qualcun altro pietoso; uno che rompe i patti, l'altro che mantiene la parola data; l'uno debole e vigliacco, l'altro deciso e coraggioso; l'uno affabile, l'altro superbo; l'uno lussurioso, l'altro casto; l'uno sincero, l'altro astuto; l'uno ostinato, l'altro disponibile; l'uno fermo nelle sue decisioni, l'altro volubile; l'uno credente, l'altro non credente, e così via. Ed io so che ognuno ammetterà che sarebbe molto lodevole che, di tutte queste qualità, un principe avesse quelle che sono ritenute buone. Ma, poiché non si possono avere tutte né osservare interamente, perché le condizioni umane non lo permettono, è ne-

cessario che sia tanto prudente da saper fuggire l'infamia di quei vizi che gli farebbero perdere lo Stato, e astenersi da quelli che non glielo farebbero perdere, se vi riesce; ma, se non vi riesce, vi si può abbandonare con minore riguardo. E inoltre non si deve curare di cadere nell'infamia di quei vizi, senza i quali difficilmente potrebbe conservare lo Stato, perché, se si considera bene tutta la questione, si troverà qualche qualità che appare virtù e, seguendola, lo porterà alla rovina; e qualcun'altra che appare vizio e, seguendola, gli darà sicurezza e benessere.

Commento

1. Il testo contiene l'espressione pregnante di "realtà effettuale", cioè la *realtà dei fatti*, che distingue reciprocamente i fatti dalle cose che sui fatti si sono immaginate. Come applicazione di questo concetto segue, subito dopo, il riscontro che c'è una frattura tra ciò che si dovrebbe fare e ciò che invece si fa; e il consiglio che si deve agire tenendo presente ciò che gli altri fanno, non ciò che dovrebbero fare. Se si agisce in base a come si dovrebbe agire, si causa inevitabilmente la propria rovina. Perciò il principe deve imparare ad essere anche non buono, e deve saper usare questa sua capacità, se è necessario, cioè se le circostanze lo richiedono.

2. La discussione su *essere e dover essere* continua quindi in questo modo: nell'opinione di tutti ci sono comportamenti valutati come buoni e comportamenti valutati come cattivi. A questo punto sono presentati binomi di comportamenti, che indicano una virtù e il vizio contrapposto. Il ragionamento prosegue in questo modo: sarebbe opportuno che il principe avesse soltanto virtù ed evitasse i vizi. Ciò però non è sempre possibile, perché le circostanze non lo permettono sempre. Il principe perciò deve accettare di essere biasimato, ma evitare quelle virtù apparenti, che gli farebbero perdere lo Stato, e applicare quei vizi apparenti che gli permettono di conservare il potere.

3. La valutazione delle virtù e dei vizi è quindi fatta non con un criterio morale, ma con un criterio politico: quale che sia l'opinione positiva o negativa su un certo comportamento, il principe deve evitare quelle virtù che gli farebbero perdere lo Stato ed applicare quei vizi che glielo fanno mantenere.

4. In ambito politico Machiavelli propone una concezione *strumentale* delle azioni: una virtù va evitata, se fa perdere lo Stato; un vizio va applicato se fa mantenere lo Stato. L'azione quindi non ha più un valore in sé, ma acquista un valore positivo o un valore negativo nella misura in cui è capace di raggiungere il fine prefissato. E, nel caso del principe, il fine supremo, per il quale tutto va sacrificato, è la difesa e il consolidamento dello Stato.

5. Il *Principe* conclude lo straordinario rapporto che si era stabilito nel Quattrocento tra intellettuali e principi: i primi fornivano gli ideali che i secondi attuavano. E prelude al nuovo e deludente rapporto in cui gli intellettuali diventano cortigiani adulatori ed esecutori più o meno esperti di una volontà e di valori provenienti da altri, e a loro estranei.

Cap. XVII: *De crudelitate et pietate; et an sit melius amari quam timeri, vel e contra* (La crudeltà e la pietà; se è meglio essere amati o temuti, oppure il contrario)

1. Passando poi a considerare le altre qualità sopra elencate, dico che ogni principe deve desiderare di essere ritenuto pietoso e non crudele. Deve tuttavia avere l'accortezza di non usare male questa pietà. Cesare Borgia era ritenuto crudele; e tuttavia quella sua crudeltà era servita a riordinare la Romagna, a unirla, a pacificarla e a renderla leale [verso il governo]. E, se si considera bene ciò (=il risultato), si concluderà che egli è stato molto più pietoso del popolo fiorentino, il quale, per evitare il nome di crudele, lasciò che la lotta tra le fazioni distruggesse Pistoia [1501]. Pertanto un principe non deve curarsi dell'infamia di crudele, per mantenere i suoi sudditi uniti e leali. In tal modo con pochissimi atti di crudeltà sarà più pietoso di coloro i quali, per troppa pietà, lasciano avvenire i disordini, dai quali sorgono uccisioni e rapine. Queste ultime di solito offendono l'intera cittadinanza, mentre le esecuzioni che provengono dal principe offendono soltanto i singoli cittadini. E, fra tutti i principi, il principe nuovo non può evitare il nome di crudele, perché gli Stati nuovi sono pieni di pericoli. Virgilio pone queste parole nella bocca di Didone (*Eneide*, I, 563-564):

"Le necessità politiche e la novità del mio regno mi spingono a tali cose, e a vigilare con cura su tutto il mio territorio".

E tuttavia il principe deve essere cauto nel credere [all'esistenza di pericoli] e nell'agire, né deve farsi paura da se stesso. Deve saper conciliare prudenza e umanità, affinché la troppa confidenza [in sé] non lo renda imprudente, e la troppa diffidenza [negli altri] non lo renda intollerabile.

2. Da ciò nasce una questione: se è meglio che il principe sia amato piuttosto che temuto, oppure il contrario. La risposta è questa: sarebbe opportuno che il principe sia amato e contemporaneamente temuto; ma, poiché è difficile mettere insieme amore e timore, è molto più sicuro per il principe essere temuto che amato, quando fosse assente uno dei due. Perché, degli uomini si può dire in generale questo: che sono ingrati, volubili, simulatori e dissimulatori, fuggitori dei pericoli, desiderosi di guadagno. E, mentre fai loro del bene, sono tutti tuoi, ti offrono il sangue, la roba, la vita, i figli (come dissi più sopra), quando il bisogno [che tu hai di loro] è lontano; ma, quando esso si avvicina, essi si rifiutano e si ribellano. E il principe, che si è fondato sulla loro parola, trovandosi senza altra difesa [nel momento del pericolo], va incontro alla rovina. Perché le amicizie, che si acquistano dando benefici e non con la propria grandezza e nobiltà d'animo, si comperano, ma non si hanno effettivamente, e al momento del bisogno non si possono spendere. E gli uomini si preoccupano meno di offendere uno che si fa amare che uno che si fa temere, per-

ché l'amore si fonda su un vincolo morale, il quale, poiché gli uomini sono tristi, è infranto ogni volta che contrasta con il proprio interesse, mentre il timore è tenuto ben saldo dalla paura della pena, che non abbandona mai.

3. Tuttavia il principe deve farsi temere in modo che, se non acquista l'amore [dei sudditi], almeno fugga l'odio, perché si possono ben conciliare il fatto di essere temuto ed il fatto di essere non odiato. Ciò avverrà sempre, quando il principe si astenga dalla roba dei suoi cittadini e dei suoi sudditi, e dalle loro donne. E, se proprio deve uccidere qualcuno, deve farlo quando ci sia una giustificazione conveniente e una causa manifesta. Ma, soprattutto, deve astenersi dalla roba altrui, perché gli uomini dimenticano più facilmente la morte del padre piuttosto che la perdita del patrimonio. E poi i motivi per togliere la roba non mancano mai; e sempre colui, che incomincia a vivere di rapina, trova motivo per appropriarsi della roba altrui. Al contrario i motivi per uccidere sono più rari, e vengono meno più presto [cioè non appena lo Stato è consolidato].

4. Ma quando il principe è con l'esercito, e comanda migliaia di soldati, allora è necessario soprattutto non preoccuparsi del nome di crudele, perché senza questo nome non si tenne mai un esercito unito né pronto ad alcuna impresa. Tra le mirabili azioni di Annibale si annovera questa: pur avendo un esercito grossissimo, composto da infinite razze di uomini, condotto a combattere in terre straniere, non vi scoppiasse mai alcun contrasto, né tra i soldati, né contro il generale, sia nella cattiva sia nella buona sorte. Ciò dipese soltanto dalla sua inumana crudeltà, la quale, insieme con le sue infinite capacità militari, lo rese sempre venerabile agli occhi dei suoi soldati. E senza di essa le altre capacità militari non sarebbero riuscite ad ottenere quel risultato. Gli storici poco avveduti [come Tito Livio] da una parte ammirano la compattezza dell'esercito, dall'altra condannano la principale causa di essa.

Commento

1. Continua la riflessione di Machiavelli: il principe dovrebbe essere contemporaneamente amato e temuto, cioè rispettato; ma, poiché è molto difficile anche per il principe farsi contemporaneamente amare e rispettare-temere, è meglio che si faccia temere-rispettare, perché soltanto così avrà i suoi sudditi dalla sua parte nella buona come nella cattiva sorte. Il principe però non deve farsi odiare; e si fa odiare quando insidia le donne e le ricchezze dei sudditi. L'autore commenta pessimisticamente e realisticamente che si dimentica più facilmente la morte del padre, ucciso, che la perdita del proprio patrimonio.

2. Il segretario fiorentino parla indubbiamente male dei sudditi, che sono sleali e ingrati, e bene del principe, che sarebbe generoso. Non è detto che le cose stiano così; anzi, se si ascolta Ariosto, i principi sfruttano i loro dipendenti e sono ben poco generosi. L'autore è tuttavia giustificato: il manuale che sta

scrivendo deve andare in mano ai principi, perciò è opportuno parlar bene di loro.

3. Machiavelli continua a proporre una concezione strumentale della violenza e, in genere, delle azioni: la violenza, se serve, si usa; se non serve, non si usa. In se stessa essa non ha alcun valore; lo acquista nella misura in cui riesce o non riesce a raggiungere il fine prefissato. In questo paragrafo il ragionamento è arricchito da un'altra precisazione: è meglio uccidere *pochi* individui e *subito*, piuttosto che lasciare che la situazione degeneri. Se degenera, le violenze e le distruzioni aumentano e il conflitto si allarga nello spazio e si allunga nel tempo.

4. Il principe di Machiavelli è ancora il principe italiano del Trecento e del Quattrocento, che ha un piccolo Stato; che ha consiglieri e segretari umanistici e che è circondato da artisti. Anzi egli stesso è un artista, e, come è il suo compito, crea uno Stato che è un'opera d'arte. L'autore non vede ancora che nel Cinquecento il principe illuminato ed umanista, il principe mecenate circondato dagli artisti e abbastanza vicino ai suoi sudditi – come poteva essere Lorenzo de' Medici – è ormai definitivamente scomparso. Ci sono monarchi assoluti, lontani, a capo di grandi eserciti e di grandi burocrazie, che cercano non la costruzione o il mantenimento dello Stato (nessuno glielo insidia), ma l'allargamento dello Stato al fine di ottenere altro potere, altra fama, altra gloria, altra ricchezza. Gli orizzonti umanistici e ideali del segretario fiorentino sono completamente ignorati, a favore dei brutali rapporti di potere che lega il monarca ai suoi sudditi e ogni monarca agli altri monarchi.

5. L'autore scrive quindi facendo riferimento soltanto alla situazione italiana, che lo interessa e che aveva bisogno di una maggiore unità per fermare le invasioni degli eserciti stranieri e per cessare di essere terra di conquista e di sfruttamento. Da questa situazione non si allontana mai.

6. Machiavelli distingue tra il comportamento che il principe deve tenere nella vita politica normale e quello che deve tenere quando è a capo dell'esercito. In questo caso dev'essere sempre crudele, perché soltanto così può tenere uniti i soldati. Il principe si deve dedicare alla guerra, per ottenere fama, gloria e ricchezza, e per ampliare lo Stato.

Cap. XVIII: *Quomodo fides a principibus sit servanda* (In che modo la parola data debba essere mantenuta dai principi)

1. Ciascuno intende quanto sia lodevole un principe che mantenga la parola data e che viva con integrità e non con astuzia. Tuttavia si vede per esperienze recenti che hanno fatto grandi cose quei principi che hanno tenuto poco conto della parola data e che hanno saputo con l'astuzia aggirare i cervelli degli uomini; e che alla fine hanno superato coloro che si sono fondati sulla lealtà.

2. Dovete dunque sapere che ci sono due modi di combattere: l'uno con le leggi, l'altro con la forza. Il primo è proprio dell'uomo, il secondo è delle bestie.

Ma, perché il primo molte volte non basta, conviene ricorrere al secondo. Pertanto un principe deve sapere usare bene la bestia (=la forza) e l'uomo (=le leggi). Questo principio è stato insegnato ai principi in modo coperto (=allusivo, simbolico) dagli antichi scrittori, i quali scrivono che Achille e molti altri principi antichi furono allevati dal centauro Chirone, affinché li ammaestrasse alla sua scuola. Ciò vuol dire avere come precettore un essere mezzo bestia e mezzo uomo, perché un principe deve sapere usare l'una e l'altra natura e perché l'una senza l'altra non può durare.

3. Un principe dunque, essendo necessitato a saper usare bene la bestia, deve prendere come modello la volpe ed il leone, perché il leone non sa difendersi dai lacci (=trappole, inganni), la volpe non sa difendersi dai lupi (=forza, violenza). Bisogna dunque essere volpe per conoscere i lacci ed essere leone per intimorire i lupi. Coloro che praticano soltanto il leone non si intendono di politica. Pertanto un signore prudente non può né deve mantenere la parola data, quando il mantenerla è controproducente e quando sono scomparse le cause che la fecero promettere. Se gli uomini fossero tutti buoni, questo precetto non sarebbe buono; ma, perché essi sono tristi (=malvagi) e non la manterrebbero a te, tu pure non devi mantenerla a loro. Né mai ad un principe mancarono i motivi legittimi per giustificare questa inosservanza. Di ciò si potrebbero dare infiniti esempi moderni e mostrare quante paci, quante promesse sono state nulle e vane perché i principi non hanno rispettato la parola data. E quello che ha saputo usare meglio la volpe, ha ottenuto migliori risultati. Ma è necessario sapere ben nascondere questa natura ed essere gran simulatore e dissimulatore. Sono tanto semplici (=stupidi, ingenui) gli uomini, e tanto obbediscono alle necessità del momento, che colui che inganna troverà sempre qualcuno che si lascerà ingannare.

4. Fra gli esempi recenti voglio citare questo. Papa Alessandro VI non fece mai altro, non pensò mai ad altro che ad ingannare gli uomini; e sempre trovò qualcuno da poterlo fare. Nessuno mai ebbe maggior forza persuasiva di lui e nessuno mai con i più grandi giuramenti affermò una cosa, che poi non mantenesse. E tuttavia sempre i suoi inganni ebbero successo, perché conosceva bene questa parte della natura umana. Un principe dunque non deve necessariamente avere di fatto tutte le qualità sopra indicate, ma deve apparire (=mostrare) di averle. Dirò di più: se le ha e se le osserva sempre, esse sono dannose; se appare (=mostra) di averle, sono utili. Egli deve apparire (=mostrarsi) pietoso, leale, umano, sincero, religioso; e deve avere queste qualità. Tuttavia, quando bisogna non averle (=sono controproducenti), deve anche essere capace di saperle mutare nel loro contrario. E bisogna capire che un principe, soprattutto un principe nuovo, non può osservare tutte quelle cose per le quali gli uomini sono ritenuti buoni, perché spesso, per mantenere lo Stato, è necessitato ad operare contro la parola data, contro la carità, contro l'umanità, contro la religione. Perciò bisogna che egli abbia un animo disposto a cambiare, secondo che i venti della fortuna e i

mutamenti delle cose gli impongono. E, come dissi più sopra, non deve allontanarsi dal bene, se può farlo; ma deve sapere entrare nel male, se è costretto dalla necessità.

5. Pertanto un principe deve avere gran cura che non gli esca mai di bocca una cosa che non sia piena delle cinque qualità sopra indicate; e appaia, a vederlo e a udirlo, tutto pietà, tutto lealtà, tutto sincerità, tutto umanità, tutto religione. E non c'è cosa più necessaria che apparire (=mostrare) di avere quest'ultima qualità. Gli uomini in generale giudicano più in base a ciò che vedono (=l'apparenza) che non in base a ciò che toccano (=la realtà effettiva): tutti vedono l'aspetto esteriore delle cose, ma pochi intendono ciò che vi sta dietro (=la realtà effettiva). Pertanto un principe deve preoccuparsi unicamente di vincere e di mantenere lo Stato: i mezzi saranno sempre giudicati onorevoli e lodati da tutti, perché il volgo va sempre trascinato con l'apparenza e non con la realtà effettiva, e nel mondo c'è soltanto volgo, ed i pochi non avranno seguito né ascolto, quando i molti hanno dove appoggiarsi (=i risultati ed i successi ottenuti dal principe, comunque essi siano stati ottenuti). Un principe dei nostri tempi (=Ferdinando il Cattolico, re di Spagna), che non è bene nominare, non predica mai altro che pace e lealtà, e dell'una e dell'altra è inimicissimo; e l'una e l'altra, se le avesse osservate, gli avrebbero più volte fatto perdere la reputazione o lo Stato.

Commento

1. La tesi di Machiavelli è semplice e ormai prevedibile: la parola data si mantiene se è strumentalmente utile mantenerla; non si mantiene se è dannoso mantenerla: il principe "prudente non può né deve mantenere la parola data, quando il mantenerla è controproducente e quando sono scomparse le cause che la fecero promettere". Sarebbe bello – commenta l'autore – poterla mantenere; ma nel mondo reale in cui si vive se tu la mantieni al tuo avversario, quello non la mantiene a te, e tu sei rovinato: è meglio prevenirlo.

2. Il capitoletto presenta due capisaldi del pensiero di Machiavelli: a) la "realtà effettuale", cioè la *realtà dei fatti* (già incontrata nel cap. XV), che deve sostituirsi a tutte le teorizzazioni astratte; e b) il pessimismo circa l'uomo e la natura umana. L'unica speranza per imporsi e per dominare questa realtà negativa è la virtù del principe, che lotta con ogni mezzo per costruire e consolidare lo Stato. Sembrerebbe poi che nello Stato sia il principe sia l'uomo comune trovino il luogo e i modi per condurre una vita degnamente umana. L'autore però non si spinge ad affrontare questa problematica, poiché è preso dai problemi relativi alla costruzione *preliminare* e al mantenimento dello stesso Stato.

3. Il testo mostra anche come l'autore si avvicina ai testi antichi, che interpreta in modo allegorico; e come si avvicini in modo *per noi* antistorico e anacronistico al passato, per trarne insegnamenti validi per il presente. Sotto questa metodologia c'è la convinzione che esista una realtà immutabile ed astorica e una scienza ugualmente astorica e perenne, capace di in-

interpretare le azioni umane in tutti i tempi. Peraltro questo comportamento, indubbiamente più raffinato e più critico, non è certamente troppo diverso da quello espresso dai primi crociati, che in Terra Santa pensavano di incontrare gli uccisori di Cristo o i loro diretti discendenti. Ed erano passati 1.000 anni. Il tempo di Machiavelli è ancora il tempo ciclico delle stagioni, è ancora il tempo agricolo, che caratterizza la società europea fino a tempi recentissimi (1950). Il suo approccio al passato non è diverso da quello proposto da Dante nel *Convivio* (1304-07) con i quattro sensi delle scritte.

4. Il principe di Machiavelli ha certamente qualche debolezza umana; tuttavia è un uomo diverso dagli altri uomini, poiché, nonostante gli strumenti abietti che usa, si propone di realizzare un preciso ideale: la costruzione dello Stato. Soltanto tale realizzazione giustifica l'impiego immorale o meglio amorale di qualsiasi mezzo. Uno Stato in pace e funzionante è sicuramente utile al principe e alla popolazione. Tuttavia l'autore non giustifica razionalmente perché il principe si debba dare tanto da fare per creare lo Stato. Il motivo effettivo emerge soltanto alla fine dell'opera, quando egli invita la casa de' Medici a mettersi a capo di un movimento di liberazione nazionale che cacci gli stranieri dall'Italia e costruisca (forse) uno Stato nazionale. Fino a questo momento però non si capisce perché il principe debba attuare uno scopo così altruistico; sarebbe più ragionevole pensare che voglia costruire lo Stato per il suo interesse personale e per poter sfruttare adeguatamente i sudditi. E ciò era quanto si poteva normalmente riscontrare nell'Italia del tempo.

Cap. XXV: *Quantum fortuna in rebus humanis possit, et quomodo illi sit occurrendum* (Quanto può la fortuna nelle azioni umane e in che modo possa essere affrontata)

1. Non ignoro che molti sono stati e sono dell'opinione che le cose del mondo siano governate dalla fortuna o da Dio in modo tale, che gli uomini con la loro prudenza non possano modificarle, e che anzi non vi abbiano alcun rimedio. Perciò essi potrebbero giudicare che non ci si debba impegnare a fondo per [modificare] la realtà, ma che ci si debba lasciar governare dalla sorte. Questa opinione è stata professata soprattutto ai nostri tempi, a causa dei grandi mutamenti della situazione politica che si sono visti e che si vedono ogni giorno, fuori di ogni capacità umana di prevederli. Pensando a ciò, io talvolta mi sono in qualche modo inclinato verso questa opinione.

2. Tuttavia, affinché il nostro libero arbitrio non sia negato, giudico che possa esser vero che la fortuna sia arbitra della metà delle nostre azioni e che lasci governare a noi l'altra metà, o quasi. E paragono quella ad uno di quei fiumi rovinosi, che, quando si adirano (=si ingrossano e rompono gli argini), allagano la pianura, sradicano gli alberi e distruggono gli edifici, levano da questa parte terreno e lo pongono dall'altra. Ciascuno fugge davanti ad essi, ognuno cede al loro

impeto, senza potervi in alcun modo resistere. E, benché siano fatti così (=per natura violenti), nulla impedisce che gli uomini, quando i tempi sono tranquilli, possano prender provvedimenti con ripari e con argini, in modo che essi, quando crescono, sfoghino [la furia delle loro acque] per un canale o non avrebbero un impeto così sfrenato e così dannoso.

3. In modo simile si comporta la fortuna, la quale dimostra la sua potenza dove non c'è alcuna virtù (=forza) impegnata [consapevolmente] a resistere; e rivolge il suo impeto proprio lì dove essa sa che non sono stati costruiti gli argini ed i ripari per contenerla. E, se voi considerate l'Italia, vedrete che essa è una campagna senza argini e senz'alcun riparo; perché, se essa fosse difesa da un'adeguata virtù (=forza militare), come la Germania, la Spagna e la Francia, questa piena (=le invasioni straniere) non avrebbe provocato i grandi mutamenti che ci sono stati oppure non sarebbe nemmeno avvenuta. E voglio che basti aver detto questo per quanto riguarda [la possibilità di] opporsi alla fortuna in generale.

4. Ma, restringendomi ai casi particolari, dico che oggi si vede un principe ottenere buoni risultati e domani rovinare senza avergli visto mutare natura o qualità alcuna. Io credo che ciò dipenda in primo luogo dalle cause che si sono lungamente discusse più sopra, cioè che quel principe, che si affida completamente alla fortuna, va in rovina, non appena essa varia. Credo inoltre che ottenga buoni risultati quel [principe] che adatta il suo modo di procedere alle caratteristiche dei tempi e che similmente non ottenga buoni risultati quello che non adatta il suo modo di procedere ai tempi.

5. Perché si vede che gli uomini – nelle azioni che li conducono al fine che si sono prefissi, cioè gloria e ricchezze – procedono in modi diversi: l'uno con cautela, l'altro con impeto; l'uno con violenza, l'altro con arte; l'uno con pazienza, l'altro con impazienza. E ciascuno vi (=alla gloria ed alle ricchezze) può pervenire con questi diversi modi [di procedere]. Si vedono poi due individui cauti, uno [dei quali] raggiunge il suo scopo, l'altro no. E similmente si vedono ottenere ugualmente buoni risultati due [individui] che hanno applicato principi diversi, essendo l'uno cauto, l'altro impetuoso. Ciò dipende semplicemente dalle caratteristiche dei tempi, che si adattano o che non si adattano al [modo di] procedere degli interessati. Da qui nasce ciò che ho detto, [cioè] che due, operando in modo uguale, raggiungono uno il fine, l'altro no.

6. Da questo ancora dipende il variare della fortuna umana, perché un [principe], se governa con cautela e con pazienza e se i tempi e le cose girano in modo che il suo governo sia buono, allora ottiene buoni risultati; ma, se i tempi e le cose mutano, egli rovina, perché non muta il suo modo di procedere. Né si trova un uomo così prudente, che si sappia adattare a questi mutamenti; sia perché non possiamo deviare da quella direzione verso la quale la nostra natura ci inclina, sia anche perché, avendo sempre camminato per una certa strada, non riusciamo a persuaderci ad abbandonarla. Perciò l'uomo cauto, quando è giunto il tempo di

usare l'impeto, non lo sa fare, perciò rovina; invece, se mutasse natura in relazione [al mutare] dei tempi e delle cose, manterrebbe la fortuna.

7. Papa Giulio II procedette impetuosamente in ogni sua cosa; e trovò i tempi e le cose conformi a questo suo modo di procedere a tal punto, che ottenne sempre buoni risultati. Considerate la prima impresa che fece a Bologna [1506], quando era ancora vivo messer Giovanni Bentivogli (=il signore della città). I veneziani non approvavano l'impresa e nemmeno l'approvava il re di Spagna. Con la Francia egli era in trattative. E tuttavia con la sua ferocia (=determinazione) e con il suo impeto prese parte personalmente a quell'impresa. Questa sua mossa fece stare incerti e fermi (=li aveva colti di sorpresa) sia gli spagnoli sia i veneziani; questi per paura, quelli per il desiderio che avevano di rioccupare il regno di Napoli. Inoltre egli si tirò pure dietro il re di Francia, il quale, vedendolo in azione e desiderando farselo amico per abbattere i veneziani, giudicò di non potergli negare il suo aiuto senza offenderlo in modo esplicito. Perciò Giulio II con la sua azione impetuosa ottenne un risultato che nessun altro pontefice con tutta la sua umana prudenza avrebbe mai ottenuto; perché egli, se aspettava di partire da Roma con gli accordi fatti e con le cose ordinate, come qualunque altro pontefice avrebbe fatto, non avrebbe mai ottenuto quei risultati: il re di Francia avrebbe avuto mille scuse e gli altri [gli] avrebbero messo mille paure. Io voglio lasciar stare le altre sue imprese, che sono state tutte simili a questa. La brevità della sua vita non gli ha fatto provare il contrario, perché, se fossero giunti tempi che richiedessero di procedere con cautela, avrebbe conosciuto la sua rovina. Né mai avrebbe deviato da quei modi [di procedere] ai quali la natura lo inclinava.

8. Concludo dunque che gli uomini, poiché la fortuna cambia e poiché essi restano attaccati ostinatamente ai loro modi [di procedere], ottengono buoni risultati, finché concordano con la fortuna (=le circostanze); non li ottengono più, quando non concordano più con essa. Io giudico bene questo: è meglio essere impetuosi che cauti, perché la fortuna è donna ed è necessario, volendola sottomettere alla propria volontà, batterla e spingerla. E si vede che essa si lascia vincere più facilmente da questi che non da coloro che procedono con la fredda ragione. Perciò sempre, come donna, è amica dei giovani, i quali sono meno cauti e più feroci (=risoluti, decisi) [degli uomini maturi e perciò più cauti e meno arditi] e con più audacia la comandano.

Commento

1. Il tema della *fortuna* è uno dei motivi più importanti del *Principe*. La *fortuna* ha una lunga storia. È la *Necessità* dei greci, che pensano alle tre vecchie – Cloto, Làchesi, Àtropo – che nell'Averno filano, tessono e interrompono la vita umana e il cui potere è superiore alla volontà degli dei. È la dea *Fortuna* (o il *Fato*, cioè il destino, la sorte, le circostanze) dei romani, che è cieca e che, indifferentemente, ora è favorevole, ora avversa agli uomini. È la *Provvidenza* cri-

stiana, che per Dante è la ministra di Dio ed esegue la volontà imperscrutabile di Dio (ciò però non gli impedisce di prendersela con lei, quando è sfavorevole) (*If.* VII, XV ecc.). È la *Fortuna* degli umanisti del Quattrocento, che la ritenevano interamente controllabile, quando affermavano che “ognuno è artefice del suo destino”. È il *caso* imprevedibile, incontrollabile, assurdo e paradossale, che domina le vicende dell'*Orlando furioso*, che fa impazzire Orlando, perché respinto da Angelica; che fa innamorare Angelica di un oscuro fante; e che fa intersecare a più riprese i *destini incrociati* dei protagonisti del poema.

2. Machiavelli non ha più la fiducia umanistica, secondo cui l'uomo può controllare interamente il suo destino. Rifiuta però il fatalismo deterministico, che toglierebbe all'uomo qualsiasi merito e qualsiasi responsabilità per ciò che fa. E inserisce le azioni umane all'interno delle circostanze, ora favorevoli ora sfavorevoli, in cui avvengono. Nel primo caso le cose vanno bene; nel secondo vanno male. Egli è convinto che la fortuna controlli la metà delle azioni umane (primo caso) e che lasci agli uomini il controllo dell'altra metà (o quasi) (secondo caso). La sua idea, per contrastare le circostanze sfavorevoli, è questa: quando le cose vanno bene e le circostanze sono favorevoli, l'uomo deve prendere provvedimenti per quando le cose vanno male e le circostanze sono sfavorevoli. Con la prudenza e la prevenzione non è detto che l'uomo riesca a piegare la fortuna secondo le sue intenzioni; ma almeno ci prova, così non può rimproverarsi di non aver tentato. Oltre alla prudenza e alle precauzioni l'uomo però può fare intervenire un'altra variabile: la virtù, l'impeto, il coraggio, l'audacia, la passione, la decisione, la determinazione. Essi certamente esulano dall'ambito della ragione, che in genere non si contrappongono alla ragione e che possono intervenire positivamente, quando la ragione ha esaurito le sue risorse ed i suoi mezzi di intervento. L'autore punta proprio su questi interventi irrazionali, quando la ragione (propria ed altrui, cioè degli avversari) entra in stallo. E, come di consueto, a sostegno della sua tesi porta come prova la “realtà effettuale” di un fatto concreto preciso: la presa di Bologna ad opera del papa Giulio II, che con il suo comportamento deciso e imprevedibile sorprende gli avversari e li mette davanti al fatto compiuto.

3. Il testo svolge alcune interessanti riflessioni sulla abitudine: ognuno di noi si abitua ad operare in un certo modo, cioè in quel modo verso cui si sente più predisposto e che gli ha procurato successo e soddisfazioni. Ciò però può essere pericoloso: le cose continueranno ad andarci bene soltanto se continueranno a presentarsi circostanze che richiedano quello specifico modo di affrontarle; altrimenti ci aspetta la rovina. D'altra parte – nota giustamente l'autore – ognuno ha un carattere specifico che lo spinge a comportarsi in un certo modo; e oltre tutto non si può cambiare facilmente un modo di operare che ormai è divenuto la nostra natura. Anche in questo caso l'autore respinge l'ottimismo umanistico, che attribuiva all'uomo la capacità di imporre la sua volontà al destino. Egli mo-

stra che la questione è molto più complessa del previsto, e che resta sempre un notevole margine di rischio e di incertezza circa la riuscita delle nostre azioni. Il futuro non è più completamente prevedibile né trasparente.

4. La parte finale del capitoletto, in cui si afferma che la fortuna è donna ed è amica dei giovani, risente più della passionalità che caratterizza la conclusione dell'opera, che della prudenza e della riflessione dei capitoli precedenti. Ciò è comprensibile: Machiavelli ha bisogno non più di dimostrare e di trasmettere gli insegnamenti di una scienza; deve incitare all'azione. E la ragione preferisce la riflessioni teorica all'irruenza e ai pericoli dell'azione.

Cap. XXVI: *Exhortatio ad capessendam Italiam in libertatemque a barbaris vindicatam* (Esortazione a conquistare l'Italia e a ripristinarne la libertà dagli stranieri)

1. Tenendo dunque presenti tutte le cose precedentemente discusse e riflettendo dentro di me se in questo momento la situazione italiana è favorevole all'affermarsi di un nuovo principe e se le circostanze possono permettere ad un uomo cauto e valoroso di introdurre nuovi ordinamenti politici, che facciano onore a lui e giovino a tutti gli italiani, mi sembra che ci siano tanti elementi capaci di aiutare un principe nuovo, che non ricordo che ci sia stato un altro momento più adatto di questo. E, come io dissi, se per vedere il valore di Mosè era necessario che il popolo ebraico fosse schiavo in Egitto; se per conoscere la grandezza d'animo di Ciro era necessario che i persiani fossero oppressi dai medi; se per conoscere le grandi capacità di Teseo era necessario che gli ateniesi fossero disorientati ed incerti; così ora, per conoscere il valore di un personaggio italiano, era necessario che l'Italia si riducesse nella situazione in cui è al presente, cioè era necessario che fosse più schiava degli ebrei, più serva dei persiani, più disorientata ed incerta degli ateniesi; era necessario che fosse senza capo, in preda al caos, sconfitta, saccheggiata, lacerata, percorsa da eserciti nemici e che avesse subito ogni specie di distruzione.

2. E, benché finora si sia potuto vedere qualche indizio in qualcuno (=in Cesare Borgia, detto il Valentino), da far pensare che fosse stato mandato da Dio a salvare l'Italia, tuttavia si è visto in seguito che nel momento decisivo delle sue imprese questo personaggio è stato abbandonato dalla fortuna. Perciò l'Italia, come se fosse rimasta senza vita, aspetta chi le sani le ferite, ponga fine ai saccheggi che hanno devastato la Lombardia e ai tributi che devono pagare il Regno di Napoli e la Toscana, e la guarisca da quelle piaghe che ormai da tempo sono aperte. Si vede come essa prega Dio affinché Egli le mandi qualcuno che la liberi dalle atrocità e dalle violenze commesse da potenze straniere. Si vede pure che essa è tutta pronta a seguire una bandiera, purché ci sia qualcuno che la innalzi e si faccia seguire. Né al presente si vede nessun altro, in cui l'Italia possa sperare, se non il Vostro (=di Lorenzo de' Medici) illustre casato, il quale con la sua

fortuna ed il suo valore, avendo il favore di Dio e della Chiesa, alla quale ha dato ora un papa (=Giovanni de' Medici, divenuto papa nel 1513 con il nome di Leone X), possa guidare e attuare la liberazione dallo straniero. Ciò non sarà molto difficile, se avrete davanti a voi, come modello, le azioni e la vita dei soprannominati [Mosè, Ciro e Teseo]. E, benché quegli uomini siano rari e straordinari, tuttavia furono uomini, e ciascuno di loro ebbe un'occasione meno favorevole di questa occasione presente; e la loro impresa non fu più giusta di questa, né più facile, né Dio fu più favorevole a loro che a voi. Qui sta la giustizia più grande: "È giusta la guerra per chi è necessaria, e le armi sono sante dove non c'è alcuna speranza se non nelle armi" [T. LIVIO, IX, 1]. Il popolo italiano è dispostissimo [a prendere le armi contro gli stranieri]; e, dove c'è grandissima disponibilità, non può essere grande difficoltà [a farsi seguire], purché la casa de' Medici prenda come modelli coloro che io ho proposto. Oltre a questo, qui si vedono avvenimenti straordinari, senza precedenti, mandati da Dio: il mare si è aperto; una nuvola vi ha mostrato il cammino; la roccia ha fatto scorrere acqua; qui è piovuto la manna; tutto contribuisce alla vostra grandezza [e al vostro successo]. Voi dovete fare il resto. Dio non vuole fare ogni cosa, per non toglierci il libero arbitrio e parte di quella gloria che tocca a noi.

5. Non si deve dunque lasciar passare questa occasione, affinché l'Italia, dopo tanto tempo, veda un suo salvatore. Né posso esprimere con quale amore egli sarebbe ricevuto in tutte quelle provincie che hanno patito per queste alluvioni (=invasioni) esterne; con che sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietà, con che lacrime. Quali porte resterebbero chiuse davanti a lui? quali popolazioni gli negherebbero l'obbedienza? Quale Italiano gli negherebbe l'ossequio? A ognuno puzza questo barbaro dominio. Pigli dunque l'illustre casa vostra questo compito con quell'animo e con quella speranza con cui si intraprendono le imprese giuste, affinché sotto la sua bandiera questa patria sia nobilitata, e sotto i suoi auspici si verifichi quel detto di Petrarca [Canzoniere, CXXVIII, 93-97]:

"Virtù (=il coraggio) contro il furore [dei barbari]
Prenderà le armi, e il combattimento sarà corto, Perché l'antico valore [dei romani]
Nel cuore degli italiani non è ancor morto".

Commento

1. L'ultimo capitolo dà gli elementi per interpretare correttamente l'opera: l'autore auspica l'avvento di un principe, che nel caso specifico è un esponente della casa de' Medici, affinché cacci gli eserciti stranieri fuori d'Italia e restituisca la libertà agli italiani. La liberazione nazionale viene poi dall'alto, non dal popolo. Il popolo deve soltanto seguire la bandiera innalzata dal principe. Machiavelli ha ancora una visione ristretta e municipale della politica: il principe può fare tutto da sé, perché il suo Stato non supera i confini regionali e la vita politica è estremamente semplice. Ciò però succede soltanto in Italia, che da secoli si era

crystallizzata in piccoli Stati e in Stati regionali, sempre in lotta tra loro fino alla pace di Lodi (1454), perché nel resto dell'Europa ci sono, e da tempo, gli Stati nazionali, che fondano la loro potenza su un territorio vasto, su una popolazione numerosa, su una burocrazia efficiente e su un esercito stabile e ben armato.

2. L'ultimo capitolo però prosegue e conclude anche altre indicazioni ed altre riflessioni, che attraversano l'opera: la *virtù*, l'impeto, l'irruenza passionale e irrazionale hanno la meglio sulla riflessione, sulla ragione e sulla preparazione meticolosa. La ragione può dare i suoi contributi migliori soltanto nel prendere precauzioni per il tempo in cui la fortuna favorevole vien meno. Tutto ciò non deve portare ad accusare Machiavelli di fare scelte irrazionali, perché talvolta una situazione in stallo si può sbloccare soltanto con un'azione irrazionale – cioè si può “forzare” –; poi perché l'irrazionalità e la passionalità non si sostituiscono alla ragione, ma intervengono quando la ragione si trova in stallo e ha mostrato i limiti del suo intervento; e infine perché l'intervento passionale e irrazionale introduce nella realtà una variabile di cui la ragione (degli avversari, ma anche nostra) fa fatica a prevedere le conseguenze.

3. Le considerazioni appena fatte devono però tenere conto di alcune altre idee di Machiavelli: la forza dell'abitudine che si impossessa delle azioni del principe, sia nel caso in cui il principe usi la ragione, ed abbia successo, perché le circostanze richiedono azioni razionali; sia nel caso in cui il principe usi l'impeto passionale, l'audacia e la determinazione, ed abbia ancora successo, perché le circostanze richiedono un tale tipo di intervento. La forza dell'abitudine per il principe diventa un suicidio politico, quando intervengono circostanze che egli con la sua mentalità ed il suo comportamento – vuoi razionali vuoi passionali – non è abituato ad affrontare e non ha l'esperienza specifica con cui affrontarle.

4. Machiavelli si preoccupa in primo luogo che l'Italia sia liberata dalla presenza straniera; a questo proposito ritiene che la casa de' Medici abbia le maggiori possibilità di successo. A questo punto però l'autore si ferma: non dice che cosa succederà in Italia una volta che gli stranieri sono cacciati. La casa de' Medici dovrà forse continuare l'opera di unificazione nazionale oppure si dovrà fermare, contenta dei risultati ottenuti? E, se dovrà continuare, come si dovranno comportare gli altri Stati della penisola: la Repubblica di Venezia, lo Stato della Chiesa e il Regno di Napoli? Dovranno farsi conquistare in nome dell'unità italiana o potranno resistere e reagire? E, al di là della presenza degli eserciti stranieri, *questo* era il problema che pesava, ormai da alcuni secoli, sulla penisola. L'autore vuole dimenticare che le potenze straniere erano in Italia dal 1494, cioè da quando Ludovico il Moro, signore del ducato di Milano, aveva invitato in Italia Carlo VIII, re di Francia, contro il regno di Napoli; e il sovrano francese era giunto fino a Napoli senza colpo ferire. Soltanto a questo punto gli Stati italiani si coalizzano contro il sovrano francese, che viene momentaneamente fermato. Essi però

sono immediatamente presi dal loro individualismo e dalle loro conflittualità tradizionali, così le potenze straniere invadono la penisola e vi restano fino all'unità d'Italia (1859-70).

5. Le posizioni di Machiavelli – ma il discorso vale per ogni autore – acquistano spessore politico e teorico se confrontate (ad esempio) con la visione che Dante ha dello Stato (l'impero deve garantire pace e giustizia agli uomini) o con la visione che ne ha Thomas Hobbes (1588-1679) nel Seicento (lo Stato deve avere tutto il potere politico nelle sue mani, cioè deve essere assoluto perché soltanto così riesce a imporre la pace nella società dilaniata dai conflitti tra le opposte fazioni). Da questo confronto emerge più chiaramente quanto, al di là delle parole, l'autore è rimasto legato al passato e quanto è andato oltre. Machiavelli ha avuto forti estimatori tra i pensatori laici che dal Risorgimento in poi lo hanno voluto contrapporre all'oscurantismo della Chiesa cattolica. In realtà, se si va a vedere più attentamente e senza pregiudizi il pensiero politico medioevale, si scopre con sorpresa che il *principe* di Machiavelli è molto simile – troppo simile – al *rex*, al monarca assoluto, di cui parla Tommaso d'Aquino nel *De regimine principum* (1266). Il compito supremo del *rex* era quello di preoccuparsi ad oltranza del *bonum commune*, cioè della difesa e della sicurezza dello Stato, della pace e dell'ordine sociale. In nome del *bene comune* poteva essere sacrificata anche la vita del singolo individuo.

La *Mandragola* (1518) è la più bella commedia del Cinquecento. Essa trasporta sulla scena le riflessioni che l'autore aveva fatto in ambito politico. La commedia è ambientata a Firenze nel 1504.

Riassunto. Callimaco, che ha 30 anni e da 20 vive a Parigi, sente parlare della bellezza e dell'onestà di Lucrezia. Decide perciò di lasciare la città per venire a Firenze. La donna è moglie di Nicia, un avvocato, che è molto più anziano di lei. Ed è molto più bella di quel che aveva sentito dire. Pensa perciò al modo di possederla. Si fa aiutare da Ligurio, un consigliere cinico ed astuto. Ligurio pensa di sfruttare il desiderio di Nicia di avere figli. Perciò Callimaco si finge un famoso medico venuto da Parigi. Nicia va a chiedergli una consulenza. Callimaco riesce a conquistarsi subito la fiducia dell'avvocato con alcune frasi in latino, e fornisce la ricetta: dare da bere alla donna una pozione estratta dalla radice della mandragola, un'erba selvatica. Il farmaco però ha un effetto collaterale: può uccidere il primo uomo che ha rapporti con la donna. Nicia si spaventa per le conseguenze. Né vuole diventare cornuto. Ma Ligurio lo convince che la bontà del fine giustifica i mezzi: l'adulterio non è veramente tale e forse neanche il primo che giace con la donna è destinato a morire. Nicia si lascia convincere. Bisogna però superare le resistenze della donna. Nicia cerca di ottenere il consenso dalla moglie facendola convincere dalla madre Sostrata, di costumi ben diversi dalla figlia, e dal confessore, fra' Timoteo, ben disposto a fornire il suo aiuto in cambio

di una lauta ricompensa. Sostrata porta la figlia da fra' Timoteo, che con una lunga serie di citazioni prese dalla *Bibbia* le dimostra che la proposta del marito non va contro la morale. Lucrezia non è convinta, ma accetta ugualmente. A sera Callimaco invia la pozione alla donna, mentre Nicia, Ligurio e fra Timoteo (che si finge Callimaco) vanno a caccia del giovane che deve giacere con la donna. Essi catturano un giovane male in arnese, che è Callimaco che si è travestito, e lo infilano nel letto di Lucrezia. Il mattino dopo Nicia butta fuori di casa Callimaco, che poco dopo racconta a Ligurio com'è andata. Egli ha confessato alla donna l'inganno ed il suo amore. Lucrezia gli ha risposto che lei non avrebbe mai fatto ciò che l'astuzia di Callimaco, la sciocchezza del marito, la semplicità della madre e la tristezza del confessore l'hanno indotta a fare. Perciò ritiene che quel che è successo sia una disposizione del cielo. E lo accetta come amante. Quindi lo invita a riprendere il suo travestimento da dottore, per recarsi la mattina stessa in chiesa, dove lui ed il marito sarebbero divenuti compari. Fra' Timoteo, che li sta aspettando, benedice il nuovo legame tra Nicia e Callimaco. Nicia, soddisfatto, consegna poi la chiave di casa a Callimaco, affinché possa entrare e uscire quando desidera.

Commento

1. La *Mandragola* continua in un'altra veste e in un altro ambito le riflessioni che l'autore aveva raccolto nel *Principe*. Presenta però significative differenze rispetto alle conclusioni raggiunte nel manuale: a) non è la *virtus* (l'impeto irrazionale e passionale) né l'*audacia giovanile* (che pure è capace di imporsi sulla fortuna) a vincere; b) è invece la *ragione fraudolenta* ad avere la meglio sui valori e sulle resistenze della donna. La vittoria di *questa* ragione lascia peraltro un amaro in bocca allo spettatore: non è la vittoria dell'intelligenza, ma dell'inganno; non è la vittoria del migliore, è soltanto la distruzione dei valori, che travolge anche il vincitore, per il quale la più grande vittoria consiste nella conquista e nel possesso fisico del bel corpo di Lucrezia. Eppure alla fine della commedia *tutti* hanno tratto vantaggio: Nicia ha avuto il sospirato figlio, Callimaco ha avuto l'amore e il corpo di Lucrezia, fra Timoteo ha avuto il suo tornaconto economico, Ligurio si è dimostrato un consigliere abile e spregiudicato, capace di realizzare i desideri del suo datore di lavoro.

1.1. Machiavelli tra il 1513 e il 1518 scopre che la *virtus*, l'impeto passionale, ha i suoi limiti, che la fredda ragione garantisce maggiormente il successo rispetto alla *virtus*. Ma scopre anche cose imprevedibili: il successo può avere costi elevatissimi ed effetti devastanti, può distruggere i valori che stanno alla base della convivenza civile. Il fatto che alla fine *tutti* siano contenti non vuole affatto dire che si debba cantare vittoria. La realtà è molto più complessa del previsto. E la ragione, se non diventa altrettanto complessa, corre il rischio di vincere e di distruggere il mondo che vuole conquistare. Lo scrittore ha il co-

raggio di andare *oltre* i risultati del *Principe* e di continuare l'analisi della *realtà effettuale*.

2. Nella *Mandragola* Machiavelli ha lasciato il principe e i suoi ideali politici ed è disceso in mezzo alla *realtà effettuale*, tra gli uomini. Scopre che gli uomini non sono soltanto malvagi e stupidi. Sono anch'essi capaci, come il principe, di usare la forza e l'astuzia per realizzare i propri desideri. E le usano per raggiungere i loro fini, molto meno nobili di quelli del principe.

3. La discesa in mezzo alla *realtà effettuale* ha però imprevisi contraccolpi sulla figura del principe. La realtà di Nicia e di Callimaco è senz'altro una realtà degradata: il desiderio di avere un figlio ad ogni costo, il timore della fama di cornuto; la conquista del corpo e dell'amore di Lucrezia. Ma forse l'autore in precedenza ha attribuito al principe caratteristiche che nella *realtà effettuale* il principe non ha: capacità e valori fuori e sopra della mischia, la volontà di costituire, rafforzare e difendere lo Stato in nome del *bene comune*. Il principe perciò risulta irrealista, idealizzato. Inesistente. Proprio come le repubbliche inesistenti che lo scrittore criticava. E, quando esso viene rivisto in termini di *realtà effettuale*, scompare il principe rinascimentale, che considera lo Stato un'opera d'arte soggetta alla sua volontà e alle sue capacità, e compare il principe cinico e brutale che viene proposto da G. Botero (1544-1617), il servitore docile e amorale del potere costituito, l'antimachiavelli, che isola il principe e il potere dal popolo e dà al principe gli strumenti teorici per giustificare la sua volontà e il suo arbitrio: la *ragion di Stato*. Il titolo dell'opera, *Della ragion di Stato* (1589), non poteva essere più esplicito. Botero però chiede qualcosa in cambio di questo estremo arbitrio morale che la Chiesa concede al potere politico costituito: l'obbedienza ai valori esteriori che essa propone. Ben inteso, non una obbedienza sincera, che proviene dal cuore, bensì un'obbedienza esteriore, tutta apparente. Ligurio rimanda allo stesso Machiavelli e agli infiniti, cinici e amorali, segretari dei principi del Cinquecento e del Seicento.

4. I sei anni che lo separano dal *Principe* hanno reso l'autore più realistico e più vicino alla *realtà effettuale*: non si può dire che ci sia l'abbandono del principe idealizzato a favore della *realtà effettuale* e della sua turpitudine. C'è un effettivo mutamento di prospettiva. La passione ideale e ugualmente la *virtus*, l'impeto, l'irruenza non possono nulla contro l'inganno, l'astuzia, la ragione e tutte le sue perversioni. La ragione raggiunge il suo fine, perché è onnipotente.

5. Le radici della commedia vanno trovate in molte novelle del *Decameron*, ed anche nella produzione classica. Alcuni personaggi rimandano a figure stereotipe come il *marito cornuto*, lo *sciocco che si crede intelligente*, il *consigliere cinico e amorale*, che mette la sua intelligenza al servizio del suo datore di lavoro, il *servo fedele* ecc. I rimandi e le citazioni del mondo classico costituivano il comportamento normale e obbligato: i commediografi del Cinquecento citavano gli scrittori latini, come questi citavano e contaminavano le commedie greche. Machiavelli rie-

sce però a distruggere gli stereotipi e a costruire personaggi reali e credibili, ognuno dei quali ha carattere e mentalità, valori e psicologia specifici. Nella commedia egli ha trasferito le sue riflessioni politiche ed anche la conoscenza dell'animo umano acquisita come segretario fiorentino, ma ha fatto anche proprie le straordinarie ricostruzioni psicologiche dei personaggi del *Decameron*. I personaggi della commedia si riconoscono subito dalla battuta e nel corso della commedia restano fedeli e coerenti con se stessi e con i propri valori. Essi, come individui *reali*, hanno ormai raggiunto la maturità e certamente non sarebbero più cambiati. Soltanto Lucrezia cambia: il marito la vede tutta tremante la sera quando deve prendere la pozione e giacere con uno sconosciuto; la vede aggressiva come un gallo il giorno dopo. Essa è venuta a contatto con la *realtà effettuale* (lo sciocco marito e l'astuto amante, la semplicità della madre e la corruzione del confessore), che ha voluto aggirare la sua onestà e i suoi valori. Essa non piange né si dispera: prende in mano le redini della sua vita e della vita del marito come dell'amante. Essa possederà le loro menti e la loro volontà. La *realtà effettuale* l'ha cambiata e l'ha spinta a *scoprire* le sue capacità..

6. I personaggi sono costruiti con cura dentro e fuori. Il loro nome rispetta la convinzione che *nomina consequentia rerum*, cioè che *i nomi sono conseguenze delle cose*: Nicia è ironicamente il *vincitore*, Callimaco è invece il *bel combattente* o *colui che combatte per la bellezza*, fra' Timoteo è ironicamente *colui che ha timore di Dio*, Lucrezia rimanda all'onestà della *madre dei Gracchi*. In diversi casi i nomi mostrano proprio una *realtà rovesciata*.

7. Machiavelli riesce a far parlare fra' Timoteo con la stessa cultura, con gli stessi valori e con la stessa mentalità dei predicatori del suo tempo. Paradossalmente il frate anticipa il lassismo che i gesuiti mettono normalmente in pratica dalla fine del secolo in poi. La figura e i ragionamenti di fra' Timoteo vanno però confrontati con i personaggi e il contenuto delle prediche di Jacopo Passavanti, ma anche con i personaggi e i valori degli ecclesiastici che appaiono nel *Decameron*: il santo frate che usa la scaletta per confessare ser Ciappelletto (I, 1) o frate Cipolla (VI, 10).

8. Il comportamento da predatore di Callimaco andrebbe confrontato con il comportamento di Federigo degli Alberighi (V, 9) e di Nastagio degli Onesti (V, 8). Il primo si rovina nel corteggiare madonna Giovanna, il secondo non approfitta della vittoria ottenuta sulla ragazza che ama.

9. La commedia potrebbe essere opportunamente confrontata con il mondo ideale e nobile e non nobile descritto da Boccaccio nel *Decameron*: Musciatto Franzesi, Geri Spina, Currado Gianfigliuzzi, Andreuccio da Perugia, Nastagio degli Onesti, Federigo degli Alberighi, frate Cipolla ecc. L'atmosfera è diversa. Ser Ciappelletto consegue un'effettiva vittoria sul frate credulone; il frate si preoccupa della salvezza eterna del moribondo, ma anche di fare i suoi interessi, cioè gli interessi del convento. Andreuccio si fa ingannare, perché è inesperto, ma poi reagisce e vince.

Nastagio non approfitta della vittoria sulla ragazza che ama. Frate Cipolla para la beffa e la piega a suo vantaggio. Machiavelli ha voluto guardare la *realtà effettuale* e ha scoperto che è senza valori. Ed è rimasto deluso. Ma era ovvio che era senza valori: è l'uomo che proietta le sue intenzioni e i suoi valori su di essa.

10. Oltre a Boccaccio la commedia di Machiavelli si può confrontare con la figura dantesca di Guido da Montefeltro (1220ca.-1298), che si fa ingannare dal papa Bonifacio VIII (*If. XXVII*), un inganno inserito in un contesto completamente diverso.

TORQUATO TASSO (1544-1595)

La vita. Torquato Tasso nasce a Sorrento nel 1544. Segue il padre in varie corti d'Italia. Nel 1559 è a Venezia; quindi si sposta a Padova, dove conosce il grande letterato Sperone Speroni e scrive un poema, il *Rinaldo*. Tra il 1562 e il 1565 è a Bologna, dove entra in contatto con i maggiori letterati. Nel 1565 è a Ferrara, dove entra al servizio del cardinale Luigi d'Este e poi del duca Alfonso II d'Este. Nel 1573 fa rappresentare una "favola boschereccia", intitolata *Aminta*. In questi anni lavora al *Goffredo*, che finisce nel 1575. Egli sottopone il poema al giudizio dei maggiori letterati del tempo. Le critiche di tipo formale e morale che riceve e le invidie provocate a corte gli procurano tormenti religiosi e, contemporaneamente, lo spingono a comportamenti che lo mettono in attrito con la corte. Il più grave di tutti è quello di sottoporsi all'esame del Tribunale dell'Inquisizione, cosa che spaventa il duca, che teme il coinvolgimento della corte. In questa situazione si manifestano le manie di persecuzione e le crisi depressive, che nel 1577 portano il poeta a lanciare un coltello contro un servo, sentendosi spiato. Egli viene incarcerato, ma riesce a fuggire. Seguono due anni di peregrinazioni in tutta Italia. Nel 1579 ritorna a Ferrara in occasione del matrimonio del duca Alfonso. Sentendosi trascurato, prorompe in invettive contro il duca. Viene perciò imprigionato nell'Ospedale di sant'Anna e messo in catene, in quanto giudicato "pazzo frenetico". Nel 1581 esce a sua insaputa la *Gerusalemme liberata*, il titolo che gli editori danno al *Goffredo*. L'opera ottiene grande successo e numerose edizioni. Nel 1586 esce dal carcere per intervento di Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova. Il poeta riprende a girovagare in tutta Italia, prima a Roma, poi a Napoli, a Firenze e ancora a Roma, ospite di amici e di ammiratori. Nel 1593 pubblica il rifacimento del poema con il titolo di *Gerusalemme conquistata*. A Roma gli viene concessa una pensione dal papa e promessa l'incoronazione poetica. Muore nel 1595.

Le opere. Tasso scrive il *Rinaldo* (1562), la "favola boschereccia" *Aminta* (1573), la canzone *Al Metauro* (1578), la *Gerusalemme liberata* (1575, 1581), la tragedia *Re Torrismondo* (1586), le *Rime* (1591, 1593), la *Gerusalemme conquistata* (1593). Negli ultimi anni si dedica anche a una produzione letteraria di carattere religioso, come il *Monte Oliveto* e il *Mondo creato*.

Con le *Rime* Tasso supera il petrarchismo con un ampio ricorso a figure retoriche e con un ritmo più elaborato, in particolare con l'uso di *enjambement*. Il tema amoroso è il motivo prevalente.

L'*Aminta* (1573, 1581) è una "favola boschereccia", che segue le unità aristoteliche di luogo, tempo ed azione. L'azione è in cinque atti e dura un solo giorno. Le azioni più drammatiche vengono raccontate sia per

la difficoltà di rappresentarle, sia in considerazione del pubblico a cui l'opera è rivolta.

Riassunto. Il pastore Aminta ama la ninfa Silvia, ma questa, seguace della dea Diana, lo respinge. Si sparge la voce che Silvia è stata divorata dai lupi. A questa notizia Aminta si getta giù da una rupe. Ma Silvia non è morta, e, quando sente che Aminta si è ucciso per lei, scopre di amarlo. Ma nemmeno Aminta è morto, perché un cespuglio ha attutito la sua caduta. I due giovani possono così coronare il loro amore.

Aminta, atto I, coro

1. O età dell'oro, tu fosti bella non perché i fiumi scorsero pieni di latte e gli alberi stillarono miele; non perché la terra dette frutti senza essere arata ed i serpenti strisciarono senza aggressività e senza veleno; non perché le nuvole fosche non velarono il cielo; ma perché in una primavera eterna (ora ci sono le estati e gli inverni) il cielo sorrise luminoso e sereno. Né la nave pellegrina portò guerra o merci in terre straniere.
2. Ma soltanto perché quel nome vano e senza contenuto, quell'idolo falso ed ingannevole, che poi fu chiamato Onore dagli uomini stolti (essi lo resero tiranno della nostra vita), non mescolava i suoi affanni alle gioie delle schiere degli innamorati. Né la sua dura legge fu conosciuta da quelle anime abituate alla libertà. Esse conoscevano una legge aurea e felice, scolpita dalla Natura nei loro cuori: "Una cosa, se piace, è lecita".
3. Allora tra i fiori e le acque chiare danzavano dolcemente gli Amorini senza archi e senza fiaccole. I pastori e le ninfe sedevano mescolando alle parole carezze e sussurri ed ai sussurri i baci intensi ed appassionati. Le fanciulle mostravano scoperte le loro fresche bellezze (ora le tengono nascoste sotto le vesti) e i pomi acerbi e immaturi dei seni. E spesso nella fonte e nel lago si vide l'amante scherzare con l'amata.
4. Tu, o Onore, per primo velasti la fonte dei piaceri, negando l'acqua alla sete d'amore. Tu ai begli occhi insegnasti a restare in sé raccolti. Tu raccogliesti in una reticella i capelli sparsi all'aria. Tu i dolci atti d'amore facesti ritrosi e schivi. Tu ponesti un freno alle parole ed imponesti la disciplina ai passi. O Onore, è soltanto opera tua se ora si deve rubare ciò che fu donato dall'Amore.
5. E i tuoi atti più egregi sono l'averci dato le pene ed i pianti. Ma tu, che domini l'Amore e la Natura; tu, che domini sui sovrani, che cosa fai in mezzo a queste selve, che non possono contenere la tua grandezza? Vattene, e turba il sonno agli uomini illustri e ai potenti. Noi qui, gente ignorata e umile, senza di te lascia vivere secondo gli usi delle genti antiche. Amiamo, perché la vita umana non conosce tregua dall'assalto degli anni e si dilegua.
6. Amiamo, perché il Sole muore e poi rinasce. A noi egli nasconde la sua breve luce ed il sonno ci porta una notte eterna.

Riassunto. 1. Tu, o età dell'oro – dice il coro –, fosti bella non perché i fiumi erano pieni di latte ed esisteva una primavera eterna, 2. ma perché non esisteva quel falso idolo, che poi fu chiamato Onore, ad opprimere le schiere degli innamorati. Allora esisteva un'unica legge, scolpita dalla Natura nel cuore degli uomini: “Una cosa, se piace, è lecita”. 3. Allora non occorre agli amorini con i loro archi a far innamorare i pastori e le ninfe. E le fanciulle mostravano le loro bellezze, che ora tengono nascoste. 4. Tu, o Onore, velasti la fonte dei piaceri, facesti abbassare gli occhi alle fanciulle e ponesti un freno alle parole ed ai gesti. Ed ora si deve rubare ciò che fu donato dall'Amore. 5. E le tue azioni più meritevoli sono l'averci dato pene e pianti. Ma tu che cosa fai tra questi pastori? Va' via, va' a turbare i sonni dei potenti e lascia vivere queste genti secondo il costume delle genti antiche. Amiamo, perché la vita umana è destinata a passare rapidamente. 6. Amiamo, perché il sole tramonta e poi risorge. Noi invece, dopo la sua breve luce, siamo destinati ad un sonno eterno.

Commento

1. L'*Aminta* presenta quasi tutti i motivi della poetica tassiana: la vita semplice e spontanea a contatto con la natura; il sopraggiungere del dio Onore, che impone le regole e la repressione dei desideri e che perciò provoca infelicità; il desiderio di ritornare alla vita spontanea ed istintiva in mezzo alla natura e tra i pastori. Manca soltanto la problematica religiosa, che di lì a poco, con gli altri motivi, sarà il filo conduttore della *Gerusalemme liberata*.

2. Il coro presenta in modo drammaticamente contrapposto il mondo naturale, dominato dalla legge del piacere, e il mondo sociale, dominato dalla legge dell'onore. Tra i due mondi e tra le due leggi non vi è alcuna possibilità di mediazione.

3. Il congedo finale mostra l'ispirazione edonistica e pagana della favola. Esso invita ad amare, poiché il sole muore, ma poi rinasce; invece l'uomo, una volta morto, non può più ritornare a vivere. Tale ispirazione si ripresenta numerose volte nel corso del poema, ad esempio nell'episodio del giardino della maga Armida (XVI, 9-60), nel quale un pappagallo in mezzo ad una natura lussureggiante filosofeggia paganamente invitando a cogliere la rosa e la giovinezza, prima che sfioriscano.

4. Il coro mostra chiaramente due aspetti della poesia tassiana: l'ispirazione languida e sensuale; e la vena di profonda tristezza davanti a un destino angoscioso di morte, oltre il quale non sembra esserci alcuna speranza.

5. Il congedo è una traduzione letterale di tre versi di Catullo (*Carmina*, V, 4-6).

Tasso scrive la canzone *Al Metauro* (1578) in agosto, mentre è a Urbino alla corte di Francesco Maria II della Rovere o nella villa di un amico presso il fiume Metauro. Con essa intendeva ottenere la protezione del duca. Egli la lascia interrotta forse perché nel set-

tembre dello stesso anno pensa già ad altre protezioni: lascia Urbino, per recarsi alla corte dei Savoia.

1. O figlio piccolo ma glorioso del grande Appennino e di nome molto più chiaro che di onde, come pellegrino in fuga io vengo sulle tue cortesi e amiche sponde, per avere sicurezza e riposo. La grande Quercia (=stemma dei duchi di Urbino), che tu bagni e fecondi con le tue acque dolcissime (perciò essa dispiega i rami così che raggiunge i monti Appennini e il mare Adriatico), mi ricopra con la sua ombra (=mi protegga). L'ombra sacra, ospitale, che non nega ad alcuno riposo e accoglienza sotto la sua gentile frescura, mi raccolga e mi nasconda nella parte più fitta della chioma, così che io sia celato da quella crudele e cieca dea (=la Fortuna), che è cieca e tuttavia mi vede, benché io da lei mi nasconda sul monte o nella valle, e benché io muova i miei passi, di notte e come uno sconosciuto, lungo una via solitaria; e mi colpisce così che mostra di avere verso i miei mali tanti occhi quante frecce ha [nella faretra].

2. Ohimè!, dal giorno in cui respirai per la prima volta le arie vitali e apersi gli occhi in questo mondo che per me non è mai stato sereno, io fui un giocatolo e un bersaglio di quella [dea] ingiusta e malvagia, e dalla sua mano soffersi ferite che il passare degli anni rimargina appena. Lo sa Partenope, la gloriosa Sirena, genitrice [di Napoli], presso il cui sepolcro io nacqui: così, avessi io potuto avere lì la mia tomba o una semplice fossa al primo colpo [avverso della Fortuna]!. L'ingiusta Fortuna mi strappò ancor bambino dal seno di mia madre. Ah!, sospirando io mi ricordo di quei baci che ella bagnò con lacrime di dolore e [mi ricordo] delle preghiere ardenti che il vento fugace portò via: io non dovevo congiungere mai più il mio viso al suo viso, accolto fra le sue braccia con abbracci così stretti e tenaci. Ahimè!, e seguì con passi incerti, come Ascanio o Camilla, mio padre costretto a peregrinare [di corte in corte].

3. Io divenni adulto in un esilio difficile e duro in quelle tristi peregrinazioni [di corte in corte]: ebbi un'esperienza precoce delle sofferenze; e, prima del tempo, l'asprezza delle vicende e dei dolori maturò in me l'acerbità degli anni. Io narrerò la sua vecchiaia inferma e misera e tutti i suoi danni. Forse io non sono così ricco dei miei guai, che non offra sufficiente materia per un canto doloroso? Dunque qualcun altro oltre che io deve (=merita d') essere pianto da me? Già insufficienti al mio desiderio [di esprimere il mio dolore] sono i sospiri, e questi miei occhi così pieni di lacrime non pareggiano le lacrime alle pene. O padre, o buon padre che mi guardi dal cielo, io ti piansi quand'eri ammalato e dopo che moristi (tu lo sai bene), e con i miei gemiti riscaldai la tua tomba e il tuo letto: ora che hai raggiunto la felicità nelle sfere celesti, a te è riservato l'onore, non il lutto: a me sia riservato tutto il mio dolore.

Riassunto. Il poeta cerca sicurezza e riposo sulle sponde del fiume Metauro, e si augura di trovare ospitalità presso la corte di Urbino, così che egli sia sot-

tratto ai colpi della Fortuna (1). Da quando è nato, e gli è stato un giocattolo e un bersaglio della Fortuna: fu strappato da Napoli e fu privato dell'affetto di sua madre, per seguire il padre nei suoi spostamenti di corte in corte (2). Egli racconterà tutti i dolori e la vecchiaia sofferta del padre. Ma anch'egli è abbastanza ricco di guai, per raccontarli in un canto doloroso. Ora il padre lo guarda dal cielo, dove ha raggiunto la felicità. Il poeta invece continua ad essere immerso nel dolore (3).

Commento

1. Il poeta chiede asilo e protezione alla corte di Urbino. Lo fa anche con il suo protettore nel proemio della *Gerusalemme liberata*. Qui descrive una infanzia infelice al seguito del padre, per commuovere il suo possibile protettore. I dolori e le lacrime dei vari personaggi riempiono anche tutti i canti del poema maggiore.

La *Gerusalemme liberata* (1575, 1581) canta la prima crociata: i crociati sono giunti in Palestina per liberare il santo Sepolcro di Cristo. All'impresa si oppongono le forze dell'inferno e gli eserciti degli infedeli; e soprattutto le passioni e i valori mondani che distruggono i crociati e li allontanano dal campo di battaglia. Goffredo di Buglione viene perciò nominato capo supremo dell'esercito cristiano. Sotto la sua guida i crociati ritornano alle loro responsabilità e al loro dovere, assediano Gerusalemme, sconfiggono gli infedeli e liberano il santo Sepolcro.

Argomento e dedica (I, 1-5)

1. Canto le armi pie e il capitano (=Goffredo di Buglione), che liberò il grande sepolcro di Cristo. Molte imprese egli porto a termine con il senno e con la mano; molte sofferenze sopportò in questa gloriosa conquista; e invano l'Inferno gli si oppose, e invano impugnarono le armi le popolazioni alleate di Asia e di Africa. Il Cielo gli fu favorevole, ed egli riportò sotto le sante insegne della croce i suoi compagni dispersi e fuorviati. 2. O Musa, tu che non circondi la fronte con una gloria effimera sul monte Elicona, ma che hai una corona dorata di stelle immortali su nel cielo, in mezzo ai cori dei beati, ispira nel mio petto ardori celesti, illumina il mio canto, e perdonami se intreccio fregi con il vero (=la fantasia con la storia), se in parte abbellisco i miei scritti con piaceri diversi dai tuoi. 3. Tu sai che gli uomini corrono dove il Parnaso (=la poesia), pieno di attrazioni, versa maggiormente le sue dolcezze; e [sai] che il vero, abbellito con dolci versi, ha persuaso i più schivi con i suoi allettamenti. Così al fanciullo ammalato porgiamo gli orli del bicchiere cosparsi di un liquido dolce: in tal modo egli, ingannato, beve la medicina amara, e da questo inganno riceve la guarigione. 4. Tu, o magnanimo Alfonso d'Este (che mi sottrai alla furia del destino e mi guidi come un pellegrino errante, sbattuto e quasi sommerso tra gli scogli e le onde), accogli con fronte lieta questo mio poema, che io ti porgo quasi consacrato a

te in voto. Forse un giorno la mia penna, che presagisce quella gloria, oserà scrivere le tue lodi, alle quali ora accenna soltanto. 5. È giusto [che io le canti], se accadrà che i cristiani si vedranno mai in pace; e con navi e con cavalli cercheranno di riprendere ai feroci infedeli la grande preda (=il sepolcro di Cristo), che ingiustamente è nelle loro mani; e ti daranno il comando dell'esercito o, se ti piace, quello della flotta. In attesa di imitare Goffredo, ascolta intanto i nostri carmi e preparati [ad impugnar] le armi.

Commento

1. Tasso presenta la materia (la liberazione del santo Sepolcro di Cristo da parte dei crociati, sotto la guida di Goffredo di Buglione) e lo scopo del poema (abbellire la verità con gli strumenti della poesia, per guarire gli uomini dal peccato e riportarli sulla retta via). Il poema svolge quindi lo stesso compito svolto da Goffredo nei confronti dei crociati, che erano distratti dall'impresa a causa delle passioni e delle attrazioni mondane.

2. Contemporaneamente egli dedica il poema al suo protettore, Alfonso II d'Este, e delinea i rapporti che ha con lui: Alfonso si comporta nei suoi confronti come Goffredo nei confronti dei crociati. Questa lode è ribadita dall'augurio che Alfonso riceva il comando dell'esercito o della flotta, in un nuovo tentativo di liberare il sepolcro di Cristo dagli infedeli. Non soddisfatto delle lodi che ha rivolto, Tasso si augura di poter un giorno scrivere direttamente le lodi del suo protettore, alle quali ora fa soltanto un accenno.

3. Se si confronta il proemio con quello, equivalente, dell'*Orlando furioso*, emergono facilmente le differenze dei due poemi e dei due autori. Ariosto canta le donne, gli amori e le audaci imprese; mostra una mentalità aperta e disponibile davanti ad una realtà aperta e imprevedibile; ed è riconoscente verso Ippolito d'Este, suo protettore; ciò però non gli impedisce di accusarlo di essere avaro; e riversa la sua ironia su tutto e su tutti, anche su se stesso. Tasso invece sceglie un argomento religioso e storico, che abbellisce con la poesia; si propone di fare un poema educativo e religiosamente impegnato a convertire il lettore; professa valori religiosi tradizionali, immutabili e indiscutibili; è completamente sottomesso e dipendente dal suo protettore, che elogia in modo eccessivo. L'intellettuale da consulente del principe è divenuto un cortigiano adulatore.

4. Nel seguito del poema emergono ed avranno una importanza determinante i valori spagnoli di fama e di gloria, oltre che di ricchezza, che per ora sono appena accennati. Il poeta è in sintonia con i valori e con gli ideali della Controriforma, e con la funzione che la Chiesa cattolica attribuisce alla cultura e all'arte: il piacere della poesia e della cultura è usato come lo strumento più efficace per trasmettere valori religiosi (o politici). L'arte affascina lo spettatore, conquista la sua mente ed il suo cuore; e gli fa raggiungere inconsapevolmente fini predisposti da altri.

1. Intanto Erminia è condotta dal cavallo fra gli alberi ombrosi di un bosco secolare. La sua mano tremante non governa più il freno e appare mezza viva e mezza morta. Il cavallo, che l'ha in sua balia, percorre tanti e tanti sentieri, che alla fine si dilegua dagli occhi degli inseguitori ed è inutile che essi continuino l'inseguimento. 2. Come dopo una caccia lunga e faticosa, se ne tornano tristi e pieni di desiderio i cani, che han perduto le tracce della fiera, che dall'aperta campagna si è nascosta nella selva; così, pieni di rabbia e di vergogna, i cavalieri cristiani ritornano stanchi all'accampamento. Erminia continua la sua fuga e, timorosa e smarrita, non si volge nemmeno per vedere se è inseguita. 3. Ella fuggì tutta la notte ed errò tutto il giorno senza scopo e senza guida: non ode e non vede intorno nient'altro che le sue lacrime ed i suoi lamenti. Ma nell'ora in cui il Sole scioglie i cavalli dal carro adorno e si riposa in grembo al mare (=al tramonto del sole), giunge alle chiare acque del bel Giordano, scese in riva al fiume e qui si lasciò cadere a terra. 4. Non prende cibo, perché si nutre soltanto dei suoi mali e perché ha sete soltanto di pianto. Ma il sonno, che con il suo dolce oblio è pausa e quiete dei miseri mortali, sopi i suoi dolori e, contemporaneamente, i suoi sensi e dispiegò su di lei le ali placide e tranquille. Né perciò l'Amore cessa di turbare in vari modi la sua pace, mentre ella dorme. 5. Erminia non si destò finché non sentì gli uccelli cinguettare lieti e salutare l'alba, e il fiume e gli arbusti mormorare, e l'aria scherzare con le onde e con i fiori. Ella apre gli occhi languidi e guarda quelle capanne solitarie dei pastori. Le sembra di udire, fra l'acqua ed i rami, una voce che la richiama ai sospiri ed al pianto. 6. Ma, mentre piange, i suoi lamenti sono interrotti da un suono che giunge sino a lei e che sembra (ed è) un misto di canto e di rozze zampogne. Si alza e là s'incammina a passi lenti. Vede un uomo canuto che sotto le ombre amene degli alberi tesse cestelli accanto al suo gregge e che ascolta il canto di tre fanciulli. 7. Vedendo apparire improvvisamente le insolite armi, costoro si meravigliano e si impauriscono. Ma Erminia li saluta e dolcemente li rassicura e scopre gli occhi ed i capelli dorati; "Continue" dice, "o gente fortunata, amata dal Cielo, il vostro bel lavoro, perché le mie armi non portano guerra alle vostre opere ed ai vostri canti". 8. Poi aggiunse: "O padre, mentre tutt'intorno il paese arde incendiato dalla guerra, come potete rimanere qui tranquilli senza temere le offese militari?". "O figlia" egli rispose, "la mia famiglia ed il mio gregge qui furono sempre al sicuro da ogni oltraggio e da ogni scorno, né la guerra ha mai turbato questi luoghi solitari. 9. O sia ringraziato il Cielo, che salva ed esalta l'umiltà del pastore innocente, o che, come il fulmine non cade sulla pianura ma sulle cime più alte, così la furia delle spade straniere opprime le teste superbe soltanto dei grandi re. Né la nostra povertà, disprezzata e trascurata, attira per la preda l'avidità dei soldati. 10. Per gli altri questa povertà è oggetto di disprezzo e trascurata, per me è così cara, che non desi-

dero tesoro né scettro regale. Né preoccupazione o desiderio di onori o di ricchezze dimora mai nel mio petto tranquillo. Spengo la mia sete nell'acqua chiara del fiume, che io non temo cosparsa di veleno. E questo gregge e l'orticello dispensano cibi non acquistati alla mia sobria mensa. 11. I nostri desideri sono moderati e i nostri bisogni sono piccoli, per poter vivere. Questi, che addito e che mostro, sono i miei figli, che custodiscono la mandria. Non ho servi. Così vivo in questo luogo solitario, vedendo saltare i capri snelli ed i cervi, i pesci di questo fiume guizzare e gli uccellini spiegar le ali al cielo. 12. Un tempo, quando l'uomo vaneggia, nell'età giovanile, io ebbi altri desideri e disprezzai di pascolare il gregge e fuggii dal paese in cui ero nato. Vissi a Menfi un tempo e nella reggia fra i servitori del re fui posto anch'io. E, benché fossi guardiano dei giardini, vidi e conobbi ugualmente l'iniquità delle corti. 13. Pur essendo lusingato da una speranza audace, sopportai per lungo tempo ciò che più dispiace (=la servitù). Ma, poiché insieme con la giovinezza venne meno la speranza e la baldanza audace, rimpiansi i riposi di questa vita umile e sospirai la pace che avevo perduto e dissi: "O corte, addio!". Così, ritornando fra i boschi amici, ho trascorso i giorni felicemente." 14. Mentre egli parla così, Erminia pende dalle sue labbra, attenta e tranquilla; e quelle sagge parole, che le scendono sino al cuore, acquietano in parte la tempesta del suo cuore. Dopo lunghe riflessioni decide di fermarsi in quella segreta solitudine, almeno finché la sorte rende possibile il suo ritorno. 15. Perciò al buon vecchio dice: "O fortunato, che un tempo conoscesti direttamente il male (possa il Cielo non privarti del tuo stato felice!), la pietà per le mie sventure ti commuova. Accoglimi con te in questa gradita dimora, perché desidero abitare con te. Forse avverrà che fra queste ombre il mio cuore riuscirà, almeno in parte, a liberarsi del suo mortale affanno. 16. E, se ti piacciono le gemme e l'oro, che il volgo adora come suoi idoli, potresti ben rendere contendo ed appagato il tuo desiderio, tante ancora ne ho con me". Quindi, versando fuori dei begli occhi lacrime di dolore cristalline e belle, narrò una parte delle sue sventure. E intanto il pastore pianse al suo pianto. 17. Poi dolcemente la consola e così l'accoglie, ardente di sollecitudine paterna, e la conduce dalla vecchia moglie, che il Cielo gli ha dato con il cuore simile al suo. La nobile fanciulla si veste di rozze spoglie e avvolge i capelli con velo ruvido, ma nel movimento degli occhi e del corpo non sembra affatto un'abitatrice dei boschi. 18. L'abito vile non copre la nobiltà del suo aspetto e quanto è in lei di superbo e di gentile: la regale nobiltà traluce fuori anche attraverso i gesti delle umili occupazioni. Ella guida il gregge al pascolo e lo riconduce all'ovile. Munge il latte dalle mammelle pelose delle pecore e lo comprime poi in forme rotonde, per fare il formaggio. 19. Spesso, quando sotto gli ardori estivi le pecorelle giacevano distese all'ombra, sulla cortecchia dei faggi e degli allori disegnò in mille modi il nome dell'amato e su mille piante incise le tristi vicende dei suoi amori strani ed infelici. E, rileggendo poi le proprie note,

rigò le guance di belle lacrime. 20. Quindi piangendo diceva: “Su di voi conservate questa dolente storia, o amiche piante, perché, se avverrà che sotto le vostre ombre gradite riposerà qualche innamorato fedele, senta risvegliarsi nel cuore una dolce pietà per le mie sventure così varie e così numerose e dica: ‘Ah!, la Fortuna e l’Amore diedero una ricompensa troppo ingiusta e troppo crudele ad una fedeltà così grande!’”. 21. Forse avverrà, se il Cielo benigno ascolta affettuosamente qualche preghiera dei mortali, che un giorno venga in queste selve colui (=Tancredi) che forse ora non si cura affatto di me e, volgendo gli occhi dove giacerà sepolto questo mio corpo infermo e fragile, conceda alle mie sofferenze il tardo premio di poche lacrimette e di sospiri. 22. Perciò, se in vita il cuore fu infelice, almeno in morte lo spirito sia felice; e il mio cenere privo delle sue fiamme goda ciò che a me non è lecito godere”. Così ragiona con i tronchi sordi e fa scaturire due fontane di pianto dai suoi begli occhi. Intanto Tancredi si aggira dove la sorte lo trascina lontano da lei, per inseguirla (=la crede Clorinda, la donna che ama).

Commento

1. Erminia è la donna innamorata che, per vedere Tancredi, l’uomo che ama, compie l’impresa rischiosa di entrare nel campo cristiano. Non ha fortuna, perché viene scoperta, ma riesce a far perdere le sue tracce agli inseguitori. In tal modo può scoprire la natura, le rive del Giordano, i boschi e gli uccelli. Incontra anche il mondo tranquillo dei pastori, presso i quali decide di fermarsi. La donna indossa le vesti ruvide che le sono date, ma dai movimenti si vede che non appartiene al mondo pastorale. Conosce un po’ di tranquillità, ma il suo pensiero è sempre rivolto a Tancredi, di cui è innamorata. E, mentre le pecore riposano, incide la sua infelice storia d’amore sulla corteccia degli alberi; ed immagina che egli passi in quei luoghi, veda la sua tomba e sparga qualche lacrimetta. Ciò avrebbe reso felice almeno il suo spirito. Alla fine del poema dopo tante peripezie la sua storia con Tancredi ha un lieto fine.

2. Erminia è una tipica figura tassiana: le lacrime sgorgano fluenti dagli occhi ed il cuore è sempre tormentato da un amore o da una passione infelice. O da un dovere che contrasta con i propri desideri. Tasso vorrebbe contemporaneamente vivere i valori della natura, i valori della società ed i valori della fede. Perciò, come già nell’*Aminta*, canta le gioie naturali dell’amore e la vita pastorale; ma canta anche l’onore, la fama, la gloria; infine canta anche la fede religiosa, che vive in modo intenso, scrupoloso e drammatico. Gli uni e gli altri sono però in conflitto, ed egli non sa conciliarli. Vorrebbe contemporaneamente abbandonarsi all’amoralità della natura; raggiungere la gloria e l’onore; vivere sinceramente ma anche in modo formalistico ed esteriore la sua fede. I risultati sono personaggi dilaniati, come lui, dai conflitti, che trovano pace soltanto nel sottometersi esteriormente ad una regola (sociale o religiosa che sia) che non libera, ma opprime i loro sentimenti ed i loro desideri.

3. L’episodio di Erminia mostra le differenze tra Ariosto e Tasso: il primo è interessato all’avventura, al movimento e ad esplorare la realtà; il secondo è invece interessato a parlare di sentimenti, di passioni, di sospiri, di sofferenze amorose, di lacrime che sgorgano copiosissime, ed esplora con grande sensibilità e con grande intuito l’animo dei suoi personaggi.

4. La parte finale dell’episodio richiama la canzone petrarchesca *Chiare, fresche e dolci acque* (*Canzoniere*, CXXVI).

La morte di Clorinda (XII, 52-70)

52. [Tancredi] vuole provarla nelle armi: la stima un uomo valoroso, con il quale il suo valore si possa misurare. La donna (=Clorinda) sta girando intorno alla cima del colle verso un’altra porta della città, dove si propone di entrare. Egli la insegue con impeto; perciò, molto prima di raggiungerla, fa risuonare le armi. Ella si volta e grida: “Tu, che corri così, che cosa porti?”. Rispose: “Porto guerra e morte!”. 53. “Guerra e morte avrai” disse, “io non rifiuto di dartela, se tu la cerchi!” E ferma attende. Tancredi, che ha veduto il suo nemico a piedi, non vuole usare il cavallo e scende. L’una e l’altro impugnano la spada appuntita, aguzzano l’orgoglio e accendono l’ira, e si assaltano come due tori gelosi e infuriati. 54. Imprese così memorabili sarebbero degne di avvenire alla luce del Sole e alla presenza di un gran pubblico. O notte, che richiudesti nelle tue profonde tenebre e nell’oblio un’impresa così grande, concedimi di trarla fuori dell’oscurità, di esporla e di tramandarla in piena luce alle genti future. Possa continuare a vivere la loro fama; e con loro possa risplendere il profondo ricordo delle tue tenebre! 55. Costoro non vogliono sfidare i colpi, non li vogliono parare, non vogliono difendersi, né qui dimostrano la loro abilità di duellanti. Non danno colpi ora finti, ora pieni, ora scarsi: l’oscurità ed il furore tolgono loro la capacità di combattere abilmente. Si odono le spade urtarsi violentemente a metà lama, e il piede non abbandona l’impronta: il piede sta sempre fermo e la mano è sempre in movimento, né scendono invano i colpi di taglio, né quelli di punta vanno a vuoto. 56. La vergogna [d’essere stati colpiti] spinge lo sdegno alla vendetta e la vendetta [così ottenuta] rinnova poi la vergogna del [nemico], perciò sempre un nuovo stimolo e sempre una nuova causa si aggiungono per ferire e per colpire. Di momento in momento lo scontro si fa sempre più vicino e sempre più serrato: non giova adoperare la spada, si colpiscono con i pomi dell’elsa e, con furia bestiale e con ferocia, cozzano insieme con gli elmi e con gli scudi. 57. Il cavaliere stringe tre volte la donna con le sue braccia robuste; ed altrettante volte ella si scioglie da quei nodi tenaci, nodi di nemico feroce, non di amante. Tornano alle spade, e l’una e l’altro la intingono in numerose ferite; e, stanchi e desiderosi [di un po’ di tregua], ambedue alla fine indietreggiano e, dopo quel lungo faticare, respirano. 58. L’un guarda l’altro ed appoggia sul pomo della spada il suo corpo esangue. Ormai la luce dell’ultima stella si sta spe-

gnendo al primo chiarore, che si è acceso ad oriente. Tancredi vede il sangue del suo nemico sparso in maggiore quantità e non si vede altrettanto ferito. Ne gode ed insuperbisce. Oh nostra folle ragione, che un po' di fortuna rende presuntuosa! 59. O misero, di che godi? Oh, quanto mesto sarà il tuo trionfo e quanto infelice il tuo vanto! I tuoi occhi pagheranno (se resti vivo) un mare di pianto per ogni goccia di quel sangue! Così, tacendo e guardando, i due guerrieri sanguinanti cessano per un po' di combattere. Alla fine Tancredi rompe il silenzio e disse all'altro di scoprirgli il suo nome: 60. "È proprio una sventura per noi, che qui impieghiamo un valore così grande, se poi il silenzio lo copre. Ma, poiché un destino avverso ci nega lode e testimoni degni dell'impresa, ti prego (se in guerra sono possibili le preghiere) di scoprirmi il tuo nome e la tua posizione, affinché io sappia, vinto o vincitore, chi abbia onorato la mia morte o la mia vittoria." 61. La donna rispose con ferocia: "Chiedi invano quel che ho l'abitudine di non dire. Ma chiunque io sia, tu vedi davanti a te uno di quei due che ha incendiato la gran torre". A quelle parole Tancredi arse di sdegno e: "Inopportunamente me lo dicesti"; quindi riprese: "Le tue parole ed il tuo silenzio, o barbaro scortese, ugualmente mi invitano alla vendetta". 62. L'ira torna nei cuori e li trasporta, benché indeboliti, allo scontro. Ah, che feroce combattimento!, dove l'arte è bandita e la forza è morta, dove invece combatte il furore d'entrambi! Oh, che sanguinosa ed ampia ferita fanno l'una e l'altra spada, ovunque giungano, nelle armi e nelle carni! E, se la vita non esce, [è perché] lo sdegno la tiene unita al petto. 63. Come il profondo Mar Egeo (anche se cessano i venti Aquilone e Noto, che prima lo avevano interamente rovesciato e sconvolto) non perciò si placa, ma trattiene il rumore ed il movimento delle onde ancora agitate e grosse; così essi (anche se manca in loro con il sangue versato quel vigore che muove le braccia a colpire) conservano ancora il primo impeto e, spinti da quello, vanno ad aggiungere danno a danno. 64. Ma ormai è giunta l'ora fatale, che deve [consegnare] la vita di Clorinda alla sua conclusione. Egli spinge nel bel seno la punta della spada, che vi si immerge e che beve con avidità il sangue; e riempie con un caldo fiume [di sangue] la veste, la quale, trapunta di oro lavorato, stringeva teneramente e lievemente le mammelle. Ella ormai si sente morire, e il piede le manca, privo di forza e vacillante. 65. Egli consegue la vittoria e, minaccioso, incalza e preme la vergine ferita a morte. Ella, mentre cadeva, con voce afflitta disse le ultime parole, parole che a lei un nuovo spirito detta, uno spirito di fede, di carità, di speranza; una virtù che Dio infonde in lei e, se in vita fu ribelle [alla legge divina], in morte la vuole sua ancella. 66. "O amico, hai vinto, io ti perdono... perdona anche tu, non al corpo, che non teme nulla, ma all'anima sì. Deh!, prega per essa e dona a me il battesimo, che lavi ogni mia colpa." In queste parole struggenti risuona un non so che di flebile e di soave, che gli scende fino al cuore, gli spegne ogni sdegno e invoglia e spinge i suoi occhi a piangere. 67. Poco lontano di lì, in una piega del mon-

te, scorreva mormorando un piccolo ruscello. Egli vi si precipitò, riempì l'elmo nella fontana e ritornò mestamente a svolgere il grande e pio ufficio. Sentì la mano tremargli, mentre sciolse e scoprì la fronte non ancora conosciuta. La vide, la riconobbe, e resto immobile, senza voce. Ahi, quale vista [angosciosa], quale [terribile] riconoscimento! 68. Non morì in quel momento, perché raccolse tutte le sue forze in quel punto e le mise intorno al cuore, e, reprimendo il suo affanno, si volse a dar con l'acqua la vita a chi uccise con la spada. Mentre pronunciò le sacre parole, ella si illuminò di gioia e sorrise e, mentre moriva felice e pronta alla nuova vita, sembrava dire: "Il cielo si apre, io vado in pace!". 69. Ha il bianco volto cosperso di un bel pallore, come se ai gigli fossero mescolate le viole; fissa gli occhi al cielo, e per la pietà il cielo ed il sole sembrano rivolti verso di lei. E, alzando la mano nuda e fredda verso il cavaliere, invece di parole gli dà un segno di pace. In questa forma passa la bella donna, e par che dorma. 70. Quando egli vede l'anima gentile uscita dal corpo, allenta quel vigore, che aveva raccolto; e lascia il controllo di sé libero al dolore (ormai divenuto impetuoso e irragionevole), che gli stringe il cuore. E, racchiusa in un piccolo spazio la vita, riempie con la morte i sensi ed il volto. Il viso langue, simile ormai all'estinto nel dolore, nel silenzio, negli atti, nel sangue.

Commento

1. L'episodio di Clorinda mostra quanto intensamente il poeta condivide gli ideali spagnoli di fama, gloria, onore; e quanto sia esperto conoscitore dell'arte del duello: è una sfortuna – si lamenta – che i due contendenti combattano avvolti dal buio della notte; un teatro sarebbe stato il luogo più adatto in cui essi potevano mostrare le loro capacità.
2. Tancredi combatte rispettando le regole della cavalleria: vedendo l'avversario a piedi, scende da cavallo. Vuole però anche sapere con chi combatte: la fama del nemico avrebbe onorato la sua morte o la sua vittoria. Egli ha la sventura di uccidere la donna che ama. Per Tasso l'amore è sempre infelice.
3. Clorinda è una donna forte, audace e coraggiosa, interamente dedicata alle armi, che non pensa all'amore e che non è sconvolta dalle passioni. Con un compagno, Argante, esce di notte da Gerusalemme per compiere una impresa rischiosissima: incendiare le torri con cui i cristiani stanno attaccando la città. La sortita ha successo, il rientro in città no. Eppure sotto la corazza – va a sbirciare Tasso – indossa vesti femminilmente trapunte d'oro. Essa ha un destino tragico: essere uccisa dall'uomo che la ama. Questi però le dà la vita dell'anima, dopo averle tolto la vita del corpo.
4. Qui come altrove il poeta interviene direttamente e a più riprese, per commentare gli avvenimenti. Rimprovera il guerriero cristiano di essere contento alla vista delle ferite dell'avversario: di lì a poco la contentezza si sarebbe trasformata in lacrime di dolore.
5. Il combattimento si conclude in un'atmosfera religiosa e controriformistica: Clorinda morente chiede di essere battezzata. La vittoria sull'avversario è una vit-

toria totale, che comprende anche la vittoria ideologica: l'avversario abbandona le sue idee, che riconosce false, e si converte al cristianesimo.

6. L'episodio sembra appartenere già alla cultura tutta esteriore e spettacolare, intessuta di concettismi e di figure retoriche, del Seicento. Tancredi dà con l'acqua la vita che ha tolto con la spada; quindi cade svenuto, pallido come la donna che è morta; la donna è morta, e pare che dorma. Il poeta stesso interviene nella vicenda, con i suoi giudizi: "O misero, di che godi?"

Il giardino della maga Armida. Armida abbandonata da Rinaldo (XVI, 9-19; 35-44, 47-60)

9. Dopo che [Carlo e Ubaldo] lasciarono le vie intricate, il bel giardino [di Armida] si aprì [ai loro occhi] con il suo lieto aspetto: in un solo sguardo offrì acque stagnanti, piccoli laghi, fiori vari e piante varie, erbe di diverso tipo, collinette solatie, valli ombrose, boschi e grotte. E ciò, che accresce la bellezza ed il pregio delle opere, [cioè] l'arte [della maga], autrice di tutto, non appariva minimamente. 10. Ti sembrano (a tal punto l'artefatto è mescolato con lo spontaneo) completamente naturali sia gli ornamenti sia i luoghi. Sembra che l'arte della natura per diletto e quasi per scherzo imiti l'[arte umana] sua imitatrice. L'aria, come il resto, è opera della maga; l'aria, che rende gli alberi fioriti: il frutto [degli alberi] dura eterno con i fiori eterni e, mentre spunta l'uno (=il fiore), l'altro (=il frutto) matura. 11. Sullo stesso tronco, sulla stessa foglia, sopra il fico nascente invecchia il fico [maturo]. Il pomo novello ed il pomo antico pendono dallo stesso ramo, l'uno con la scorza verde, l'altro con la scorza dorata. Lussureggiante, la vite contorta serpeggia verso l'alto e germoglia là dove il giardino è più soleggiato. Qui [essa] ha l'uva acerba in fiori e qui ha l'uva [color] d'oro (=matura) e di pipero (=rosseggiante) e già gonfia di succo. 12. Tra le fronde verdi uccellini vezzosi accordano a gara i loro gorgheggi voluttuosi. L'aria mormora e fa sussurrare le foglie e le onde, che [essa] colpisce con diversa forza. Quando gli uccelli tacciono, [la brezza] risponde con un mormorio più alto; quando gli uccelli cantano, [essa] scuote più lievemente [le fronde]. Sia caso o arte, ora l'aria musicale accompagna, ora si alterna con i loro versi. 13. Fra gli altri [uccelli] vola un [pappagallo], che ha le piume cosparsa di vari colori ed il becco purpureo. Muove la lingua in modo così vario e distribuisce la voce in modo così articolato, che riproduce il nostro linguaggio. Lì esso continuò a parlare con arte tanto a lungo, che fu un mirabile prodigio. Gli altri [uccelli] tacquero, intenti ad ascoltarlo, ed i venti fermarono i loro sussurri nell'aria. 14. "Deh, guarda" egli cantò, "la rosa, modesta e pudica, spuntare dal suo verde boccio. Ancora mezzo aperta e mezzo nascosta, quanto meno si mostra, tanto più è bella. Ecco poi, ormai sicura di sé, dispiega il proprio seno nudo. Ecco poi illanguidisce, e non appare più la stessa, non appare più quella che prima fu desiderata da mille fanciulle e da mille amanti. 15. [Come la rosa], il verde fiore [della giovinezza] se ne va con il

trascorrere dei giorni della nostra vita mortale. E, se anche aprile (=la giovinezza) fa ritorno, essa (=la rosa e la giovinezza) non rifiorisce né rinverdisce mai più. Cogliamo la rosa nel bel mattino di questo giorno, che ben presto perde il suo fulgore [perché volge alla sera]. Cogliamo la rosa dell'amore ed amiamo ora, quando si può amare ed essere riamati." 16. [Poi] tacque. Ed il coro degli uccelli all'unisono, quasi per approvare, riprende subito il canto. Le colombe raddoppiano i loro baci ed ogni animale ripensa nuovamente all'amore. Pare che la dura quercia ed il casto alloro e tutta la grande e frondosa famiglia degli alberi; pare che la terra e l'acqua formino ed esalino dolcissimi sentimenti e sospiri d'amore. 17. I due amici (=Carlo e Ubaldo) vanno [per il sentiero] in mezzo ad una melodia così tenera, in mezzo ad una bellezza così affascinante ed attraente; e, con forza e costanza, resistono alle lusinghe del piacere. Ecco, tra fronde e fronde, il loro sguardo penetra in avanti e vede (o gli pare di vedere), ecco infine vede con certezza l'amante e l'amata (=Rinaldo e Armida): egli è in grembo alla donna, ella è in grembo all'erbetta. 18. Ella ha la veste aperta sul petto e sparge al vento estivo i capelli disciolti. Ha un'espressione languida e tenera e, brillando, le sue stille di sudore fanno più acceso il suo volto infiammato: come un raggio [brilla] nell'onda, [così] un sorriso tremulo ed eccitante le scintilla negli occhi umidi. China il capo su di lui, ed egli le posa il capo nel grembo morbido e solleva il volto verso quello di lei. 19. E, pascolando avidamente in lei i suoi occhi famelici, si consuma e si strugge. Ella si inchina, e spesso ora beve dagli occhi, ora succhia dalle labbra i dolci baci. A quel punto egli si sente sospirare così profondamente, che pensa: "Ora la mia anima fugge e, pellegrina, si trasferisce dentro di lei". I due guerrieri guardano dal loro nascondiglio gli atti d'amore [dei due innamorati].

[Quando la maga si allontana, essi si avvicinano a Rinaldo e gli mettono davanti lo scudo incantato. Vedendo il suo aspetto effeminato, Rinaldo si vergogna della sua passione per Armida e decide immediatamente di abbandonare la donna e di seguire i due guerrieri. Armida però se ne accorge prima del previsto.]

35. [...] Intanto Armida vide giacere morto il feroce custode della porta regale [del giardino]. Prima sospettò, poi si accorse che il suo caro Rinaldo si preparava ad andarsene. E lo vide (ahi vista crudele!) in fuga e di fretta volgere le spalle alla dolce dimora. 36. Voleva gridare: "O crudele, dove lasci me sola?", ma il dolore le impedì di parlare, così che la parola flebile tornò indietro più amara a riecheggiare sul cuore. O misera! Una forza e un sapere, maggiore dei suoi, ora le rubano i suoi dilette. Ella lo comprende e invano cerca di trattenerlo, invano cerca di usare le sue arti. 37. Tutte le empie formule magiche mai pronunciate con bocca immonda da una maga della Tessaglia; ciò che può arrestare il moto dei corpi celesti e trar fuori le ombre dalla profonda prigione [degli inferi]: ella sapeva bene tutto questo, eppure non può ottenere nemmeno che l'inferno risponda alle sue parole. La-

scia gli incantesimi e vuole provare se la bellezza affascinante e supplichevole sia una magia migliore. 38. Corre, e non si cura dell'onore e della dignità. Ah! Dove sono ora i suoi trionfi e i suoi vantì? Prima d'ora soltanto con un cenno ella volge e rivolve il regno d'Amore in tutta la sua grandezza. Ed ebbe così il disprezzo [verso gli amanti] pari all'orgoglio, perché amò essere amata ma odiò gli amanti. Gradì soltanto se stessa e, oltre a sé, gradì negli altri soltanto qualche effetto prodotto dai suoi begli occhi. 39. Ora, messa da parte, schernita ed abbandonata, segue tuttavia chi la fugge e la disprezza, e cerca di rendere più bello con le lacrime il dono della sua bellezza, che da sola era stata rifiutata. Va [verso Rinaldo]: il ghiaccio e l'aspro sentiero non ostacolano il tenero piede. Invia le sue grida come messaggeri davanti a lei, né lo raggiunge prima che egli sia giunto sulla spiaggia. 40. Impazzita, gridava: "O tu, che porti con te parte di me (=il cuore) e che ne lasci parte (=il corpo), o prendi l'una (=il corpo) o rendi l'altra (=il cuore) o uccidi insieme entrambe. Arresta, arresta i tuoi passi, almeno per ascoltare le mie ultime parole, non dico i baci: un'altra, più degna di me, avrà quelli da te. O empio, che cosa temi, se ti fermi [per ascoltarmi]? Me lo potrai negare, dopo che hai voluto fuggire?". 41. Allora Ubaldo gli disse: "O signore, non rifiutarti di aspettare costei, che ora viene armata di bellezza e di preghiere mescolate dolcemente nel pianto amaro. Chi sarà più forte di te, se, vedendola e ascoltandole, ti abitui a vincere le sirene? In questo modo la ragione diventa pacifica regina dei sensi e temprata se stessa". 42. Allora il cavaliere si fermò ed ella lo raggiunse, desiderosa [di lui] ed in lacrime: addolorata quanto si può esserlo, ma tanto bella quanto addolorata. Guarda Rinaldo, fissa i suoi occhi in quelli di lui e non parla: o perché non vuol parlare o perché pensa o perché non osa. Egli non la guarda e, se pure la guarda, le rivolge uno sguardo furtivo, pieno di vergogna e lento. 43. Come il musico gentile, prima di spiegare interamente al canto la voce limpida, prepara gli animi degli ascoltatori all'armonia, intonando dolcemente il canto sotto voce; così Armida, che nell'amaro dolore non aveva dimenticato le sue arti ed i suoi inganni, fa inizialmente un breve accordo di sospiri, per preparare [all'ascolto] l'animo sul quale vuole che si imprime le sue parole. 44. Poi cominciò: "Non aspettarti, o crudele, che io ti preghi come l'amante deve fare con l'amante. Amanti fummo un tempo. Ora, se neghi che lo siamo stati e se persino il ricordo di ciò ti è sgradito, almeno ascoltami come nemico: talvolta l'altro accoglie le preghiere di un nemico. Ciò che chiedo è tale, che tu puoi farlo, e conservare intatto il tuo rifiuto. 47. [...] Parti pure, oltrepassa il mare, combatti, soffri, distruggi la nostra fedeltà: anch'io ti incito a farlo. Perché dico 'nostra'? Oh, non più mia! Io sono fedele soltanto a te, o mio idolo crudele. 48. Concedimi soltanto di seguirti. Questa è una piccola richiesta anche tra nemici. Il predatore non lascia indietro la preda; il trionfatore va, il prigioniero non resta. Il tuo accampamento veda me fra gli altri tuoi trofei di vittoria, ed alle altre tue lodi aggiunga questa,

che tu hai schernito la tua schernitrice, e mostri a dito me, donna disprezzata. 49. Donna disprezzata, per chi conservo questa chioma, ora che tu la ritieni vile? La accorcerò: al titolo di serva voglio accompagnare un comportamento servile. Ti seguirò, quanto più ferve l'ardore della battaglia, fra le schiere nemiche. Ho tanto coraggio, ho tanta forza, quanto basta per condurre i tuoi cavalli e per portare le tue lance. 50. Sarò, come più vorrai, scudiero o scudo, e non succederà che io mi risparmi per difenderti. Per questo seno, per questo collo nudo passeranno le armi, prima di giungere a te. Forse non ci sarà barbaro così crudele che ti voglia ferire, per non colpirmi, rinunciando al piacere della vendetta per questa mia bellezza (quale che sia), da te disprezzata. 51. Oh, misera! Ancora presumo, ancora mi vanto di questa mia bellezza schernita, che non ottiene nulla?". Voleva dire di più, ma fu interrotta dal pianto, che sgorgava dai suoi occhi come una fontana dalla roccia alpina. Allora cerca di prendergli la destra o il mantello, in atteggiamento supplichevole. Egli arretra, resiste e vince: nel suo animo l'amore trova bloccata la porta d'entrata, il pianto la porta d'uscita. 52. L'Amore non entra nell'animo, che il ragionamento aveva reso freddo, per rinnovare l'antica fiamma: vi entra invece la compassione, la quale è compagna dell'Amore, benché pudica. Essa lo commuove in modo tale, che egli a fatica può tenere a freno le lacrime. Tuttavia cerca di soffocare anche quel tenero affetto e, quanto può, tiene un atteggiamento composto, che nasconde ciò che prova. 53. Poi le rispose: "O Armida, mi pesa molto il tuo dolore. Se lo potessi fare, come vorrei liberare il tuo animo da un amore mal concepito! Il mio non è odio, non è disprezzo. Non voglio vendetta, non ricordo offesa. Tu non sei serva, né nemica. È vero, hai sbagliato e sei andata oltre i limiti, sia vivendo i tuoi amori sia manifestando i tuoi odi. 54. Ma che cosa sono? Sono colpe umane e colpe abituali. Io scuso le tue inclinazioni naturali, il tuo sesso e i tuoi anni. Anch'io in parte sbagliai: se non voglio negare a me la tua compassione, non succederà che io ti condanni. Per me tu sarai tra i ricordi cari e onorevoli nella bella e nella cattiva sorte. Io sarò tuo cavaliere, per quanto sono compatibili con il mio onore la guerra d'Asia e la fede cristiana. 55. Deh! finiamo qui i nostri errori e ormai ti dispiacciono le nostre azioni vergognose! E il loro ricordo sia sepolto in questo solitario confine del mondo. Soltanto questa, fra le mie imprese, sia taciuta in Europa e nei due continenti vicini (=l'Asia e l'Africa). Deh! Non volere che una ignobile passione segni la tua bellezza, il tuo valore, il tuo sangue reale. 56. Resta in pace. Io vado. A te non è permesso di venire con me: colui, che mi conduce, lo vieta. Resta o va per un'altra via felice e, da saggia, placa i tuoi propositi". Mentre il guerriero le parla in questo modo, Armida, torbida e inquieta, non trova pace: ormai da tempo con fronte corruciata lo guarda torvamente. 57. Infine prorompe in ingiurie: "Tu non sei nato da Sofia (=la madre di Rinaldo), non sei nato dal sangue degli Azii (=i capostipiti della casa d'Este). L'onda furiosa del mare e il Caucaso gelato ti generarono, e

le mammelle di una tigre persiana ti nutrirono! Che cos'altro dimentico? L'uomo spietato [che è in te] non diede neppure un segno di umanità [nei miei confronti]. Forse egli cambiò colore [per compassione verso di me]? Forse davanti al mio dolore bagnò almeno gli occhi [di lacrime] o sparse [anche] un solo sospiro? 58. Che cosa taccio o che cosa ridico? Si offre come mio cavaliere, [ma] mi fugge e mi abbandona; e, come un vincitore generoso, dimentica le offese e perdona i gravi errori del nemico malvagio (=Armida stessa)! Ascolta come mi consiglia! Ascolta come il pudico Senocrate parla dell'amore! O Cielo, o Dei, perché sopportate che questi empî [cristiani] distruggano poi le torri e i vostri templi? 59. Vattene pure, o crudele, con quella pace che lasci a me. Vattene, o iniquo, ormai. Mi avrai alle spalle subito come uno spirito che ha lasciato il corpo, come un'ombra che t'insegue implacabilmente. [Come] una nuova Furia con i serpenti e con le fiaccole io ti tormenterò tanto, quanto ti amai. E, se è destino, che tu esca dal mare, che tu schivi gli scogli e le onde e che tu giunga in battaglia; 60. là, giacendo ferito in mezzo al sangue e ai morti, sconterai le pene [che mi fai soffrire], o guerriero crudele e disumano. Armida per nome chiamerai spesso negli ultimi rantoli dell'agonia. Spero di udirli!". A questo punto lo spirito venne meno alla [donna] angosciata, che non riuscì ad esprimere interamente queste ultime parole. Ella cadde tramortita, si ricoprì di un sudore gelido e chiuse gli occhi.

Commento

1. Il giardino ripropone la primavera eterna dell'età dell'oro e gli stessi ideali dell'*Aminta*: la giovinezza e l'amore, che sono destinati a passare e che vanno colti prima che sfioriscano. Il pappagallo espone una visione edonistica e paganeggiante della vita, in un ambiente lussureggiante e armonioso: il giardino è artificiale, ma la maga ha imitato la natura tanto perfettamente che è riuscita a superare la natura stessa. Il testo rimanda alle discussioni sui rapporti tra arte e natura, alla progettazione e alla realizzazione dei giardini che risalivano all'Umanesimo del Quattrocento. Il giardino è il *locus amoenus*, il nuovo paradiso terrestre, progettato interamente dall'uomo, la cui *arte* è capace di superare la natura.

1.2. La visione *sensuale* della vita proclamata dal pappagallo ("Cogliamo la rosa nel bel mattino...") è messa subito in pratica – e con maggiore intensità – dagli uccelli, dagli alberi, infine anche da Rinaldo e Armida. Con fantasia sfrenata, che non ha precedenti né imitatori, il poeta immagina anche rapporti erotici tra piante e addirittura tra piante di specie diverse! La *dura quercia* e il *casto alloro*, ma anche la *terra* e l'*acqua* esalano "dolcissimi sentimenti e sospiri d'amore"...

1.3 Nel giardino – il nuovo paradiso terrestre – Armida e Rinaldo si abbandonano totalmente alla gioia dei sensi. La donna si abbandona tra le braccia dell'uomo che ama. Rinaldo ha dimenticato tutto e si proietta anima e corpo sulla maga. Ma la felicità è minacciata dall'arrivo di Carlo e Ubaldo, che richiamano il pala-

dino alla realtà e al dovere. Per il poeta la felicità è quindi destinata a durare poco. Egli ribadisce la conclusione del coro dell'*Aminta*: "Amiam, ché 'l Sol si muore e poi rinasce...".

2. Armida è la donna passionale, che vive intensamente i suoi sentimenti. È donna e maga, e si lascia andare ai suoi desideri e alle sue passioni. È innamorata di Rinaldo, che la ricambia. Ma il suo amore entra in conflitto con i doveri del guerriero cristiano, che la abbandona. Ella però cerca tutti i modi per costringerlo a restare: prima con le sue arti magiche, poi con la sua bellezza di donna. Ma invano. Infine lo maledice e sviene, mentre il guerriero, divenuto insensibile al suo fascino, lascia il giardino. Quando lo scopre che se ne sta andando alla chetichella senza nemmeno ringraziarla per i servizi ricevuti, la donna capisce di averlo perduto, ma non si dà per vinta; e, una volta risultate vane le sue arti magiche, ricorre alle sue arti femminili. La donna parla con consumata abilità artistica e con consumata retorica: per il poeta come per il suo tempo anche i sentimenti dovevano essere espressi con arte e secondo le modalità ufficialmente riconosciute. Ciò che conta non è tanto la sincerità o meno del sentimento, ma il fatto che sia espresso in una forma esteriormente riconosciuta valida e perciò apprezzata. La vita è spettacolo; e se non si sa recitare, se intorno non si ha un pubblico attento e capace di apprezzare, non si vive affatto. Tutto, la commedia come la tragedia, la vita come la morte, deve diventare spettacolo per se stessi e per gli altri. Verso la fine del Cinquecento, quando il poeta è ancora in vita, Giambattista Marino (1569-1625) propone la sua estetica barocca, incentrata sulla meraviglia: il fine del poeta è quello di meravigliare; chi non sa farlo può cambiare mestiere.

3. Rinaldo è il guerriero che ha doveri verso l'esercito in cui milita e verso la sua fede. Ma si lascia andare anche alla passione e all'amore. Poi si vergogna di quel che ha fatto. Rispecchia e riproduce in sé i valori della Controriforma: la sfasatura tra ideologia religiosa e vita dei sensi. Egli si abbandona alla vita dei sensi, ma, quando è richiamato, ritorna al "dovere", rinnega ipocritamente quel che sino a quel momento ha fatto ed ha apprezzato. Si preoccupa anche di scaricare su altri – in questo caso su Armida – le sue colpe. Nel drammatico colloquio con la donna, nega il piacere e l'amore provati con lei, incolpa la donna di quanto è successo, e liquida la loro storia d'amore accusandola di essere troppo giovane e troppo focosa, mentre egli ha soltanto errato.

4. Il pappagallo propone una *visione edonistica* e paganeggiante della vita: invita a cogliere la rosa e la giovinezza, prima che il tempo le faccia appassire. Tale visione si intreccia e contrasta con la *fede religiosa* del poeta ma anche con la *ricerca di fama*, gloria e onori. Da qui derivano i conflitti interiori che sconvolgono la vita di Tasso. Eppure questi tre ideali di vita erano vissuti come sostanzialmente compatibili dall'Umanesimo del Quattrocento, sensibile all'equilibrio e alla misura, e che rifiutava programmaticamente le posizioni estreme ed esasperate.

5. Carlo e Ubaldo percorrono i sentieri del giardino, ma restano chiusi nella loro corazza psicologica: hanno il cuore e la mente frigidati, sono insensibili al fascino e alle lusinghe della natura e dell'amore, e, imperterriti, procedono nella loro missione. Essi sono la personificazione della mentalità repressiva, antivitalistica e formalistica della Controriforma. Richiamano Rinaldo ai suoi doveri ed hanno la meglio su lui. Rinaldo non oppone alcuna resistenza alle loro argomentazioni, si trasforma quasi in un altro uomo, acquisisce un animo controriformistico e, con giustificazioni retoriche ed astratte, valide soltanto per lui, abbandona Armida. La loro ipocrisia e la loro perversione mentale raggiungono il culmine della perfezione quando, stando dietro il cespuglio, fanno i guardoni: non lo fanno per loro piacere – sembrano giustificarsi –, ma perché la missione lo impone. Quindi aspettano il momento più opportuno, quando non c'è la maga, per incontrare da soli Rinaldo. Per tutti la donna diventava un incidente – per di più piacevole – di percorso.

6. L'amore di Armida verso Rinaldo ha un lieto fine: alla fine del poema la donna abbandona i desideri di vendetta, diviene umile e mansueta, si fa cristiana e si riunisce a Rinaldo. La sottomissione alle idee dell'avversario e, in questo caso, anche all'uomo è quindi totale. Precedentemente anche Clorinda si era piegata al suo uccisore e si era convertita al cristianesimo.

Per la corte ferrarese Tasso scrive anche numerosi madrigali, che si caratterizzano per la loro grande musicalità. Molti di essi sono anche musicati.

Qual rugiada o qual pianto

Quale rugiada, quale pianto o quali lacrime erano quelle, che io vidi spargere dalla volta notturna del cielo e dal candido volto delle stelle? E perché la bianca luna seminò una pura nuvola di stelle cristalline in grembo all'erba fresca? Perché nell'aria bruna si udiva la brezza, simile ad un gemito, spirare intorno intorno fino all'alba?

Furono forse segni della tua partenza, o vita della mia vita?

Riassunto. Il poeta si chiede perché la volta celeste e le stelle spargono lacrime e perché la luna cosparge l'erba di rugiada, perché la brezza spira fino all'alba. Forse sono tutti segni che la sua donna lo vuole abbandonare.

Commento

1. Il madrigale è costruito più sulla dolcezza, sulla musicalità e sulla sensualità dei versi che su l'esilissimo motivo, cioè la donna che abbandona il poeta. Il riassunto, che riguarda il contenuto e che non riesce a riprodurre la musicalità del testo, non è quindi capace di presentare adeguatamente l'intenzione del poeta.

2. L'abbandono è vissuto come presentimento di dolore, un presentimento che la natura intera infonde nel poeta. La natura è partecipe al dolore e con le lacrime

di rugiada comunica al poeta il presagio della sventura imminente.

3. Conviene confrontare l'interpretazione che Tasso dà del motivo della partenza (o dell'abbandono) con quella data oltre un secolo dopo da Paolo Rolli in *Solitario bosco ombroso* (1727) e da Pietro Metastasio in *La libertà* (1733) e *La partenza* (1746).

Osservazioni

1. Ariosto, Machiavelli, Tasso, Galilei, Marino mostrano i diversi modi con cui si può fare cultura:

a) per Ariosto essa significa divertire e costruire la rete concettuale che permette di capire la realtà politica e sociale;

b) per Machiavelli essa significa impegno per costruire uno Stato solido, in pace e militarmente sicuro;

c) per Tasso essa significa sottomettersi al potere e ai valori costituiti e persuadere il lettore della bontà di questi valori;

d) per Galilei essa significa rinnovamento della cultura, apertura della scienza alla società, discussione e dimostrazioni;

e) per Marino essa significa volontà estrema di andare incontro alle esigenze dei committenti, che pagano.

2. Conviene anche andare a rivedere come la cultura era concepita da Dante, Petrarca, Boccaccio e gli umanisti del Quattrocento. Nel Settecento, nell'Ottocento e nel Novecento ci saranno altre concezioni, più o meno simili a quelle qui indicate. Dovrebbe risultare subito che la cultura non è al di sopra delle parti. Essa si presta ed è piegata a tante funzioni, completamente diverse e legate a una classe sociale piuttosto che a un'altra. D'altra parte la Scuola siciliana era certamente filonobiliare, come il Dolce stil novo era filoborghese. Il *Decameron* è filonobiliare e antiecclesiastico come il *De falso credita et ementita Constantini donatione* (1440) di Valla è antiecclesiastico. La cultura insomma è uno dei tanti ambiti in cui si manifesta la lotta per affermare il proprio ceto o la propria classe contro le altre. Ciò permette di capire perché la Chiesa cattolica ha dato sempre grandissima importanza al fatto di avere sotto il suo controllo gli intellettuali (e, attraverso di loro, la cultura), che essa ripagava con pensioni, incarichi e lasciandoli liberi (una concessione da poco) di manifestare tutte le tendenze sessuali che volevano. In genere gli intellettuali non vedevano l'ora di asservirsi.

IL BAROCCO (FINE CINQUECENTO-FINE SEICENTO)

Il Barocco sorge quasi contemporaneamente in tutti i paesi europei tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. Non ha un unico centro di irradiazione; ed ogni paese presenta caratteristiche specifiche. Il termine deriva forse da *baroco* o *barocco*, con cui la logica medioevale indicava un sillogismo piuttosto contorto; o dal portoghese *Barroco*, passato nel francese *baroque* e da lì nell'italiano, che indicava una perla irregolare. Esso appare nel Settecento, per indicare in tono polemico l'arte irregolare, tendente alla stravaganza e all'eccesso, e il cattivo gusto del Seicento.

Il Barocco risente della crisi sociale ed economica del Cinquecento, che si risolve in una ricerca ossessiva del nuovo e in una dimostrazione continua di ingegnosità da parte dei poeti, che perdono la loro importanza all'interno delle corti, a favore di altre figure sociali. Risente anche della crisi di certezze, che accompagna la rivoluzione scientifica e la nascita dell'astronomia e della fisica moderne.

I paesi cattolici, come la Spagna e l'Italia, presentano le manifestazioni più intense della cultura e dell'arte barocca. Ciò dipende dal fatto che la Chiesa cattolica dopo il Concilio di Trento (1545-63) va alla riconquista della società europea attraverso il controllo della produzione artistica e la sottomissione degli intellettuali. In Spagna i maggiori esponenti del Barocco sono Luis de Góngora (1561-1627), da cui deriva il *gongorismo*, e Francisco de Quevedo (1580-1645). In Italia sono Giambattista Marino (1569-1625) ed il *marinismo*, il gruppo di poeti che a lui si ispira: Claudio Achillini (1574-1640), Giovanni Leonio Sempronio (1603-1646), Giuseppe Artale (1628-1679) e Giacomo Lubrano (1619-1693).

Il Barocco si radica nella cultura cinquecentesca, sia nel Rinascimento che nel Manierismo. Di essi porta all'estremo i motivi poetici, poiché vuole proporre una cultura moderna, adatta al suo tempo. Da qui deriva la polemica contro il petrarchismo, lo sforzo di rinnovare le varie forme artistiche e di guardare con occhi diversi la realtà.

I temi della poesia barocca sono molteplici:

1. Il Barocco scopre la realtà della vita quotidiana, i gesti quotidiani, la donna nei suoi atteggiamenti di ogni giorno, i piccoli oggetti che essa usa. Essa viene presentata mentre si pettina, si specchia, ride, cuce, nuota ecc.; o mentre usa oggetti come il ventaglio, l'occhialino, lo specchio, il gioiello, un fiore. Della donna il poeta barocco canta anche le imperfezioni: la donna vecchia, con le pulci, con i pidocchi, senza un dente ecc.; ed anche le parti del corpo: gli occhi, il naso, la bocca, le orecchie, le mani ecc. I poeti cercano e cantano il brutto, lo sporco, il bizzarro, lo strano, l'insolito.

2. Il Barocco rinnova anche il linguaggio e gli strumenti retorici della poesia. Viola e piega ai suoi pro-

positi le regole rinascimentali: il *Canzoniere* di Petrarca non interessa più come analisi introspettiva e per il *dissidio interiore*; interessa per le sue soluzioni stilistiche e tecniche. I poeti barocchi danno ampio spazio ai giochi di parole, al concettismo, alle *agudezas*, e soprattutto alla metafora. Le *parole* sono spesso usate per la loro polisignificanza o per la loro ambiguità: nel giro di pochi versi Marino usa *sol(e)* come sostantivo ("il sole"), verbo ("come suole"), aggettivo ("da sole"), avverbio ("solamente"). Le *argutezze* mostrano l'ingegno e l'abilità del poeta, che risolve il sonetto nell'invenzione finale. Il *concettismo* consiste nel ricercare e nello stabilire rapporti tra due realtà diverse e nel descrivere la seconda nei termini della prima. "Sorge il mio bel sol del suo oriente", dice Marino: la donna, paragonata al sole, non può alzarsi che da oriente. La *metafora* e, in genere, i traslati diventano lo strumento privilegiato per indagare la realtà, poiché permettono di cogliere aspetti, relazioni e somiglianze che altrimenti sarebbero sfuggiti.

3. Con le *argutezze*, il concettismo e la metafora il Barocco propone consapevolmente la "poetica della meraviglia" e, nello stesso tempo, si preoccupa di coinvolgere il suo pubblico. Il motivo di ciò è semplice: soltanto il successo presso il pubblico avrebbe permesso al poeta di uscire dalla fitta schiera dei poeti concorrenti e di ottenere fama, onori e ricchezza. Da qui la necessità di rinnovare continuamente i temi, le invenzioni ed il linguaggio poetico.

Il Barocco ed il marinismo non sono le uniche correnti della poesia italiana. Accanto ad essi si manifesta, fin dagli inizi del Seicento, una *tendenza classicistica*, che vuole mantenere i legami con la tradizione. Questa corrente riprende forza dopo la metà del secolo, quando la poesia barocca dà segni di stanchezza. Peraltro tale tendenza non ha quella forza d'impatto né quella originalità che caratterizzano la poesia barocca. Oltre a ciò sono numerosi i rapporti tra classicismo e Barocco, tra poeti antimarinisti e poeti marinisti. Il maggiore esponente del classicismo è Gabriello Chiabrera (1552-1638), che con i suoi versi semplici e melodici anticipa l'*Arcadia* (1690-prima metà del Settecento). Altri autori sono Fulvio Testi (1593-1646) e Vincenzo da Filicaia (1642-1707).

Con l'*Arcadia*, che recupera e rielabora valori tradizionali, si chiude il Seicento e la cultura barocca e si entra nella cultura razionalistica del Settecento.

GALILEO GALILEI (1564-1642)

La vita. Galileo Galilei nasce a Pisa nel 1564. Si iscrive all'Università di Pisa come studente di medicina, ma presto abbandona il corso per passare a matematica. Nel 1589 scopre l'isocronismo del pendolo e si convince della validità della teoria copernicana. Nel 1592 diventa docente di matematica nello Studio di Padova. Qui resta per 18 anni, fino al 1610. Il periodo padovano è il periodo più felice della sua vita sia sul piano affettivo sia su quello scientifico: ha una relazione con una veneziana, Marina Gamba, che gli dà tre figli; la Repubblica di Venezia gli assicura libertà di pensiero e di ricerca. Nel 1609 dall'Olanda ha notizie di uno strumento che avvicina le cose. Su queste frammentarie notizie Galilei costruisce il cannocchiale, che rivolge verso il cielo. Scopre le montagne della luna, i satelliti di Giove, di cui dà subito notizia nel *Sidereus nuncius* (1610), quindi gli anelli di Saturno, le fasi di Venere e le macchie solari. E in cielo vede un numero elevatissimo di stelle. Esso quindi risulta completamente diverso da come lo descriveva l'astronomia aristotelico-tolemaica. Le scoperte astronomiche gli danno immediatamente una fama internazionale. Nel 1610 ritorna a Firenze per motivi economici: riceve lo stipendio senza l'obbligo di insegnare. Continua intanto a divulgare la teoria copernicana. Nel 1615 scrive una lettera a Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana, nella quale propone una nuova interpretazione della *Bibbia*: essa contiene soltanto verità di fede, non verità di scienza; le verità di scienza si trovano nel gran libro della natura, e sono storiche. Nel 1616 viene ammonito dalla Curia romana a non professare la teoria copernicana. Nel 1623 pubblica il *Saggiatore*, in cui propone il metodo matematico-sperimentale. Nel 1630 Galilei termina di scrivere il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano*, che dopo lunghe trattative con le autorità ecclesiastiche riesce a pubblicare nel 1632. L'opera, che si schiera apertamente a favore della teoria copernicana, è duramente attaccata dai gesuiti. Galilei è chiamato a Roma davanti al tribunale dell'Inquisizione per discolarsi d'aver professato la teoria copernicana. Egli è processato, condannato e costretto all'abiura. Sconta la pena in domicilio coatto nella sua villa di Arcetri, vicino a Firenze. Qui nonostante la salute malferma continua le sue ricerche. Nel 1638 fa pubblicare in Olanda la sua opera più rigorosa, i *Discorsi e dimostrazioni matematiche sopra due nuove scienze*. Ormai cieco, passa gli ultimi anni della sua vita circondato dall'affetto dei suoi discepoli (padre Benedetto Castelli, il matematico Bonaventura Cavalieri, il fisico Evangelista Torricelli, lo studioso di geometria analitica Vincenzo Viviani), che ne continuano il pensiero e le ricerche. Muore nel 1642. Nello stesso anno nasce Isaac Newton (1642-1727), che con la teoria della gravitazione universale, esposta nei *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687), porta a conclusione le ricerche di fisica e di astronomia iniziate da Galilei.

Le opere. Galilei scrive il *Sidereus nuncius* (1610), in cui presenta le sue scoperte astronomiche, il *Saggiatore* (1623), dove espone il metodo matematico-sperimentale, i *Dialoghi sopra i due massimi sistemi del mondo* (1630-32), nei quali si schiera a favore della teoria copernicana, infine i *Discorsi e dimostrazioni matematiche sopra due nuove scienze* (1638), che riprendono argomenti di fisica.

Il pensiero scientifico e filosofico. Il pensiero e l'opera di Galilei si può circoscrivere ai seguenti nuclei: a) le scoperte astronomiche e le ricerche di fisica; b) il metodo matematico-sperimentale; c) l'autonomia della scienza dalla fede e una nuova interpretazione della *Bibbia*; d) il rifiuto del principio di autorità (*l'ipse dixit* di Aristotele) e la divulgazione scientifica.

1. Con il cannocchiale Galilei scopre le montagne della luna, i satelliti di Giove, gli anelli di Saturno, le fasi di Venere, le macchie solari ed un cielo incredibilmente stellato. I satelliti di Giove contraddicono poi in modo esplicito la teoria aristotelico-tolemaica, secondo cui tutti i corpi celesti girano intorno alla terra. Respinge perciò la teoria aristotelico-tolemaica, secondo cui tutti i pianeti, compreso il sole, girano intorno alla terra, che si trova al centro dell'universo. E propone la teoria copernicana, secondo cui la terra ed i pianeti girano intorno al sole. In fisica studia i piani inclinati, la caduta dei gravi, formula il principio di inerzia e il principio di relatività ristretto (o galileiano).

2. Galilei elabora il metodo matematico-sperimentale, che unisce la matematica e l'osservazione e che si contrappone al metodo aristotelico, che privilegiava la logica. Esso consiste di tre fasi:

- a) la misura del fenomeno;
- b) l'elaborazione di una ipotesi matematica; e
- c) l'esperimento cruciale per dimostrare o falsificare l'ipotesi.

L'autore ritiene che la matematica si possa applicare alla realtà, perché la realtà ha una struttura matematica. Per Galilei addirittura Dio è il primo matematico e conosce matematicamente la realtà. La differenza tra la conoscenza umana e quella divina è soltanto di quantità, non di qualità: l'uomo deve fare un passaggio matematico alla volta, Dio invece li fa tutti insieme. La conoscenza umana quindi partecipa all'assolutezza della conoscenza divina.

3. Galilei propone una interpretazione della *Bibbia* diversa da quella tradizionalmente accettata dalla Chiesa: la *Bibbia* contiene soltanto verità di fede, non verità di scienza. Lo scrittore sacro ha usato la scienza del suo tempo, altrimenti non sarebbe stato creduto. Spetta al teologo individuare quali esse siano. Esse sono immutabili. Le verità di scienza invece si trovano nel gran libro della natura, cioè l'universo, e sono scritte in caratteri matematici. Perciò si possono capire soltanto se si conosce la matematica. Spetta allo scienziato ricercarle. Esse non sono immutabili, sono

storiche. La sua ricerca è processuale, ed i risultati sono sempre parziali e perfezionabili: non ci sono verità scientifiche assolute, che pongano fine alla ricerca. Ad ogni modo verità di fede e verità di scienza non possono contraddirsi, poiché la *Bibbia* è stata ispirata da Dio e la natura è stata creata ancora da Dio. Galilei è un sincero credente, e distingue l'ambito della scienza da quello della fede per evitare che sorga una frattura insanabile tra la ricerca scientifica e la Chiesa del tempo. Il suo sforzo però è vano. La Chiesa ribadisce l'interpretazione tradizionale della *Bibbia* e la teoria geocentrica. Nel breve periodo egli è sconfitto (i *Dialoghi* sono posti all'*Indice dei libri proibiti* fino al 1757); nel lungo periodo la Chiesa fa propria l'interpretazione galileiana della *Bibbia*.

4. Galilei quindi rifiuta l'*ipse dixit*, cioè "Lo ha detto lui (=Aristotele), quindi è vero". Il richiamo ad Aristotele, al suo metodo e alle sue teorie caratterizzava la scienza tradizionale. Ciò avviene anche a causa della sintesi tra pensiero aristotelico e pensiero cristiano fatta da san Tommaso d'Aquino (1225-1274), che racchiudeva in un sistema armonico e razionale filosofia greca e rivelazione cristiana, fisica e metafisica. Al principio di autorità Galilei contrappone la consapevolezza che la scienza è storica, non formulata una volta per tutte, e che nella realtà ci sono molte più ragioni di quanto l'uomo possa immaginare. Il rifiuto del principio di autorità, una attenzione particolare verso il pubblico colto, oltre alla necessità di avere un'opinione pubblica a favore della teoria copernicana, spingono Galilei a scrivere le sue opere non in latino, la lingua dei dotti di tutta Europa, ma in italiano. In tal modo egli si inserisce nella grande tradizione fiorentina del Trecento, arricchita degli apporti cinquecenteschi; e propone una prosa che sarà il modello della divulgazione scientifica posteriore.

In un passo famoso del *Saggiatore* (cap. 6) Galilei polemizza con il gesuita Lotario Sarsi (pseudonimo di Orazio Grassi), per il quale tutto il sapere è già racchiuso nelle opere di Aristotele e perciò si può fare scienza soltanto richiamandosi a lui (principio di autorità). Ed afferma che il gran libro della natura, che sta davanti agli occhi dell'uomo, è scritto in linguaggio matematico, e si può comprendere soltanto se si conosce tale linguaggio. In tal modo attribuisce alla natura una struttura matematica e pone le basi al matematismo della scienza moderna.

Oltre a ciò, mi pare di capire che Sarsi è fortemente convinto che nel filosofare sia necessario appoggiarsi alle opinioni di qualche celebre autore, così che la nostra mente, quando non si maritasse con il discorso di un altro, dovesse rimanere completamente sterile ed infeconda. Egli forse pensa che la filosofia [della natura] (=la scienza) sia un libro ed una fantasia dell'uomo, come l'*Iliade* e l'*Orlando furioso*, libri nei quali la cosa meno importante è che quel che vi è scritto sia vero. Signor Sarsi, le cose non stanno così. La filosofia [della natura] è scritta in questo grandissimo libro, che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intende-

re, se prima non si impara ad intendere la lingua e a conoscere i caratteri, nei quali è scritto. Esso è scritto in lingua matematica, e i caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche. Senza questi strumenti [concettuali] è umanamente impossibile intenderne parola, ed è un vano aggirarsi per un oscuro labirinto.

Commento

1. Con il matematismo di Galilei cambiano gli strumenti con cui da 1.900 anni – cioè dalla scienza greca, cioè da Aristotele (386-323 a.C.) – si studiava la realtà e cambia interamente anche la stessa visione della realtà: la struttura della realtà non è logica, è matematica; e l'universo non è chiuso, è infinito. La logica di Aristotele viene sostituita con il matematismo di Platone (427-347 a.C.) e di Euclide (III sec. a.C.). Con lo scienziato pisano si passa definitivamente dal mondo del pressappoco della scienza tradizionale all'universo della precisione della scienza moderna.

2. Con la sua proposta di un sapere impegnato e capace di aggredire e di interpretare la realtà, Galilei si pone accanto ai maggiori scrittori del Cinquecento e del Seicento italiano (ma anche europeo): Ariosto, Machiavelli, Tasso, Marino. Diversamente da costoro, egli opera all'interno di un diverso settore, non quello strettamente letterario-culturale, ma quello scientifico-letterario: dall'astronomia alla fisica, dalla costruzione di strumenti alla divulgazione scientifica. L'impianto letterario fa da supporto alla sua strategia di divulgatore scientifico e alla sua straordinaria *vis polemica*. La struttura dialogica si riallaccia alla tradizione culturale che risale ai *Dialoghi* di Platone: le teorie si discutono a più voci e si mettono alla prova dei fatti.

3. Il tentativo galileiano di proporre una cultura socialmente e scientificamente impegnata, aperta alla molteplicità del reale e della vita, si scontra con l'ostilità della Chiesa cattolica, e lo scienziato pisano viene costretto al silenzio. La Chiesa non poteva lasciare libertà di pensiero allo scienziato pisano né agli intellettuali: per essa la cultura era uno strumento di potere, che le permetteva di controllare gli intellettuali – in genere integrati nella gerarchia ecclesiastica e asserviti mediante incarichi ben remunerati –; e attraverso gli intellettuali, l'intero immaginario collettivo. Ad essi chiedeva soltanto di produrre una cultura inoffensiva, non critica, allineata ai valori dominanti, che sostenesse il potere (civile e religioso) costituito. Come contropartita in privato li lasciava liberi di condurre la vita che volevano. Ciò vale con Petrarca, Ariosto, poi Metastasio: in genere gli intellettuali accettavano volentieri le prebende in cambio della sottomissione culturale. Queste sono le origini e il significato del Manierismo artistico di fine Cinquecento e della cultura e dell'arte spettacolari del Barocco seicentesco: una grande cultura al servizio di un grande progetto culturale di ordine sociale.

4. La cultura quindi non è un campo neutro, che si sottrae alla dinamica delle forze sociali e che permette

di evadere nell'immaginario collettivo senza preoccuparsi e senza dover prendere alcuna precauzione.

Osservazioni

1. Ariosto scrive per dilettere se stesso ed i suoi ascoltatori. Scrive però anche per costruire una rete concettuale con cui affrontare ed interpretare il mondo sconvolto da incredibili cambiamenti, in cui vive. La stessa cosa fa, contemporaneamente, Machiavelli con il *Principe* e con le altre opere storiche e politiche. Ambedue gli autori si trovano davanti a una situazione difficile e drammatica, che la mentalità e gli strumenti concettuali correnti non riescono ad interpretare e perciò a controllare. Essi danno il loro contributo teorico, seppure con modalità e da prospettive diverse. I problemi che affrontano sono però gli stessi. Sia per l'uno sia per l'altro la letteratura, la cultura, la riflessione servono non soltanto per evadere dalla realtà, per sognare, per conseguire una soddisfazione estetica o emotiva (Machiavelli scrive la *Mandragola*, la più bella commedia del Cinquecento); ma anche per capire, per interpretare e per controllare la realtà in cui si vive. Queste sono le funzioni attribuite alla cultura, e che la cultura ancor oggi deve saper svolgere.

2. Accanto alla loro visione della letteratura e della cultura si pone, o meglio si contrappone, quella di Tasso, per il quale la cultura deve proporsi di insegnare e di educare il lettore, ricoprendo i suoi insegnamenti con storie meravigliose. Tasso quindi non si preoccupa di esaminare la realtà, bensì di indirizzare il lettore verso valori già stabiliti. Questi valori non sono mai messi in discussione, sono solamente indicati come mete da raggiungere. Nella prospettiva tassiana quindi l'uomo non va verso la realtà e le sue molteplici manifestazioni; l'uomo invece piega e fa girare la realtà intorno a sé e ai suoi valori.

3. Alla fine del secolo Giambattista Marino (1569-1625) propone una nuova concezione della cultura: la cultura deve meravigliare; lo scrittore che non lo sa fare può cambiar mestiere. La sua concezione risente del nuovo rapporto che si stabilisce tra intellettuale e potere politico e religioso: l'intellettuale non deve pensare, non deve indagare, non deve proporsi di conoscere la realtà né di affrontare la realtà con nuovi strumenti concettuali. L'intellettuale – il letterato, l'artista – deve esulare da questi compiti, asservirsi, divertire e cantare la classe politica al potere. I valori sono i valori politici, religiosi e sociali esistenti, universali ed eterni, che non si possono mettere né si mettono in discussione.

4. Su un altro versante, quello filosofico, metodologico, scientifico e biblico, alla fine del Cinquecento e agli inizi del Seicento Galileo Galilei (1564-1642) propone una nuova cultura e nuove conoscenze a nuovi lettori: scrive in italiano i *Dialoghi sopra i due massimi sistemi del mondo*, affinché un più largo pubblico di intellettuali, che ignorava il latino, si possa avvicinare alla scienza. E, come Machiavelli nel *Principe* (1512-13) aveva separato la politica dalla morale, così egli ora separa la ricerca scientifica dall'ambito religioso e biblico.

5. Le riflessioni e, soprattutto, le critiche ai vari autori servono a mostrare come si lavora criticamente ed attivamente sui testi: l'autore ha voluto ignorare o fingere di ignorare certe questioni; e lo ha fatto per motivi di cui molto probabilmente era consapevole. Un atteggiamento critico ed attivo con i testi permette di capire di più, di capire meglio, di ricordare meglio, e di trasformare l'apparato teorico così elaborato nella rete concettuale con cui catturare ed interpretare la realtà in cui si vive. Il passato – la letteratura, l'arte, la storia, le scienze – può essere un peso insopportabile e noioso, può essere evasione edonistica o estetica; ma può essere anche l'occasione per riflettere su quanto è successo (e perché è successo) e su che cosa ora sta succedendo. Sia Ariosto, sia Machiavelli, sia Marino, sia Galilei hanno usato la cultura non per evadere dal loro mondo, ma per rispondere alle esigenze ed ai problemi pressanti che esso proponeva. Per capirlo, per interpretarlo e per gestirlo.

GIAMBATTISTA MARINO (1569-1625)

La vita. Giambattista Marino nasce a Napoli nel 1569. Intraprende gli studi giuridici, che trascura per quelli letterari. Ciò lo mette in contrasto con il padre, che lo caccia di casa. Marino allora cerca la protezione presso diverse famiglie napoletane, finché nel 1596 entra al servizio di Matteo di Capua, principe di Conca. Nel 1600 è incarcerato per aver prodotto in tribunale un documento falso a favore di un nobile accusato di omicidio. Si reca poi a Roma, dove frequenta i circoli letterari ed accademici. Qui è al servizio prima del monsignore Melchiorre Crescenzo, poi del cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di papa Clemente VII. Nel 1602 va a Venezia, per seguire la stampa delle *Rime*. Nel 1608 accompagna il cardinale a Torino. Qui riceve una onorificenza dal duca Carlo Emanuele di Savoia per un poemetto scritto in suo onore. Ciò provoca l'invidia del poeta genovese Gaspare Murto-la, che tenta di ucciderlo. Nel 1610 Marino si trasferisce a Torino. Ha un'altra disavventura, perché viene incarcerato per un anno a causa di versi ritenuti ingiuriosi nei confronti del duca. Uscito di prigionia, egli ritorna a lavorare all'*Adone* e pubblica la *Lira* (1614). Nel 1615 abbandona Torino e va a Parigi alla corte di Maria de' Medici. Qui resta fino al 1623. A Parigi riprende l'*Adone*, che pubblica nel 1623, lavora alla *Galleria* (1620), alla *Sampogna* (1620) e al poemetto biblico *La strage degli innocenti*, pubblicato postumo (1632). Nel 1623 rientra in Italia, prima a Roma, poi a Napoli, dove è accolto trionfalmente. Qui muore nel 1625.

Le opere. Marino scrive la *Lira* (1614), una raccolta di poesie, la *Galleria* (1620), che descrive opere d'arte reali ed immaginarie, la *Sampogna* (1620), che raccoglie favole boscherecce e idilli pastorali, *La strage degli innocenti* (1632, postuma), di argomento religioso, e l'*Adone* (1623), la sua opera maggiore.

La poetica. Marino è il maggiore esponente del Barocco italiano. Egli rappresenta in modo paradigmatico il poeta barocco, le sue tensioni e la sua ansia di nuovo: vive a corte, cerca onori e gloria, e li ottiene, ma conosce anche il carcere. È un professionista della penna, che usa per diletto del suo nobile pubblico. Egli perciò è attentissimo alle reazioni del suo pubblico e dei suoi committenti, perché soltanto se soddisfa i loro desideri può avere successo e ricchezza. Nella *Murtoleide* (1608) fornisce la definizione più efficace di poesia barocca:

È del poeta il fin la meraviglia
(Parlo dell'eccellente e non del goffo):
Chi non sa far stupir vada alla striglia.

Nessun genere letterario sfugge al suo interesse ed in tutti si cimenta, riuscendo a trasformare e a dare nuova vita poetica a tutto ciò che tocca. Le immagini sono nuove, vivaci e sfarzose; sono costruite con abilità

e immediatezza sino all'invenzione finale: il potere magico della parola trasforma e vivifica l'insignificanza della materia.

Marino è consapevole della novità della sua poesia: "Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme; ma la vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo".

La sua poesia è stata considerata superficiale, tutta tesa a stupire con le metafore e con la battuta finale. Si può affermare ciò soltanto se si applicano criteri di valutazione non barocchi (come l'eleganza e l'armonia del petrarchismo, l'impegno morale e civile ecc.), cioè proprio quei criteri artistici che Marino e il Barocco contestano. Egli invece – ma ciò vale per ogni autore – va misurato con le *sue* intenzioni poetiche, va inserito nel *suo* contesto storico, quello illiberale della Controriforma, e va collegato con il *suo* pubblico, fatto di nobili, interessati all'intrattenimento e all'evasione.

Le *Rime* (1602) contengono alcuni sonetti, le cui metafore fanno testo per tutto il Seicento.

Donna che si pettina

Onde dorate (e le onde erano capelli) un giorno Una navicella d'avorio (=un pettine) fendea; Una mano, pure d'avorio, la conduceva Attraverso quei meandri preziosi;

E, mentre divideva con un solco drittissimo I flutti tremolanti e belli, Il dio Amore coglieva l'oro dei fili spezzati, Per fare con essi catene ai ribelli (=a chi non si innamorava).

Per il mare dorato, che increspandosi apriva Il suo tempestoso tesoro biondo, Il mio cuore agitato se ne andava a morire.

È prezioso il naufragio, in cui io muoio sommerso, Poiché, nella mia tempesta, Lo scoglio (=la fronte della donna) è di diamante ed il golfo (=i capelli) è d'oro!

Commento

1. Tutto il sonetto è costruito intorno alla metafora *capelli-mare*, che genera subito l'altra metafora *pettine-navicella*. Il sonetto si sviluppa abilmente e senza forzature sino alla fine quando, come di consueto, espone l'invenzione ingegnosa: un gradito naufragio tra i *capelli-onde* a causa dello *scoglio-fronte*.

2. Con grande abilità e con grande originalità Marino riprende un tema tradizionale della poesia amorosa: il poeta s'innamora e muore d'amore davanti alla bellezza (o ai capelli biondi) della sua donna.

Per la sua donna, che avea spiegate le sue chiome al sole

All'aria i capelli (che han tolto ogni valore all'oro) Il mio bel sole (=la mia donna), alzandosi dal suo letto, Aveva sciolto dai suoi biondi volumi (=essi erano sta-

ti raccolti per la notte), Per raddoppiare forse la luce del nuovo giorno.

Una parte di essi, scherzando in una nuvola ricca e folta, Cadeva come una pioggia sopra le belle spalle; Una parte a forma di riccioli d'oro se ne andava serpeggiando Tra la bellezza del seno e del viso.

Io vidi il dio Amore che fra i rami lucenti Dei suoi capelli dorati (com'è solito fare) Teneva mille trap-pole al mio cuore;

E [vidi] il sole, teso nello splendore dei suoi occhi unici e Preziosi, e preso dai suoi capelli d'oro, Ruotare come un girasole!

Commento

1. L'inizio è volutamente contorto: "La mia donna, alzandosi dal suo letto, aveva sciolto all'aria i suoi capelli (che hanno tolto ogni valore all'oro), forse per raddoppiare la luce del nuovo giorno".

2. Il sonetto presenta giochi fonici (*l'aura, l'auro*), che ricordano il petrarchesco *Erano i capei d'oro a l'aura (=l'aria e Laura) sparsi* (XC). Nella terzina finale il poeta sfrutta con estrema abilità la polisignificanza dei termini: *sol(e)* significa "come *suole*", "nello *splendore* dei suoi occhi unici e *rari*", "*sole* (=astro)". È presente pure nella parola composta *girasole*. Questa è l'invenzione ingegnosa con cui il poeta chiude il sonetto.

3. Il tema della donna e dei capelli biondi è antichissimo e sfruttatissimo. Risale ancora alla Scuola siciliana. Marino però con grazia ed abilità riesce ancora a trattarlo con originalità e con grande vivacità. I giochi e le invenzioni non appesantiscono né rendono artificioso il sonetto. L'autore inoltre inserisce la donna in un contesto quotidiano, più vicino all'esperienza del lettore: la donna si sta alzando dal letto. Questo è un ulteriore motivo di novità rispetto alla tradizione letteraria dantesca, petrarchesca e dei petrarchisti, che voleva la donna lontana e irraggiungibile.

L'*Adone* (1623) è un poema in 20 canti, composto da 5.113 ottave, che canta gli amori tra Adone e Venere. L'opera contiene molte deviazioni dal tema principale ed è lunga 40.904 versi (nelle *Metamorfosi* Ovidio racconta la stessa storia in soli 73 versi). L'opera vuole essere il poema dei poemi: l'autore vuole riprendere tutti i motivi della poesia tradizionale (l'eroico, il romanzesco, il tragico, il mitologico, il pastorale, il didascalico, il comico, il patetico-sentimentale, l'erotico), e superare i poeti del passato. In due episodi famosi il poeta canta la rosa e gareggia con l'usignolo.

Elogio della rosa (III, 156, 158-159)

156. "O rosa, tu sei il sorriso del dio Amore, tu sei scesa dal cielo, tu sei divenuta rossa per colpa del mio sangue (=di Venere), tu sei il pregio del mondo e il fregio della natura, tu sei vergine figlia della terra e del sole, tu sei il piacere e la preoccupazione di ogni ninfa e di ogni pastore, tu sei l'onore della famiglia profumata dei fiori, tu hai il primato su tutto ciò che è

bello, tu sei la regina più splendida fra il popolo dei fiori. [...]

158. Tu sei l'incanto dei giardini, tu sei la bellezza dei prati, tu sei la gemma della primavera e l'occhio del mese di aprile. Le grazie e gli amorini ti usano per fare una ghirlanda da mettere sopra i capelli oppure sopra il seno. Tu dai da bere dentro la tua corolla di rubino il tuo nettare dolcissimo all'ape e al vento che vengono ad alimentarsi.

159. Il sole non deve insuperbire perché è più splendente delle stelle che sono più piccole, perché anche tu ondeggi tra i fiori bianchi, e alle viole mostri la tua superba bellezza. Con le tue bellezze uniche e rare tu sei lo splendore di questi luoghi, il sole di quelli. Egli nel suo ambito, tu sopra il tuo stelo, tu sei il sole della terra, egli è la rosa del cielo."

Il canto dell'usignolo (VII, 32-37)

32. Ma sopra tutti gli uccellini belli e gentili che cantano e volano con leggiadria in cielo, l'usignolo, la sirena dei boschi, effonde il suo spirito tremante ed acuto; e modula in modo tale il suo canto, che pare il maestro del mondo degli uccelli. Esso trasforma il suo canto in mille modi, trasforma il suo canto in mille suoni.

33. Che meraviglia ascoltare questo prodigio musicale, che si ode, sì, ma si sente appena come ora tronca il canto, ora lo riprende, ora lo ferma, ora lo piega, ora lo abbassa, ora lo innalza, ora privilegia i suoni gravi, ora quelli acuti, ora fa di dolci note una lunga catena, e sempre, sia che dispieghi la voce in toni alti, sia che la raccolga in toni bassi, con uguale abilità la lega e la scioglie. [...]

36. Pare che egli abbia in gola ed in ogni fibra una ruota rapida o un turbine veloce. Sembra la lingua, che si muove e si mette a vibrare, sembra la spada di uno spadaccino abile e deciso. Se piega e se increspa oppure se interrompe e tiene sospesa la voce in ritmi tranquilli, lo dirai spirito del cielo, che in tanti modi snoda il suo canto così vario e pieno di note.

37. Chi crederà che un'anima così piccola possa contenere forze così grandi? Che un atomo canterino possa nascondere tanta dolcezza dentro le vene e le ossa? Che sia, mosso da un alito di vento, un canto con le penne, un suono che vola? O che sia un respiro vivo, vestito di penne, una piuma che canta, un canto che vola?

ANTON MARIA NARDUCCI, *Sembran fere d'avorio in bosco d'oro*

Sembrano fiere d'avorio in un bosco d'oro
Le fiere vagabonde di cui siete così ricca;
Anzi sono gemme quelle che voi scuotete
Dal tesoro dorato dei vostri capelli;

Oppure, intenti al loro nobile lavoro,
Avete così cambiato gli amorini,
Affinché essi tessano una bella rete
al mio cuore
Con i vostri capelli dorati, guardando i quali io muoio contento.

O amorini, che volate fra bei rami dorati, O gemme nate in mezzo alle onde dorate dei capelli; O fiere che vi siete nutrite di alimenti dolcissimi;
Deh, se volete onori eterni, Non rifiutatevi di farvi talvolta catturare Da quella preda che cattura i cuori.

Commento

1. Narducci polemizza con il petrarchismo, che cantava una donna bellissima ed inesistente; e, con maggiore aderenza alla realtà, canta i pidocchi di cui la sua donna è ricca. Anzi in essi si sono trasformati gli amorini... L'ultima terzina contiene l'invenzione ingegnosa: il triplice uso del termine *preda*.

GIUSEPPE ARTALE (1628-1679), *Pulce sulle poppe di bella donna*

Ecco una piccola macchia sempre in movimento, che vive Sopra un seno candido, nutriente e gradito; E posa, dove il sole immobile è divenuto doppio, Una breve ombra palpabile e pungente.

Io vedo questa fiera nerissima e pronta a mordere Stare in agguato tra candidi sentieri; È l'opposto rimpicciolito e nero Di un piccolo mondo; è un ente quasi inesistente.

O pulce, o neo che voli sul bianco candore [dei seni], Hai un corpo indivisibile per tua difesa, Ed hai reso nero un atomo d'amore;

Per aumentare il dolore e l'affanno Di questo mio cuore prostrato e malato, Tu sei il punto mobile dei miei lamenti (=i lamenti del poeta non hanno mai fine).

Commento

1. Il sonetto, fondato sulla "poetica della meraviglia", mostra l'abilità ed il virtuosismo del poeta nello sviluppare con metafore continue due temi paralleli: la pulce, che è piccola e nera; i seni, su cui si muove la pulce, che sono candidi e grandi: *Picciola macchia... in sen d'argento* (vv. 1-2), *Lieve d'ebeno... fra nevosi sentier* (vv. 5-6), *volatil neo d'almo candore* (v. 9), che si esprime anche nei continui contrasti di colore: *macchia/argento, sol/ombra, ebeno/nevosi, neo/candore*. Una serie di aggettivi metaforici esprime la mobilità dell'animaletto: *instabil, volatil, non fermo*. Alcune metafore iperboliche ne descrivono il corpo: *ombra palpabile e pungente* (v. 4), *antipodo nero* (v. 7), *volatil neo* (v. 9), *atomo d'amore* (v. 11). Alcuni richiami interni sono: *brieve e lieve* (vv. 4 e 5), *antipodo e mondo* (vv. 7 e 8), *indivisibil e atomo* (vv. 10 e 11), ma anche *lungo e languore* (v. 13). La terzina finale contiene una metafora grammaticale: *prolisso* (=lungo), *periodi* (=espressioni lamentose), *punto* (=conclusione), *non fermo* (=non concluso).

2. L'ideale secentesco di bellezza femminile è costituito dalle donne pantagrueliche e sensuali del pittore fiammingo Pieter Paul Rubens (1577-1640), che si forma in Italia (1600-1608) e che ritorna ad Anversa, dove apre una bottega, che ha un grande influsso sulla pittura europea successiva.

FRANCESCO BERNI (1497-1535), *Chiome d'argento fine, irte e attorte*

Capelli d'argento fine, irti ed attorcigliati Senz'arte, intorno a un bel viso d'oro; Fronte rugosa, guardando la quale io impallidisco, Dove spezza le sue frecce Amore e Morte;

Occhi color di perla, strabici, Incapaci di vedere anche gli oggetti in linea obliqua [rispetto allo sguardo]; Ciglia bianche come la neve, e dita e mani dolcemente grosse E tozze, per le quali io trasalisco;

Labbra bianche come il latte, bocca ampia come il cielo, Denti neri come l'ebano, radi e oscillanti; Inaudita ed inesprimibile armonia;

Costumi superbi e pesanti; a voi, o divini Servi del dio Amore, dico chiaramente che queste Sono le bellezze della mia donna.

Riassunto. Il poeta descrive le bellezze della sua donna: ha capelli d'argento fine, un viso d'oro che lo fa impallidire, dove spezza le sue frecce l'Amore come la Morte, ha occhi di perla e che guardano obliquamente, ciglia candide come la neve e mani dolcemente grosse, ha bocca ampia e celeste, denti neri e costumi superbi. È davvero di una inaudita ed inesprimibile armonia.

Commento

1. Il poeta usa il linguaggio petrarchesco, ma lo usa in modo sfasato, in tal modo ottiene risultati parodistici: i *capelli dorati* diventano ora *viso d'oro*, i primi sono belli, ma il secondo è sconvolgente! E infatti il poeta, fissando il viso della sua donna, impallidisce: tradizionalmente si impallidiva per la bellezza del viso; ora si impallidisce dall'orrore...

2. Anche Berni, come Cecco Angiolieri e poi i poeti del Seicento, prende in giro la poesia ufficiale, inserendosi in quella tradizione antiletteraria a cui hanno dato alcuni contributi anche Guido Cavalcanti e lo stesso Dante. Del petrarchismo si criticano la monotonia, l'irrealtà della donna cantata e gli eccessi. E ne fa la parodia (il termine deriva dal greco e significa *strada vicina*).

GABRIELLO CHIABRERA (1552-1638)

La vita. Gabriello Chiabrera nasce a Savona nel 1552. Studia a Roma presso i gesuiti. In seguito ha una vita molto movimentata che lo costringe ad abbandonare Roma nel 1576 e a frequentare varie corti italiane. Muore nel 1638. Egli è l'esponente più significativo del classicismo secentesco ed uno degli autori più famosi del suo tempo. Come Marino sente il bisogno di rinnovare le forme e i contenuti artistici, ma intraprende una via legata all'arte tradizionale. La sua produzione comunque propone quella varietà e quella piacevolezza che erano richieste dal nuovo pubblico. Scrive moltissime opere: poemetti sacri e profani, ma anche drammi e favole per il teatro. La sua fama è legata però alle sue raccolte di canzoni: *Canzoni*

(1586), *Canzonette* (1591) e *Scherzi e canzonette morali* (1599).

simo, dal Barocco al classicismo del Seicento (e poi all'*Arcadia* del Settecento).

Riso di bella donna

1. O belle rose rosse, che non sbocciate al mattino tra le spine; ma, ministre del dio Amore, custodite bei tesori di bei denti:

2. Dite, o rose preziose ed amoroze; dite, perché, se io fisso i miei occhi nello sguardo vivo e ardente [della mia donna], voi subito vi sciogliete in un bel sorriso?

3. Lo fate forse per confortare la mia vita, che non può sopportare l'ira [della mia donna]? Oppure lo fate perché siete liete nel vedere che sto per morire d'amore?

4. O belle rose, sia pure crudeltà o sia pietà la causa che vi spinge a sorridere, io voglio dire in nuovi modi le vostre lodi, ma continuate a sorridere.

5. Se il bel ruscello, se la bella brezza in mezzo all'erba di mattina vagano mormorando; se il prato fiorito si fa bello, noi diciamo che la terra sorride.

6. Quando un venticello per suo piacere agita appena appena le onde limpide, così che la linea dell'acqua sulla spiaggia si muove appena, noi diciamo che il mare sorride.

7. Se in mezzo al rosso, se in mezzo al bianco del cielo l'alba si veste di un velo dorato; e se essa ruota nell'azzurra volta del cielo, noi diciamo che il cielo sorride.

8. È proprio vero: quando è felice, il mondo sorride; quando è felice, il cielo sorride. È proprio vero. Essi però non sanno fare poi un sorriso così grazioso come sapete fare voi.

Riassunto. Il poeta canta il sorriso della sua donna, che ha le labbra rosse come le rose e che, sorridendo, mostra i suoi denti candidi. Egli lo vuole cantare in modi nuovi. E dice: quando la brezza vaga tra i fiori del prato, noi diciamo che la terra sorride. Quando il venticello agita appena appena le onde, noi diciamo che il mare sorride. Quando l'aurora si veste di un velo dorato, noi diciamo che il cielo sorride. Ma né terra, né mare, né cielo sanno fare un sorriso bello come quello della sua donna.

Commento

1. La canzonetta unisce grazia classicheggiante e metafore blandamente barocche: le labbra rosse della donna del poeta che sono paragonate alla natura con limpide immagini. La leggerezza delle immagini e la musicalità dei versi sono ottenute anche sostituendo l'endecasillabo con versi più brevi.

2. L'iperbole barocca è trasformata in grazia musicale: né terra, né mare, né cielo sanno fare un sorriso bello come quello della sua donna.

3. L'immagine della donna, proposta da Chiabrera, continua a trasformare e ad arricchire l'immagine e le funzioni della figura femminile, che erano state cantate dall'intera tradizione letteraria, dalla Scuola siciliana ai poeti comico-realistici, dal Dolce stil novo a Petrarca e ai petrarchisti, dall'Umanesimo al Manieri-

L'ARCADIA (1690-1750)

L'*Arcadia* sorge a Roma nel 1690 ad opera di un gruppo di letterati che si riuniva intorno all'ex regina di Svevia, Cristina, che si era trasferita a Roma dopo la conversione al cattolicesimo. I più importanti dei 14 membri fondatori sono: Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), Giovan Mario Crescimbeni (1664-1718), Giambattista Zappi (1667-1719) e Vincenzo Leonio. Essa però accoglie ben presto i maggiori intellettuali italiani come Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), Francesco Redi (1626-1698), Lorenzo Magalotti (1637-1712), Francesco Lèmene (1634-1704). Grazie ad una accurata organizzazione essa si diffonde in tutta Italia. La sede romana però mantiene sempre un'importanza centrale.

L'*Arcadia* vuole reagire agli eccessi e al cattivo gusto del Barocco e riportare la poesia al classicismo e al petrarchismo tradizionali. Recupera però anche esperienze secentesche come la poesia classicheggiante di Gabriello Chiabrera (1552-1638). Il nome dell'Accademia deriva dall'*Arcadia*, una regione della Grecia abitata da pastori. Essa pratica un complesso cerimoniale classicheggiante, che investe ogni aspetto della vita dell'Accademia. Gli iscritti assumono soprannomi greci, chiamano le donne che cantano con altri soprannomi greci (Amarilli, Clori, Filli), scelgono come insegna la siringa del dio Pan e nominano come protettore Gesù Bambino in quanto è nato in mezzo ai pastori.

Fin dagli inizi l'Accademia è divisa in due tendenze: a) quella che fa capo a Gravina, che vuole laicizzare la cultura e svolgere un programma di rinnovamento poetico e culturale; e b) quella che fa capo al canonico Crescimbeni, legato alla Curia romana, che propone una cultura moderata ed aggraziata, capace di riportare la cultura sotto il controllo della Chiesa. La vittoria del programma moderato spinge Gravina ed altri arcadi come Pietro Metastasio (1698-1782) e Paolo Rolli (1687-1765) ad uscire dall'*Arcadia* e a fondare l'*Accademia dei Quiriti* (1711). Grazie ai finanziamenti della Curia romana, l'*Arcadia* riesce ad attuare un'imponente e capillare rete organizzativa costituita dalle *colonie*, che fonda anche in zone tradizionalmente lontane dalla vita culturale. Proprio queste colonie permettono di unificare la cultura italiana. In tal modo la Chiesa ritorna a fare sentire la sua presenza di guida all'interno della cultura, mantenendo i dibattiti nell'alveo di problematiche strettamente letterarie e favorendo la produzione di canzonette innocue e cantabili, di idilli campestri e di quadretti galanti.

L'*Arcadia* è su posizioni culturali moderate e produce una poesia d'evasione e sentimentale, che non conosce né il dramma né la passione e che evita gli aspetti realistici della vita quotidiana. Essa tuttavia riesce anche a dare contributi positivi: rinnova il linguaggio poetico, che diventa facile, melodioso e cantabile. Rinnova la metrica, sperimentando soprattutto versi brevi (dai quaternari ai settenari), e nuovi componimenti (in particolare la canzonetta, le odi e le odicine

anacreontiche), che si ispirano alla poesia greca e latina.

Il rinnovamento del linguaggio poetico si farà sentire anche in poeti dell'Ottocento come Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi e Alessandro Manzoni, fino a Giosue Carducci.

PAOLO ROLLI (1687-1765)

La vita. Paolo Rolli nasce a Roma nel 1687. Con Metastasio è allievo di Gravina e segue il maestro, quando questi abbandona l'Arcadia per fondare l'Accademia dei Quiriti. Nel 1715 accetta l'invito di un gentiluomo inglese e si trasferisce in Inghilterra, dove rimane fino al 1744. Qui fa conoscere la letteratura latina e italiana, traducendo il *Decameron* di Boccaccio (1725) e numerose opere di Ariosto. A Londra pubblica le *Rime* (1717), quindi due volumi di *Canzonette e cantate* (1727, 1753). Scrive anche numerosi melodrammi. La sua poesia recupera un equilibrio e una eleganza classicheggianti attraverso l'insegnamento di Gravina, e si propone di dilettere con le sue belle favole, con la grazia, la simmetria e l'ordine dello stile. Muore a Todi nel 1765.

Solitario bosco ombroso (1727)

1. O solitario bosco ombroso, a te viene il mio cuore trafitto, per trovare qualche riposo tra i silenzi in mezzo alla tua ombra fresca;
2. Ogni oggetto che piace agli altri, per me non è più lieto: ho perduto la mia pace ed io stesso provo odio verso di me.
3. La mia donna, il mio bel fuoco, dite, o piante, è forse venuto qui? Ahi!, la cerco in ogni luogo, eppure so che ella se n'è andata da me.
4. Quante volte, o fronde gradite, la vostra ombra ci copri: quelle ore così felici come sono fuggite via rapidamente!
5. Dite almeno, o amiche fronde, se rivedrò il mio bene; ah!, che l'eco mi risponde, e mi pare che dica di no.
6. Sento un dolce mormorio; forse sarà un sospiro: un sospiro del mio idolo, che mi dice: "Tornerà".
7. Ah!, è il suono del ruscello che frange tra quei sassi la sua acqua fresca; e non mormora, ma piange perché ha compassione del mio dolore.
8. Ma se torna, il suo ritorno, oh Dei!, sarà inutile e tardivo; perché il suo dolce sguardo si poserà pietosamente sulla mia cenere.

Riassunto. Il poeta si rifugia nel bosco per trovar pace: la sua donna lo ha lasciato. Egli ricorda gli incontri felici con lei, ma quelle ore sono passate rapidamente. E chiede alle fronde se la rivedrà. L'eco sembra rispondere di no. Il mormorio del ruscello sembra invece rispondere che tornerà. Ma se ritorna, il suo ritorno sarà inutile, perché il suo sguardo si poserà sulla sua tomba.

Commento

1. Il tema della partenza è un *tópos* della lirica arcadica. L'abilità del poeta consisteva nel costruire nuove variazioni, senza modificare né approfondire la situazione sentimentale.
2. L'ode ha uno schema metrico elementare, la rima è *abab*, il secondo verso però ha una rima particolare,

perché è sempre tronco. La facilità e la scorrevolezza dei versi non deve ingannare: rivela nell'autore una grandissima abilità professionale e una altrettanto grande conoscenza della lingua.

3. Il testo è stato composto per essere musicato e cantato sulla scena. Qui esso esprime tutta la sua linearità e la sua musicalità. La sola lettura lo fa apparire inconsistente e superficiale.

4. Il motivo del poeta che muore e della donna che lo cerca e ne scopre la tomba appartiene alla tradizione letteraria. Si trova già in *Chiare, fresche e dolci acque* di Petrarca e nell'episodio di *Erminia tra i pastori della Gerusalemme liberata* (VII, 1-22) di Tasso. Il contesto poetico è però completamente diverso: in Petrarca si inserisce nel *dissidio interiore* tra *amore sacro* ed *amore profano*; in Tasso il tema è rovesciato (è la donna che immagina di essere morta) e si inserisce in un contesto di forte passionalità e di dramma amoroso.

PIETRO METASTASIO (1698-1782)

La vita. Pietro Trapassi nasce a Roma nel 1698 da una famiglia di modeste condizioni sociali. Per la sua abilità nell'improvvisare versi si fa notare da Gravina, che lo avvia agli studi letterari, conducendolo prima a Napoli (1712) poi in Calabria, dove studia sotto la guida di Gregorio Caloprese, un filosofo di fede cartesianista. Il suo protettore gli cambia il nome in Metastasio. Nel 1718 ritorna a Roma, dove prende gli ordini minori e decide di studiare diritto. Alla morte di Gravina gli lascia l'eredità. Il testamento però è impugnato dagli altri arcadi, perciò egli nel 1719 ritorna a Napoli. Qui è introdotto nei salotti aristocratici dalla cantante Marianna Bulgarelli Benti, detta la Romanina, che lo spinge anche a studiare musica. Nel 1721 e nel 1722 Metastasio compone due *azioni drammatiche*. Il successo però giunge nel 1724 con la rappresentazione di *Didone abbandonata*. Ed è ripetuto dalle opere successive, tanto che i suoi drammi sono musicati più volte dai maggiori compositori del tempo. Nel 1730 Metastasio è invitato a Vienna come "poeta cesareo" e con un generoso compenso. Egli accetta. Per la corte compone drammi, azioni sceniche di argomento mitologico e di argomento sacro. Tra il 1730 e il 1740 il poeta scrive le sue opere più belle: *Demetrio* (1731), *Olimpiade* (1733), *Demofonte* (1733), *La clemenza di Tito* (1734), *Achille in Sciro* (1736), *Zenobia* (1740) e *Attilio Regolo* (1740). Negli anni successivi continua a comporre con successo. Egli però si sente estraneo ai valori e ai principi estetici diffusi dalla cultura illuministica. Perciò, a partire dalla metà del secolo, si dedica a riflessioni teoriche sui principi che avevano ispirato la sua produzione. Nel 1773 traduce e commenta l'*Arte poetica* di Orazio, e porta a termine l'*Estratto della "Poetica" d'Aristotile e considerazioni sulla medesima*. Muore nel 1783.

La poetica. Metastasio rinnova il melodramma, cioè il dramma melodico, cantato. Prima di lui il testo del melodramma era ridotto ad un libretto al servizio della musica. Esso doveva presentare un certo numero di *arie*, collocate in parti specifiche del dramma e ben suddivise tra i personaggi principali. Esse permettevano ai cantanti di dimostrare la loro bravura. Il pubblico le seguiva con attenzione, mentre non si interessava dei *recitativi*, cioè delle parti dialogate, che facevano procedere l'azione. Metastasio mantiene la struttura tradizionale in tre atti del melodramma. Innova però l'idea stessa di melodramma. Egli è convinto che il testo poetico abbia un valore autonomo rispetto alla musica. Nello stesso tempo però scrive versi particolarmente musicali, che ben si adattano ad essere cantati. Anche la trama ed i toni sono coerenti allo stesso scopo: il poeta esclude dal suo repertorio i toni (e le storie) drammatici, per privilegiare quelli elegiaci e patetici, che giustificano il lieto fine.

La libertà (1733)

1. Grazie ai tuoi inganni alla fine, o Nice, io respiro; alla fine gli dei ebbero pietà di un infelice. Io sento che la mia anima è sciolta dai suoi lacci; questa volta io non sogno, non sogno la libertà.
2. Il mio antico amore è venuto meno e sono tanto tranquillo, che l'amore in me non ha trovato sdegno con cui mascherarsi. Non cambio più il colore del mio viso, quando sento il tuo nome; non mi batte più il cuore, quando guardo il tuo volto.
3. Io sogno, ma nei miei sogni non penso sempre a te; quando mi sveglio, tu non sei affatto il mio primo pensiero. Sono lontano da te e non ti desidero affatto; sono vicino a te e non provo né dolore né piacere.
4. Parlo della tua bellezza ma non mi sento intenerire; ricordo i miei torti e non mi so sdegnare. Non mi emoziono più quando ti avvicini a me; posso parlare di te anche con il mio rivale.
5. Sia che tu mi guardi con superbia, sia che tu mi parli con umanità, è inutile il tuo disprezzo, è inutile la tua benevolenza, perché le tue labbra non hanno più su di me il potere di un tempo, né i tuoi occhi conoscono più la via per giungere al mio cuore.
6. Ciò che ora mi rende lieto o triste, se ora sono lieto o triste, non è più merito tuo, non è più colpa tua: senza di te mi piacciono il bosco, la collina e il prato; un luogo sgradito mi annoia anche in tua compagnia.
7. Ascolta, se io sono sincero: tu mi sembri ancora bella, ma non mi sembri più quella che è bella senza paragoni. E (non offenderti se ti dico la verità) ora nel tuo bell'aspetto vedo qualche difetto che mi sembrava bello.
8. Quando spezzai la freccia [dell'amore] (arrossisco nell'ammetterlo), mi sentii il cuore spezzarsi, mi sembrò di morire. Ma, per uscire dai guai, per non essere oppressi, per riacquistare se stessi, si può sopportare ogni dolore.
9. L'uccellino lascia talvolta qualche penna nel vischio in cui si è impigliato, ma ritorna in libertà: poi, in pochi giorni, le penne perdute ricrescono e per esperienza diventa più cauto e non si fa più ingannare.
10. So che non credi spenta nel mio cuore l'antica passione, perché ne parlo spesso, perché non so tacere: ma, o Nice, mi spinge a parlare quell'istinto naturale per il quale ognuno parla dei pericoli che ha passato.
11. Dopo la lotta sanguinosa il guerriero parla dei pericoli passati e mostra i segni delle sue ferite. Allo stesso modo lo schiavo uscito dalla schiavitù mostra la barbara catena che un giorno lo teneva prigioniero.
12. Io parlo, ma soltanto per soddisfare me stesso; io parlo, ma non mi preoccupo affatto che tu mi creda; io parlo, ma non ti chiedo se tu approvi le mie parole, né se rimani tranquilla, quando tu parli di me.
13. Io lascio una donna incostante, tu perdi invece un innamorato sincero. Non so chi di noi due si debba consolare per primo. Io so che Nice non troverà più un amante così fedele; so invece che è facile trovare un'altra donna pronta ad ingannare.

Riassunto. Il poeta è stato lasciato dalla sua donna, che gli ha preferito un altro. Egli però ha superato il momento dell'abbandono, e riesce a parlare di lei senza emozionarsi e a notare in lei aspetti che prima gli sembravano belli ma che non lo erano. Alla fine conclude dicendo che la donna ha perso un innamorato fedele, mentre egli può trovare facilmente un'altra donna capace di ingannarlo.

Commento

1. *La libertà*, con *La partenza* (1746), è una delle canzonette più famose del poeta. Essa sintetizza la poetica metastasiana ma anche il gusto estetico della prima metà del Settecento, prima della diffusione delle idee e dei principi artistici dell'Illuminismo.

2. La canzonetta svolge un motivo ormai divenuto un *tópos* letterario: il poeta è abbandonato dalla sua donna. Il contenuto è esilissimo ed anche banale, ma i versi musicali riescono a farlo lievitare. Le strofe potevano procedere indefinitamente. Comunque sia, ognuna di esse riesce a interessare l'ascoltatore. La strofa migliore è giustamente quella conclusiva (come il Barocco aveva insegnato), pregevole per l'osservazione psicologica. Ad ogni modo il linguaggio di tutta la canzonetta riesce a rinnovare il contenuto e i "fatti" descritti.

3. La canzonetta è estremamente musicale, e procede sino alla fine con grazia e con leggerezza, senza mai annoiare. Il poeta descrive un abbandono tranquillo e senza drammi: la poetica arcadica, ma anche quella illuministica, non va mai oltre il sentimentalismo, verso il dramma.

La partenza (1746)

1. Ecco il momento più crudele. O Nice, o dolce Nice, addio! Come vivrò, o mio bene, così lontano da te? Io vivrò sempre addolorato, io non avrò più alcun bene. E tu, chi sa se mai ti ricorderai di me!

2. Sopporta almeno che alla ricerca della mia pace perduta il mio pensiero segua le orme del tuo piede. Sempre nel tuo cammino, sempre mi avrai vicino! E tu, chi sa se mai ti ricorderai di me!

3. Io, volgendo triste i passi in luoghi lontani da te, andrò chiedendo ai sassi dov'è la mia donna. Da un'aurora all'altra io ti chiamerò sempre! E tu, chi sa se mai ti ricorderai di me!

4. Io ricorderò spesso, o Nice, i luoghi meravigliosi dove vivevo felice, quando vivevo con te. Per me saranno dolorosi cento e cento ricordi! E tu, chi sa se mai ti ricorderai di me!

5. Ecco – dirò – quella fontana dove essa si sdegnò con me, ma poi come pegno di pace mi diede la sua mano. Qui si viveva pieni di speranza, là ci si abbandonava al languore! E tu, chi sa se mai ti ricorderai di me!

6. Quanti [nuovi innamorati] tu vedrai, giungendo al tuo nuovo soggiorno, ad offrirti amore e fedeltà! Oh Dio! Chi sa se fra tanti complimenti e lacrime, oh Dio!, chi sa se mai ti ricorderai di me!

7. Pensa che dolce ferita, o cara, mi lasci nel cuore; pensa che Fileno (=lo stesso poeta) amò senza sperare di ricevere alcuna ricompensa. Pensa, o mia vita, a questo crudele e funesto addio. Pensa... Ah!, chi sa se mai ti ricorderai di me!

Riassunto. Nice parte. Il poeta è addolorato. Vuole seguirla almeno con il pensiero. Poi ricorda i tempi felici, quando erano insieme. Adesso la donna riceverà i complimenti ed i pianti da altri innamorati. Egli ha il cuore ancora ferito dall'amore. E si chiede, a più riprese, se la donna si ricorderà ancora di lui.

Commento

1. Il motivo della canzonetta è anche qui assai esile. Il nome della donna, *Nice*, significa *vittoria* o, meglio, la *vincitrice*. Essa insomma vince il poeta e tutti gli altri amanti che la corteggiano.

2. La canzonetta, che viene musicata dallo stesso poeta, poi da Angelo Maiorana e, per le prime due strofe, anche da Ludwig van Beethoven, trasforma tutto in grazia e sentimento. Il dramma non è consona alla cultura del Settecento. Il finale di strofa ricorda *Quant'è bella giovinezza* (1492) di Lorenzo de' Medici.

3. La Scuola siciliana (1230-1260ca.) inizia l'opera di recupero della figura femminile, che la Chiesa presentava come la tentatrice, colei che portava l'uomo alla perdizione eterna. Il Dolce stil novo poi fa della donna la donna-angelo, discesa sulla terra per portare l'uomo a Dio. Metastasio, come altri poeti del Settecento, la trasforma nell'ingannatrice, che tradisce l'uomo. E comunque – almeno sulle scene teatrali – sorge una articolata dialettica tra i sessi: l'uomo non è più onnipotente, e la donna ha una volontà, che fa pesare sull'uomo. Può scegliere ed abbandonare il suo amante. Può farlo soffrire.

L'ILLUMINISMO (1730-1789)

L'Illuminismo nasce in Francia verso il 1730 e da qui si diffonde nel resto dell'Europa. Esso è un movimento filosofico, politico ed economico, che si propone di svecchiare la cultura e la società e che perciò è fortemente polemico verso il passato e le forze tradizionali, cioè la monarchia, la nobiltà ed il clero. È legato ad una nuova classe sociale emergente, la borghesia, che ha il potere economico e che intende contare anche in ambito politico. Per essa i *philosophes* propongono e chiedono *riforme* sociali, politiche ed economiche e una maggiore presenza nella gestione del potere.

La lotta contro il passato e le forze politiche tradizionali, che nel passato fondavano la giustificazione dei loro privilegi e del loro peso sociale, viene attuata con l'arma della ragione: storia, cultura, regimi politici, società e religione vengono sottoposti all'esame critico della ragione, con risultati distruttivi. La tradizione perde la sua sacralità e diventa il luogo dei pregiudizi, dell'ignoranza e dei privilegi. Contro la celebrazione del passato e dell'autorità viene proposta una nuova concezione della storia, come *progresso continuo ed inarrestabile*. Tale concezione quindi risulta capace di giustificare le richieste che la borghesia avanza al potere politico.

Sempre grazie ai lumi della ragione il potere politico viene criticato perché oppressivo ed assoluto. La religione cattolica, come quella protestante, viene criticata perché causa di guerre di religione, disordini sociali, intolleranza, persecuzioni, superstizioni e dogmatismo.

Gli illuministi francesi appartengono alla borghesia, ma anche ai ranghi più bassi della nobiltà e del clero. Essi diffondono le loro idee in una quantità smisurata di scritti brevi e polemici, i *pamphlet*. Gli autori importanti sono numerosi. François Marie Aruet, detto Voltaire (1694-1778), è l'autore più prolifico: scrive numerosi *pamphlet* dissacratori di contenuto politico e religioso, in particolare il *Dizionario filosofico*. Denis Diderot (1713-1784) e Jean Le Rond D'Alembert (1717-1783) pongono le basi e curano l'*Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (1751-72). Charles Sécondat, barone di Montesquieu (1689-1755), ne *Lo spirito delle leggi* (1748) chiede la suddivisione dei poteri (legislativo, esecutivo e giudiziario), per evitare l'arbitrio della loro concentrazione e l'assolutismo monarchico.

L'Illuminismo francese presenta anche posizioni estremistiche. Etienne Bonnot, abate di Condillac (1715-1780), propone dottrine empiristiche e sensistiche, che si ricollegano all'empirismo inglese. I due baroni Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) e Paul-Heinrich Dietrich D'Holbach (1723-1789) propongono tesi materialistiche ed ateistiche.

Un posto a parte merita Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), autore del *Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini* (1750), del *Contratto sociale* (1762) e dell'*Emile* (1762). Egli si interessa di pedagogia, incentrandola sulle esigenze e

sugli interessi del bambino, propone un ritorno alla natura e non condivide l'ottimismo dei contemporanei nella scienza e nel progresso.

L'universalità attribuita alla ragione, che accomuna tutti gli uomini, spinge gli illuministi ad uscire dai loro paesi, a diffondere le loro idee e a sentirsi cosmopoliti: la cultura diventa europea e gli scambi culturali tra i vari paesi si fanno sempre più intensi.

La più precisa definizione di Illuminismo si deve al filosofo tedesco Immanuel Kant (1724-1804):

“L'Illuminismo è l'uscita dell'uomo dal suo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso. Minorità è l'incapacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro. Imputabile a se stesso è questa minorità, se la causa di essa non dipende da difetto di intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di far uso del proprio intelletto senza essere guidati da un altro. Sapere aude! Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza! È questo il motto dell'Illuminismo” (1784).

Gli illuministi propongono una monarchia illuminata e indicano come modello la monarchia costituzionale inglese. Tale modello non è casuale: in Inghilterra il potere politico è nelle mani del Parlamento e il sovrano ha soltanto una funzione simbolica, dopo le due rivoluzioni del Seicento, che si erano concluse con la decapitazione di Carlo I (1641-49) e con la cacciata degli Stuart (1688-89). Il Parlamento inglese rappresentava gli interessi economici della borghesia finanziaria e commerciale, e dell'aristocrazia che aveva fatto propri i valori della borghesia.

Le riforme che gli illuministi propongono sono di carattere politico, economico e sociale: la riduzione del potere assoluto della monarchia, l'equità fiscale (la nobiltà e il clero non pagavano le tasse), l'abolizione delle dogane interne alla Francia, la costruzione di infrastrutture (strade e ponti) che facilitassero i commerci.

L'opera più significativa è l'*Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (1751-72). Essa doveva essere la semplice traduzione di un dizionario inglese, ma poi diventa un'opera in 28 volumi, pubblicata con diverse interruzioni, dovute alla censura, tra il 1751 e il 1768 (tra il 1768 e il 1772 compaiono quattro volumi di tavole).

L'Illuminismo francese si espande in tutto il resto dell'Europa. Sorprendentemente in Francia il sovrano si rifiuta di attuare le riforme, mentre nel resto dell'Europa, dalla Prussia all'Impero asburgico, alla Russia, sono gli stessi sovrani che dall'alto attuano le riforme.

La mancata attuazione delle riforme in Francia provoca la Rivoluzione francese (1789), con cui si conclude il riformismo dei *philosophes*. Le riforme sono attuate con ben più ampio respiro durante la Rivoluzione francese, nel corso della quale la borghesia passa dalla richiesta di partecipazione al potere politico alla conquista e alla gestione diretta del potere. La Rivoluzione francese accelera il rinnovamento politico, sociale ed economico dell'intera Europa, esportando le idee e i valori dell'Illuminismo (libertà, fraternità e

uguaglianza e soprattutto riforme politiche, sociali ed economiche) e della stessa Rivoluzione (l'ideale di patria).

Commento

1. Sul piano filosofico l'Illuminismo è assai superficiale: afferma che gli uomini sono tutti uguali ma non dice perché. Gli illuministi però non si preoccupano di tale superficialità: quel che conta è il consenso sociale che hanno le loro proposte. L'ideale dell'uguaglianza non è originale, è preso dalla Chiesa cattolica (che esso contesta), ma essa lo giustificava solidamente affermando che essi sono tutti uguali in quanto figli di Dio.

2. Questo ideale per altro va inteso in un modo particolare: non che tutti gli uomini sono uguali, ma che i borghesi sono uguali al clero e ai nobili. Il popolo minuto veniva considerato *canaglia*.

3. La ragione che gli illuministi propongono è una *ragione strumentale*, che fa gli interessi economici della borghesia a cui essi appartengono e che viene contrabbandata come ragione universale, valida per tutti gli uomini. Tale ragione ha lo scopo ad essa estraneo di costruire strade, ponti, edifici, in modo che i commerci ne siano avvantaggiati.

4. D'altra parte anche la concezione della storia elaborata dagli illuministi era funzionale alla borghesia: il presente è migliore del passato, è migliore del Medio Evo. La storia è progresso continuo e, addirittura, inarrestabile. Nessuno può fermare l'avanzata della borghesia nella società e nella economia: lo vuole la storia!

5. La resistenza delle classi tradizionali, che difendono i loro privilegi, spinge gli intellettuali ad abbandonare la richiesta di riforme sociali (sostanzialmente moderate) e di conquistare il potere politico. Lo fanno con la rivoluzione francese (1789). La conquista dei mercati si trasforma in conquista dei territori delle altre nazioni.

6. I soldati non sono più sudditi, sono cittadini. E, infiammati dall'ideale di patria (una crazione originale della rivoluzione), vanno a depredare per loro, non più per il sovrano, gli Stati stranieri.

7. La definizione di Kant dell'Illuminismo mostra quanto poco conoscevano il passato e quanto erano interessati a denigrarlo per poter scalzare le classi che al presente gestivano il potere. Quel che conta però non è se conoscevano o denigravano il passato, ma se la loro strategia era efficace e per scalzare nobili e clero e per aprire loro la strada delle riforme e/o del potere. Tale strategia era straordinariamente efficace ed essi conquistano il potere.

8. Ogni classe ha il "diritto" di fare i suoi interessi. Ciò vale anche per l'Illuminismo e la borghesia francese. Ed in guerra non esistono regole da rispettare...

L'ILLUMINISMO IN ITALIA (1760-1790)

In Italia l'Illuminismo si diffonde sia nel milanese, che allora faceva parte dell'impero asburgico, sia nel granducato di Toscana, sia nel Regno di Napoli. Esso presenta toni moderati ma costituisce un effettivo svecchiamento della cultura e dell'economia. Le riforme avvengono dall'alto e trovano il sostegno dei maggiori intellettuali del tempo.

A Milano sorge il gruppo che pubblica la rivista "Il caffè" (1764-66). I maggiori esponenti sono i fratelli Pietro (1728-1797) e Alessandro Verri (1741-1816) e Cesare Beccaria (1738-1794). Nel caffè, il luogo pubblico di incontro, si discute di economia, finanza, agricoltura e politica. Beccaria scrive anche il trattato *Dei delitti e delle pene* (1764), in cui espone le sue motivazioni contro la pena di morte.

Nel regno di Napoli si formano in questi anni quegli intellettuali che poi daranno luogo alla rivoluzione napoletana del 1799. La rivoluzione fallisce perché, come nel resto d'Italia, l'abisso che separa gli intellettuali dalle altre classi sociali è troppo grande. Alle loro spalle gli intellettuali hanno il vuoto, mentre in Francia essi avevano da decenni una classe, la borghesia, già affermata economicamente, che chiedeva ora riforme politiche.

In questo contesto culturale si inserisce la produzione dei maggiori intellettuali del tempo: a Venezia lo scrittore di commedie Carlo Goldoni (1707-1793), a Milano il poeta civile e autobiografico Giuseppe Parini (1729-1799), a Torino lo scrittore di tragedie Vittorio Alfieri (1749-1803).

La cultura dell'Illuminismo e l'implicito riformismo non si inserisce bene nella cultura italiana, che ormai è divenuta una cultura letteraria e immobilistica e consapevolmente d'evasione. Negli stessi anni in cui si diffonde l'Illuminismo sorge e si diffonde il Neoclassicismo (1760-1830), che trova un'accettazione convinta e vastissima tra gli intellettuali.

Osservazioni

1. L'Italia, che dal Trecento a tutto il Seicento aveva prodotto e diffuso la cultura e l'arte in tutta Europa, nella seconda metà del Settecento è travolta da una profonda decadenza culturale, che la spinge a procurarsi o a subire cultura di importazione. Nel Cinquecento e nel Seicento aveva prodotto cultura e arte non ostante la perdita delle libertà politiche, ora mostra una decadenza economica che si ripercuote anche sulla produzione intellettuale. Continuerà a subire cultura straniera anche per tutto l'Ottocento (Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Decadentismo), fino all'avvento del Futurismo (1909), il cui *Manifesto* per altro viene lanciato da Parigi.

CARLO GOLDONI (1707-1793)

La vita. Carlo Goldoni nasce a Venezia nel 1707. Nel 1723 entra nel Collegio papale “Ghisleri” di Pavia, dove frequenta i corsi di diritto; ma due anni dopo ne è cacciato per una satira contro 12 fanciulle della città. Negli anni seguenti segue il padre nel Friùli, a Gorizia e a Lubiana. Nel 1731, all’improvviso, il padre muore. Goldoni riprende gli studi di diritto; nello stesso anno si laurea a Padova, quindi apre lo studio di avvocato a Venezia. Negli anni successivi, per non mantenere una incauta promessa di matrimonio, gira diverse città del Veneto e della Lombardia, finché nel 1734 ritorna a Venezia, dove scrive alcuni intermezzi per il Teatro veneziano di san Samuele, di cui aveva conosciuto il capocomico, Giuseppe Imer. Negli anni successivi accompagna la compagnia di Imer in diverse città italiane. A Genova conosce e sposa Nicoletta Conio. Nel 1737 è di nuovo a Venezia. Nel 1738 Goldoni incomincia ad attuare quella che egli chiama la “riforma del teatro” scrivendo interamente la parte del protagonista di *Momolo cortesan*; nel 1743 scrive interamente *La donna di garbo*. Lo stesso anno interrompe la collaborazione con la compagnia di Imer e, con la moglie e il fratello, lascia Venezia a causa dei debiti. Si reca prima a Rimini, poi a Firenze, quindi a Siena ed infine a Pisa, dove riprende ad esercitare, questa volta con successo, la professione di avvocato (1744-48). Nel 1748 ritorna a Venezia, e firma un contratto con la compagnia di Girolamo Medebach. Per la stagione teatrale 1750-51 scrive 16 commedie nuove, tra cui *Il teatro comico*, che contiene la sua poetica, e *La locandiera*, la sua commedia più bella. Scoppiano però anche aspre polemiche con l’abate Pietro Chiari ed altri scrittori di commedie a causa della sua riforma del teatro tradizionale. Tra il 1759 e il 1762 scrive alcune delle sue commedie più belle: *Gli innamorati*, *I rusteghi*, *La casa nova*, la trilogia della villeggiatura. Nel 1761 accetta l’invito di andare a Parigi a dirigere per due anni la “Comédie italienne”, stanco delle polemiche suscitate dalla sua riforma del teatro. Si congeda dal suo pubblico scrivendo *Una delle ultime sere di Carnovale* (1762). A Parigi deve riprendere la lotta per imporre le sue idee. Scaduto il contratto, lascia la “Comédie” e accetta l’incarico di maestro d’italiano per una figlia di Luigi XV (1765). Diventa poi precettore fino al 1780, quando lascia Versailles. Continua però a percepire la pensione concessagli da Luigi XVI. Muore nel 1793.

Le opere. Goldoni scrive 125 commedie. Le più importanti sono *Momolo cortesan* (1738-39, la prima commedia di carattere, di cui è scritta la parte del protagonista), *La donna di garbo* (1743, la prima commedia interamente scritta), *La vedova scaltra* (1748), *La famiglia dell’antiquario* (1749), che appartengono alla prima fase dell’attività goldoniana; le 16 commedie nuove della stagione 1750-51 (tra cui *Il teatro comico*, *la Bottega del caffè*, *il Bugiardo*, *I pettegolezzi delle donne*), *La locandiera* (1752), *il Campiel-*

lo (1756), *Gl’innamorati* (1759), *i Rusteghi* (1760), *la Casa nova* (1760), la trilogia della villeggiatura (*Le smanie della villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*) (1761), *le Baruffe chiozzotte* (1762) e *Sior Todero brontolon* (1762), che appartengono al periodo della maturità; *il Ventaglio* (1765) e *il Burbero benefico* (1771), che appartengono al periodo parigino. Scrive anche i *Mémoires* (1787), una affettuosa e ironica autobiografia.

La “riforma del teatro”. Goldoni si propone consapevolmente di attuare la “riforma del teatro”. Prima di lui c’era la *commedia dell’arte*, nella quale gli attori indossavano le maschere, improvvisavano su un canovaccio e, spesso, ricorrevano a lazzi e a battute volgari, per mantenere viva l’attenzione degli spettatori. Goldoni vuole sostituire alla commedia dell’arte una commedia completamente diversa, che si ispirasse al gran “libro del Mondo”.

I criteri che egli applica sono tre:

- a) la *rinuncia del meraviglioso*, in nome di una rappresentazione semplice e naturale;
- b) la *centralità del personaggio*, cioè del *carattere*, sull’intreccio; e infine
- c) la *verosimiglianza* della trama e dei caratteri.

I personaggi perciò cessano di essere stilizzati e abbandonano anche le maschere.

La riforma della commedia tradizionale è fatta un po’ alla volta, per fare accettare più facilmente le nuove idee. La commedia goldoniana stabilisce un nuovo rapporto – un rapporto *morale* – con il pubblico: essa rappresenta quadri di vita quotidiana, in cui il pubblico si riconosca; e vuole fornire ideali, che il pubblico possa condividere e praticare. Essa insomma intende essere *utile* ed avere uno scopo *morale*. Perciò, con mano leggera, Goldoni propone il valore dell’onestà, del risparmio, del lavoro, del matrimonio, del rispetto verso i genitori, del buon senso ecc. In tutto ciò si vede la formazione a contatto con la realtà e non semplicemente letteraria, e gli ideali razionalistici del tempo (anche se non ancora illuministici), che egli cala nelle sue opere.

Le commedie di Goldoni non sono rigide: nelle prime egli dà importanza alla figura del mercante, in quanto socialmente positiva. Però nel corso degli anni, quando questa figura cessa di essere socialmente e idealmente significativa, passa a tessere l’elogio della piccola borghesia, e a criticare l’aristocrazia, che aveva cessato di svolgere una funzione sociale ed economica positiva. Molte commedie poi sono prive dei protagonisti in senso tradizionale, che sono sostituiti dalla centralità della situazione e dalla corralità degli interventi di tutti i personaggi.

Goldoni affronta anche il problema della lingua: egli scrive commedie in dialetto veneziano, ma anche in italiano, a seconda del pubblico che le deve vedere. Oltre a ciò egli adatta le sue commedie sugli attori che le devono recitare e sul pubblico che va a vederle. Egli introduce ulteriori modifiche quando dal testo recitato in teatro passa al testo che deve essere soltanto letto.

La locandiera (1751) è ambientata in una locanda di Firenze gestita da Mirandolina, che ne è la proprietaria. Fabrizio è il servitore fedele, che nutre speranze di matrimonio nei suoi confronti. Solitamente gli ospiti della locanda si innamorano della bella Mirandolina. Così avviene per il Marchese di Forlipopoli e per il Conte d'Albafiorita, che la corteggiano ciascuno a suo modo. Il Cavaliere di Ripafratta invece non dimostra alcun interesse verso di lei. Egli afferma di detestare le donne, le loro moine ed i loro vezzi. In realtà egli ha soltanto paura delle donne, anche se maschera tale paura dietro un atteggiamento di disprezzo. Mirandolina si sente provocata dalla misoginia del cavaliere, perciò decide di farlo innamorare. Usa una strategia molto efficace: non ricorre alle solite civetterie femminili, che non avrebbero ottenuto alcun risultato, ma mette in atto una tecnica più abile e sottile, quella di dargli sempre ragione e di riconoscere che le sue accuse, e quindi la sua antipatia per le donne, sono giustificate. In tal modo riesce a farlo innamorare. Però, quando il Cavaliere si accorge di essere stato ingannato e reagisce con una certa irruenza, Mirandolina teme di essersi spinta troppo oltre e di non avere più il controllo della situazione. Non esita però a portare a termine il suo piano: respinge con sarcasmo la sua proposta di matrimonio e, contemporaneamente, annuncia il suo matrimonio con il fedele Fabrizio, che il padre le aveva indicato prima di morire. Subito dopo i tre nobili, ognuno per motivi diversi, lasciano la locanda.

Commento

1. I personaggi della commedia sono numerosi e ben caratterizzati sia dal punto di vista psicologico sia dal punto di vista sociale: a) Mirandolina, la proprietaria della locanda; b) i tre nobili, ospiti della locanda (il Marchese, il Conte e il Cavaliere); c) Ortensia e Deianira, le due commedianti che giungono alla locanda; e d) Fabrizio, il servitore fedele. L'autore però si riferisce a componenti della bassa nobiltà, quella vicina alla classe piccolo-medio borghese di Mirandolina, il personaggio centrale ed emblematico della commedia; evita accuratamente (e prudentemente) qualsiasi riferimento sia all'alta nobiltà sia al clero.

2. La commedia quindi costituisce anche un preciso spaccato della società in cui lo scrittore vive: a) la classe borghese (o meglio piccolo-medio borghese), che gode di un certo benessere economico, frutto del proprio lavoro, impersonata da Mirandolina, verso la quale vanno le simpatie dell'autore; b) la classe nobile (ma si tratta della bassa nobiltà), piuttosto variegata (il Marchese è di antica nobiltà e spiantato; il Conte è di recente nobiltà e ricco; il Cavaliere è di antica nobiltà, ricco ma misogino), verso la quale vanno le garbate critiche dell'autore; c) la classe intellettuale, che sconfinava con il popolo, alla quale appartengono le due commedianti, che vivono di espedienti, verso le quali va la critica artistica dell'autore; infine d) il popolo, al quale appartiene il servitore Fabrizio e il servitore del Cavaliere (gli altri due nobili non ne hanno), che lavorano alle dipendenze della nobiltà o della

borghesia. Essi hanno la simpatia dell'autore nella misura in cui condividono i valori della borghesia (Fabrizio addirittura cerca di abbandonare la sua classe di origine mediante il matrimonio con la padrona della locanda).

3. Mirandolina è il personaggio centrale della commedia. Intorno ad essa ruotano i tre nobili e il servitore Fabrizio. Essa è una donna intelligente, garbata, perspicace e capace. Usa la sua intelligenza per ottenere ciò che vuole: la capitolazione del Cavaliere. Per raggiungere questo risultato, inizia con la strategia femminile tradizionale, quella delle moine, che cambia subito, non appena si accorge che non avrebbe dato alcun risultato. La sostituisce con la strategia del dargli ragione e di assecondarlo, con cui ottiene il risultato voluto. È sempre garbata ed attenta, e non appare mai avida (non ha bisogno di denaro, perché la locanda le garantisce un certo benessere). Accetta i regali soltanto dopo averli respinti, per non dimostrarsi troppo attaccata alle cose e per non dare dispiacere a chi si è dimostrato generoso. La sua perspicacia appare quando alla locanda giungono le due commedianti: si accorge subito che non sono dame, ma che sono comiche, a causa della loro recitazione approssimativa ed incerta. È anche molto capace: sa fare i lavori casalinghi tradizionali (sa cucinare, lavare, stirare, pulire, ricamare), ma sa anche fare lavori "maschili", come mandare avanti la locanda, tenere la contabilità ed intrattenere gli ospiti. Come donna ama essere corteggiata, perciò vuole beffeggiare il Cavaliere, il primo ospite che non si innamora di lei: vuole mostrare quanto è capace di fare una donna che si è proposta di raggiungere uno scopo. Essa è attenta e scherza con tutti gli ospiti, perché le piace essere al centro dell'attenzione, ma anche perché così fa meglio gli affari della locanda. È moralmente seria e piena di buon senso. Facendo innamorare il Cavaliere, si prende l'ultima soddisfazione prima di sposarsi. Poi dovrà mettere la testa a posto, e non avrà più il tempo né la possibilità per divertirsi. Sposa il servitore Fabrizio, che le era stato indicato dal padre. Essa quindi fa pratica di obbedienza e di rispetto verso la volontà dei genitori. D'altra parte nessuno dei tre nobili suscita i suoi interessi, e Fabrizio, se non è il bene maggiore, è il male minore, perché è di casa, fedele e lavoratore, quasi appartiene alla sua classe. Ed è facile da controllare. La scelta di Fabrizio, che certamente non è il migliore marito possibile, indica sia che essa si "accontenta" di quel che ha già a portata di mano, sia che rifiuta di entrare a far parte di un'altra classe sociale, di una classe sociale più alta, quella nobile. Insomma dimostra che essa sceglie ed affronta la vita con il buon senso e senza pretendere cose lontane dal suo mondo o cose impossibili. Oltre tutto non ha bisogno di niente che questa classe sociale le possa dare: né il tipo di vita – la vita di rendita –, né la ricchezza, né il benessere. Inoltre sarebbe psicologicamente succube, mentre può gestirsi come vuole un marito ex popolano come Fabrizio, che condivide e pratica i suoi valori (onestà, lavoro, moralità, buon senso, un minimo di benessere economico) e che pro-

viene da una classe inferiore. Il matrimonio non costituirà il culmine della felicità, ma sarà caratterizzato dal reciproco affetto. Sarà senz'altro un matrimonio riuscito. In questa conclusione della commedia appaiono le aperture ed i limiti di Goldoni: negli anni 1740-60 egli vive a Venezia, una capitale sonnolenta ed in via di declino, dove la borghesia si accontenta di un minimo di benessere e non ha altre velleità. Non vive a Parigi – la capitale culturale dell'Europa –, dove la borghesia è ricca ed affermata, chiede a gran voce le riforme attraverso gli illuministi e, non avendole dalla corona, si appresta a conquistare il potere politico con la Rivoluzione francese (1789).

4. Il Marchese è di antica nobiltà, ma decaduto, cioè non ha più le entrate economiche tradizionali, forse perché, vivendo di rendita (come una certa nobiltà veneziana del tempo), ha consumato il suo patrimonio o forse perché non ha saputo fare adeguati investimenti nelle nuove situazioni economiche. Corteggia Mirandolina (per lui sarebbe un buon partito, anche se significherebbe scendere in una classe "inferiore"), a cui fa regali di poco conto e che rivelano le difficoltà economiche in cui si trova. È scroccone senza alcun ritegno, ed economicamente è messo da tempo così male che si accontenta di scroccare cose di poco conto. Pur essendo nobile e dovendo avere una certa pratica con la ricchezza, non sa riconoscere un oggetto d'oro. Vuole mostrare a tutti i suoi miseri regali e i suoi miseri acquisti, di cui si vanta a sproposito. Non eccelle per buon gusto. Egli è l'espressione di una classe sociale ormai al tramonto. Ha poco denaro ed anche una modestissima intelligenza.

5. Il Conte d'Albafiorita è di nobiltà recente (forse è un borghese che ha comperato il titolo per passare alla nobiltà, la classe socialmente più prestigiosa; vuole imitare la nobiltà e come questa vuole vivere di rendita). Ama fare la bella vita, ama spendere, ha buon gusto, è molto generoso e fa degli splendidi regali a Mirandolina, che li apprezza. Della donna apprezza non il fatto che è un discreto partito (egli è ricco abbastanza), ma proprio il fatto che è una donna, che è intelligente, vivace e garbata. Non ha difficoltà a trattare con gli altri nobili, né con Mirandolina, né con le commedianti, né con i servi. È un uomo di mondo, soddisfatto di sé, delle sue capacità, del suo successo e della sua ricchezza, che usa e che non ostenta. Egli è l'espressione di una classe sociale in ascesa. A quanto pare, a Venezia, ormai coinvolta in una decadenza inarrestabile, qualcuno continuava ad arricchirsi.

6. Il Cavaliere di Ripafratta è di antica nobiltà ma ha saputo amministrare bene le sue sostanze, perciò è ricco. Non è particolarmente interessato al denaro: è abbastanza ricco e rifiuta di sposare una donna che era un ottimo partito, perché la dote non giustificava la perdita della sua tranquillità. Non è avido né avaro, ed è generoso quando serve. Usa con buon senso la sua ricchezza. È intelligente, e riesce a capire il carattere di chi incontra: capisce che il Marchese è uno spiantato (la cosa non lo interessa nella misura in cui non lo coinvolge; e, quando lo coinvolge, è disposto a perder denaro piuttosto che la sua tranquillità), critica l'intel-

resse per le donne del Conte, capisce subito (come Mirandolina) che le nuove arrivate non sono dame ma comiche, e le tratta come tali. Ha un unico problema: odia le donne. Il suo odio però nasconde la paura che ha per il gentil sesso o forse la sua incapacità di stabilire rapporti positivi con le donne. Teme di essere respinto e perciò di essere ferito; così, per difendere se stesso e la sua eccessiva sensibilità, si richiude nella corazza della misoginia. Tale corazza era in genere sufficiente a proteggerlo dalle donne che incontrava, ma non lo è più, quando incontra Mirandolina. La locandiera supera i suoi sistemi di difesa e si prende su di lui e sulla sua misoginia una grande e crudele rivincita, che lo conferma nelle sue idee sulle donne. Egli viene ingannato e beffato e cade nell'abile trappola tesagli dalla donna: ha esperienza della vita, ma non delle donne. Eppure, come dice Mirandolina, egli non sa quel che perde con la sua misoginia. Se ne va dalla locanda risentito ed offeso. Nessuno degli altri due nobili, che pure abbandonano la locanda, se la prendono più di tanto per il rifiuto di Mirandolina, né il superficiale e insensibile Marchese, né il ricco ed intelligente Conte.

7. Ortensia e Deianira sono due commedianti, che non sanno recitare né sulla scena del teatro, né sulla scena della vita. Sono incerte e approssimative: non conoscono né, tanto meno, sanno immedesimarsi nel personaggio che devono recitare. Mirandolina (ma anche il Cavaliere) si accorge subito che non sono dame e che sono comiche di modestissimo livello. Sono avidi ed approfittatrici, e chiedono esplicitamente regali agli uomini che incontrano. Sono disponibili a qualsiasi avventura che le metta a contatto con quella ricchezza che tanto desiderano; e che per un momento le faccia vivere nel mondo del benessere, che sognano continuamente. La loro vita quotidiana è misera sia sul piano intellettuale, artistico e culturale, sia sul piano economico, ed è fatta di continui espedienti. In esse l'autore critica la tradizionale commedia dell'arte, i cui attori recitavano male, improvvisavano su un canovaccio che non cambiava mai, non avevano cultura né preparazione professionale. Nella società esse sono inserite peggio dei servi, che almeno hanno un minimo di sicurezza: la dimora del padrone e il lavoro sicuro.

8. Fabrizio è il servitore fedele e laborioso, che non è stupido ma neanche particolarmente intelligente, in sintonia con la sua classe sociale, sostanzialmente passiva nei confronti della nobiltà e della borghesia. Spera di sposare Mirandolina, così risolverebbe i suoi problemi affettivi ed economici. E ricorda più volte alla donna che il padre le ha indicato lui. Lei lo tiene continuamente sulle spine, ora facendolo avvicinare, ora respingendolo. Da parte sua non è capace di fare una corte adeguata a Mirandolina, e resta costantemente al suo posto sociale. Non può dare molto alla locandiera, perché ha unicamente una modesta intelligenza. Può offrirle soltanto un futuro sereno, senza litigi, fatto di affetto, di lavoro e di comprensione reciproca, e la sua inevitabile sottomissione, dovuta al fatto che egli è inferiore alla donna sia sul piano intel-

lettuale, sia sul piano economico, sia sul piano di classe sociale. Per questo *Mirandolina*, realisticamente e con buon senso, lo preferisce a tutti gli altri pretendenti.

9. I personaggi si distinguono immediatamente tra loro sia come individui sia come appartenenti ad una specifica classe sociale. Essi hanno uno specifico carattere e usano uno specifico linguaggio personale, che li rende facilmente riconoscibili fin dalla prima battuta con cui appaiono in scena. Nel corso della commedia essi mantengono le loro caratteristiche e restano fedeli a se stessi. Il loro carattere però non è meccanico e fissato una volta per tutte: si evolve se la trama lo richiede; e conosce dei mutamenti se la situazione lo richiede. I cambiamenti sono però sempre giustificati e verosimili sul piano psicologico. *Mirandolina* è sicura di sé, ma teme di perdere il controllo della situazione, quando il Cavaliere si arrabbia. Il Cavaliere è in genere tranquillo, ma si inalbera, quando si accorge della crudele beffa che la locandiera gli ha giocato. Il Marchese, che è il meno dotato intellettualmente, è anche il personaggio più ripetitivo e meno capace di provare nuovi sentimenti. Ogni personaggio poi recita costantemente il suo ruolo sociale: *Mirandolina* è sempre la donna che ama farsi corteggiare e la capace amministratrice del suo patrimonio (economico ed affettivo) dagli inizi alla fine della storia. Fabrizio resta al suo posto sociale, ed ha un comportamento da servitore fedele (e innamorato) dall'inizio alla fine. Lo stesso vale per tutti gli altri personaggi.

10. In modo garbato e senza essere didatticamente pesante ed irritante, Goldoni delinea la sua visione della società ed i suoi valori, che egli intende trasmettere al pubblico piccolo o medio borghese. La società è divisa in classi, ogni classe ha le sue caratteristiche ed i suoi valori. Esiste però un valore supremo, ed è la ricchezza, o meglio un minimo di benessere, valido per tutte le classi sociali. La ricchezza però non deve diventare un'ossessione: essa va ricercata con misura e con buon senso. E ugualmente con misura e con buon senso si affrontano i problemi della vita: si evitano i desideri irrealizzabili, gli arricchimenti facili, i passaggi da una classe a una classe superiore; ci si accontenta di cambiare con misura il proprio tenore di vita e si resta legati il più possibile alla propria classe sociale. Egli sceglie la classe borghese – o meglio *piccolo-borghese* – e i suoi ideali: l'onestà, il lavoro, l'obbedienza ed il rispetto dei genitori, un minimo di benessere economico, il matrimonio, la famiglia, l'affetto, il buon senso. E rispetta ad oltranza l'ordine e le regole sociali, scritte e non scritte (le leggi della Repubblica Veneta non permettevano che una popolana sposasse un nobile, e *Mirandolina* non prende nemmeno in considerazione la possibilità di sposare un nobile; in tal modo lo scandalo è evitato e l'ordine sociale è salvo). L'autore quindi propone una visione fortemente moderata e blandamente riformista della società in cui vive: egli non propone che la borghesia diventi la nuova classe centrale della società, non propone né riforme radicali né, tanto meno, la rivolu-

zione. Il progresso, tanto decantato dall'Illuminismo (che raggiunge il culmine a metà Settecento, proprio quando l'autore scrive le sue maggiori commedie), non lo interessa; il rifiuto del passato, in cui i nobili fondavano i loro privilegi, non lo interessa nemmeno. Questa pratica ad oltranza della misura e del buon senso – che in sé potrebbe essere più che apprezzabile – rivela invece i modestissimi orizzonti culturali, economici e politici in cui ormai si era chiusa l'aristocrazia e la borghesia veneziane, che davanti a sé non avevano realistiche prospettive politiche ed economiche da percorrere. La prima viveva pericolosamente di rendita, consumando il patrimonio accumulato nel corso dei secoli; la seconda viveva con la misurata ricchezza che produceva. Così la Repubblica di Venezia alla fine del secolo si sarebbe lasciata consegnare da Napoleone Bonaparte all'Impero asburgico (1797) senza il minimo tentativo di resistenza. E, se non ci sono grandi speranze nell'avvenire, resta soltanto il rifugio nella famiglia, negli affetti, nel buon senso, in un minimo di benessere economico. L'atmosfera soffocante e senza prospettive della Repubblica di San Marco si rivela anche nei contrasti tra lo scrittore e i seguaci della commedia dell'arte, contrasti inutili e provinciali, che lo spingono ad espatriare. Eppure, che egli non fosse un rivoluzionario che volesse rovesciare il passato, la società e la cultura, risulta chiaramente dal fatto che la Rivoluzione francese gli toglie la modesta pensione di cui godeva. Ma proprio grazie a questa mancanza di prospettive politiche, sociali ed economiche Goldoni diventa lo straordinario cantore del mondo in cui vive, della vita quotidiana, dei suoi valori e dei piccoli e grandi fatti che in essa succedono.

11. Il mondo poetico, i personaggi, le trame delle commedie di Goldoni possono essere opportunamente confrontati con la moltitudine di personaggi e di situazioni immaginati esattamente 400 anni prima da Boccaccio nel *Decameron* (1348-51). Lo scrittore del Trecento celebra la nobiltà ed i suoi valori, che contrappone al clero, apprezza la ricchezza della borghesia ed è durissimo con il popolo, che è credulone, ha poca ricchezza e poco cervello. Celebra anche la realtà, la gioia di vivere, l'avventura, l'amore a lieto fine e l'amore tragico. Celebra soprattutto l'intelligenza e il suo straordinario potere di conoscere e di indagare la realtà. Dedicava ben tre giornate alla beffa. È proiettato fiduciosamente verso la complessità del mondo, che si può dominare in molteplici maniere: con l'intelligenza, con l'astuzia, con la forza, con la ricchezza. Il mondo di Goldoni invece non ha questa ampiezza di respiro: Venezia non è Firenze. I due scrittori peraltro hanno qualcosa che li accomuna: la straordinaria abilità nell'indagine psicologica e nel costruire personaggi psicologicamente reali e credibili.

12. Goldoni può anche essere confrontato con i grandi scrittori di commedie del primo Cinquecento: il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520), Niccolò Machiavelli (1469-1527), Ludovico Ariosto (1474-1533) e Angelo Beolco, detto il Ruzante

(1496ca.-1542). Il confronto mostra le diverse e contrapposte funzioni che i vari autori attribuiscono alla cultura e, in particolare, alla commedia. Dovizi dall'alto del potere vuole semplicemente divertire. Machiavelli vuole continuare l'indagine della *realtà effettuale* iniziata nel *Principe*. Ariosto vuole offrire uno spaccato divertente ma brutale e disincantato della società e della corte del suo tempo. Beolco vuole portare sulla scena gli emarginati, gli esclusi, i contadini, il mondo rovesciato. Il confronto permette di cogliere la ricchezza della prospettiva goldoniana e la ricchezza delle prospettive delle commedie del Cinquecento. Permette soprattutto di riflettere sul passato e sul presente, sui problemi dell'altro ieri, di ieri e di oggi. I grandi scrittori non sono legati al loro tempo. Per questo motivo riescono a parlare della realtà molto di più e molto meglio delle inchieste sociologiche. E, nello stesso tempo, riescono a farlo *divertendo* il loro pubblico.

13. A 250 anni di distanza Goldoni risulta ancora uno scrittore attuale, interessante e coinvolgente. E si può apprezzare nella lingua originale, perché l'italiano, come il dialetto, non sono mutati. Non sono mutati in modo significativo né negli ultimi 250 anni, né negli ultimi 900 anni. La differenza odierna tra l'italiano standard e il dialetto è la stessa tra l'italiano di oggi e l'italiano parlato dagli scrittori della scuola siciliana. Il dialetto delle varie regioni italiane ha subito invece radicali trasformazioni: era una *lingua straniera* e, in genere, è scomparso o si è ricostruito sulla lingua ufficiale. La duplice realtà costituita da lingua ufficiale e dialetto locale mostra però che l'Italia è stata sempre divisa in due classi: quella dominante, che parlava la lingua ufficiale o un dialetto profondamente italianizzato, e quella dominata, che parlava un dialetto strettissimo, che sarebbe divenuto incomprensibile agli stessi popolani di qualche generazione successiva.

GIUSEPPE PARINI (1729-1799)

La vita. Giuseppe Parini nasce a Bosisio, in Brianza, nel 1729. A 10 anni va a Milano da una prozia, che gli promette una piccola eredità, se diventa sacerdote. Nel 1752 termina gli studi ed entra nell'Accademia dei Trasformati, che appoggia il moderato rinnovamento culturale ed economico del governo asburgico. Nel 1754 è ordinato sacerdote. Entra poi come precettore in casa dei duchi Serbelloni, dove resta fino al 1762. Qui viene in contatto con i maggiori intellettuali e con la società milanese, e conosce le opere degli illuministi francesi. Nel 1763 pubblica il *Mattino*, la prima parte del poema *Il Giorno*, che gli frutta qualche guadagno e il consenso degli intellettuali filogovernativi. Nel 1765 pubblica il *Mezzogiorno*, la seconda parte del poema. Con essa termina il periodo di Illuminismo moderato che aveva caratterizzato la sua attività culturale. Quando il governo asburgico dà un impulso più radicale alle riforme, gli intellettuali milanesi filogovernativi si dividono: il gruppo del "Caffè", che segue la nuova linea di governo; e Parini e l'Accademia dei Trasformati, che si dimostrano più cauti, in nome di una visione tradizionale dell'economia, che puntasse sull'agricoltura e non sui commerci. Dietro a queste scelte stanno classi diverse: l'aristocrazia latifondista e la borghesia dedita ai commerci. Parini si schiera con la prima, che a suo avviso garantirebbe stabilità e ordine sociale; ed è ostile alla seconda, che sarebbe causa di mutamenti sociali. Ciò però provoca la sua emarginazione politica, che aumenta dopo il 1780, quando il governo asburgico accentua il riformismo. Il poeta teme di perdere il moderato benessere economico raggiunto ed invidia gli intellettuali, come il gruppo del "Caffè", che si sono dedicati non alla poesia, ma a settori più redditizi, come l'economia, il diritto e la finanza. Parini si dedica anche alla vita mondana e coltiva amori, più o meno platonici, per numerose dame: tra il 1773 e il 1776 ha un rapporto burrascoso con Teresa Mussi e, quando essa si sposa, ne diventa per qualche tempo il cavalier servente. Negli anni successivi scrive alcune delle sue odi più famose, che dedica alle sue dame protettrici e alla difesa di una moralità austera. Nel 1777 entra a far parte dell'Accademia dell'Arcadia. Riprende in mano *Il Giorno*, senza riuscire a continuarlo. Nel 1789 scoppia la Rivoluzione francese. Per essa dimostra più interesse che entusiasmo. Nel 1796 i francesi entrano a Milano. Egli accetta un incarico come membro della Municipalità cittadina, preoccupandosi soprattutto di opporsi alle angherie dei francesi. Ben presto ne viene estromesso. Muore nel 1799.

Le opere. Parini scrive il poemetto *Il Giorno*, che doveva essere composto di 3 parti: *Mattino* (1763), *Mezzogiorno* (1765) e *Sera*. Egli pubblica soltanto le prime due; in seguito sdoppia la *Sera* in *Vespro* e *Notte*, che però restano incompiuti. Scrive numerose *Odi* di ispirazione civile o autobiografica (*La vita rustica*,

1758, *La salubrità dell'aria*, 1759, *La musica*, 1761-64, *La caduta*, 1785, *La tempesta*, 1786, *Il dono*, 1790, *Alla musa*, 1795) e numerosi componimenti d'occasione, come era di moda nel Settecento.

La poetica. Parini risente da una parte della cultura illuministica proveniente dalla Francia, dall'altra da precise concezioni politiche. Egli è illuminista quando vuole usare la letteratura per fini di rinnovamento morale e civile: il poeta deve approfondire il suo impegno artistico e intellettuale nel suo impegno civile, e creare un'arte capace di rinnovare sia la società sia l'individuo. Dietro a queste prospettive riformistiche stanno però alcune idee che lo portano lentamente a posizioni di disimpegno pubblico e a una maggiore attenzione verso motivi privati. Egli è convinto che soltanto l'aristocrazia sia portatrice di valori e garante della stabilità sociale. Tale classe non svolge più adeguatamente il suo compito all'interno della società. Essa perciò va stimolata a riprendere il suo ruolo e la sua importanza. Questo è il senso de *Il Giorno*. Il poeta quindi non si propone di criticare l'aristocrazia per sostituirla con una nuova classe sociale, cioè con la borghesia, come aveva cercato di fare l'Illuminismo francese fin dal 1730. Si propone invece, e consapevolmente, di restaurare l'antico ordine sociale. In proposito egli è su posizioni opposte sia ai nobili francesi sia ai nobili milanesi, che sposano la causa della borghesia e che chiedono ampie riforme sociali. Egli ripropone un ritorno al passato, che viene garantito dal fatto che il potere politico e quello economico sia nelle mani dell'aristocrazia. E potere economico significa priorità dell'agricola sui commerci. Di qui la sua ostilità verso la borghesia, che deve al commercio la sua ricchezza ed il suo potere, e che con il commercio provoca cambiamenti economici e sociali sempre più vasti. In questo contesto il poeta diventa ad oltranza difensore di quei valori tradizionali che i cambiamenti in atto rischiavano di travolgere.

Parini vorrebbe attuare l'ideale di società, proposto dall'*Arcadia*: un mondo in cui i contadini crescono sani e robusti grazie al duro lavoro quotidiano, i commerci sono ridotti al minimo e l'aristocrazia abbandona gli ozi per ritornare ad essere il punto di riferimento di tutte le classi sociali, la garanzia dell'ordine sociale e il perno di una economia agricola basata sul latifondo. Il poeta si dimostra incapace o, meglio, rifiuta di impegnare la cultura in un programma di più vasto respiro, capace di coinvolgere anche altre classi sociali, come la borghesia, che di fatto faceva sentire la sua presenza politica ed economica, e il popolo minuto. Egli si schiera contemporaneamente *contro* il governo asburgico, che cerca di sviluppare dall'alto l'economia, *contro* la borghesia, che lotta per la propria affermazione politica, e *contro* la "plebe", che, almeno in Francia, cerca di fare sentire la sua presenza.

Parini non completa la terza parte de *Il Giorno* perché non ne otterrebbe ulteriori guadagni né ulteriore fama; ed anche perché non vuole *insaevire in mortuum*, cioè infierire contro quella classe sociale, la nobiltà, che la

Rivoluzione francese stava abbattendo. La mancata conclusione del poemetto mostra tutti i limiti del riformismo e del rinnovamento sociale proposti dall'autore. Rinnovare significava ritornare ai *valori solidi* del passato...

Dopo il 1785 Parini diventa l'immagine del poeta integerrimo e venerabile, che lotta contro la decadenza morale e civile del presente. Così lo incontra Jacopo Ortis nel 1798 nel romanzo foscoliano *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798). Nella poesia posteriore egli diventa l'esempio di poeta che impegna la sua poesia nel rinnovamento della società e che recupera con nuovi contenuti il classicismo tradizionale e i migliori contributi dell'*Arcadia*. Il suo insegnamento si estende però anche al rinnovamento della metrica, che egli attua sia con l'endecasillabo sciolto del *Giorno* sia con la metrica più tradizionale delle *Odi*.

Il Giorno è l'opera più importante di Parini. Essa è divisa in tre parti: *Mattino* (1763), *Mezzogiorno* (1765) e *Sera* (poi divisa in *Vespero* e *Notte*, rimaste incompiute). L'autore finge di essere il precettore del giovin signore e di accompagnarlo per tutta la giornata. In tal modo può mostrare la vita vuota dell'aristocrazia, che contrappone alla vita laboriosa delle classi umili. La critica tiene presente sia idee illuministiche di uguaglianza, democrazia e giustizia sociale, sia i valori religiosi di rispetto, solidarietà e fratellanza. Il poeta però è troppo meccanico e troppo insistente nelle sue critiche e nei suoi giudizi di condanna. Tale insistenza rende meno efficaci il testo e il messaggio ugualitario che esso contiene.

L'opera si inserisce in una concezione morale e civile della letteratura, che ha precedenti sia nel mondo greco che in quello latino. Il poeta però è su posizioni moderate, che non vanno al di là della critica morale per divenire effettivo progetto di rinnovamento politico e sociale.

Il linguaggio adoperato è tradizionale ed aulico, pure nei suoi aspetti più innovatori. E recupera in modo esasperato la mitologia greca e latina. Il verso è costituito da endecasillabi sciolti. Il poemetto quindi si presenta come un'opera neoclassica. Il suo pubblico è costituito dagli stessi intellettuali più o meno riformatori o progressisti e dalla stessa classe che viene criticata. Resta in ogni caso escluso il popolo, di cui si difendono in astratto la dignità umana (non si parla però mai di suoi diritti), ma che poi si lascia nel suo analfabetismo. E, comunque, anche se potesse leggere, si troverebbe davanti a un testo pieno di cultura classica, che richiederebbe un lungo tirocinio di studi per poter essere capito.

Mattino: Sorge il Mattino in compagnia dell'Alba

Il mattino sorge insieme con l'alba prima del sole, il quale poi appare grande sul più lontano orizzonte, per allietare animali, piante, campi e onde. Allora il contadino si alza dal letto, che la moglie e i figli intiepidiscono durante la notte; poi, portando sulle spalle i sacri attrezzi, che per prime scoprono Cerere (=dea delle

messi) e Pale (=dea della pastorizia), va nel campo, preceduto dal bue, e per lo stretto sentiero scuote dai rami la rugiada, la quale, come una gemma, riflette i raggi del sole nascente. Allora l'artigiano si alza, riapre l'officina e ritorna ai lavori che il giorno prima non ha terminato, sia che con una chiave complicata e con congegni di ferro debba render sicuri gli scrigni del ricco inquieto, sia che con oro e con argento voglia forgiare gioielli e vasi, che adoreranno spose novelle e mense.

Ma che? Tu inorridisci e, come un istrice, mostri sul capo i capelli dritti, sentendo queste mie parole? Ah, non è questo, o Signore, il tuo mattino. Tu al tramonto del sole non sedesti a una mensa modesta e alla luce dell'incerto crepuscolo non andasti ieri a coricarti in uno scomodo letto, come è costretto a fare l'umile volgo. A voi, figli degli dei, a voi, assemblea di semidei terreni, una condizione ben diversa concesse Giove benigno: con altre arti e con altre leggi per una strada ben diversa io vi devo guidare.

Tu fra le veglie, il teatro ed il gioco protraesti la notte molto di più; e infine, stanco, sul cocchio, con un gran rumore di ruote veloci e con un calpestio dei cavalli al galoppo, a lungo agitasti la quiete notturna e con le fiaccole illuminasti le tenebre, come quando Plutone fece rimbombare dall'uno all'altro mare la Sicilia con il carro, davanti al quale risplendevano le fiaccole delle Furie dai capelli di serpente.

Così tornasti a casa; ma qui a nuove occupazioni ti attendeva la tavola, che era imbandita con cibi appetitosi, con buoni vini francesi, toscani e spagnoli o con il vino ungherese (=il Tocai), che Baccho incoronò con l'edera, dicendo: "Siedi, o regina della tavola". Infine il sonno ti sprimacciò con la sua mano le coltri, sotto le quali entravi, mentre il servo calava le cortine di seta: a te chiuse dolcemente gli occhi il gallo, che li suole aprire agli altri (=alla gente del popolo). È giusto perciò che Morfeo non ti sciolga gli stanchi sensi dai papaveri tenaci (=il Sonno non ti svegli), prima che il giorno ormai fatto non tenti di penetrare fra gli spiragli delle imposte, le quali su una parete della stanza dipingono a fatica i raggi del sole, che maestoso pende sul tuo capo. Ora qui devono incominciare le occupazioni della tua giornata, e qui devo sciogliere il mio legno (=far salpare la mia nave, cioè incominciare le mie funzioni di precettore) e con i miei precetti devo ammaestrarti a compiere altre imprese.

Già i valletti udirono lo squillo del campanello, che la tua mano suonò da lontano; essi accorsero per spalancare le imposte, che schermavano la luce, e controllarono con puntiglio che, con tua pena, Febo (=il sole) non osasse entrare direttamente a ferirti gli occhi. Alzati ora un po' e appoggiati ai guanciali, i quali, digradando lentamente, ti fanno un morbido sostegno alla schiena; poi, con l'indice destro passando lievemente sugli occhi, togli quel che rimane del sonno; e, formando con le labbra un piccolo arco, sbadiglia in silenzio. [...]

Ma già vedo entrare di nuovo il tuo cameriere ben pettinato; egli ti chiede quale delle consuete bevande oggi ti piaccia sorbire dalla tazza preziosa; merci pro-

venienti dalle Indie [occidentali e orientali] sono tazze e bevande: scegli ciò che più desideri. Se oggi ti giova porger dolci bevaggi stimolanti allo stomaco, così che in giusta misura arda il calore naturale e ti aiuti a digerire, scegli la cioccolata, che, come tributo, ti inviarono gli abitanti del Guatemala o delle Antille, i cui capi sono ricoperti di barbare penne. Ma se una noiosa depressione nervosa ti opprime o se cresce troppo grasso intorno alle tue vezzose membra, onora le tue labbra con la bevanda celestiale (=il caffè), nella quale, appena tostato, fuma e arde il legume giunto a te dalla Siria e dall'Arabia, le quali, ricche di porti, diventano sempre più superbe.

Certamente fu opportuno che un Regno (=la Spagna) uscisse dagli antichi confini e con ardite vele (=le caravelle di C. Colombo) fra tempeste mai viste, fenomeni sconosciuti, timori, rischi e fame superasse le colonne d'Ercole, che erano rimaste sempre inviolate; e fu ben giusto se Cortés e Pizarro non considerassero sangue umano quello che scorreva nelle membra oltre Oceano; perciò essi, sparando e uccidendo, alla fine spietatamente sbalzarono dai loro antichi troni sovrani messicani e incaici; così, o gemma tra gli eroi, nuove delizie giunsero al tuo palato.

Non permetta il Cielo però che, mentre stai sorseggiano la bevanda prescelta, un servo senza discernimento ti annunci all'improvviso il sarto villano, il quale, non soddisfatto di avere diviso con te le ricche stoffe, osi chiedere di essere pagato, presentandoti un conto interminabile. Ohimè!, perché allora, resa acida e indigesta nelle tue viscere, quella bevanda salutare (=il caffè) in casa, fuori, a teatro e per strada ti farebbe ruttare plebeamente per tutto il giorno.

Ma non attenda che qualcuno lo annunci, essendo sempre gradito anche se giunge all'improvviso, il dolce maestro, che guida e corregge i tuoi passi come a lui pare. All'entrata della camera egli si fermi dritto sulla porta; quindi, alzando ambedue le spalle, come una tartaruga contragga un po' il collo; contemporaneamente inchini il mento e tocchi il labbro con l'estrema falda del cappello piumato.

Non meno facilmente di costui, accostati al letto del mio Signore tu, che insegni a modulare teneri canti con la voce flessibile, e tu, che insegni a far vibrare con l'archetto le corde sul violino. [...]

A completare la squisita corona intorno al tuo letto, non manchi, o Signore, il precettore del tenero idioma che dalla Senna (=da Parigi), madre delle Grazie, venne or ora a cospargere di celestiale ambrosia le labbra dell'Italia nauseata.

Riassunto. All'alba il contadino si alza dal letto, che ha diviso con la moglie e con i figli, e va con il bue nei campi. Contemporaneamente si alza anche l'artigiano, che ritorna nella sua bottega e riprende in mano i lavori interrotti. Non è questo il mattino del giovin signore: egli ritorna a casa a tarda notte sulla carrozza lanciata al galoppo, quindi cena con vini francesi e ungheresi, poi va a dormire quando gli altri si alzano. Si sveglia a mezzogiorno e suona il campanello. Il cameriere arriva e apre le finestre, evitando che il sole

colpisca il padrone negli occhi. Quindi gli chiede se vuole la cioccolata o il caffè. Il giovin signore sceglie la prima, se vuole stimolare lo stomaco; ma sceglie il secondo se vuole evitare di ingrassare ulteriormente. Il cameriere deve però impedire che la giornata incominci male con l'arrivo del sarto che presenta un conto interminabile e vuole essere pagato. Deve invece annunciare subito, perché sono sempre graditi, il maestro di danza, quello di canto, di violino e di lingua francese.

Commento

1. Parini recupera la cultura classica, che sviluppa in ambito civile. Contemporaneamente, nella seconda metà del Settecento, si sviluppa il Neoclassicismo, che si diffonde in tutte le arti e che alla fine del secolo subisce varie commistioni con il Romanticismo. La cultura classica è presente anche negli intellettuali romantici che portano l'Italia all'unità, poi nella poesia di Giosue Carducci (1835-1907), infine nel Fascismo (1922-45). Aveva ispirato la cultura medioevale ed aveva provocato la rivoluzione culturale dell'Umanesimo quattrocentesco e del Rinascimento quattrocentesco.

2. Con una notevole semplificazione il poeta contrappone la vita sana, all'aperto e operosa del contadino e dell'artigiano, che valuta positivamente, alla vita notturna, oziosa e dissipata del giovin signore. Dimentica che la vita dei primi è dura e scomoda e che è lieta soltanto nei quadretti aggraziati tratteggiati dai poeti dell'Arcadia.

3. Il poeta se la prende con le figure, a suo dire, inutili e parassitarie del maestro di danza, di canto e di lingua. Egli ignora che tutti costoro sarebbero disoccupati, se il giovin signore – l'unico soggetto che in quella società ha potere d'acquisto – non chiedesse i loro servizi. La poesia pariniana si ispira insomma a ideali astratti e pregiudiziali, che ignorano – colpevolmente o meno non importa – la dimensione economica e sociale del lavoro, in nome di un mitico ritorno ad una società parsimoniosa ed agricola. Per di più questi ideali, proposti sulla pelle altrui, contrastano con la continua ricerca di denaro, di sicurezza economica e di riconoscimenti sociali, e di vita mondana, che il poeta fa per tutta la vita.

4. L'episodio iniziale del poemetto presenta sia i pregi sia i limiti della poesia pariniana: la visione classicistica del lavoro contadino, la critica moralistica dell'ozio nobiliare, la proposta di una vita parca e vicina alla natura, che rifiuta la ricerca della ricchezza e del benessere sociale, la mansuetudine e l'accettazione dei soprusi, l'incapacità (e il divieto) di ribellarsi contro l'ordine sociale costituito, la stabilità e la staticità sociale, il contrasto tra il popolo buono (e sfruttato) ed il ricco ozioso (e depravato), il rifiuto delle novità introdotte con il commercio, l'immobilismo sociale ed economico, la difesa dell'agricoltura e dell'aristocrazia latifondistica contro la borghesia commerciale e cittadina, la sottomissione dei servi, i riferimenti mitologici esasperati alla cultura classica, la critica con-

tinua, monotona e meccanica alla nobiltà, che non pratica più gli antichi valori.

5. Il linguaggio è classicheggiante e pieno di riferimenti mitologici. Il rinnovamento del linguaggio poetico è l'eredità che Parini lascia agli scrittori che operano tra la fine del Settecento ed i primi dell'Ottocento, da Foscolo a Manzoni a Leopardi. I riferimenti mitologici circoscrivono il pubblico a cui il poeta intende rivolgersi: non il popolo analfabeta, ma proprio quella classe nobiliare che critica e che vorrebbe soltanto più consapevole della sua funzione e delle sue responsabilità sociali. Soltanto essa ha potere d'acquisto. Contemporaneamente a Parini e su posizioni ideologiche critiche verso la nobiltà, Goldoni sceglie un altro pubblico, la piccola borghesia, e propone un'arte che indica valori da mettere in pratica e che rappresenta la vita quotidiana dei suoi spettatori.

Mezzogiorno: Forse vero non è

Forse non è vero; ma è fama che un giorno gli uomini furono tutti uguali; e che ignoti furono i nomi di Plebe e di Nobiltà. A mangiare, a bere, ad accoppiarsi, a dormire uno stesso istinto, una stessa forza spingeva gli esseri umani: nessuna decisione, nessuna scelta di oggetti, di luoghi o di tempi era loro concessa. Allo stesso rivo, allo stesso frutto, alla stessa ombra andavano insieme gli antenati del tuo sangue, o Signore, e gli antenati del volgo spregevole. Le stesse spelonche, lo stesso suolo offrivano loro il riposo e il riparo. Una sola preoccupazione era comune a tutti, fuggire il dolore; ed ai cuori umani era ancora sconosciuto il desiderio.

L'aspetto uniforme degli uomini dispiacque agli dei celesti: a rendere più varia la Terra fu spedito il dio Piacere. Come un tempo gli dei scendevano sui campi di battaglia di Troia, così il Genio amico, scivolando lievemente nell'aria, si avvicina alla Terra; e questa sorride con un sorriso che prima non aveva mai conosciuto. Egli si muove; l'aria estiva dal ruscello scrosciante e dai colli profumati gli accarezza le belle membra e scivola lievemente sul tondeggiare gentile dei muscoli. Intorno a lui si aggirano i Vezzi e i Giochi: e, come ambrosia, le lusinghe gli scorrono dalle labbra color di fragola: dagli occhi socchiusi, languidi e umidi fuoriescono scintille di tremulo fulgore, per le quali arde l'aria che egli varca scendendo sulla Terra. Infine, o Terra, sul tuo dorso sentisti stamparsi per la prima volta la sua orma; e subito un tremito lento e dolcissimo si sparse di cosa in cosa; e, crescendo sempre più, sconvolse tutte le viscere della natura: come nell'estate riarsa si ode il tuono, che vien mormorando di lontano e che con il suo suono profondo riecheggia di monte in monte; e la valle e la foresta circostanti muggiscono (=risuonano) per il suo fragoroso rimbombo, finché poi cade la pioggia, la quale ravviva, riconforta, rende allegri e belli gli uomini, gli animali, i fiori e le erbe.

Oh come furono beati fra gli altri, oh come furono cari al Cielo quei viventi (=gli aristocratici), ai quali il titano Prometeo formò gli organi illustri con più felice

arte, li tese meglio e li inondò con sangue scorrevolissimo! Voi sentiste l'ignota sollecitazione del motore celeste (=il Piacere); in voi ben presto sorsero le voglie, nacque il desiderio. Voi per primi scopriste il buono, il meglio; e con impeto dolcissimo correste a possederli. Allora il sesso femminile, che prima era necessario soltanto alla procreazione, ottenne il nome di amabile e di bello. Al giudizio di Paride voi deste il primo esempio: tra i volti femminili s'imparò a distinguere; e voi sentiste per primi il fascino della bellezza. A voi tra mille sapori furono noti (=imparaste a riconoscere) i più soavi: allora il vino fu preferito all'acqua: e si scelse il vino prodotto dalle viti più riarse e più esposte al sole, cresciute nei terreni più elevati e dal suolo più ricco di zolfo. Così l'uomo si divise: il signore fu distinto dagli uomini volgari, nel seno dei quali languirono troppo gli organi ottusi, incapaci di reagire sotto i dolci colpi della buona stagione (=quella iniziata con l'arrivo del Piacere), dai quali essi furono toccati: quasi buoi, curvati ancora al suolo, andarono avanti (=continuarono a vivere) sospinti dal pungolo del bisogno; e, nati a vivere tra la servitù e l'avvilimento, la fatica e la miseria, ebbero il nome di Plebe. Ora tu, o Signore, che racchiudi sangue filtrato da mille reni illustri, poiché in altri tempi l'arte (=l'astuzia), la violenza o la fortuna resero grandi i loro tesori divisi, gioisci della raffinata sensibilità, che gli dei ti hanno concesso; ed ora l'umile volgo, che intanto ha avuto in dono la laboriosità, somministri a te i tuoi piaceri, poiché è nato per recarli sulla mensa reale, non per gioirne.

Riassunto. Forse non è vero, ma è fama che un giorno gli uomini fossero tutti uguali: bevevano allo stesso ruscello, si nutrivano degli stessi frutti e si rifugiavano nella stessa grotta, e, spinti dagli stessi bisogni, non conoscevano la possibilità di scegliere. Avevano una sola preoccupazione, fuggire il dolore. Stanchi di questa vita monotona, gli dei inviarono sulla Terra il dio Piacere. La Terra fu sconvolta fin nelle sue viscere all'arrivo del dio. A questo punto l'umanità si divise. I progenitori del giovin signore, a cui gli dei avevano dato gli organi più sensibili, percepirono le differenze, e impararono a distinguere il buono dal cattivo, il bello dal brutto, il vino dall'acqua, e si impadronirono del buono e del bello. I progenitori della plebe invece a causa dei loro organi meno sensibili non furono capaci di cogliere le differenze, e come animali continuarono a vivere la vita di prima. Perciò è giusto che essi abbiano ricevuto in dono la laboriosità e rechino sulla mensa altrui i beni che hanno prodotto.

Commento

1. L'episodio fonde cultura classica e grazia arcadica e neoclassica, sensismo illuministico e, ancora, culto classicheggiante della bellezza. La grazia e la sensualità del passo contrastano con le espressioni dure con cui viene descritta la sorte infelice del popolo, destinato a servire ai nobili quei beni che produce con il suo sudore. Parini però non va oltre questa condanna,

per dire al popolo di ribellarsi, di far valere i suoi diritti. E neanche per dare al popolo gli strumenti, come l'istruzione e un minimo di cultura, che lo facciano uscire dalla sua condizione di impotenza nei confronti dell'aristocrazia. Parini insomma vorrebbe fare le riforme, ma senza cambiare nulla: la nobiltà deve recuperare il suo antico ruolo sociale di garante dell'ordine e dovrebbe evitare i comportamenti antipopolari più odiosi; il popolo dovrebbe essere trattato con più umanità e dovrebbe continuare a fare i lavori e la vita di sempre. L'autore non parla nemmeno di una più equa distribuzione delle ricchezze sociali e dei prodotti del lavoro, e preferisce rifugiarsi in un severo quanto inutile moralismo. Per di più, ignaro ed ostile alla scienza economica, non si accorge che il risparmio e i minori consumi dei nobili, che propone, si trasformano in un aumento di disoccupazione per il popolo, se non cambia la tipologia dei beni prodotti e se, contemporaneamente, non sorgono altre figure di consumatori.

2. Parini immagina una favola, piena di grazia e di sensualità, in cui i nobili giustificano le differenze sociali: esse sono state volute dagli dei e dalla natura, poiché la nobiltà ha organi più sensibili, capaci di cogliere le differenze e di apprezzare il meglio. La plebe invece ha organi rozzi, che le impediscono di distinguere e di scegliere. Le differenze tra le due classi non hanno quindi un'origine sociale, ma sono state stabilite dalla natura e dagli dei fin dalla notte dei tempi. Perciò è inutile sia voler cambiare le cose, sia voler dare il buono alla plebe.

3. Preso dal fascino del dio Piacere, che scende sulla Terra con grazia e sensualità, Parini dimentica una volta tanto di fare la consueta ironia antiaristocratica.

4. È opportuno confrontare le posizioni caute di Parini con quelle di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) (*Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini*, 1750; *Contratto sociale*, 1762); con quelle di Adam Smith (1723-1790) (*Ricerca sulla natura e le cause della ricchezza delle nazioni*, 1776); e con quelle, piene di fiducia e di ottimismo nella ragione, di Immanuel Kant (1724-1804) (*Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?*, 1784).

Mezzogiorno: Pèra colui che primo osò la mano

“[...] Perisca colui che per primo osò alzare la mano armata sull'innocente agnella e sul placido bue; il cuore crudele non gli piegarono né i teneri belati, né i pietosi muggiti, né le molli lingue che leccavano la mano di chi, ahimè, stringeva il loro destino.”

Così egli parla, o Signore; e alle sue parole sorge intanto dagli occhi della tua dama una dolce lacrima, simile alle gocce tremule e brillanti che a primavera escono dai tralci della vite, internamente turbati al tiepido spirare delle prime brezze fecondatrici. Ora le ritorna in mente il giorno, ahì giorno crudele!, quando la sua cagnolina, alunna delle Grazie, giocando come fanno i cuccioli, con il dente candido segnò appena il piede villano del servo: egli, temerario, la colpì con il

piede sacrilego; e quella per tre volte rotolò, per tre volte scosse i peli scompigliati, e dalle molli narici soffiò la polvere corrosiva. Quindi, alzando i gemiti, “aiuto, aiuto” pareva che dicesse; e dalle volte dorate della casa a lei rispose Eco pietosa: dalle stanze più basse i servi mesti salirono tutti; dalle stanze più alte le damigelle, pallide e tremanti, si precipitarono. Accorse ognuno; il volto della tua dama fu spruzzato con i sali; ella infine riprese i sensi; l’ira, il dolore l’agitavano ancora; gettò sguardi di fuoco sul servo, e con voce languida chiamò per tre volte la sua cagnolina: questa le corse in grembo; a suo modo sembrò chiederle vendetta: e tu avesti la vendetta, o cagnolina, alunna delle Grazie. L’empio servo tremò; con gli occhi al suolo udì la sua condanna; a lui non valsero vent’anni di servizio meritevole; a lui non valse lo zelo nell’assolvere commissioni segrete: invano per lui (=a sua difesa; oppure da parte sua) fu pregato e promesso; egli se ne andò nudo, privo di quella livrea che un giorno lo rendeva venerabile al volgo. Invano sperò [di trovar servizio presso] un nuovo signore, perché le dame pietose inorridirono e odiarono l’autore dell’atroce delitto. L’infelice, con i figli e con la moglie a fianco, rimase sulla strada, rivolgendosi al passante una inutile richiesta di aiuto. E tu, o cagnolina, idolo placato con le vittime umane, te ne andasti superba.

Riassunto. Durante il pranzo un nobile vegetariano si scaglia contro coloro che uccidono gli animali per nutrirsi. A questo punto la dama, di cui il giovin signore è cavalier servente, ricorda commossa un fatto crudele. Un giorno la sua cagnetta per gioco diede un lieve morso ad un servo. Questi le diede un calcio con il suo piede villano. I guaiti della cagnetta si diffusero in tutta la casa. Accorsero tutti i servi e tutte le serve, rattristati. La dama svenne. Quando si riprese, chiamò la sua cagnetta, che le corse in grembo. Quindi gettò sguardi di fuoco sul servo, che tremò ed attese la condanna. A nulla valsero la sua fedeltà e il suo lungo servizio. Fu licenziato. Invano sperò di trovare un nuovo signore, perché si diffuse la voce della sua crudeltà. Egli se ne andò sulla strada con la moglie ed i figli, a chiedere inutilmente aiuto. La cagnetta fu contenta del sacrificio umano fatto per lei.

Commento

1. Per questo episodio, forse il più famoso dell’intero poemetto, si devono ripetere le osservazioni già dette: la critica agli atteggiamenti della nobiltà non è accompagnata da un invito rivolto al popolo di ribellarsi e di far valere i suoi diritti. Tutto si risolve in un’amara quanto inutile condanna morale. Anche in questo caso l’episodio è infarcito di riferimenti mitologici ed usa un linguaggio aulico e ricercato (la cagnetta è “alunna delle Grazie” e per tre volte rotola su se stessa). Il servo aspetta la condanna come si può aspettare la caduta inevitabile della pioggia dal cielo: egli perde la pazienza (cosa che non doveva fare, ma forse, dopo 20 anni che ingoia rospi, non ce la faceva più a pazientare), ma è tanto ottuso da non cercare immediatamente una scappatoia al guaio che ha com-

binato: nel *Decameron* molti personaggi si levano dagli impicci grazie ad una battuta di spirito. Basti pensare al cuoco Chichibio (VI, 4).

2. Un punto fondamentale dell’episodio è ambiguo: “invan per lui fu pregato e promesso”. *Per* può significare “da lui” (il servo prega a sua difesa) oppure “a difesa di lui” (gli altri servi pregano a sua difesa). Nel primo caso gli altri servi tacciono e non esprimono la loro solidarietà verso il malcapitato (forse per non essere a loro volta coinvolti nella disgrazia) e il servo colpevole prega invano a sua difesa. Nel secondo caso gli altri servi cercano di discolparlo, ma egli passivamente tace, in attesa fatalistica della condanna. In nessun caso si mette in atto una strategia razionale a difesa del colpevole (sciopero bianco, sciopero della fame, autolicensing ecc.); né l’interessato (o gli interessati) si richiamano a loro eventuali diritti, riconosciuti almeno nella prassi se non nei codici. Lo stesso Parini si guarda bene dall’affrontare l’episodio in termini di diritto, evita di rimproverare il servo (o i servi) perché non si richiamano ai loro diritti, non si preoccupa di educare i servi a far valere i loro diritti, né istilla in loro l’idea che debbano far valere i loro diritti. In sostanza con qualche piccola modifica la società costituita gli va bene così.

3. Il servo per di più si comporta in modo stupido, perché mette al mondo un numero elevato di figli – altri futuri servi a buon mercato –, che lo rendono più facile da ricattare. Parini invidia chi si è fatto una famiglia, ma non vede tutto questo.

4. Sia in questo episodio come negli altri l’autore dà per scontato quali sono i valori, che non sottopone mai a critica razionale. L’ironia, il sarcasmo o l’umanitarismo, di cui fa costantemente uso, gli impediscono di vedere direttamente i problemi. In questo episodio egli dà per scontato che la dama ha trattato male il servo, che il servo è stato punito eccessivamente (e per di più nella punizione è stata coinvolta anche la famiglia, senz’altro innocente). E dà per scontato che il lettore si schieri con il servo contro l’ingiustizia che subisce e che non condivida l’atteggiamento nobiliare di dare più importanza agli animali che agli uomini. Ma perché non prendere le difese della cagnetta? Perché non pensare che i servi valgano meno degli animali, dal momento che proprio essi non riconoscono a se stessi né dignità né diritti? Perché pensare che il male sia tutto da una parte (la dama) e il giusto tutto dall’altra (il servo)? Perché Parini ci presenta un caso, in cui la posizione da considerare “giusta” è una sola? Perché non esamina i rapporti tra i nobili ed i servi da un punto di vista più generale? Ad esempio: un fatto così succedeva raramente o spesso? (Se succedeva raramente, l’episodio perde tutto il suo impatto emotivo.) E i servi com’erano? Tutti fedeli così o anche sfaticati? La dama poi era così stupida da cacciare un servo di cui poteva apprezzare il servilismo e la devozione? Con questo episodio Parini vuole suscitare compassione nel lettore, ma evita di mettere in discussione la rigida divisione in classi della società, che a lui, con qualche minimo aggiustamento, va bene così.

IL NEOCLASSICISMO (1760-1830)

Il Neoclassicismo sorge nella seconda metà del Settecento, si diffonde con estrema rapidità in tutta Europa e si conclude verso il 1830. La rapidità della sua diffusione è legata al fatto che è in sintonia con la mentalità ed i valori del razionalismo illuministico, si inserisce nella polemica antibarocca e propone un concetto di arte come *imitazione*, che è profondamente radicata nella cultura occidentale. Esso recupera l'arte del passato per reinterpretarla secondo i gusti e le esigenze del presente. Ed elabora una precisa concezione di *produzione artistica*, valida sia per le arti sia per la letteratura, che ha due scopi: a) indicare norme precise che l'artista deve seguire al momento della creazione della sua opera; e b) indicare precisi criteri nella valutazione dell'opera d'arte. Dopo un secolo e mezzo di contestazione delle regole, il Neoclassicismo evita però di dare regole coercitive all'artista; e indica una concezione estetica, ispirata al razionalismo e all'empirismo, alla quale l'artista possa fare riferimento per realizzare l'opera d'arte. Il giudizio finale sui risultati è affidato al *gusto*.

Il recupero dell'arte antica avviene in base a due convinzioni: essa è l'arte che risponde meglio alle esigenze del gusto; ed è l'arte che, nel corso della storia, si è maggiormente sviluppata "secondo natura".

L'autore che dà i maggiori contributi alla diffusione del Neoclassicismo è l'archeologo tedesco Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Nel 1755 egli si trasferisce a Roma, e tra il 1758 e il 1762 compie alcune visite ad Ercolano e a Pompei, i cui scavi, iniziati agli inizi del secolo, erano ripresi con fervore a partire dal 1748. Nel 1763 è nominato prefetto delle antichità di Roma. L'anno dopo pubblica a Dresda la *Storia dell'arte nell'antichità*. L'opera ha una immediata diffusione europea e costituisce una tappa fondamentale per l'estetica moderna per diversi motivi:

a) Essa è la prima storia dell'arte. L'autore non esamina soltanto la personalità individuale dell'artista, ma inserisce anche l'artista nel contesto storico, sociale e culturale in cui opera. A suo avviso l'arte è uno specifico modo di pensare, che si sviluppa soltanto in presenza di determinate condizioni storiche: l'indole di un popolo, la felicità del clima, il carattere libero delle istituzioni civili. L'arte diventa così il punto di vista privilegiato per esaminare una civiltà.

b) Fare storia dell'arte per l'autore significa fare storia dell'uomo, che nell'arte proietta nella forma più completa e perfetta i valori della sua civiltà.

I fondamenti dell'estetica neoclassica possono essere così sintetizzati:

a) Il *bello* viene definito in termini tradizionali come *armonia delle parti*; e l'arte viene definita come *imitazione* della natura. C'è però una differenza tra *bello di natura* e *bello d'arte*: il primo si percepisce im-

mediatamente attraverso i sensi e, per essere gustato, non richiede alcuna preparazione; il secondo invece coinvolge sia i sensi che la ragione, perciò può essere apprezzato soltanto dopo una adeguata preparazione. Il bello creato dall'arte, o *bello ideale*, è quindi superiore al bello proposto dalla natura.

b) Il fine dell'arte è quello di raggiungere l'armonia; e l'arte e la civiltà greca costituiscono il modello più perfetto di armonia che l'uomo abbia raggiunto nel corso della storia. L'arte perciò ha lo scopo di produrre uno stato d'animo sereno; di permettere il controllo della vita emotiva e delle passioni. L'artista non deve escludere la rappresentazione delle passioni, ma deve cogliere il momento in cui esse si sono ricomposte in un superiore equilibrio di armonia e bellezza.

c) L'armonia neoclassica ha due componenti: la *grazia* ed il *sublime*. Il bello ideale come scopo dell'arte non si contrappone alla possibilità che il bello coincida con la *grazia*, cioè con il *piacevole secondo ragione*. In proposito l'estetica neoclassica polemizza sia contro il cattivo gusto e l'esteriorità del Barocco, sia contro la superficialità e la leggerezza del Rococò, che caratterizza la prima metà del Settecento. E propone un'arte che sia capace di fondere il bello con la tensione morale, e di recuperare la serietà, i nobili sentimenti e gli argomenti elevati. In tal modo il Neoclassicismo si avvicina all'estetica del *sublime*, poiché privilegia il grandioso ed il maestoso, e perché propone una morale austera, elevata, capace di indirizzare gli uomini verso grandi e nobili azioni.

d) Per l'uomo, come per l'artista, il mondo greco antico diventa il "paradiso perduto" ma anche la "terra promessa". Il Neoclassicismo tedesco e quello anglosassone sostituiscono il culto del mondo romano, privilegiato dalla cultura francese, con quello del mondo greco. Ciò avviene grazie ad una più precisa conoscenza dell'arte e dei siti archeologici greci, e a un rinnovato interesse verso la poesia omerica, la tragedia e le istituzioni democratiche della *pòlis* ateniese. Inoltre numerosi capolavori della statuaria greca sono trasferiti nelle maggiori capitali europee. Contemporaneamente il gusto e l'estetica neoclassici sono pervasi da un *sentimento di nostalgia* (*Sehnsucht*) per un tempo e un luogo del passato che risultano irripetibili, perché soltanto in quel momento storico la Natura e la Ragione si sono unite ed hanno raggiunto il più alto equilibrio, come non è più avvenuto nei secoli successivi. Questo rimpianto per l'antica patria ideale alla fine del secolo diventa un atteggiamento sentimentale e psicologico, che il Neoclassicismo lascia in eredità all'incipiente Romanticismo.

Il Neoclassicismo presenta al suo interno tre correnti principali:

1. Il Neoclassicismo accademico ed archeologico è particolarmente diffuso tra gli artisti, i letterati e gli eruditi. Esso tende a riprodurre e ad imitare nel pre-

sente i motivi e gli atteggiamenti della statuaria greca, e traveste il presente con il passato, per fare uscire l'avvenimento o il personaggio dalla banalità del quotidiano. In tal modo i miti e gli eroi del mondo classico diventano uno sterminato archivio di *immagini belle*, da adattare e da usare nelle più svariate circostanze.

2. Il Neoclassicismo etico e civile riprende quelle manifestazioni artistiche greche e romane, che meglio esprimevano una cultura in cui l'individuo e la società avevano trovato il punto d'incontro in una morale fondata su valori di civiltà. Perciò esso celebra e propone come modelli di vita l'eroe, il cittadino dotato di virtù, il poeta e l'artista, che operano in funzione della vita sociale e del bene comune.

Il maggiore esponente di questa estetica neoclassica è il pittore francese Jacques-Louis David (1748-1825), che durante la Rivoluzione francese si ispira ad una severa moralità e all'ideologia giacobina; e durante l'impero napoleonico diventa il pittore ufficiale del regime. Lo scultore più importante è Antonio Canova (1757-1822), che abbandona l'arte barocca con i suoi trionfi di spazio, di tempo e di movimento, e propone una rigorosa definizione dei corpi, e una bellezza formalmente pura e classicamente eterna.

3. Il Neoclassicismo romantico – l'espressione non è contraddittoria – confluisce senza soluzione di continuità nel Romanticismo di fine secolo. Gli autori in proposito più significativi sono Wolfgang Goethe (1749-1832), e Friedrich Schiller (1759-1805), che abbandonano l'irruenza romantica della giovinezza per passare ad una concezione dell'arte più tranquilla e meditata, che fa riferimento alla Grecia come a quella patria ideale, che l'uomo moderno ha ormai irrimediabilmente perduto, della quale può provare soltanto un *desiderio struggente* (*Sehnsucht*). Questa tendenza della letteratura tedesca ha uno dei centri di irradiazione in Weimar, patria di Goethe, e prende il nome di *Klassik* di Weimar.

IL ROMANTICISMO (1790-1860)

1.1. Il Romanticismo si radica nella sensibilità e nei motivi che la letteratura inglese di metà Settecento diffonde in tutta Europa. Gli autori più importanti sono Edward Young (1685-1765), che scrive *Il lamento, ovvero pensieri notturni sulla vita, la morte e l'immortalità* (1742), un lungo poemetto che inizia il gusto per la poesia sepolcrale; Thomas Grey (1716-1771), che scrive *l'Elegia scritta in un cimitero di campagna* (1751), un breve poemetto che canta la vita a contatto con la natura e la scelta consapevole di un ideale di semplicità e di rigore morale. I temi della sua poesia sono la notte, la malinconia, la ricerca della solitudine in mezzo alla natura. L'autore che raggiunge la fama europea più vasta è il poeta scozzese James Mcpherson (1736-1796), che scrive i *Poemi di Ossian* (1760-63). Egli li presenta come la traduzione di una serie di canti epici e fantastici composti in gaelico, l'antica lingua celtica della Scozia e dell'Irlanda, dal bardo Ossian, un presunto poeta del III sec. Essi parlano di eroi, duelli, grandi e travolgenti passioni d'amore e di morte, spettri, nella cornice di una natura orrida e fantastica, tra le nebbie del nord. Il manifesto della poesia romantica inglese è costituito dall'introduzione che Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) e William Wordsworth (1770-1850) premettono alla seconda edizione delle loro *Ballate liriche* (1800).

1.2. Il termine *romantico* deriva dall'aggettivo *romantic*, che si diffonde in Inghilterra nel sec. XVII; e indicava tutto ciò che aveva attinenza con il *romance*, cioè con la narrazione fantastica, che caratterizzava la letteratura medioevale. Esso perciò si contrapponeva alla narrazione realistica, indicata con il termine *novel*. *Romantico* diveniva così sinonimo di *medioevale, gotico*.

2.1. Nella cultura tedesca sono presenti autori come Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805), che si pongono tra Illuminismo e Romanticismo. Schiller espone le sue idee estetiche ed artistiche nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795) e *Della poesia ingenua e sentimentale* (1800). Goethe scrive il romanzo *I dolori del giovane Werther* (1775-77), che costituisce un punto di riferimento ineludibile per la nuova sensibilità romantica. Werther, il protagonista, è in preda all'inquietudine provocata da quegli anni di crisi; egli la vive in una tensione crescente; alla fine un amore senza speranza e un desiderio di autodistruzione lo portano al suicidio.

2.2. Alle opere giovanili di Goethe, caratterizzate da un ribellismo prometeico contro tutto ciò che opprime l'uomo, si ispira il gruppo dello *Sturm und Drang* (*Tempesta ed impeto*, cioè tempesta di sentimenti) (1765-85), che invita alla violenza trasgressiva e alla ribellione individualistica ed eroica contro le regole e le convenzioni sociali, che soffocano le passio-

ni, i sentimenti e un insopprimibile desiderio di libertà.

2.3. Alla fine del secolo la sensibilità preromantica trova un terreno fertile soprattutto in Germania, che diventa il centro di irradiazione in tutta Europa delle idee romantiche. Nel 1797 a Berlino esce la rivista "Athenäum" (1798-1800), che raccoglie il "Gruppo di Jena". Essa presenta il manifesto del Romanticismo tedesco, diffonde le idee romantiche e costituisce il punto di riferimento obbligato sull'arte e sulla letteratura del primo Ottocento. Sulla rivista, edita dai fratelli August Wilhelm (1767-1845) e Friedrich von Schlegel, scrivono i poeti Novalis (1772-1801) e Ludwig Tieck (1773-1853) e i filosofi Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) e Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854). Questi ultimi due, con Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), costituiscono anche i maggiori esponenti dell'Idealismo classico tedesco.

2.4. Il Romanticismo tedesco sorge in funzione anti-francese ed antiilluministica. Rifiuta i lumi della ragione in nome del sentimento e della passione, che rendono ogni individuo completamente diverso da tutti gli altri. Esso rivaluta tutto ciò che l'Illuminismo aveva criticato: il passato, la storia, il Medio Evo, la gerarchia sociale, la religione e la fede, la cultura popolare, l'individualismo, la forte passionalità, la propria irripetibile individualità.

La ragione illuministica con la sua volontà di sottoporre tutto ad analisi critica viene accusata di avere scalzato l'ordine sociale e di avere provocato la Rivoluzione francese e tutte le successive guerre e distruzioni.

Il Romanticismo tedesco rifiuta la celebrazione del presente e l'ideale di progresso in nome della riscoperta del passato e della cultura medioevale. Rifiuta l'uguaglianza e il cosmopolitismo illuministici nella convinzione che, se la ragione rende tutti gli uomini uguali, il sentimento e la passione li rendono tutti diversi. Sia l'individuo, sia ogni popolo hanno le loro caratteristiche specifiche, che li rendono diversi da tutti gli altri. Nasce così la figura dell'individuo superiore, cioè la figura del *genio*.

La rivalutazione della cultura popolare e del proprio passato storico si inserisce nella lotta che i vari governi europei devono sostenere contro Napoleone e le armate francesi, che dilagano in tutta Europa. Essa comporta anche la presa di coscienza di avere una patria da difendere contro gli oppressori e per la quale morire. In tal modo il Romanticismo tedesco si appropria di un ideale elaborato dalla Rivoluzione francese, e lo usa in funzione antifrancese.

3. In Francia il Romanticismo sorge con un certo ritardo. L'esponente più importante è Madame de Staël (1766-1817), che diffonde in tutta Europa le idee romantiche del "Gruppo di Jena", in particolare con le opere *Della letteratura considerata nei suoi rapporti con le istituzioni sociali* (1800) e *Della Germania* (1810). Il manifesto appare soltanto qualche anno do-

po; è la *Prefazione* al dramma *Cromwell* (1827) di Victor Hugo (1802-1885).

4. Il Romanticismo europeo presenta spesso aspetti assai contrastanti, e non è possibile condensarlo in poche e chiare tesi. Ad esempio esso può rivolgersi al Medio Evo per restaurare il passato, ma può rivolgersi al passato per scoprire quella cultura popolare che era sempre stata ignorata o disprezzata; può essere individualista e aristocratico, ma può essere anche democratico e attento ai problemi sociali. Può incitare al suicidio ed all'autodistruzione ma anche alla lotta per liberare la propria o l'altrui patria. In molti autori – da Schiller a Goethe a Foscolo – esso è mescolato con valori e ideali neoclassici o classicheggianti.

5. Durante le guerre contro Napoleone il Romanticismo ottiene il sostegno anche dai governi in guerra con la Francia. Essi suscitano l'ideale di patria per combattere contro gli eserciti degli invasori francesi. Dopo la caduta di Napoleone (1815), il loro appoggio agli ideali romantici cessa all'improvviso: nel Congresso di Vienna (1814-15) le potenze vincitrici ridisegnano il nuovo assetto all'Europa in base ai principi di legittimità e di equilibrio, ma dimenticano il principio di nazionalità. In tal modo provocano nel 1820-21, poi nel 1830-31, infine nel 1848, quei moti che nel giro di 50 anni cambiano profondamente l'assetto europeo uscito da Vienna. I governi della Restaurazione si avvicinano alle nuove ideologie, come il Positivismo filosofico e il Realismo letterario, che riprendono temi illuministici (il primato della ragione e della scienza), che sono in sintonia con la nuova Rivoluzione tecnologica e produttiva, che investe la società europea. Positivismo e Realismo nascono in Francia verso il 1820, si diffondono nel resto dell'Europa, e si concludono verso la fine del secolo, quando, sempre in Francia, nasce e si diffonde il Decadentismo e il Simbolismo (1886).

LA CULTURA ROMANTICA IN ITALIA (1795-1865)

In Italia il rinnovamento culturale è provocato dagli ideali della Rivoluzione francese (libertà, fraternità, uguaglianza e patria), diffusi dagli eserciti francesi; e dalle idee provenienti dal Romanticismo tedesco. Essi andranno a costituire la base ideologica e gli ideali politici, che caratterizzano il Risorgimento italiano dal Congresso di Vienna (1814-15) fino all'unità (1859-70).

I maggiori esponenti del Romanticismo italiano sono Ugo Foscolo (1778-1827), Giacomo Leopardi (1798-1837) e Alessandro Manzoni (1785-1873), i quali presentano idee, prospettive poetiche e contenuti assai divergenti tra loro. Ad essi si aggiungono altri autori come Giovanni Berchet (1783-1851) e la folta corrente della letteratura risorgimentale, che riempie la prima metà dell'Ottocento. Su posizioni moderate sono Ludovico di Breme, Pietro Borsieri, Silvio Pellico. Su posizioni democratiche sono Giuseppe Mazzini, Carlo Cattaneo, Carlo Pisacane, Ippolito Nievo. Altri autori sono Goffredo Mameli, che scrive l'inno nazionale *Fratelli d'Italia*, Arnaldo Fusinato, Luigi Mercantini, ma anche Giuseppe Giusti, che danno i maggiori contributi alla poesia patriottica e di impegno politico e civile.

Berchet nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* (1816) propone un Romanticismo impegnato e progressista. Nella polemica fra sostenitori degli antichi e sostenitori dei moderni si schiera decisamente con i moderni, affermando che i veri classici sono i romantici: Omero è un classico perché ha affrontato i problemi del suo tempo con la mitologia della cultura greca del tempo; oggi, a voler essere veramente classici e non imitatori di una cultura che non ci appartiene più, si deve fare la stessa cosa, cioè affrontare i problemi del presente con gli strumenti concettuali del proprio tempo. Ciò è proprio quello che vuol fare il Romanticismo. I problemi che egli affronta – la polemica plurisecolare tra la superiorità degli antichi e la presunta inferiorità dei moderni – mostra l'arretratezza e le posizioni moderate di gran parte degli intellettuali italiani.

Nella prima metà del secolo sorgono anche numerose riviste, che dimostrano la vivacità delle idee e del dibattito culturale. Esse sono la "Biblioteca italiana" (1816-41), "Il conciliatore" (Milano, 1818-19), l'"Antologia" (Firenze, 1821-33), il "Politecnico" (Milano, 1839-45), "Il crepuscolo" (Milano, 1850-59). Le riviste peraltro risultano tutte pubblicate a Milano, la capitale economica dell'Italia sia prima sia dopo l'unità. Esse si riallacciano alla rivista "Il caffè" (1764-66) del Settecento e risentono della vicinanza di Parigi.

Le riviste costituiscono indubbiamente un fatto positivo, tuttavia la situazione sociale e culturale dell'Italia è difficilissima: la popolazione è per lo più analfa-

beta e sentirà per sempre estranei ad essa gli ideali risorgimentali: non conosceva neanche la forma geografica della penisola, non avrebbe visto nessun vantaggio nell'unità dei vari staterelli regionali. E poi, a unità raggiunta, vede che le sue condizioni di vita peggiorano. Ciò vale soprattutto per l'Italia Meridionale. Il nuovo Stato presenta subito le sue credenziali: aumenta le tasse, introduce la leva che dura ben sette anni, e ammazza chi protesta (lotta contro il brigantaggio, 1862-62).

Nella poesia dialettale gli autori più importanti sono il milanese Carlo Porta (1775-1821) e quindi il romano Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863). In circa 2.000 sonetti Belli dà un quadro desolante della Roma papale e delle condizioni di vita della plebe romana.

UGO FOSCOLO (1778-1827)

La vita. Ugo Foscolo nasce nel 1778 a Zante, un'isola della Grecia. Nel 1792 raggiunge la madre a Venezia. Qui ha la sua formazione letteraria. Nel 1795 entra nel salotto di Isabella Teotocchi Albrizzi e conosce i maggiori intellettuali della città. Nel 1797 si arruola come volontario nell'esercito di Napoleone, schierandosi su posizioni filofrancesi e repubblicano-democratiche. Ma è deluso quando Napoleone cede Venezia all'impero asburgico (1797). Esprime la delusione nel romanzo autobiografico *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798). Tra il 1797 e il 1798 è a Milano, dove collabora al "Monitore Italiano", un giornale voluto dal governo, ma ben presto soppresso per le critiche mosse alla politica napoleonica. L'anno successivo si arruola come volontario nella Guardia nazionale di Bologna, per combattere contro gli eserciti di Russia e dell'impero, che avevano attaccato la Repubblica Cisalpina. Dopo la vittoria napoleonica di Marengo torna a Milano. Nel 1799 scrive l'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, dedicata alla nobildonna genovese che si era ferita cadendo da cavallo. Nel 1800 incontra Isabella Roncioni, di cui si innamora infelicitemente (la donna è già promessa sposa). L'anno seguente si suicida il fratello Gian Dionigi (il "fratello Giovanni" del sonetto) (1801). Poco dopo, a Milano, ha una relazione tumultuosa con la contessa Antonietta Fagnani Arese. Ad essa il poeta dedica l'ode *All'amica risanata* (1802-03). In questi anni scrive un gruppo di sonetti (1802-03). Tra il 1804 e il 1806 è sulla Manica, in vista di una invasione francese dell'Inghilterra che poi non si farà. Qui ha una figlia, Floriana, da Sophie Hamilton. Ritorna a Milano, dove scrive il carme *De' Sepolcri* (1807), la sua opera più famosa. Tra il 1807 e il 1811 ha una vita amorosa molto intensa: ama la contessa Marzia Martinengo Cesaresco, la contessina Francesca Giovio, Maddalena Bignami, Lucietta Frappolli. Nel 1812 si congeda dall'esercito e si trasferisce a Firenze, dove frequenta il salotto della contessa D'Albany, la compagna di Vittorio Alfieri. In questi anni inizia il poemetto *Le grazie*, che rimane incompiuto. Alla notizia delle sconfitte napoleoniche, ritorna a Milano e riprende l'uniforme. Caduto Napoleone (1815), l'impero asburgico gli offre l'incarico di dirigere un giornale di cultura. Egli rifiuta, per non dare l'esempio agli altri intellettuali di essersi piegato al nuovo regime. Quindi va in volontario esilio prima in Svizzera, poi (1817) a Londra. Qui sperpera in cattivi investimenti l'eredità della figlia. Muore in difficoltà economiche nel 1827. Nel 1871 il suo corpo viene trasportato nella Chiesa di Santa Croce a Firenze e sepolto accanto ai grandi italiani, che egli aveva cantato.

Le opere. Foscolo scrive l'ode *A Napoleone liberatore* (1797), il romanzo autobiografico *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798, 1802, 1816), le due odi *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* (1802) e *All'amica risanata* (1802-03), un gruppo di sonetti (1802-03), il

carne *De' Sepolcri* (1807), il poemetto neoclassico *Le Grazie* (1808-22, incompiuto) e alcuni scritti di critica letteraria.

La poetica. Foscolo fonde variamente Neoclassicismo e Romanticismo. Nelle due odi e nel poemetto *Le Grazie* egli propone l'ideale classico e neoclassico della bellezza rasserenatrice, che vince le passioni; nei sonetti e nel carme *De' Sepolcri* legge invece gli ideali romantici di patria e di impegno civile da una prospettiva classica. La presenza della cultura classica è comunque centrale nella sua poesia, anche quando questa cultura è piegata per cantare ideali ad essa sostanzialmente estranei, come quelli derivati dalla Rivoluzione francese. Il Romanticismo di Foscolo è individualistico, propone il culto dell'eroe e presenta una visione fortemente aristocratica e militaristica della vita: le tombe dei grandi del passato spingono l'uomo dal grande animo a compiere grandi imprese, che la poesia canta e tramanda ai posteri oltre l'oblio del tempo. Le grandi imprese desunte dal mondo greco sono imprese militari (la guerra tra greci e troiani, cantata da Omero, il quale fa argomento di poesia l'eroismo dei primi e il valore in difesa della patria di Ettore, condottiero dei secondi). Soltanto secondariamente egli canta imprese artistiche, scientifiche o civili (i grandi che sono sepolti in Santa Croce: l'uomo politico Machiavelli, l'artista Buonarroti e lo scienziato Galilei, a cui sono avvicinati i due poeti Dante e Petrarca. Nessun cenno è fatto a Napoleone Bonaparte, cantato come diffusore degli ideali di libertà e di patria nell'ode *A Bonaparte liberatore* del 1797, ma condannato come conquistatore e despota nella dedica all'ode scritta nel 1799.

La poesia di Foscolo canta quindi gli ideali di patria e di libertà, per la cui realizzazione si deve combattere nel presente. Tali ideali rimandano alla cultura classica del passato, interpretata in modo riduttivo, cioè soltanto in termini poetico-militaristici, e non adeguatamente rielaborata in funzione delle esigenze del presente e del futuro. I limiti ideologici e ideali dell'autore emergono immediatamente se confrontati con le coeve prospettive politiche e culturali indicate ed attuate da Alessandro Manzoni, che è soltanto di pochi anni più giovane. Foscolo risulta ancora legato al Neoclassicismo settecentesco e a un Romanticismo individualistico ed eroico; Manzoni apre la letteratura all'impegno politico e civile, che si deve attuare con la fine dell'epopea napoleonica.

Le ultime lettere di Jacopo Ortis (1798, 1802, 1816) è un romanzo epistolare a carattere autobiografico, scritto sul modello del romanzo goethiano *I dolori del giovane Werther* (1775-77).

Riassunto. Il protagonista, Jacopo Ortis, invia delle lettere all'amico Lorenzo Alderani, che le raccoglie e poi le pubblica. Jacopo è un giovane romantico che ha due ideali: la patria e l'amore per Teresa, vissuti con passionalità romantica. Ambedue questi ideali vengono delusi: Napoleone consegna la Repubblica di Ve-

nezia all'impero asburgico; Teresa, che pure lo ama, accetta di sposarsi con il nobile Edoardo, a cui il padre l'aveva promessa. Jacopo perciò si suicida con un colpo di pugnale. In una lettera famosa Jacopo parla del suo incontro con Giuseppe Parini, il "vecchio venerando", modello di virtù e di impegno civile.

Le due odi *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* (1802) e *All'amica risanata* (1802-03), cantano in termini neoclassici la bellezza rasserenatrice.

I sonetti, pubblicati nel 1803, fondono elementi autobiografici, visti in una prospettiva romantica, e cultura greca classica. Nel sonetto *Alla sera* il poeta fa della sera l'immagine della morte, che lo porta a pensare al nulla eterno. Essa scende sempre gradita su di lui, perché acquieta il suo spirito sconvolto dagli affanni e dalle passioni.

Alla sera (1802)

Forse perché sei l'immagine della quiete fatale (=la morte) tu, o Sera, scendi su di me così gradita! Sia quando ti accompagnano lietamente le nuvole estive e i venti sereni (=d'estate), sia quando dall'aria nevosa porti sulla terra notti inquiete e lunghe (=d'inverno), sempre scendi [da me] invocata, ed occupi le vie più nascoste del mio cuore. Mi fai vagare con i miei pensieri verso il cammino che porta al nulla eterno; e intanto questo tempo malvagio fugge, e con lui se ne vanno le infinite preoccupazioni in mezzo alle quali esso si consuma insieme con me; e, mentre io guardo la tua pace, si acquieta quello spirito sconvolto dalle passioni, che mi ruggisce dentro il petto.

Riassunto. Forse perché è l'immagine della morte, la sera scende sul poeta sempre gradita, sia d'estate sia d'inverno. Con i pensieri lo fa andare al nulla eterno, che accompagna la morte. E intanto si consuma questo tempo malvagio e con esso si consumano le preoccupazioni. E, mentre egli guarda la pace della sera, dorme quello spirito sconvolto dalle passioni, che ha dentro di lui.

Commento

1. Per Foscolo la sera diventa romanticamente l'immagine della morte (*la fatal quiete, il nulla eterno*), che scende sempre su di lui gradita e invocata, perché acquieta gli affanni e le passioni che lo hanno sconvolto durante il giorno.
2. Il poeta esprime le sue idee atee e materialistiche e le sue reminiscenze classiche: l'idea del tempo che fugge; e l'idea del tempo malvagio.
3. Il motivo della sera è un *tópos* letterario: con sensibilità profondamente diversa lo trattano Dante in *If.* II, 1-3, *Pg.* VIII, 1-6, Giacomo Leopardi ne *Il sabato del villaggio* (1829), Giovanni Pascoli ne *La mia sera*, Gabriele D'Annunzio ne *La sera fiesolana*, Salvatore Quasimodo in *Ed è subito sera*. La sera più intensa e struggente è quella di Dante: "Era già l'ora che volge

il desio Ai naviganti e 'ntenerisce il core..." (*Pg.* VIII, 1-6).

Nel sonetto *A Zacinto* il poeta rivolge il pensiero alla sua isola natia, nella quale non potrà più tornare. La sua patria reale lo porta subito a pensare alla sua patria ideale: la Grecia, i suoi eroi ed i suoi miti (Venere e la bellezza, Omero e la poesia, Ulisse e l'eroe perseguitato dal destino avverso).

A Zacinto (1802-03)

Io non toccherò mai più le tue sacre rive, dove trascorsi la mia fanciullezza, o mia Zacinto! Tu ti specchi nelle onde del mar Egeo, dalle quali nacque la vergine

Venere. Essa faceva feconde quelle isole con il suo primo sorriso. Perciò cantò il tuo cielo sereno e i tuoi boschi la poesia famosa di Omero, che cantò anche le peregrinazioni per mare e per luoghi diversi, a causa delle quali Ulisse, bello per la fama e per le sventure, baciò [alla fine] la sua Itaca rocciosa.

Tu avrai soltanto il canto di questo tuo figlio, o mia terra natale. A me il destino ha prescritto una sepoltura [in terra straniera] senza le lacrime [dei miei cari].

Riassunto. Il poeta si rivolge all'isola in cui è nato, lamentandosi di non poter più ritornare sulle sue spiagge, davanti alle quali nacque Venere e che furono cantate da Omero, lo stesso che cantò le peregrinazioni e il ritorno in patria di Ulisse. Egli potrà dare solamente il suo canto alla sua isola, poiché il destino lo farà morire in terra straniera.

Commento

1. Il sonetto parla dell'autore nei primi due versi e negli ultimi tre; negli altri parla delle tre figure più significative del mondo classico: Venere, simbolo dell'amore ma anche della bellezza, Omero, simbolo della poesia, quindi Ulisse, simbolo dell'eroe. A distanza di 2.500 anni la cultura greca viene sentita come contemporanea. Il poeta, in modo piuttosto esplicito, si paragona ad Ulisse (ambidue sono eroi romantici; l'unica differenza, che poi va a vantaggio del poeta, è che Ulisse riesce a ritornare in patria, egli no); ed anche ad Omero, il poeta per antonomasia, che ha cantato la sua isola (ed i viaggi di Ulisse). Nel sonetto è presente un motivo estraneo alla cultura classica: è l'ideale romantico di patria, che proviene dalla Rivoluzione francese. I greci erano estremamente litigiosi, individualisti e campanilisti: la loro città era superiore a tutte le altre della Grecia. L'unica cosa che li univa era l'odio verso i *bàrbaroi*, gli stranieri.

2. Agli inizi dell'Ottocento scoppia una violentissima polemica tra i classicisti, che si richiamavano alla perennità della cultura classica, ed i romantici, che proponevano una cultura impegnata ed attuale. Giovanni Berchet (1783-1851) nella *Lettera semiseria di Grisstomo al suo figliolo* (1816) polemizza con i sostenitori della cultura classica e sostiene la tesi che i veri classici sono i romantici: Omero ha usato la mitolo-

gia, che apparteneva al suo tempo e alla sua cultura, per parlare dei problemi a lui contemporanei; i romantici, proprio come aveva fatto Omero, prendono la mitologia del *loro* tempo e non quella di altri tempi, per parlare dei problemi contemporanei.

3. Foscolo propone una interpretazione romantica di Ulisse (egli, e non il guerriero Achille o il saggio Nestore o i sovrani Agamennone e Menelao, diventa il simbolo del mondo antico). L'eroe greco è "bello di fama e di sventura" – insomma più è sventurato, più è romantico –, perché soltanto dopo lunghe peripezie riesce a tornare nella sua "petrosa Itaca". Il poeta è ancora più sventurato e quindi ancora più romantico (e perciò superiore ad Ulisse), perché rispetto all'eroe greco egli è destinato a non ritornare più in patria e a morire in terra straniera.

4. Ulisse è una figura che ritorna a più riprese nella cultura italiana ed occidentale.

a) Omero gli dedica l'intera *Odisea* e lo presenta astuto o, meglio, "dall'ingegno multiforme". L'eroe greco con l'inganno del cavallo fa cadere la città di Troia; provoca l'ira di Nettuno, a cui ha accecato il figlio Polifemo; sfida mille pericoli, spinto dalla curiosità; e infine torna nel suo piccolo regno di Itaca, dove Penelope, la moglie fedele, lo aspetta e dove deve sconfiggere la protervia dei nobili, divenuti arroganti per la sua lunga assenza.

b) Dante gli dedica un intero canto (*If. XXVI*), lo punisce come fraudolento ma lo esalta come simbolo del mondo antico, che ricerca con tutte le sue forze il sapere e la sapienza: "Fatti non foste a viver come bruti – dice l'Ulisse dantesco ai suoi compagni di mille avventure –, Ma a seguir virtute e canoscenza". In nome della conoscenza Ulisse non ritorna a casa, dal figlio mai visto, dal padre e dalla moglie fedele, e punta la nave verso lo stretto di Gibilterra, per visitare il "mondo senza gente". Dopo cinque mesi di navigazione vede una montagna altissima, da cui sorge un turbine che affonda la nave.

c) Il terzo Ulisse è l'Ulisse romantico e perciò necessariamente sventurato di Foscolo: più è colpito dalle sventure, più è fortunato, perché più diventa famoso.

d) Giovanni Pascoli nei *Poemi conviviali (Il sonno di Odisseo)* (1904) dà un'interpretazione decadente dell'eroe omerico: sta tornando a casa con i suoi compagni, è giunto in prossimità della sua isola, quando si addormenta. I compagni aprono gli otri, dove erano racchiusi i venti sfavorevoli, che allontanano la nave dal porto. Svegliandosi, Ulisse vede in lontananza una terra, ma non sa se si è avvicinato alla sua isola da cui ora i venti lo allontanano o se è un'altra isola: il sonno gli ha impedito di essere pronto all'appuntamento che il destino gli aveva preparato.

e) Gabriele D'Annunzio dà un'altra interpretazione decadente dell'eroe greco: il poeta lo vede alla guida della sua nave, e chiede di prenderlo con lui. Ulisse lo guarda per un attimo, e da quel momento egli si sente superiore a tutti i suoi compagni (*Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Maia, IV. L'incontro con Ulisse*, 1903).

f) Nel romanzo *Ulysses* (1922) lo scrittore dublinese James Joyce (1882-1941) racchiude in un'intera giornata le poco eroiche peripezie del suo Ulisse, un modesto impiegato del mondo contemporaneo, che trova anche il tempo di tradire la moglie.

g) Nel breve componimento intitolato *Ulisse (Mediterranee, 1946)* Umberto Saba propone di sé l'immagine di un Ulisse sempre pronto al pericolo e che non vuole invecchiare.

4. La patria di Foscolo è l'Italia del suo tempo, ancora divisa; ma in misura maggiore è la patria ideale costituita dal mondo classico greco (e non latino). La sua patria è quindi più nel passato che nel presente. Manzoni invece dimentica il passato, dimentica la cultura greca e latina, e propone un ideale di *patria* radicato nella *storia* e da attuare nelle sue varie dimensioni culturali e civili nel *presente* e nel *futuro*. In *Marzo 1821* (1821) egli ne dà questa sintetica definizione: "una d'arme, di lingua, d'altare, Di memorie, di sangue, di cor". Foscolo usa un linguaggio neoclassico e attento al passato; Manzoni invece pone le basi per l'italiano moderno. Ancora, troppo semplice e troppo alfieriana è la valutazione che Foscolo dà di Napoleone, prima liberatore e poi despota; ben più complessa è invece la valutazione che Manzoni ne dà nell'ode *Cinque maggio* (1821): Napoleone è l'uomo inviato da Dio, per diffondere tra i popoli gli ideali di patria e di libertà e per indirizzare la storia verso la realizzazione ottocentesca di tali ideali.

Nel sonetto *In morte del fratello Giovanni* Foscolo presenta il dramma del fratello suicida per debiti di gioco e il dolore di sua madre, che ha un figlio morto ed un altro lontano. Anche l'altro fratello, Costantino Angelo, muore suicida.

In morte del fratello Giovanni (1802-03)

Un giorno, se io non fuggirò sempre da un popolo all'altro, mi vedrai seduto sulla tua pietra tombale, o fratello mio, per piangere la tua giovinezza recisa.

Nostra madre, trascinando ora da sola i suoi anni, parla di me [lontano] con le tue spoglie mute. Ma io tendo a voi le mie mani senza potervi abbracciare; e, se da lontano saluto la mia patria, sento il destino avverso e gli affanni segreti che sconvolsero la tua vita, e prego anch'io di trovare la pace come te nella morte.

Questa di tante speranze è l'unica che oggi mi rimane! O genti straniere, consegnate almeno il mio corpo, quando morirò, al petto di mia madre addolorata.

Riassunto. Un giorno, se non fuggirà sempre da un popolo all'altro, il poeta andrà a sedersi sulla tomba del fratello, a piangere la sua giovinezza così prematuramente recisa. Loro madre ha un figlio morto ed un altro lontano. Ed il poeta pensa di non poter più tornare in patria. Anche la sua vita è sconvolta dalle stesse passioni che hanno sconvolto la vita del fratello ed anche lui pensa di trovare pace, come il fratello, soltanto nella morte. Questa è l'unica speranza che ora

gli resta. Quando sarà morto, si augura che le sue ossa siano consegnate a sua madre mesta.

Commento

1. Per Foscolo l'eroe romantico non è responsabile delle sue scelte, ma è vittima di un destino avverso. Gli stessi vizi e le stesse passioni sembrano essere esterne e condizionare dall'esterno l'individuo romantico. Ciò vale per lo stesso poeta, per il fratello, per Ulisse.

2. Foscolo considera il punto di vista e il dolore di tutti e tre i protagonisti: il fratello, loro madre, egli stesso. E riesce a stabilire un rapporto affettivo intenso (e drammatico) fra i tre protagonisti.

3. Nel sonetto è presente anche l'ideale di patria, dalla quale gli "avversi numi" tengono lontano il poeta. Si tratta in ogni caso di una patria ideale, nella quale il poeta non può più tornare.

4. Questo sonetto di Foscolo sulla morte di un congiunto può essere confrontato con altre poesie che trattano la stessa situazione; ad esempio con *Pianto antico* (1871) di Giosue Carducci (1835-1907) o con le numerose poesie che Giovanni Pascoli (1855-1912) dedica alla morte del padre.

Il carme *De' Sepolcri* (1807) è scritto in seguito alle discussioni provocate dall'editto napoleonico di Saint Cloud (1804), che viene esteso all'Italia nel 1806. Tale editto imponeva che le tombe fossero allontanate dall'abitato per motivi igienici e che fossero tutte uguali per motivi di uguaglianza. In un primo momento Foscolo, che professa posizioni atee e materialistiche, condivide l'editto e critica l'amico Ippolito Pindemonte, che nel poemetto *I cimiteri* (1807) lo accusava di cristianizzare la morte. In un secondo momento però, approfondendo il suo pensiero, giunge a conclusioni diverse, che fa confluire nel carme. Il testo si può così riassumere:

Riassunto. La ragione ci dice che le tombe sono inutili sia ai morti sia ai vivi. Il sentimento però si ribella a queste conclusioni e cerca una funzione per esse: le tombe permettono una "corrispondenza d'amorosi sensi" tra i vivi ed i morti; inoltre le tombe dei grandi spingono gli animi forti a compiere grandi imprese. Tuttavia il tempo distrugge le tombe fin nelle rovine. Interviene allora la poesia, che vince il silenzio dei secoli, per tramandare ai posteri il ricordo delle grandi imprese compiute nel passato, "finché il Sole risplenderà su le sciagure umane".

Nel carme è vivissimo l'ideale romantico-rivoluzionario di patria, che viene poi proiettato sulla cultura greca: per il poeta in Santa Croce a Firenze c'è lo stesso nume protettore della patria che spingeva i greci a combattere contro i persiani a Maratona; lo stesso nume che abitava il cimitero di Troia, dove le donne piangevano i loro mariti morti in battaglia a difesa della città. È anche vivissimo l'ideale di poesia, desunto dal mondo classico e proiettato sulla cultura contemporanea, e le funzioni civili che esso svolge: come Omero ha cantato la guerra di Troia e il sangue

troiano versato per la patria, così il poeta canta i grandi italiani che riposano in Santa Croce. Dalle loro tombe trarranno forza e buoni auspici di vittoria i patrioti italiani quando decideranno di combattere per liberare la patria. Qui, come altrove, il paragone con Omero è esplicito.

De' Sepolcri (vv. 1-22, 151-295)

1. Sotto l'ombra dei cipressi e dentro le tombe confortate dal pianto [dei propri cari] è forse il sonno della morte meno duro? Quando il Sole non feconderà più per me questa bella famiglia d'erbe e di animali, 5. e quando le ore future non danzeranno davanti a me, piene di lusinghe; né da te, o mio dolce amico (=Ippolito Pindemonte) udrò più il verso e la triste armonia che lo pervade, né più nel cuore mi parlerà lo spirito 10. delle vergini Muse e dell'amore (=sentirò l'ispirazione poetica e la passione amorosa), l'unico compagno della mia vita raminga, quale ricompensa sarà per i giorni passati una lapide, che distingue le mie ossa dalle infinite 15. ossa che la morte dissemina in terra e in mare? È ben vero, o Pindemonte! Anche la Speranza, l'ultima dea, fugge i sepolcri, e l'oblio avvolge tutte le cose nella sua notte; e una forza continua le consuma 20. con un movimento senza tregua; ed il tempo trasforma [e annienta] l'uomo, le sue tombe e l'estremo ricordo, e ciò che resta della terra e del cielo. [...]

151. Le tombe dei grandi uomini, o Pindemonte, spingono l'animo forte a compiere grandi imprese; e fanno per il pellegrino bella e santa la terra che le accoglie. Io, quando vidi la tomba di quel grande (=N. Machiavelli), 155. che, rafforzando il potere ai regnanti, toglie ad esso gli ornamenti esteriori e svela alle genti di quante lacrime e di quanto sangue esso grondi; e quando vidi il sepolcro di colui (=M. Buonarroti), che 160. costruì un nuovo Olimpo in Roma agli dei; e quando vidi il sepolcro di colui (=G. Galilei), che vide sotto la volta celeste più mondi ruotare ed il sole, immobile, illuminarli (perciò egli sgombrò per primo le vie del cielo all'inglese, che le illuminò con il suo grande genio); 165. gridai che tu sei beata (=felice, fortunata), per le felici arie piene di vita e per i corsi d'acqua che dai suoi colli a te versa l'Appennino! Lieta della tua aria, la luna riveste con una luce limpidissima le tue colline, 170. in festa per la vendemmia; e le vallate, piene di case e di oliveti, mandano al cielo mille profumi di fiori. E tu per prima, o Firenze, udivi il poema (=la *Divina commedia*), che alleviò l'ira al ghibellino fuggiasco (=D. Alighieri); 175. e tu desti i cari genitori e la lingua a quel dolce poeta (=F. Petrarca), che, adornandolo con un velo candidissimo, poneva in grembo a Venere celeste l'Amore, che era stato nudo in Grecia e nudo in Roma. 180. Ma tu sei ancor più beata, perché in un tempio (=Santa Croce) conservi raccolte le glorie italiane, le uniche forse [rimaste] da quando le Alpi mal difese e l'alterno destino umano ti usurpavano la forza militare, la ricchezza, la religione, 185. la patria e, tranne la memoria, tutto. E, quando una luminosa speranza

di gloria appaia agli animi forti e all'Italia, da qui (=dalle tombe di Santa Croce) noi prenderemo ispirazione e buoni auspici. E a questi sepolcri venne spesso Vittorio [Alfieri] ad ispirarsi. 190. Adirato contro i patrii numi, camminava silenzioso dove l'Arno è meno frequentato, guardando affranto il paesaggio ed il cielo; e, poiché niente di ciò che vedeva gli addolciva il dolore, qui (=a Santa Croce) si fermava l'austero; e aveva sul volto il pallore della morte e la speranza. 195. Con questi grandi ora egli abita per sempre, e le sue ossa fremono ancora amore per la patria. Ah, sì, da quella pace religiosa dei sepolcri parla un nume: egli nutriva contro i persiani a Maratona 200. (dove Atene consacrò le tombe ai suoi valorosi soldati) il valore e la furia dei greci. Il navigante, che percorse quel mare sotto l'Eubèa, vedeva nell'oscurità della notte balenare scintille di elmi e di spade cozzanti tra loro, vedeva le cataste di legna 205. emettere vapori di fuoco, vedeva fantasmi di guerrieri, scintillanti d'armi, cercare il combattimento; e nell'orrore del silenzio notturno si spandevano per la campagna il rumore dei reparti ed il suono delle trombe, 210. e l'incalzare dei cavalli all'attacco, che calpestavano i soldati caduti, e il pianto e gli inni di vittoria e il canto delle Parche.

Felice te, o Pindemonte, che 215. nei tuoi anni giovanili correvi l'ampio regno dei venti (=il mare)! E, se il pilota diresse la nave oltre le isole del mar Egèo, certamente udisti risuonare di antichi fatti le spiagge dell'Ellesponto e certamente udisti la marea muggiare, 220. portando sulle spiagge del promontorio Retèo le armi di Achille sopra le ossa di Aiace: ai generosi la morte è una giusta dispensatrice di gloria. Né l'astuzia, né il favore di Agamennone poterono conservare ad Ulisse le armi difficili da meritare, 225. poiché alla sua nave errabonda le ritolse l'onda marina incitata dagli dei dell'Averno. E me, che la situazione politica e il desiderio di mantenermi onorato fanno andare in fuga in mezzo a popoli stranieri, me le Muse, 230. che ispirano il pensiero umano, chiamino ad evocare gli eroi. Le pimplèe (=le Muse) siedono custodi dei sepolcri e, quando il tempo con la sua forza distruttrice ne spazza via anche le rovine, allietano con i loro canti quei luoghi ormai deserti, e l'armonia [di quei canti] vince il silenzio di mille secoli. 235. Ed oggi nella Troade non più coltivata per sempre risplende ai pellegrini un luogo eterno per merito della ninfa alla quale fu sposo Giove, ed a Giove diede un figlio, Dàrdano, dal quale discesero Troia, Assàraco, i cinquanta 240. figli di Priamo e il regno della gente Giulia (=l'impero romano). E, quando Elettra udì la Parca, che la chiamava dalla vitale aria del giorno ai cori dei Campi Elisi, a Giove espresse il suo ultimo desiderio: "Se" diceva, 245. "a te furono care le mie chiome e il mio viso e le dolci veglie e non mi concede un premio migliore la volontà del destino, guarda almeno dal cielo la morta amica, affinché resti la fama della tua Elettra". 250. Con questa preghiera moriva. E per la sua morte piangeva l'Olimpio (=Giove); e, muovendo il capo immortale, faceva piovere dai suoi capelli ambrosia sulla ninfa, e fece sacro quel corpo e

la sua tomba. In quella tomba fu posto Erittònio, e dorme 255. la cenere del giusto Ilo. Ivi le troiane si scioglievano i capelli, ahi invano!, cercando di allontanare con preghiere dai loro mariti la morte incombente. Ivi venne Cassandra, quando il nume (=Apollo) in petto le faceva vaticinare il giorno mortale di Troia; e alle tombe degli avi cantò un carme pieno d'affetto; 260. e guidava i nipoti e insegnava l'amoroso lamento ai giovinetti. E diceva sospirando: "Oh, se mai da Argo, dove 265. pascerete i cavalli di Diomede o del figlio di Laërte (=Ulisse), a voi permetta il cielo di tornare, invano cercherete la vostra patria! Le mura, opera di Apollo, fumeranno sotto le loro macerie. Ma gli dei tutelari di Troia avranno dimora 270. in queste tombe, perché è dono degli dei conservare nell'infelicità il nome superbo. E voi, o palme e cipressi, che le nuore di Priamo planteranno [intorno a queste tombe], crescerete ahi presto! Innaffiati di lacrime vedovili, 275. proteggéte i miei antenati: e chi terrà lontana la scure da questi alberi piantati per devozione, avrà meno a dolersi per lutti familiari e santamente potrà accostarsi all'altare. Proteggéte i miei antenati! Un giorno vedrete 280. mendico un cieco (=Omero) errare sotto le vostre antichissime ombre e a tentoni penetrare nei sepolcri e abbracciare le urne e interrogarle. Gemeranno i sepolcri sotterranei e tutta la tomba narnerà [la fine] 285. di Troia due volte distrutta e due volte ricostruita splendidamente sulle vie silenziose, per far più bella l'ultima vittoria ai discendenti di Pelèo (=ai Greci). Il sacro poeta, placando quelle anime afflitte con il suo canto, renderà eterni 290. i condottieri greci per tutte le terre che abbraccia il gran padre Oceano. E tu, o Ettore, avrai l'onore di pianti, dove sia santo e compianto il sangue versato per la patria e finché il sole 295. risplenderà sulle sciagure umane".

Riassunto. Il sonno della morte – dice il poeta – non è meno duro perché confortato dalle lacrime dei propri cari. Quando il sole non risplenderà più per noi, l'unica ricompensa dei giorni passati sarà soltanto una inutile lapide, che distingue le nostre ossa dalle infinite ossa disseminate in terra e in mare dalla morte. È ben vero: anche la Speranza ha abbandonato le tombe. [...]

Le tombe dei grandi spingono il forte animo a compiere grandi imprese. Il poeta, quando vide nella chiesa di Santa Croce le tombe di Niccolò Machiavelli, di Michelangelo Buonarroti e di Galileo Galilei, gridò che Firenze era fortunata per il suo clima e per i suoi fiumi; e perché per prima sentiva la *Divina commedia* e conosceva la poesia di Francesco Petrarca. Era però ancor più fortunata perché in quella chiesa conservava le uniche glorie che forse erano rimaste all'Italia. E, quando gli italiani vorranno riconquistare la libertà, da qui trarranno l'augurio di vittoria. A quei sepolcri venne spesso Vittorio Alfieri ad ispirarsi; e ora con quei grandi italiani riposa per sempre. Dalla pace di Santa Croce parla lo stesso dio protettore della patria che a Maratona aveva ispirato i greci a combattere con furia contro i persiani invasori. Il marinaio, che di notte passa davanti alla pianura di Maratona, assiste

ancora allo scontro tra i fantasmi dei soldati greci e quelli dei soldati persiani.

È fortunato l'amico Ippolito Pindemonte, che nella giovinezza percorreva il mar Egeo. Egli certamente ha udito narrare che la marea ha portato le armi di Achille sulla tomba di Aiace, dopo averle tolte ad Ulisse, che non le meritava: la morte dispensa giustamente la gloria. Il poeta quindi invita le Muse a chiamarlo ad evocare gli eroi. Oggi nella Troade, ormai sterile, risplende un luogo caro ad Elettra. Prima di morire, la ninfa si rivolse a Giove, che la amava, chiedendogli l'immortalità della fama, se non poteva avere quella del corpo. In quel luogo essa fu sepolta con tutta la sua discendenza. Sulla sua tomba venivano le donne troiane, per allontanare, ma inutilmente, dai loro mariti la morte vicina. Veniva anche Cassandra, quando era ispirata dal dio Apollo, e cantava un canto d'amore ai nipoti: "Se essi fossero tornati dalla prigionia, avrebbero cercato invano la loro patria; di essa sarebbero rimaste soltanto le tombe. Un giorno tra quelle tombe sarebbe venuto un cieco (=Omero) ad interrogare le urne. Esse avrebbero raccontato la fine di Troia per mano dei principi greci. Il sacro poeta avrebbe placato quelle anime ed eternato il nome dei principi greci per tutta la terra. E Ettore avrebbe avuto lacrime di compianto dovunque sia sacro il sangue versato per la patria e finché il sole risplenderà sulle sciagure dell'umanità".

Commento

1. Gli elementi portanti del carne sono: a) il sentimento romantico-aristocratico della vita; b) la centralità della cultura classica greca; c) la funzione civile ed immortalatrice della poesia, che supera il silenzio dei secoli e che attribuisce la fama e la gloria; d) la centralità dell'ideale romantico-rivoluzionario di patria, che viene proiettato sulla cultura greca; e) la funzione incitatrice e civile delle tombe dei grandi; f) un pessimismo fatalistico, che celebra la guerra (e mette in secondo piano le arti), anche se è portatrice di morte e di distruzioni. Il carne sembra mettere in secondo piano la bellezza rasserenatrice cantata dalla cultura neoclassica e proporre l'immagine e l'ideale di una società guerriera, in sintonia con la società europea posteriore alla Rivoluzione francese, che conosce una militarizzazione diffusa dal 1789 al 1815. A questa visione "militaristica" della società e della storia non è forse estranea la professione militare del poeta.

2. Conviene confrontare questa visione individualistica, bellicistica, passatistica ed aristocratica della società e della patria di Foscolo con quella ben più articolata di Manzoni: "una d'arme, di lingua, d'altare, Di memorie, di sangue, di cor" (*Marzo 1821*). Foscolo è totalmente proiettato verso la storia e la cultura del passato; Manzoni invece si preoccupa di dare il suo contributo teorico e pratico, per attuare l'unità d'Italia nel presente: la patria viene liberata non dagli eroi romantici, nel cui animo vibra il dio protettore della patria; ma dai patrioti, che nel segreto tramano e preparano le armi, e che poi mettono in atto la loro strategia razionale e democratica.

GIACOMO LEOPARDI (1798-1837)

La vita. Giacomo Leopardi nasce a Recanati nel 1798 da una famiglia nobile ma economicamente decaduta. Si forma sulla ricchissima e un po' antiquata biblioteca paterna. Impara il latino, il greco e un po' di ebraico. Lo studio "matto e disperatissimo" gli rovina però la salute, già malferma. Nel 1817 stringe amicizia con Pietro Giordani, uno dei maggiori letterati del tempo, che gli suggerisce di raccogliere le sue riflessioni nello *Zibaldone* (1817-32). Lo stesso anno si innamora di Geltrude Cassi, una cugina del padre: l'esperienza, tutta interiore, lo sconvolge. Nel 1819 cerca di fuggire dall'atmosfera soffocante di Recanati. La fuga è scoperta e impedita dal padre. Tra il 1818 e il 1821 scrive i *Piccoli idilli*. Nel 1822 ottiene il permesso di andare a Roma. La città lo delude. L'anno dopo ritorna a Recanati. Intanto la sua fama di poeta si diffonde. Nel 1824 scrive la maggior parte delle *Operette morali*. Nel 1825 parte per Bologna e poi per Milano. Qui l'editore Stella gli garantisce un mensile per l'edizione delle opere di Cicerone. Ritorna poi a Recanati, fermandosi a Bologna, dove inizia una relazione con la contessa Teresa Carniani Malvezzi. La donna lo ammira, ma non lo corrisponde. Il poeta allora rompe ogni rapporto. Nel 1827 riparte per Firenze, dove era stato invitato da Giovan Pietro Viessesux che dirigeva l'"Antologia" (1821-33), una rivista su posizioni moderato-liberali. Qui conosce Gino Capponi, Niccolò Tommaseo, Giuseppe Montani, Pietro Colletta e gli altri collaboratori della rivista. Conosce anche Alessandro Manzoni, che non lo colpisce. L'ambiente fiorentino non lo respinge, ma per la diversità di idee non riesce ad inserirsi. Si sposta così a Pisa. Tra il 1828 e il 1830 scrive i *Grandi idilli*. Nel 1828 torna a Recanati. Nel 1829 Colletta a nome degli amici toscani gli propone un assegno mensile, che gli avrebbe permesso di lavorare in piena libertà. Il poeta accetta e ritorna a Firenze. Qui nel 1831 pubblica i *Canti*. Ha una relazione amorosa con Fanny Targioni Tozzetti, che si conclude con una delusione. Si lega con una profonda amicizia ad Antonio Ranieri, un esule napoletano. Nel 1832 inizia il poemetto satirico *Paralipomeni della batracomiomachia di Omero*. Nel 1833 la delusione amorosa e le condizioni di salute sempre più difficili spingono il poeta a lasciare Firenze e a recarsi a Napoli con Ranieri. Qui l'editore Starita prepara l'edizione delle sue opere. Nel 1835 appare il primo volume, che contiene i *Canti*. Esso viene sequestrato dalla polizia borbonica. L'anno dopo viene bloccato il secondo volume, quello più "temibile" delle *Operette morali*. Nel 1837 alle falde del Vesuvio, dove si era ritirato per fuggire il colera che aveva colpito la città, Leopardi scrive *La ginestra o il fiore del deserto*, il suo testamento poetico e intellettuale. Muore nel 1837.

Le opere. Leopardi scrive lo *Zibaldone* (1817-32), una raccolta quasi quotidiana di appunti e di riflessioni su problemi vari; i *Piccoli idilli* (1819-21); le *Operette morali* (1824), di vario contenuto filosofico; poi

i *Grandi idilli* (1828-30); i *Paralipomeni della batracomiomachia di Omero* (1832-34), un poemetto fortemente polemico ed amaro, che deride i desideri, i sogni e i tentativi politici degli italiani; infine *La ginestra o il fiore del deserto* (1837), il suo testamento spirituale. I *Piccoli* e i *Grandi idilli* sono riordinati e pubblicati nei *Canti* (1831).

La poetica. I temi della poesia di Leopardi sono:

a) il paesaggio e la natura; b) la giovinezza e l'amore; c) il senso della vita umana e del dolore; d) la solitudine; e) la felicità; f) i ricordi del passato e le speranze nel futuro; g) la noia; h) il pessimismo; i) il "natio borgo selvaggio".

I diversi motivi sono spesso compresenti, sono costantemente ripresi e riesaminati, e sono continuamente collegati tra loro. Essi si inseriscono in una visione atea e materialistica della vita, che nega Dio e la Provvidenza divina, ma che ironizza anche la fede laica nelle "magnifiche sorti e progressive", proclamate dal pensiero illuministico. Tale visione materialistica diventa la base filosofica, costantemente presente, con cui il poeta affronta e valuta la condizione umana e il rapporto dell'uomo con la natura e con gli altri uomini.

Il tema della Natura conosce questa evoluzione: la Natura si presenta nella sua estrema bellezza e fa all'uomo promesse di felicità, che poi non mantiene. Essa inizialmente è sentita come una *madre benigna* verso i suoi figli, poi diventa una *matrigna*, indifferente alla sorte delle sue creature. Il tema del paesaggio diventa anche la partecipe ed affettuosa descrizione del "natio borgo selvaggio", le cui vie sono percorse dai coetanei del poeta, che vivono spensieratamente il tempo della giovinezza e dell'amore.

Il tema della felicità si interseca con il tema del dolore: la Natura dà all'uomo tante speranze, promette l'amore, il piacere e la gioia; ma essa poi non le realizza. E la felicità allora consiste nelle speranze e nella gioia dell'attesa oppure nel breve momento di pausa tra un dolore ed un altro. La felicità quindi non si presenta come qualcosa di concreto, di tangibile, che si vive. È soltanto attesa di qualcosa che dovrà avvenire (e che poi non avviene) oppure è assenza, assenza di dolore. Eppure l'uomo fa presto a dimenticare il dolore, non appena esso sia passato, e a ritornare a vivere come se niente fosse successo.

Il tema del dolore si interseca con quello del senso della vita umana. La Natura sparge dolori a larga mano, perciò l'uomo soffre e la vita umana è sofferenza (è il *pessimismo storico*). La sofferenza però coinvolge anche tutti gli esseri viventi (è il *pessimismo cosmico*). La vita umana si conclude con la morte, quell'abisso orrido e tremendo in cui l'uomo precipita e, precipitando, dimentica tutti i suoi ricordi.

Il tema dell'individuo, dei suoi dolori, delle sue speranze deluse, è collegato con il tema della solitudine, della giovinezza e dell'amore, dei ricordi, del senso della condizione umana. L'uomo nasce nel dolore, deve essere consolato dai genitori fin dal momento della nascita, è destinato a sottrarsi all'affetto dei suoi

cari e a precipitare nell'abisso della morte, nel quale dimentica tutto. L'uomo non riesce ad individuare il senso della vita, il senso della morte, il senso del dolore che tocca ogni uomo ma anche ogni essere vivente, il senso dell'universo, in cui si trova a vivere. Per di più è preso da una malattia dello spirito: il tedio, la noia, che lo assale nei pochi momenti in cui è libero dal dolore.

Leopardi è sì un poeta che ha una visione dolorosa e pessimistica della vita umana. Il suo pessimismo però non è un atteggiamento pregiudiziale e rinunciatario, bensì la conclusione a cui giunge la riflessione filosofica, cioè che la vita umana è dolore, anche se l'uomo cerca di evitare il dolore e di raggiungere la felicità. Il poeta respinge il dolore e la morte, è attaccato alle speranze ed alla vita, anche se realisticamente vede che le speranze sono costantemente deluse. Il suo pessimismo è insomma un inno alla vita, all'amore, alla giovinezza. Non è passivo, remissivo, rinunciatario. È anzi combattivo ad oltranza: la morte è la negazione dell'uomo. E si conclude con l'invito agli uomini di essere tra loro solidali, nella lotta contro le sofferenze che una Natura ostile o indifferente distribuisce.

I *Canti* (1831, 1847) presentano nell'ordine e nella forma quasi definitivi i *Piccoli* e i *Grandi idilli*, che erano già stati pubblicati. L'ordine cronologico di stesura non è sempre rispettato. L'opera costituisce l'unica raccolta di poesie dell'autore.

L'infinito (1819)

Sempre gradito mi fu questo colle solitario e questa siepe, che impedisce alla vista di vedere tanta parte dell'orizzonte più lontano. Ma, restandomene seduto e guardando, io m'immagino nel pensiero spazi sterminati, silenzi sovrumani ed una quiete profondissima oltre la siepe. Perciò per poco il mio cuore non è preso da sgomento. E, quando odo il vento stormire tra questi alberi, io paragono quel silenzio infinito a questo rumore (=quello del vento). E mi viene in mente l'eternità, le stagioni passate, la stagione presente e viva, e il rumore che essa mi manda. Così in questa [duplice] immensità [spaziale e temporale] il mio pensiero si annega; e mi è dolce naufragare in questo mare [di pensieri e di sensazioni].

Commento

1. Leopardi riscopre l'*idillio* greco, cioè il piccolo quadretto paesaggistico. Lo vede però con una sensibilità individualistico-romantica: egli si abbandona e si perde nelle dolcissime sensazioni che prova *non guardando* oltre la siepe, ma *immaginandosi* silenzi sovrumani ed una quiete profondissima al di là di essa. La razionalità classicheggiante contempera ogni esteriore ed eccessiva manifestazione di passionalità romantica. Il poeta si trova in equilibrio interiore e con la natura.

2. Il poeta ha un duplice rapporto con la natura: da una parte la natura procura indicibili emozioni con la sua bellezza; dall'altra promette gioia e felicità, che

poi non mantiene. La scoperta dell'infelicità come condizione permanente dell'uomo avviene però soltanto in seguito.

3. Il poeta non vuol vedere quel che è oltre la siepe. Potrebbe farlo: dovrebbe soltanto sporgersi e guardare. Non lo fa e non lo vuole fare. Preferisce immaginarlo: ciò è molto più emozionante e coinvolgente. In questo senso la poesia di Leopardi è poesia del pensiero e dell'immaginazione, poesia della riflessione e poesia del ricordo. Il poeta si volta indietro, e vede l'abisso delle morte stagioni, che paragona alla stagione presente e ai suoni vivi che essa gli fa sentire. Ed egli naufraga piacevolmente in questa immensità spaziale e temporale.

Alla luna (1820)

O graziosa luna, io mi ricordo che, un anno fa, io venivo spesso sopra questo colle per guardarti. Tu allora stavi sospesa su quel bosco, proprio come fai ora, che lo rischiari interamente. Ma il tuo volto appariva ai miei occhi incerto e tremulo a causa del pianto che spuntava dalle ciglia, poiché la mia vita era piena di angoscia. E lo è ancora, né è destinata a cambiare, o mia diletta luna. E tuttavia provo piacere a ricordare e a ripensare il tempo del mio dolore. Oh come è gradito durante la giovinezza (quando la speranza ha un cammino ancor lungo da percorrere e la memoria ne ha fatto uno breve) ricordare gli avvenimenti passati, anche se essi sono tristi ed anche se l'angoscia continua a rimanere!

Commento

1. Il poeta è angosciato, perciò si rivolge alla natura: la luna, che è divinamente lontana e sopra la condizione umana, lo può ascoltare e confortare. La natura sembra bellezza, la condizione umana sembra dolore. Eppure anche i ricordi dolorosi diventano piacevoli, quando si è giovani e la memoria ha poche cose da ricordare, ed il futuro si presenta pieno di possibilità e illuminato dalla speranza. Il poeta fonde i fatti con la riflessione sui fatti, con la memoria del passato e la proiezione della vita nel futuro.

2. Nell'idillio il dolore riguarda soltanto l'uomo e la sua vita di relazione con gli altri uomini. È dolore fisico e morale. La natura svolge il ruolo di consolatrice. Il poeta però poco dopo scopre che la natura non è benevola nei confronti dell'uomo: è bellissima e promette gioia e felicità, ma poi non mantiene le promesse, ed è fonte di ulteriori dolori per l'uomo.

A Silvia (1828)

1. O Silvia, ricordi ancora quel tempo della tua vita mortale, quando la bellezza risplendeva nei tuoi occhi sorridenti e fuggitivi, e tu, lieta e pensierosa, ti preparavi a varcare la soglia della giovinezza?

2. Le stanze e le vie circostanti risuonavano al tuo canto continuo, quando sedevi occupata nei lavori femminili, assai contenta di quel bello e indeterminato avvenire, che avevi in mente. Era il mese di maggio,

pieno di profumi. E tu eri solita passare in questo modo la giornata.

3. Io, interrompendo talvolta gli studi belli e gli scritti faticosi, nei quali si spendeva la mia adolescenza e la miglior parte di me, dai balconi della casa paterna porgevo gli orecchi per ascoltare il suono della tua voce e la mano veloce, che si muoveva velocemente sul telaio. Guardavo il cielo sereno, le vie indorate dal sole e i giardini, da una parte il mare in lontananza, dall'altra la montagna. Nessuna lingua mortale sarebbe stata capace di dire ciò che io provavo dentro di me.

4. Quali pensieri soavi, quali speranze, quali sentimenti [provavamo], o Silvia mia! Come ci apparivano belli allora la vita umana ed il nostro destino! Quando mi ricordo di tali speranze, sono preso da un tormento acerbo e sconsolato, e torno a provar dolore per la mia sorte sventurata. O natura, o natura, perché non mantieni poi ciò che prima hai promesso? Perché inganni completamente i tuoi figli?

5. Tu, prima che l'inverno rendesse arida l'erba, stremata e vinta da una malattia che ti consumava da dentro, morivi, o poverina. E non vedevi gli anni della tua giovinezza; non ti addolciva il cuore la dolce lode per i tuoi capelli neri e per gli sguardi innamorati e pudichi, né con te le tue coetanee nei giorni di festa parlavano d'amore.

6. Di lì a poco moriva anche la mia dolce speranza: ai miei anni il destino ha negato anche la giovinezza. Ahi, come, come sei passata, o cara compagna (=è la speranza, che viene personificata) della mia giovinezza, o mia cara e rimpianta speranza! Questo è quel mondo, quei piaceri, l'amore, le azioni, gli avvenimenti, di cui tanto abbiamo discusso insieme? Questo è il destino riservato agli uomini? 7. Quando apparve la realtà, tu (=la speranza, ma anche Silvia, perché la speranza del poeta segue lo stesso destino della ragazza), o infelice, cadesti; e con la mano, ormai lontana, mi indicavi la fredda morte ed una tomba spoglia.

Riassunto. 1. Il poeta si rivolge a Silvia e le chiede se ricorda ancora quand'era in vita e si preparava a varcare la soglia della giovinezza. 2. Il suo canto risuonava per le vie illuminate dal sole, mentre era occupata nei lavori femminili e immaginava un futuro felice. Era maggio, e lei trascorreva così le giornate. 3. Il poeta interrompeva i suoi studi faticosi e porgeva gli orecchi per sentire la sua voce. Nessuna lingua mortale può dire quel che egli provava nel cuore. 4. Com'erano fiduciosi allora nel futuro! Quando pensa a tali speranze, egli torna a lamentarsi della sua sventura. E, angosciato, si chiede perché la natura fa tante promesse, che poi non mantiene, e perché inganna in quel modo i suoi figli. 5. Prima che giungesse l'inverno, Silvia, colpita dalla malattia, moriva e non conosceva la giovinezza né l'amore. 6. Poco dopo moriva anche la speranza del poeta: il destino gli ha negato anche la giovinezza. Di tutte le speranze che ha riposto nel futuro non è rimasto nulla. E la morte di Silvia come la caduta delle speranze mostrano che il futuro gli riserva soltanto la morte e una tomba spoglia.

Commento

1. Leopardi canta la giovinezza, la bellezza e le speranze nel futuro di Silvia. Scopre però con angoscia che la natura fa promesse di felicità, che poi non mantiene. Così Silvia muore ancor prima di conoscere la giovinezza e l'amore. Ed il poeta scopre che anche il suo destino è segnato dal dolore: non ha potuto vivere la sua giovinezza e la morte della ragazza indica la caduta di ogni speranza e un futuro di morte.

2. L'idillio è incentrato sulla memoria: il poeta ricorda Silvia, la sua bellezza, i suoi canti, l'interruzione dei suoi studi per ascoltare la ragazza, le speranze che ambedue riponevano nel futuro. Egli dialoga con se stesso e con la sua memoria, come aveva fatto ne *L'infinito* e *Alla luna*. Il dialogo è angoscioso, ma nello stesso tempo è anche temperato dalla riflessione: il poeta non abbandona mai un equilibrio e un controllo classico sui suoi sentimenti, sia di gioia sia di dolore.

3. L'idillio unifica diversi motivi: l'amore, la giovinezza, le speranze, la felicità; ed anche il dolore, l'infelicità, la delusione, la morte, la Natura madre e matrigna. Essi saranno ripresi e sviluppati negli idilli successivi.

4. Il tema della giovinezza e dell'amore ha numerosi precedenti letterari: a) la canzone *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino* di Agnolo Poliziano (1454-1494); b) la *Canzona di Bacco e Arianna* (1492) di Lorenzo de' Medici (1449-1492); c) la "favola boschereccia" *Aminta* (1573) e l'episodio del pappagallo filosofo che invita a cogliere il fiore della giovinezza nella *Gerusalemme liberata* (XVI, 9-19) di Torquato Tasso (1544-1595).

5. Leopardi non vede nella morte la possibilità di una "corrispondenza d'amorosi sensi" e nelle tombe dei grandi uno stimolo a compiere grandiose imprese, come invece faceva Foscolo. Per lui la morte è la totale e irreparabile negazione della vita. Insomma è meglio non morire, è meglio vivere, anche se la vita è dolore. Ci sono però la speranza (verso il futuro) e i ricordi (verso il passato), che allietano la vita.

Il passero solitario (1829)

1. Dalla cima dell'antico campanile, o passero solitario, canti rivolto verso la campagna, finché non muore il giorno. E l'armonia [del tuo canto] si diffonde per tutta la valle. La primavera brilla dappertutto nell'aria ed esulta per i campi, così che a guardarla il cuore si intenerisce. Si odono le greggi belare, gli armenti muggire. Gli altri uccelli, felici, a gara insieme per il cielo libero fanno mille voli, anche se festeggiano il tempo più bello della loro vita. Tu non hai compagni, non fai voli, non cerchi l'allegria, eviti i divertimenti. Canti, e così passi il più bel tempo dell'anno e della tua vita.

2. Ohimè, quanto il mio modo di vivere assomiglia al tuo! Divertimento e risate, dolci compagni della giovinezza, e te, o amore, fratello della giovinezza, rimpianto doloroso della maturità, io non curo, non so per quale motivo. Anzi da loro quasi fuggo lontano. Quasi solitario ed estraneo al mio paese natale, passo la

primavera della mia vita. Questo giorno, che ormai cede [il posto] alla sera, è usanza festeggiare nel nostro paese. Si ode per il cielo sereno un suono di campana, si ode spesso un tuonare di fucili, che risuona in lontananza da una borgata all'altra. Tutta vestita a festa, la gioventù del luogo esce di casa e si spande per le strade, ammira ed è ammirata, ed in cuore si rallegra. Io, uscendo da solo verso la campagna in questa zona appartata, rimando al futuro ogni divertimento ed ogni gioco. Ed intanto lo sguardo, disteso nell'aria luminosa, mi è colpito dal sole, che tra i monti lontani, dopo il giorno sereno, cadendo scompare, e pare che dica che anche la fortunata giovinezza è destinata a finire.

3. Tu, o uccellino solitario, giunto alla fine della vita che il destino ti concederà, certamente non ti addolorerai per il tuo modo di vivere, perché ogni vostro comportamento è prodotto dalla natura. A me, se non otterrò di evitare l'odiosa soglia della vecchiaia (quando questi miei occhi non diranno più nulla al cuore altrui, e ad essi il mondo apparirà vuoto e il futuro sarà più noioso e angoscioso del presente), che cosa sembrerà tale scelta? Come appariranno questi miei anni? Che cosa penserò di me stesso? Ahi, mi pentirò [di essere vissuto da solo], e spesso, ma inutilmente, mi volgerò indietro.

Riassunto. 1. Dall'antico campanile il passero solitario canta verso la campagna fino sera, e la dolcezza del suo canto si diffonde per tutta la valle. È primavera: gli altri uccelli volano insieme nel cielo, e festeggiano il più bel tempo dell'anno e della vita. Il passero invece vive in disparte e guarda: non cerca compagni né soddisfazioni, contento di passare il suo tempo a cantare. 2. La vita del poeta assomiglia alla vita del passero: non si preoccupa (e non sa perché) né dei divertimenti né dell'amore, il compagno inseparabile della giovinezza. E passa la sua giovinezza come se fosse uno straniero nel luogo in cui è nato. Nel suo paese è consuetudine festeggiare il giorno prefestivo: i giovani si riversano nelle strade, vestiti a festa; ammirano e si fanno ammirare; e sono felici. Il poeta invece si rifugia da solo tra i campi e rimanda al futuro il momento dei piaceri e del gioco. Intanto il sole, tramontando, sembra dire che la giovinezza è destinata a passare. 3. L'uccellino però, giunto alla fine della vita, non proverà rinascimento per la sua vita solitaria, perché questa è la sua natura. Il poeta, se non riuscirà ad evitare la vecchiaia, che cosa penserà della sua scelta? Si pentirà, e inutilmente si volgerà indietro.

Commento

1. Il poeta continua ad essere affascinato dal paesaggio, tanto che paragona la sua vita solitaria a quella di un uccellino. La gioia è nel paesaggio, nel sole che tramonta e che sembra salutare la giovinezza che se ne va, nella gioventù del paese, tutta vestita a festa, che cerca l'amore. La tristezza è soltanto dentro di lui, che non frequenta i coetanei, non cerca l'amore, cerca la solitudine e rimanda al futuro il momento del contatto e del rapporto con gli altri. Anche qui la rifles-

sione e la memoria hanno grande spazio: il poeta immagina di essere giunto alla fine della sua esistenza e di trarre le conclusioni: il passero sarà contento, perché ha seguito la sua natura solitaria; egli non lo sarà, e spesso, ma sconcolato, si volgerà indietro.

2. L'idillio contiene la stessa parte riflessiva e gli stessi motivi (la giovinezza, l'amore, il dolore, la solitudine, la bellezza intensissima della natura) presenti nei *Piccoli* e nei *Grandi idilli* precedenti. In genere il poeta struttura l'idillio in due parti: la prima è descrittiva; la seconda è riflessiva.

3. Il poeta mantiene lo stesso atteggiamento già espresso negli idilli *L'infinito* e *Alla luna*: non si getta nella vita; ha un contatto riflessivo e memoriale con la vita. In questo caso egli addirittura immagina di essere ormai vecchio e di rivolgere il suo pensiero verso il passato, per esprimere la sua insoddisfazione verso le scelte che sta facendo.

4. Il poeta descrive affascinato e con tenerezza il "natio borgo selvaggio" e il paesaggio che circonda il suo paese anche negli idilli *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio*. Le sue descrizioni sono antitetiche alla ricerca dell'orrido, di paesaggi cupi ed invernali, e delle notti illuminate dalla luna del Romanticismo inglese. Sono antitetiche anche a quelle di Foscolo e alle interpretazioni eroiche del Romanticismo, che proiettano sulla natura passioni sconvolgenti ed impetuose. Leopardi ha un rapporto di contemplazione con la natura; non la sovraccarica con i suoi sentimenti: si abbandona ad essa e alle dolcissime sensazioni che gli fa provare.

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia (1829-30)

1. Che fai tu, o luna in cielo? dimmi che fai, o silenziosa luna? Sorgi alla sera e vai, contemplando le steppe deserte; quindi tramonti. Tu non sei ancora sazia di ripercorrere sempre le stesse vie? Non ti sei ancora annoiata, ancora sei desiderosa di guardar queste valli? Assomiglia alla tua vita la vita del pastore. Si alza all'alba; conduce il gregge per la pianura; vede greggi, fontane ed erbe; poi, stanco, si riposa alla sera: non spera mai nient'altro. Dimmi, o luna, a che vale al pastore la sua vita, a che vale la vostra vita a voi? dimmi: dove tende questo mio breve cammino, dove tende il tuo corso immortale?

2. Un vecchierello bianco, infermo, mezzo vestito e mezzo scalzo, con un pesantissimo fardello sulle spalle, per montagne e per valli, per strade sassose, per sabbioni profondi e per macchie di pruni, sotto il vento, sotto la pioggia, quando la stagione è rovente e quando poi gela, corre via, corre, ansima, oltrepassa torrenti e stagni, senza riposo o senza ristoro, lacero, insanguinato; finché arriva là dove fu rivolta la sua gran fatica: abisso orribile, immenso (=la morte), dove egli, precipitando, dimentica tutto. O vergine luna, questa è la vita umana.

3. Nasce l'uomo a fatica, ed è rischio di morte la sua nascita. Prova pene e tormenti come prima cosa; e fin dall'inizio la madre e il padre prendono a consolarlo

di essere nato. Via via che cresce, l'uno e l'altro genitore lo sostengono, e senza sosta con atti e con parole cercano di fargli coraggio e di consolarlo della condizione umana: nessun altro compito più gradito è svolto dai genitori per la loro prole. Ma perché dare alla luce, perché mantenere in vita chi poi si deve consolare di esser vivo? Se la vita è una continua sventura, perché noi la sopportiamo? O intatta luna, questa è la condizione umana. Ma tu non sei mortale, e forse poco t'importano le mie parole.

4. Tu, o solitaria, eterna pellegrina, che sei così pensosa, tu forse comprendi che cosa siano questa vita sulla terra, i nostri patimenti, i nostri sospiri; tu forse comprendi che cosa sia questo estremo scolorirsi delle sembianze, questo andarsene dalla terra e questo venir meno ad ogni solita ed affettuosa compagnia. E tu certamente comprendi il perché delle cose, e vedi il frutto (=lo scopo) del mattino, della sera, del silenzioso ed infinito procedere del tempo. Tu sai, tu sai certamente, a quale suo dolce amore sorrida la primavera, a chi giovi la calura estiva e che cosa procuri l'inverno con il suo freddo. Mille cose tu sai, mille cose tu scopri, che sono nascoste al semplice pastore. Spesso, quando io ti guardo stare così muta sulla pianura deserta, che nel lontano orizzonte confina con il cielo, oppure quando ti vedo seguirmi con il gregge e accompagnarmi passo dopo passo, e quando guardo in cielo arder le stelle; dico, pensando fra me e me: a quale scopo ci sono tante luci? che fa l'aria infinita? che significa questa immensa solitudine? ed io che sono? Così ragiono dentro di me: e non so indovinare nessun uso (=utilità), nessun frutto (=scopo) della stanza (=l'universo) smisurata e superba e della grande famiglia degli esseri viventi, delle continue trasformazioni della materia, di tanti movimenti di corpi celesti e di corpi terrestri, che girano senza riposo per tornare sempre là donde si son mossi (=dalla materia informe e senza vita). Ma tu certamente, o giovinetta immortale, conosci tutto. Io invece conosco e sento questo, che forse qualcun altro avrà qualche bene o qualche soddisfazione dalle eterne orbite percorse dagli astri e dalla mia fragilità; per me la vita è male.

5. O mio gregge che riposi, oh te beato, perché non sai (io credo) la tua infelicità! Quanto io ti invidio! Non soltanto perché vai quasi libero dagli affanni, perché ogni stento, ogni danno, ogni più grande timore tu scordi subito; ma ancor più perché non provi mai tedio. Quando tu siedì all'ombra, sopra l'erba, tu sei tranquillo e contento; e senza annoiarti trascorri gran parte dell'anno in quella condizione. Anch'io siedo sopra l'erba, all'ombra, ed un fastidio m'ingombra la mente, e una spina quasi mi punge, così che, stando seduto, sono più lontano che mai dal trovar pace o distensione. Eppure non desidero nulla, e fino a questo momento non ho motivo di piangere. Non so dire quel che tu goda; ma sei fortunato. Ed io godo ancor poco, o mio gregge, né soltanto di ciò mi lamento. Se tu sapessi parlare, io ti chiederei: dimmi: perché, giacendo a suo agio e in ozio, ogni animale si sente appagato; io invece, se mi riposo, mi sento assalire dal tedio?

6. Forse, se io avessi le ali, per volare sopra le nuvole e contare le stelle ad una ad una, o se come il tuono potessi andare di colle in colle, sarei più felice, o mio dolce gregge, sarei più felice, o candida luna. O forse il mio pensiero, guardando alla sorte degli altri esseri, si allontana dal vero: forse in qualsiasi forma, in qualsiasi condizione, dentro un covile come dentro una culla, è funesto per chi nasce il giorno della nascita.

Riassunto. 1. Il pastore si rivolge alla luna e le chiede che cosa fa in cielo: sorge alla sera, contempla le steppe deserte, quindi tramonta. La sua vita assomiglia a quella della luna: si alza all'alba, conduce il gregge al pascolo, quindi, alla sera, ritorna; non ha altra speranza. Che senso ha quindi la vita della luna? e che senso ha la sua vita? 2. Un vecchietto incanutito affronta mille difficoltà, senza mai fermarsi, finché giunge là dove fu rivolta la sua grande fatica: l'abisso orrendo della morte, precipitando nel quale dimentica tutto. 3. L'uomo nasce nel dolore e prova tormenti per prima cosa. I genitori passano il tempo a consolarlo di essere nato. Ma allora perché mettere al mondo chi poi dev'essere consolato di essere vivo? Se la vita è una sventura, perché la sopportiamo? Questa è la condizione umana. 4. La luna forse comprende il senso della vita umana. Forse comprende perché l'uomo viene meno alla consueta compagnia. Forse vede il senso delle cose, il motivo per cui il tempo trascorre. Forse sa perché ci sono le stagioni. Spesso, quando la guarda, si chiede: a quale scopo ci sono tante stelle? che cosa significa questa solitudine? ed egli chi è? Ma non sa trovar nessuno scopo all'universo, né agli esseri viventi, né alle continue trasformazioni della materia. Ma essa certamente conosce tutto. Il pastore invece può dire soltanto questo: forse qualcuno trae vantaggio dal movimento degli astri e dalla sua fragilità. Per lui invece la vita è un male. 5. Il gregge invece non conosce la propria infelicità; ed egli lo invidia. Non soffre e, se soffre, dimentica subito gli affanni. Non prova tedio. Riposa contento la maggior parte dell'anno. Il pastore invece si annoia. Eppure non desidera nulla e, per ora, non ha motivo di lamentarsi. Non sa se il gregge è felice; egli lo è poco. Ma non si lamenta solo di questo. Se il gregge potesse parlare, gli chiederebbe: perché ogni animale se sta in ozio si sente soddisfatto, mentre egli è assalito dalla noia? 6. O forse, se avesse le ali per volare sopra le nuvole, sarebbe più felice. O forse si sbaglia: dovunque, in un covile come in una culla, è funesto per chi nasce il giorno della nascita.

Commento

1. Anche qui il poeta parla alla luna, ma fa un discorso molto più vasto, che comprende il tema del dolore umano e universale, il tema del senso dell'universo e della vita umana, il rifiuto della morte e l'attaccamento ad oltranza alla vita.

2. La visione del mondo proviene dalle concezioni atee e materialistiche formulate dall'Illuminismo francese, che porta alle estreme conseguenze il meccanicismo e l'empirismo della scienza moderna. Il poeta

però si preoccupa più della condizione umana e del dolore che accomuna tutti gli esseri viventi nel loro rapporto con la natura, piuttosto che delle polemiche contro le religioni positive e contro gli effetti negativi della vita sociale. Rousseau era un riformatore sociale e un rivoluzionario; Leopardi è un filosofo ed un poeta, con una scarsissima fiducia verso tutte le ideologie, laiche e religiose, che promettono di fare uscire l'uomo dalla sua condizione umana di dolore, e di fargli raggiungere la felicità, costantemente insidiata dalla sofferenza.

3. E come filosofo egli si chiede, qui come altrove, perché l'uomo continua a voler vivere, se la vita è sventura, se non può avere la felicità e se non può evitare il dolore. Ma la ragione umana non è capace di rispondere a queste domande. Forse la luna conosce le risposte, ma non le dice al pastore.

4. La morte non viene affatto desiderata, neanche se la vita è dolore: essa è vista come un abisso orrido e tremendo, nel quale l'uomo dimentica tutto, e quindi si annichilisce. Per il poeta vivere significa acquisire ed essere un patrimonio di ricordi, che con la morte si disperdono. Vivere però significa anche avere una "solita ed affettuosa compagnia di affetti", che si interrompono drammaticamente con la morte. Egli è quindi legato ad oltranza alla vita, anche se la vita è costantemente dolore.

5. Nell'idillio compare anche il tema del tedio, la noia che colpisce il pastore quando guarda le pecore. Gli animali invece passano il tempo tranquillamente, sotto l'ombra delle piante, al riparo dalla calura, e sembrano immuni dalla noia. Sembrano anche capaci di dimenticare subito il dolore, appena è passato. Il *taedium vitae* è un motivo già presente nella poesia romana. Il poeta però lo trasforma in una domanda filosofica sulla condizione umana.

6. I pastori e la vita pastorale, costantemente idealizzati, sono un filo conduttore della letteratura italiana: dall'Umanesimo del Quattrocento, all'episodio di Erminia fra i pastori della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, ai pastori dell'*Arcadia*. Anche Gabriele D'Annunzio canta i suoi pastori. Leopardi trasforma l'elogio tradizionale della vita pastorale, nella quale il poeta intendeva evadere, in un momento di riflessione filosofica e poetica sull'uomo, sul dolore che attraversa la vita umana e sulla morte che costituisce il male supremo.

7. Le domande che il poeta-pastore rivolge alla luna restano senza risposte, perché l'autore professa una visione atea e materialistica della vita, che lascia aperti e senza risposta problemi come il senso del dolore, il senso della vita umana, il senso dell'universo. Nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824) l'autore propone questa risposta: la nascita e la morte sono necessarie affinché il ciclo della natura continui; altrimenti, se si toglie la morte (e quindi il dolore e la distruzione), si toglie anche la nascita; ed il ciclo si interrompe. Negli stessi anni Foscolo è sulle stesse posizioni; Manzoni invece propone risposte legate alla sua fede religiosa.

8. Nei versi finali il poeta si preoccupa non più soltanto della condizione umana, ma anche della condizione di ogni essere vivente: forse, se egli vedesse dall'alto la vita degli uomini e la vita degli animali, vedrebbe che il giorno della nascita è un giorno funesto per tutti gli esseri viventi. Il pessimismo del poeta da *pessimismo storico* (la vita umana è dolore) diventa *pessimismo cosmico* (la vita di tutti gli esseri viventi è dolore). Resta inalterato però il valore della vita, alla quale il poeta resta ad oltranza legato.

9. Contro i mali che la natura riserva all'uomo il poeta nella sua ultima opera *La ginestra o il fiore del deserto* è scettico sulle *magnifiche sorti e progressive*, di cui parla l'Illuminismo e che sarebbero garantite dalla ragione e dalla scienza, ed invita gli uomini alla solidarietà.

La quiete dopo la tempesta (1829)

1. Il temporale è passato: odo gli uccelli far festa e la gallina, ritornata sulla via, ripete il suo verso. Ecco, il cielo sereno rompe [le nuvole] là da ponente, verso le montagne; la campagna si sgombra ed il fiume appare chiaramente nella valle. Ogni cuore si rallegra, da ogni parte risorge il rumore, riprende il lavoro consueto. L'artigiano si fa sull'uscio, con il lavoro in mano, cantando, per guardare il cielo ancora umido. La donna esce di casa per raccogliere l'acqua della pioggia appena caduta. L'erbivendolo torna a ripetere di sentiero in sentiero il suo grido di ogni giorno. Ecco, il sole ritorna e sorride sopra le colline e sopra le borgate. La servitù apre i balconi, le terrazze e le finestre più alte della casa. E dalla strada principale si ode in lontananza il tintinnio dei sonagli. Cigola la carrozza del viaggiatore, che riprende il suo cammino.

2. Si rallegra ogni cuore. Così dolce, così gradita è la vita quando è come ora? Quando con tanto amore l'uomo si dedica alle sue occupazioni? O riprende il lavoro? O inizia un nuovo lavoro? Quando meno si ricorda dei suoi mali? Il piacere è figlio del dolore; è una gioia vana, provocata dal timore appena passato. Perciò fu scosso ed ebbe timore della morte colui che [prima] odiava la vita. Perciò in una lunga angoscia le genti, raggelate, silenziose e smorte [di paura], sudarono e tremarono, vedendo i fulmini, le nuvole ed il vento scatenati per recar danno agli uomini.

3. O natura cortese, questi sono i tuoi doni, questi sono i piaceri che tu porgi agli uomini? Per noi la fine della pena è il piacere. Tu spargi pene a piene mani. Il dolore sorge spontaneamente. Ed è un gran guadagno quel po' di piacere che, per un prodigio o per un miracolo, talvolta nasce dall'affanno. O razza umana, amata dagli dei, sei assai felice se hai un momento di respiro da qualche dolore. Sei fortunata, se la morte ti libera da ogni dolore.

Riassunto. 1. Il temporale è passato, nota il poeta. Gli animali fanno festa, ed il cielo si libera dalle nuvole. Ogni cuore si rallegra: l'artigiano si sporge sull'uscio di casa, la donna raccoglie l'acqua della pioggia appena caduta, l'erbivendolo riprende il suo giro. Il sole

riappare. E la servitù riapre i balconi. 2. Ma la vita – si chiede il poeta – è così dolce, è così gradita quando è così? Quando ognuno ritorna alle consuete occupazioni? Quando meno si ricorda dei suoi mali? Il piacere è figlio del dolore ed è una gioia che dura poco, frutto della paura appena provata. Per questo motivo ebbe paura della morte chi prima disprezzava la vita, alla vista degli elementi naturali scatenati. 3. Il poeta perciò si chiede sarcasticamente se questi sono i doni ed i piaceri che la Natura porge ai mortali. L'unico piacere è uscire dal dolore. Il dolore sorge spontaneamente. E il piacere (quel poco che c'è) nasce dal dolore. L'umanità deve quindi considerarsi felice – conclude amaramente il poeta – se il dolore le dà tregua; e deve considerarsi beata quando la morte la risana da tutti i dolori.

Commento

1. L'idillio è costituito da una prima parte descrittiva, da una seconda parte riflessiva, seguite da una conclusione. Come negli altri idilli, il poeta è classicamente ordinato e in modo ordinato espone le sue osservazioni e le sue riflessioni.

2. La prima parte descrive la vita degli animali e degli uomini che riprende dopo il temporale, come se non fosse successo niente. Il poeta descrive gli uccelli, ma anche gli animali domestici, che festeggiano la fine del temporale. Quindi si ferma affascinato ad ammirare e a descrivere la bellezza della natura: l'azzurro del cielo squarcia le nuvole verso i monti, a ponente; la campagna si libera dalle nuvole; il fiume riappare chiaramente in fondo alla valle. Infine presta attenzione alla vita umana, che ritorna alla sua normalità: l'artigiano si fa sulla porta di casa per guardare il cielo ancor pieno di pioggia; la donna esce di casa per raccogliere l'acqua; l'erbivendolo riprende a gridare.

3. La seconda parte, molto più complessa, fa del temporale il simbolo del dolore: sia gli uomini sia gli animali dimenticano subito il dolore, non appena è passato, e ritornano alla loro vita di sempre. In contrapposizione al temporale-dolore il poeta definisce il piacere-felicità prima come figlio del dolore e gioia inconsistente, frutto del timore passato, che spinse a temere la morte chi precedentemente disprezzava la vita; poi come semplice pausa tra due dolori. In tal modo presenta una visione fortemente pessimistica della condizione umana.

4. La conclusione contiene un rimprovero alla natura, che sparge dolori a larga mano sui mortali; e l'affermazione, ugualmente sarcastica, che soltanto la morte risana gli uomini da ogni dolore. Essa però non è un invito a morire, ma ribadisce il valore della vita, che dovrebbe essere (ma non è) allietata dalla felicità.

5. I versi della prima parte hanno suoni aperti, che riproducono fonicamente la gioia della natura per la fine del temporale ed il ritorno del bel tempo. Quelli della seconda parte invece hanno suoni aspri e cupi, che esprimono efficacemente la capacità del poeta di percepire il dramma della vita, mentre uomini e animali dimostrano una sorprendente capacità di oblio.

6. L'idillio contiene la duplice immagine di una natura che dovrebbe essere madre e rendere felici gli uomini come gli animali; e poi si rivela come una matrigna, indifferente ai dolori e agli affanni che distribuisce agli esseri viventi. C'è però una differenza tra uomini e animali da una parte e il poeta dall'altra: i primi sono indifferenti e dimenticano subito gli affanni che la natura manda; il poeta invece, e soltanto lui, se la prende e rimprovera aspramente la natura per il modo in cui si comporta verso gli esseri viventi. A quanto pare, ai primi va bene anche così: è inutile prendersela se non si possono cambiare le cose. Al poeta invece i dolori e gli affanni non piacciono affatto e riversa il suo sarcasmo sulla natura, che accusa di avere fatto e di non avere mantenuto le sue promesse di gioia e di felicità.

7. In questo idillio il poeta definisce la felicità non come qualcosa di positivo, ma come semplice *pausa* tra due dolori.

8. Il temporale come simbolo del dolore è eccessivo: la natura sembra ritornare a nuova vita quando è cessato, e lo stesso poeta non riesce a nascondere il piacere e lo stupore che prova davanti al paesaggio rinfrescato dalla pioggia e alla vita di uomini e di animali, che riprende.

9. Il tema della morte è presente negli stessi termini anche in *A Silvia* e nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: l'uomo Leopardi come, a suo avviso, gli uomini in genere la vogliono fuggire ad ogni costo e continuare a vivere, anche se la vita è un continuo dolore.

Il sabato del villaggio (1829)

1. La fanciulla viene dai campi con il suo fascio d'erba, al tramonto del sole; e reca in mano un mazzetto di rose e di viole, con le quali (com'è solita fare) si prepara ad ornarsi il corpetto ed i capelli domani, giorno di festa. La vecchietta siede con le vicine sulla scala a filare, con il viso rivolto là dove finisce il giorno; e parla della sua giovinezza, quando nei giorni di festa ella si adornava e, ancora sana e snella, era solita danzare la sera con coloro che ebbe come compagni della sua età più bella. Ormai tutta l'aria imbruna; il cielo sereno diventa d'un azzurro cupo, le ombre scendono dai colli e dalle case, mentre sorge la luna nuova. Ora la campana annuncia la festa che viene; e a quel suono diresti che il cuore si riconforta. I fanciulli, gridando a gruppi sulla piazza e saltando qua e là, fanno un rumore gradevole. E intanto il contadino, fischiando, ritorna alla sua modesta mensa, e pensa tra sé e sé al giorno del suo riposo.

2. Poi, quando ovunque sono spente le luci e tutto il paese tace, si ode il martello picchiare, si ode la sega del falegname, che è ancora sveglio con la lucerna accesa nella bottega chiusa, e si dà da fare per terminare il lavoro prima dell'alba.

3. Il sabato dei sette è il giorno più gradito, perché porta speranze e gioia. Domani le ore porteranno tristezza e noia [perché le speranze non si sono realizza-

te], e ciascuno con il pensiero farà ritorno al lavoro consueto.

4. O fanciullo spensierato, la giovinezza è come un giorno pieno di allegria, un giorno chiaro e sereno, che precede la festa della tua vita (=la maturità). Sii felice, o fanciullo mio, perché la giovinezza è una situazione dolcissima, è un periodo lieto. Non ti voglio dire nient'altro; ma non provare dispiacere se ti sembra che la tua festa (=la maturità) impieghi troppo tempo a giungere.

Riassunto. Il poeta descrive il sabato del suo paese: la fanciulla ritorna dai campi con un mazzo di fiori, con cui si farà bella il giorno dopo; la vecchietta siede con le vicine e, filando, ricorda il tempo felice della sua giovinezza. Intanto scende la sera. I ragazzi giocano sulla piazza del paese, mentre il contadino ritorna a casa, pensando che il giorno dopo potrà riposare. Poi scende la notte ed il silenzio avvolge tutto il paese. Soltanto il falegname è ancora sveglio: cerca di finire il lavoro prima dell'alba. A questo punto il poeta svolge alcune riflessioni: il sabato è il giorno più bello della settimana, perché porta speranze e gioia; la domenica invece sarà triste e noiosa, perché le speranze non si realizzano. Quindi fa un paragone: la giovinezza è come il sabato, ed è il più bel tempo della vita perché porta speranze e gioia; la maturità è come la domenica, ed è triste e noiosa perché le speranze non si realizzano. Così il poeta può concludere invitando il ragazzino a non aver fretta di diventare adulto: la felicità è il periodo che sta vivendo, è l'*attesa* della maturità; invece la maturità sarà infelice, perché le speranze non si realizzeranno.

Commento

1. L'idillio ha una struttura estremamente ordinata: a) la descrizione del sabato in paese e la gioia che esso porta a tutti; b) il contrasto tra le gioie e le speranze del sabato e la tristezza e la noia della domenica; c) il paragone della giovinezza e della maturità con il sabato e la domenica; infine d) l'invito a godere il presente, perché la felicità non giunge con la maturità della vita, ma è il presente stesso, è la giovinezza, è l'*attesa* della maturità. Perciò il garzoncello non deve avere nessuna fretta di crescere: la maturità porta soltanto delusioni e prelude alla vecchiaia e alla morte.

2. Anche in questo idillio il poeta si sofferma a descrivere con grande partecipazione la natura: il sole che tramonta, l'aria che imbruna, il cielo che diventa d'un azzurro cupo, il sorgere della luna nuova, il silenzio notturno. E quindi l'ambiente paesano: la fanciulla che ritorna dai campi, la vecchietta che fila e che ricorda i bei tempi della sua giovinezza, i fanciulli che giocano, il contadino che ritorna a casa stanco ma felice, il falegname che vuole finire il lavoro prima dell'alba.

3. Dopo la parte descrittiva c'è la parte riflessiva, che presenta la vita in termini sereni. I toni pessimistici sono completamente assenti. Il sabato è più bello della domenica *perché* porta speranze e gioia; la domenica invece sarà una delusione, *perché* porta tristezza e

noia. Il poeta ha costruito l'idillio in modo ordinato e consequenziale; ed ora presenta un'argomentazione quasi matematica, per dimostrare le sue idee.

4. A questo punto il poeta arricchisce e allarga il testo introducendo una identità-corrispondenza tra sabato-domenica da una parte, giovinezza-maturità dall'altra: la giovinezza corrisponde al sabato, quindi la maturità corrisponde alla domenica. E l'argomentazione diventa questa: come il sabato, anche la giovinezza è gioiosa; come la domenica, anche la maturità è triste.

5. A questa ulteriore argomentazione segue l'argomentazione finale: o fanciullo, godi la tua giovinezza, godi l'attesa della maturità, non avere fretta di raggiungere la maturità, perché soltanto adesso puoi essere felice, perché soltanto nell'attesa consiste la felicità. La maturità sarà una delusione, perché non ti darà la felicità che speravi e perché preannunzia la tristezza della vecchiaia.

6. Il poeta si proietta verso il paese, come fa anche ne *Il passero solitario*, e guarda con tenerezza la ragazza, la vecchietta, i ragazzi, il contadino, poi dialoga con il ragazzino che ha fretta di crescere. Una sera diversa è quella di Dante in *Pg.* VIII, 1-6; quella di Foscolo nel sonetto *Alla sera*; quella di Pascoli intitolata *La mia sera*; quella di D'Annunzio intitolata *La sera fiessolana*.

Le *Operette morali* (1827, 1835, 1847) affrontano in modo più sistematico e riflessivo i temi degli idilli. Nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824) Leopardi affronta il tema dei rapporti dell'uomo con la natura e del significato del dolore nell'esistenza degli esseri viventi. La trama è la seguente:

Riassunto. Un islandese, che aveva girato tutto il mondo, giunge in Africa, sotto l'equatore. Qui, con l'aspetto di una donna gigantesca, incontra la Natura, la sua mortale nemica. Tra uomo e Natura inizia un dialogo. L'islandese dice che l'ha sempre fuggita. La Natura allora gli chiede perché. L'uomo ne spiega il motivo raccontando la sua storia. Fin da giovane vide la vanità della vita e la stoltezza degli uomini: essi cercano piaceri che non diletano e si fanno infiniti mali che potrebbero evitare. Egli perciò, volendo evitare di recare e di subire offese, cerca una vita oscura e tranquilla. Ma non la trova. Egli si libera degli uomini e delle loro molestie abbandonando la vita sociale. Tuttavia, pur vivendo privandosi di ogni piacere, non riusciva ad evitare i patimenti: la sua isola era fredda d'inverno, calda d'estate, e poi c'era il costante pericolo dei vulcani. Perciò egli la lascia e cerca altrove un luogo più vivibile. Ma ogni luogo della terra che visita ha i suoi pericoli, tanto che egli pensa che la Natura avesse destinato all'uomo un unico luogo della terra dove vivere e che perciò l'uomo dovesse incolpare se stesso delle sue sofferenze. Egli però non trova nessun luogo dove poter vivere senza incorrere in malattie, pur astenendosi da ogni piacere. Ed ora vede già che la vecchiaia sta tristemente sopraggiungendo. La Natura risponde che lei non ha fatto il mondo per l'uomo e che non si preoccupa né della felicità né

dell'infelicità umana. Anzi non si accorge nemmeno se provoca felicità o infelicità agli uomini. L'uomo allora risponde con un esempio: immaginiamo che un ricco m'inviti nella sua villa e che io, per compiacerlo, ci vada. Qui egli mi fa mangiare e dormire male e mi fa bastonare dai servi. Se io mi lamentassi dei maltrattamenti e se egli mi rispondesse che non ha costruito la villa per me, io allora gli chiederei perché mi ha invitato: non gli ho chiesto io di andare. L'islandese pone la stessa domanda alla Natura: perché l'ha messo al mondo, perché lo ricopre di dolori e qual è il senso dell'universo? La Natura risponde che la vita dell'universo è un ciclo infinito di produzione e di distruzione, ognuna delle quali alimenta l'altra. Perciò, se cessa una delle due, cessa anche l'altra, e l'universo si dissolverebbe. La sofferenza è quindi necessaria. L'islandese allora chiede che senso ha la vita dell'universo, se è conservata con la sofferenza e la morte di tutti gli esseri che lo compongono. La Natura sta rispondendo, quando giungono due leoni mezzo morti di fame, che divorano l'islandese. Così, almeno per quel giorno, sopravvivono alla morte. Altri invece dicono che un vento violentissimo lo seppellisce sotto la sabbia. Da qui è dissotterrato e collocato in un museo di una qualche città dell'Europa.

Commento

1. L'operetta morale non ha precedenti nella storia della letteratura italiana: è nello stesso tempo opera di prosa, di poesia e di filosofia.

2. Essa ha una struttura dialogica e non propone verità a cui credere. La risposta resta problematica, possibile, aperta. L'autore vuole affrontare e discutere le questioni, non proporre soluzioni dogmatiche, valide una volta per tutte.

3. Il tema dell'operetta è stato trattato più volte anche negli idilli. Ogni volta però il poeta sa riesaminare e ridiscutere le conclusioni a cui è pervenuto. La scelta del dialogo è funzionale a questo scopo. Prima di lui la scelta del dialogo – per sua natura aperto ed antidogmatico – era stata fatta da Galileo Galilei (1564-1642) e dal filosofo ateniese Platone (427-347 a.C.). Ad esempio qui il poeta cerca di approfondire la questione, proponendo questa risposta alla realtà del dolore: nascita e distruzione sono ugualmente inevitabili e necessarie, perché danno l'esistenza alla natura. Se ne mancasse una, mancherebbe anche l'altra; e la natura annichirebbe. Nel posteriore *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829-30) il poeta fa un dialogo solitario con la luna e scopre il dolore universale, che coinvolge indistintamente tutti gli esseri viventi. In tal modo dal *pessimismo storico* perviene al *pessimismo cosmico*.

4. Il pessimismo di Leopardi ribadisce il valore della vita e il disvalore della morte. Mezzo secolo dopo Giovanni Verga (1840-1922) propone un pessimismo assoluto e senza speranza nella novella *Fantasticherie* (1880) come nelle altre sue opere: il mondo è fatto di vinti, chi cerca di uscire dalle sue dure condizioni di vita e dalla sua collocazione sociale va incontro alla rovina e in essa coinvolge anche i suoi cari; meglio

per coloro che *sono morti* perché non soffrono più; e fortunati coloro che *non sono nati*, perché evitano una vita fatta soltanto di sofferenze.

5. Le risposte che Leopardi propone dei problemi filosofici si inseriscono nella filosofia atea e materialistica del Settecento, che si può riassumere nella tesi di Antoine-Laurent Lavoisier (1743-1794), l'iniziatore della chimica moderna, secondo cui "nulla si crea, nulla si distrugge, ma tutto si trasforma".

6. La problematica sull'uomo e sulla natura, che il poeta affronta, è ancora quella di una società preindustriale, in cui l'uomo è costantemente in balia delle forze della natura. La rivoluzione industriale inglese (1770), che rovescia i rapporti di forza tra uomo e natura, farà sentire il suo impatto in Italia soltanto a metà Novecento.

7. La natura viene riscoperta a partire dal Quattrocento. L'Umanesimo ne mette in luce la bellezza sensuale e la struttura ordinata mediante la prospettiva. Ariosto ne coglie il carattere rigoglioso e la fa diventare il teatro delle avventure delle sue dame e dei suoi cavalieri. Tasso la considera il luogo di una felicità perduta (l'età dell'oro), ma anche il luogo che con le sue seduzioni pagane affascina e tenta l'uomo. Galilei ne coglie l'estrema ed imprevedibile ricchezza, e ne indica la struttura matematica, che l'uomo può conoscere. Gli arcadi si rifugiano in essa, per alleviare i loro affanni amorosi. Leopardi ne sottolinea la straordinaria bellezza, ma anche l'insidia che contiene: il dolore. Nell'Ottocento – dal Romanticismo al Verismo al Decadentismo – appariranno altre immagini della natura. Parallelamente anche gli artisti scoprono, dal Quattrocento in poi, i molteplici aspetti in cui la natura si presenta ai loro occhi. Ogni autore ed ogni movimento quindi la interpreta e la presenta in modo diverso e con una sensibilità diversa.

8. Dai *Piccoli idilli* alle *Operette morali*, ai *Grandi idilli* rimane immutato l'atteggiamento riflessivo e contemplativo dell'autore verso i problemi e verso la realtà. I momenti di maggiore estroversione sono i dialoghi immaginari dell'islandese con la Natura o del pastore con la luna. Il suo approccio meditativo alla realtà è ben diverso da quello romantico-passionale di Foscolo e da quello intellettualmente e politicamente aggressivo di Manzoni, che proietta la sua fede militante sulla realtà.

9. La visione pessimistica della vita di Leopardi può essere opportunamente paragonata con quella di Foscolo e di Manzoni, e anche con quella posteriore di Verga. La stessa cosa si può fare con il tema del dolore e della morte, e con il tema del rapporto tra l'uomo e la natura.

ALESSANDRO MANZONI (1785-1873)

La vita. Alessandro Manzoni nasce a Milano nel 1785 da Giulia Beccaria e dal conte Pietro Manzoni. Ha la sua prima formazione letteraria e politica a Milano, dove frequenta Ugo Foscolo, Vincenzo Monti e i patrioti napoletani, in particolare Vincenzo Cuoco e Francesco Lomonaco. Nel 1805 si trasferisce a Parigi, per raggiungere la madre, che dal 1795 viveva con Carlo Imbonati. Qui conosce un gruppo di intellettuali, chiamati "ideologi", tra i quali Fauriel, Destutt de Tracy, Cabanis, che erano emarginati dalla politica di Napoleone. Nel 1808 a Milano sposa Enrichetta Blondel, una borghese di fede calvinista. Poi si stabilisce a Parigi. Nel 1810 la moglie si converte al cattolicesimo. Poco dopo anche Manzoni si converte. Lo stesso anno ritorna a Milano, dove rimane per il resto della vita. La conversione condiziona radicalmente la produzione letteraria e politica degli anni successivi. Scrive cinque *Inni sacri*, per celebrare le maggiori festività liturgiche: *La Resurrezione*, *Il nome di Maria*, *Il Natale*, *La Passione* (1812-15) e *La Pentecoste* (1817-22). Negli anni successivi scrive due tragedie: *Il conte di Carmagnola* (1816-20) e *l'Adelchi* (1819-21), e due odi: *Marzo 1821* (1821, pubblicata nel 1848), in occasione dei moti piemontesi del 1821, e *Cinque maggio* (1821), in occasione della morte di Napoleone Bonaparte. Nel 1821 inizia il romanzo storico *Fermo e Lucia*, che pubblica nel 1823, poi nel 1827 con il titolo *Gli sposi promessi*, infine a dispen- se nel 1840-42 con il titolo definitivo *I promessi sposi*. Nel 1819-20 si reca a Parigi, dove Fauriel lo mette in contatto con nuove prospettive culturali, in particolare con quella degli storici liberali, tra cui Guizot, Cousin e Thiery, che stavano esplorando la storia e il ruolo del Terzo Stato. Nel 1827 si reca a Firenze, per "sciaccare i panni in Arno". Qui conosce Giovan Pietro Viessieux, Gino Capponi, Pietro Giordani e Giacomo Leopardi. Dopo il 1827 cessa la stagione creativa: ci sono solo i frammenti di due *Inni sacri*, *Il Natale del 1833* (1835) e *Ognissanti* (1847). La vita dello scrittore è caratterizzata da numerosi lutti familiari. Nel 1860 è nominato senatore del nuovo Regno d'Italia. Nel 1872 accetta la cittadinanza onoraria di Roma. Carico di onori e di riconoscimenti, muore nel 1873.

Le opere. Manzoni scrive cinque *Inni sacri* dei 12 previsti per celebrare le maggiori festività liturgiche: *La Resurrezione*, *Il nome di Maria*, *Il Natale*, *La Passione* (1812-16) e *La Pentecoste* (1817-22); due tragedie: *Il conte di Carmagnola* (1816-20) e *l'Adelchi* (1819-21); due odi: *Marzo 1821* (1821, pubblicata nel 1848), in occasione dei moti piemontesi del 1821, e *Cinque maggio* (1821), in occasione della morte di Napoleone Bonaparte. Scrive anche le *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819, rivista ed accresciuta tra il 1850 e il 1854), per confutare la tesi dello storico svizzero Sismonde de Sismondi, che accusava il lassismo della Chiesa post-tridentina di essere una delle

cause della decadenza italiana. Scrive la *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820, ma pubblicata nel 1823), il romanzo storico *Fermo e Lucia* (1823), poi con il titolo *Gli sposi promessi* (1827), infine a dispense con il titolo definitivo *I promessi sposi* (1840-42). Infine inizia due *Inni sacri: Il Natale del 1833* (1835) e *Ognissanti* (1847).

La poetica. Manzoni ha una formazione illuministica e fa suoi gli ideali di libertà, fraternità e uguaglianza, e di patria della Rivoluzione francese. Nel momento della conversione egli non rinnega gli ideali ed i valori precedentemente professati; li inserisce in una diversa e più comprensiva visione della vita, dell'uomo e della storia. I temi della sua opera sono numerosi e tra loro costantemente fusi:

- a) il tema religioso: la fede in Dio e la presenza del male nella storia;
- b) il tema politico e patriottico;
- c) il romanzo storico;
- d) il problema della lingua;
- e) il problema dell'impegno civile e della funzione sociale dell'intellettuale.

a) Con la conversione l'autore non rinnega gli ideali illuministici, confluiti nella Rivoluzione francese, che li diffonde in tutta Europa. Li inserisce in un contesto più vasto, quello della fede e della presenza della Provvidenza divina nella storia. La fiducia in Dio però non è dogmatica, è critica e sofferta: Dio è presente nella storia, ma i suoi piani sono di difficile comprensione e conoscono tempi e modi che l'uomo cerca invano di leggere. In ogni caso Dio rispetta la libertà e la responsabilità umana, anche se sa trarre il bene dal male. Uno dei temi manzoniani più sofferti è quello della presenza del male nella storia: nella storia umana esiste il dolore ed esiste anche l'ingiustizia. Dio però non interviene ad eliminarli, per fini che all'uomo restano sconosciuti. L'autore tende a concludere che o si è oppressi o si è oppressori e che la soluzione del dramma della vita si può trovare soltanto percorrendo i sentieri della speranza, che conducono a Dio, il quale supera tutti i desideri umani. Ciò vale per Napoleone, dimenticato dagli uomini, ma non da Dio; vale anche per Ermengarda, ripudiata da Carlo Magno e costretta a ritirarsi in un convento, dove muore pensando al Cielo. Lo scrittore riprende e dà dignità artistica alla produzione religiosa, che taceva ormai da secoli (Francesco d'Assisi, Tommaso da Celano, Jacopone da Todi ecc.).

b) Il tema religioso si fonde con il tema politico: il fine oltremondano dell'uomo non fa dimenticare allo scrittore il fatto che l'uomo ha anche una vita e una storia terrena. L'autore si schiera con decisione con gli umili del *Vangelo* da una parte e con i movimenti di liberazione nazionale dall'altra. Con gli umili e con i patrioti a suo avviso si schiera lo stesso Dio. Ma il poeta esclude che Dio regali l'indipendenza e la libertà. Gli oppressi se la devono conquistare con le pro-

prie forze e il proprio sangue. Egli invita esplicitamente i patrioti italiani a prendere le armi per cacciare gli austriaci dall'Italia.

c) Nel romanzo l'autore fonde la storia effettivamente accaduta (la Lombardia del Seicento) con la storia inventata e verosimile (le vicende di Renzo e Lucia). Egli perciò distingue *vero storico* (il primo) e *vero poetico* (il secondo). Per scrivere il romanzo egli si documenta con estremo puntiglio. La sua idea è che, via via che i fatti storici vengono appurati, diminuisce e tende a scomparire la possibilità di inventare vicende. Quando la nostra conoscenza della storia sarà esaustiva, non ci sarà più spazio per l'invenzione, e quindi non sarà più possibile scrivere romanzi storici.

d) Il romanzo subisce correzioni ventennali. In tal modo lo scrittore intende porre le basi ad un italiano *sovra-regionale* che sia parlato dalle Alpi alla Sicilia e che sia parlato da *tutte* le classi sociali. Per raggiungere questo risultato egli si ispira al fiorentino effettivamente parlato al suo tempo dalle classi dotte. Egli quindi non vuole riportare in luce una lingua morta – il latino élitario degli umanisti quattrocenteschi –; né vuole costruire una lingua *ex novo*. Vuole operare su una lingua esistente, viva e parlata. La scelta del fiorentino è per il resto obbligata, poiché Firenze nel Trecento con Dante, Petrarca e Boccaccio ha posto le basi alla lingua italiana, poiché nei secoli successivi altri scrittori fiorentini o toscani (da Machiavelli a Galilei) hanno tenuto viva e hanno rinnovato tale tradizione linguistica, infine perché scrittori di altre regioni italiane (da Ariosto a Tasso) hanno preso il fiorentino come modello per le loro opere. Per Manzoni la lingua esprime quell'unità di sentimenti e di tradizioni che l'Italia deve proporsi di attuare anche in ambito politico. Lo scrittore fa per l'italiano moderno quello che aveva fatto Dante agli inizi del Trecento: ricostruisce una lingua organica e sistematica intorno al fiorentino parlato. A partire dalla metà del secolo molti scrittori fanno proprie le scelte linguistiche manzoniane e diffondono in settori sociali più vasti la nuova lingua. L'unità linguistica è però molto posteriore all'unità politica (1870): le classi subalterne restano ancora per decenni ai margini della vita politica e sociale, e continuano a parlare i vari dialetti. Essa avviene soltanto a metà Novecento con l'avvento della televisione (1954) e con il rimescolamento linguistico provocato dalle emigrazioni di popolazione dall'Italia Meridionale e Nord-orientale all'Italia Nord-occidentale (1950-70).

e) Manzoni impone all'uomo di essere responsabile come credente e come cittadino. Nel romanzo egli delinea uno spaccato della società lombarda del Seicento e presenta esponenti di tutte le classi sociali. La sua simpatia va agli umili del *Vangelo*, però egli è consapevole che la società *de facto* è divisa in numerose classi sociali e che gli individui sono diversi gli uni dagli altri. Sulle varie classi sociali e sugli individui – storicamente esistiti come inventati – egli esprime il

suo giudizio, ora indulgente ora intransigente. Un'attenzione e una intransigenza particolare egli dimostra verso gli intellettuali, che fustiga senza pietà (don Ferrante, ma anche il sarto che si diletta di cultura). Nel *Cinque maggio* egli contrappone la sua onestà e la sua indipendenza di giudizio alla sottomissione e al servilismo dei numerosi intellettuali italiani, che hanno celebrato Napoleone vincitore e che lo hanno disprezzato dopo le sconfitte.

La Pentecoste (1817-22) è il quinto inno sacro, che celebra la discesa dello Spirito Santo sulla Chiesa delle origini e su tutti gli uomini. È il più originale ed il più complesso. In esso l'autore trasferisce la sua fede religiosa e la sua visione della vita: il *Vangelo* annuncia agli uomini la buona novella (tutti gli uomini sono uguali e figli di Dio) e una nuova libertà (la libertà interiore). Dio non è più il *Dio degli eserciti* dell'*Antico testamento*, né il Dio filosofico del quarto *Vangelo* o il Dio razionale di Tommaso d'Aquino. Dio è Amore ed è costantemente vicino al cuore degli uomini.

La Pentecoste (1817-22)

1. [Tu, o Chiesa terrena,] Madre dei battezzati; fatta ad immagine della città celeste; che conservi per l'eternità il sangue incorruttibile [di Cristo]; tu che, da tanti secoli, soffri [le persecuzioni], combatti [per la fede] e preghi [per i vivi e per i morti]; che ti estendi su tutta la terra; 2. [tu che sei] il campo di coloro che sperano [nella resurrezione della carne e nella vita eterna]; tu, o Chiesa del Dio che vive in te; dov'eri mai? quale luogo riposto ti accoglieva agli inizi, quando il tuo Re, condotto dai carnefici a morire sul colle (=il Golgota), imporporò con il suo sangue la terra del suo sublime sacrificio? 3. E, quando la spoglia divina, uscita dalle tenebre della morte, emise il potente respiro della seconda vita, e quando, recando in mano il prezzo del perdono [per i nostri peccati], salì da questa terra al trono di Dio padre; 4. compagna del suo dolore, consapevole dei suoi misteri, tu, o figlia immortale della sua vittoria [sulla morte e sul peccato], dov'eri? Nel tuo terrore preoccupata soltanto [dei nemici], sicura soltanto nell'essere dimenticata, te ne stavi tra mura nascoste, fino a quel santo giorno (=la pentecoste), 5. quando lo Spirito Santo, che rinnova [gli animi], discese sopra di te, ed accese nella tua destra la fiaccola inconsumabile (=eterna) [della fede]; quando, come guida per [tutti] i popoli [della terra], ti collocò sul monte (=ti rese ben visibile) e nelle tue labbra aprì la fonte della parola [che salva]. 6. Come la luce cade rapidamente su tutte le cose e provoca i diversi colori dovunque si posa; così risuonò molteplice (=in diverse lingue) la voce dello Spirito Santo: l'arabo, il parto e il siro la udirono nella loro lingua. 7. O adoratore degli idoli, che vivi in ogni parte della terra, rivolgì lo sguardo a Gerusalemme, ascolta quelle sante parole (=la buona novella); stanca di adorare immagini vili (=materiali), la terra (=tutti gli uomini) ritorni a *Lui*: e voi, che mettete alla luce i figli in un'età più felice; 8. voi, o spose, che siete sve-

gliate dall'improvviso sussulto del peso nascosto [nel vostro grembo]; voi, ormai vicine a partorire nel dolore; non invocate la falsa protettrice delle nozze (=Giunone Lucina): cresce consacrato allo Spirito Santo colui che sta nel vostro grembo. 9. Perché, baciando i suoi figli, la schiava sospira ancora? Perché guarda con invidia il seno che nutre i [figli nati] liberi? Non sa che il Signore porta con sé nel suo regno gli infelici? [Non sa] che nel suo dolore (=la passione e morte in croce) pensò a tutti i figli di Eva? 10. I cieli annunciano una nuova libertà e nuove genti; [annunciano] nuove conquiste e una gloria ottenuta in imprese più belle; [annunciano] una nuova pace, [che è] insensibile alle paure e alle seduzioni terrene, che il mondo deride, ma che non può togliere. 11. O Spirito Santo, supplichevoli davanti ai tuoi altari solenni; soli per selve inospitali; erranti su mari deserti; dalle Ande gelate al Libano, dall'Irlanda alla selvaggia Haiti, sparsi per tutta la terra, uniti attraverso di Te nella fede, 12. noi ti imploriamo! O Spirito consolatore, discendi ancora, propizio a chi ti adora, propizio a chi non ti conosce; scendi [su di noi] e rigenera [gli animi]; rianima i cuori spenti dal dubbio; e il vincitore (=lo Spirito Santo) sia una divina ricompensa per i vinti. 13. Discendi, o Amore; smorza negli animi gli atteggiamenti di superbia; dona i pensieri che il giorno della morte non cambia: la tua virtù benefica nutra i tuoi doni; come il sole, che schiude (=fa aprire) dal suo pigro germoglio il fiore; 14. il quale poi lentamente morrà non colto sopra le umili erbe né crescerà fino a mostrare i fulgidi colori della corolla aperta, se fuso a lui nell'aria non tornerà quel mite raggio [solare], che dà la vita e che infaticabilmente la alimenta. 15. Noi ti imploriamo! Nei pensieri angosciosi dell'infelice discendi come un soffio piacevole, come un'aria che consola: discendi [invece] come una bufera nei pensieri superbi del violento; ispiragli un timore, che gli insegni la pietà e l'amore [per il prossimo]. 16. Per Te il povero sollèvi gli occhi al cielo, che è suo; muti i suoi pianti in gioia, pensando a chi assomiglia: chi ha ricevuto in abbondanza doni con volto amichevole, con quel comportamento discreto, che ti fa accogliere bene il dono. 17. Spira nell'inesprimibile sorriso dei nostri bambini; spargi un casto rossore sul viso delle fanciulle; manda le pure gioie, sconosciute [al mondo], alle vergini (=le suore) nascoste (=che si sono appartate dal mondo); consacra l'amore pieno di pudore delle spose. 18. Modera l'eccessiva fiducia [in se stessi] dei giovani; sorrèggi il proposito dell'uomo maturo al suo sicuro compimento; riempi la vecchiaia di lieti e santi desideri; brilla nello sguardo vagante di chi muore nella speranza.

Riassunto. 1. O Chiesa militante, fatta a immagine della città celeste e che conserverai per l'eternità il sangue di Cristo, 2. dov'eri mai, quando il tuo Re [Gesù Cristo] fu condotto a morire sulla croce? 3. Dov'eri mai, quando risorse e portò in cielo a Dio Padre il prezzo per il perdono dei nostri peccati? 4. Piena di timore, te ne stavi nascosta, 5. finché lo Spirito Santo discese su di te, per darti la forza di predicare il

Vangelo 6. a tutti i popoli della terra. 7. O voi, che adorare falsi dei, rivolgetevi a Gerusalemme ed ascoltate la buona novella; ritornate ad adorare il vero Dio! 8. E voi, o spose, vicine al parto doloroso, non rivolgetevi più a Giunone: cresce consacrato allo Spirito Santo il figlio, che avete in grembo. 9. La schiava non deve più invidiare i figli nati liberi, perché il Signore è morto per tutti i figli d'Eva. 10. I cieli annunciano una nuova libertà, azioni più belle e una nuova pace, che il mondo deride ma che non può togliere. 11. O Spirito Santo, davanti ai tuoi altari, in selve inospitali, su mari deserti, da tutte le parti della terra, 12. noi T'imploriamo! Discendi su chi Ti conosce e su chi non Ti conosce; rianima i cuori presi dal dubbio; rinnova gli animi. 13. O Amore, smorza gli atteggiamenti di superbia; rafforzaci con i tuoi doni; donaci quei pensieri che il giorno della morte non cambia. E, come il sole dà e alimenta la vita del fiore, 14. che senza di lui morrebbe, così Tu fa' con noi. 15. Noi T'imploriamo! Consola l'infelice, intimorisci il violento! 16. Da' forza e fiducia al povero: chi ha ricevuto in più, doni con volto amichevole. 17. Spira nel sorriso dei nostri bambini; spargi rossore sul viso delle fanciulle; manda le gioie interiori alle vergini che si sono ritirate dal mondo; consacra l'amore pudico delle spose. 18. Modera l'ardire dei giovani; sorreggi i propositi degli adulti; riempi di santi desideri il cuore dei vecchi; brilla nello sguardo errante di chi muore nella speranza.

Commento

1. L'inno si può dividere in quattro parti:
 - a) la domanda (retorica) dov'era la Chiesa (=gli 11 apostoli e la Madonna) quando Gesù Cristo era crocifisso; e la risposta che la Chiesa, tutta impaurita, se ne stava nascosta (1-4);
 - b) l'effetto della discesa dello Spirito Santo sulla Chiesa, che acquista il coraggio e la forza di predicare il *Vangelo* a tutti gli uomini (5-6);
 - c) l'invito a tutti gli uomini ad ascoltare il *Vangelo*, a rivolgersi allo Spirito Santo e a fare propria la nuova libertà interiore (7-10); e
 - d) l'implorazione finale allo Spirito Santo affinché dia forza e fiducia a tutti coloro che si rivolgono a Lui (11-18).
2. L'autore non vuole presentare una Chiesa trionfante (come era solita fare la Chiesa post-tridentina e la gerarchia ecclesiastica del suo tempo): mostra la paura e l'incertezza degli apostoli dopo la crocifissione e la morte di Cristo. Essi non sono eroi, sono uomini come tutti gli altri, sono deboli e fragili. Mostra quindi l'effetto vivificante che ha su di essi e su tutti gli uomini la discesa dello Spirito Santo, che dà forza e che fa sentire ovunque la sua presenza e il suo benefico influsso. Dio non è più lontano dall'uomo, irraggiungibile e misterioso; Egli, come l'aveva sentito sant'Agostino, è vicino all'uomo, addirittura *dentro* l'animo umano.
3. Nella parte finale il poeta fa un lungo elenco di coloro che ripongono fiducia nello Spirito Santo e che da Lui aspettano forza e coraggio: l'infelice, il pove-

ro, i bambini, le fanciulle, le suore, le spose, i giovani, gli adulti, i vecchi e chi sta morendo. Non dimentica però il violento, a cui lo Spirito deve ispirare sgomento e pensieri di pietà. Questa parte propone personaggi e situazioni che saranno sviluppati nei *Promessi sposi*: Lucia, padre Cristoforo, l'Innominato, il cardinale Federigo Borromeo, don Rodrigo morente al lazaretto ecc.

4. L'autore riprende la letteratura religiosa e le dà una nuova dignità artistica dopo secoli di silenzio: gli autori precedenti appartengono al Duecento: Francesco d'Assisi, Tommaso da Celano, Jacopone da Todi; al Trecento: santa Caterina da Siena, Jacopo Passavanti; anche al Settecento: Metastasio. In Germania invece Martin Lutero (1483-1546) dà un grande impulso alla lirica religiosa.

L'*Adelchi* (1819-22) affronta il problema del male e del dolore nella storia e il problema politico dell'oppressione degli italici, che rimanda all'oppressione presente degli italiani. La tragedia è ambientata nel 772-774. La trama è la seguente:

Riassunto. I longobardi di re Desiderio, che già opprimono gli italici, invadono i territori della Chiesa. Il papa Adriano allora chiede aiuto a Carlo, re dei franchi, che scende in Italia e sconfigge i longobardi. Gli italici però non ottengono la libertà che speravano: vincitori e vinti si uniscono e pesano sulle loro spalle. Alla fine degli scontri Adelchi, ferito a morte, invita il padre a fare la pace.

Il dramma dei tre popoli è anche il dramma degli individui – soprattutto Adelchi e la sorella Ermengarda –, che si sentono schiacciati da fatti che non possono controllare e che si devono affidare con una fiducia incrollabile alla Provvidenza divina, i cui fini restano imperscrutabili.

Nel coro dell'atto III il poeta presenta il dramma e le illusioni degli italici alla vista dei longobardi sconfitti dai franchi.

Adelchi (atto III, coro) (1819-22)

1. Dagli antichi palazzi ricoperti di muschio, dalle piazze abbandonate, dai boschi, dalle officine riarse dal fuoco e rumorose per il lavoro, dai campi bagnati dal sudore [di un popolo] asservito, una plebaglia divisa rapidamente si sveglia, tende l'orecchio, solleva il capo, colpita da una nuova e sempre più diffusa notizia.
2. Dagli sguardi dubbiosi, dai visi timorosi – come un raggio di sole in mezzo a nuvole spesse – traluce il superbo valore degli antichi romani: negli sguardi, nei visi, confuso ed incerto, si mescola e contrasta il disprezzo sofferto con il misero orgoglio di un tempo ormai passato.
3. Si raduna desiderosa [di sapere], si disperde impaurita [della sua audacia], per sentieri tortuosi, con passo indeciso; fra timore e desiderio avanza e si ferma; e guarda e riguarda, scoraggiata e confusa, la turba di-

spersa dei crudeli signori, che fugge lontano dalle spade dei nemici e che non si ferma.

4. Li vede ansanti – come fiere impaurite –, con le lunghe chiome rossicce rese irte dalla paura, cercare la familiare oscurità del nascondiglio; e qui, lasciato il consueto atteggiamento minaccioso, le donne superbe, con il viso pallido, guardare pensierose i figli pensierosi.

5. E sopra i fuggitivi, con la spada assetata di sangue – come cani lasciati liberi – correndo, frugando, da destra, da sinistra vengono i guerrieri nemici: [la plebaglia divisa] li vede e, rapita da una contentezza sconosciuta, con agile speranza anticipa l'avvenimento e sogna la fine della sua dura servitù.

6. Udite! Quei forti guerrieri che tengono il campo [di battaglia], che precludono le vie di fuga ai vostri tiranni, son giunti da lontano, per sentieri difficili: sospesero le gioie di banchetti festosi, sorsero in fretta da ozii piacevoli, chiamati repentinamente dalla tromba di guerra.

7. Essi lasciarono nelle sale della dimora nativa le donne accorate, che ripetevano l'addio, le preghiere, i consigli, che il pianto interruppe: hanno la fronte carica degli elmi ammaccati, hanno posto le selle sui loro bruni cavalli, volarono sul ponte levatoio, che risuonò cupamente.

8. A schiere passarono di terra in terra, cantando gioiose canzoni di guerra, ma pensando nel cuore ai dolci castelli: per valli pietrose, per dirupi scoscesi vegliarono in armi nelle notti gelide, ricordando i confidenti colloqui d'amore.

9. Gli ignoti pericoli di soste disagiati, le marce veloci per alture impervie senza traccia [di passaggi umani], la dura disciplina militare, i digiuni sopportarono; si videro le lance dei nemici scagliate sui petti, accanto agli scudi, vicino agli elmi, udirono le frecce volare fischiando.

10. E il premio sperato, promesso a quei forti [guerrieri], sarebbe, o illusi!, mutare la sorte, porre fine al dolore di una plebe straniera? Ritornate alle vostre superbe rovine, alle opere servili delle officine riarse dal fuoco, ai solchi bagnati da sudore servile.

11. Il vincitore si mescola con il nemico vinto, con il nuovo signore rimane l'antico; un popolo e l'altro vi stanno sul collo. Dividono i servi, dividono gli armenti; si insediano insieme sui campi insanguinati di una plebaglia divisa, che non ha neppure il nome.

Riassunto. 1. Dagli antichi palazzi in rovina e dai campi bagnati di sudore servile un volgo disperso alza la testa, colpito da una inattesa notizia. 2. Nei suoi occhi dubbiosi traspare il coraggio degli antichi romani; e l'umiliazione presente contrasta con il misero orgoglio per la grandezza del passato. 3. Si raduna e si disperde, e guarda con speranza i crudeli oppressori che fuggono davanti ai nemici. 4. Vede i superbi guerrieri cercare i nascondigli del loro covo; e vede le loro donne pallide guardare i figli. 5. Vede i vincitori inseguire gli sconfitti; e spera che siano giunti per porre fine alla loro servitù. 6. Ma i vincitori sono giunti da lontano, hanno interrotto la vita festosa per impugnar

le armi. 7. Hanno lasciato le loro donne e i loro castelli. 8. Hanno affrontato marce forzate e notti gelide, pensando sempre alle loro dimore e ai colloqui d'amore. 9. Hanno sopportato la fame e rischiato la vita in battaglia. 10. E il premio sperato, promesso a quei forti, sarebbe quello di liberare un volgo straniero dall'oppressione? Gli italici si illudono, e possono tornare alle loro attività servili. 11. Il vincitore si mescola con il nemico vinto. Con il nuovo signore rimane anche l'antico: due oppressori ora pesano sulle spalle di un volgo che non ha nemmeno il nome.

Commento

1. Il coro si può dividere in due parti: a) nella prima gli italici vedono i longobardi in fuga davanti ai franchi, e sperano che i franchi siano venuti a liberarli dalla servitù; b) nella seconda il poeta interviene con una argomentazione: i franchi non hanno lasciato le loro dimore né hanno affrontato mille pericoli per venire a liberare un volgo straniero. Gli italici possono perciò abbandonare la speranza di vedere finita la loro servitù: vincitori e vinti si uniscono e l'oppressione diventa ancora più grave. La conclusione, implicita, è perciò la seguente: gli italici, se vogliono la libertà, non devono contare su aiuti stranieri; devono lottare con le proprie forze.

2. La tragedia ha una dimensione religiosa e politica. a) Essa affronta il problema del male e del dolore nella vita umana e nella storia: Adelchi e la sorella Ermengarda appartengono al popolo degli oppressori eppure essi stessi sentono il peso dell'ingiustizia e dell'oppressione. Adelchi muore in difesa del suo popolo. Ermengarda è ripudiata da Carlo, che essa amava, e costretta a ritirarsi in convento: soltanto la morte sembra l'unica via d'uscita ad una vita di dolore. Carlo accorre in aiuto della Chiesa, minacciata dai longobardi; ma non è immune dalla violenza: ripudia la moglie per un'altra donna. Per lo scrittore resta irrisolto il problema ed il mistero del male nella storia.

b) Essa è anche il dramma di tre popoli: i longobardi opprimono gli italici; ma sentono a loro volta l'amarrezza della sconfitta. Gli italici sperano che i franchi vincitori siano venuti a liberarli dall'oppressione longobarda. Ma la speranza dura poco: essi devono ora subire anche l'oppressione dei nuovi vincitori, che si alleano con gli antichi signori. I franchi scendono in Italia per difendere la Chiesa, e sconfiggono i longobardi. Essi però non hanno affrontato i pericoli per niente: dividono i servi e gli armenti dei longobardi sconfitti. Così gli italici hanno un nuovo oppressore.

3. Il poeta interviene direttamente nel coro, con durezza e sarcasmo, nei confronti degli italici: "Udite! Quei prodi che tengono il campo...". Essi sono degli illusi, se sperano che i franchi siano venuti a liberarli dall'oppressione longobarda. Egli fonde riflessione storica e ragionamento politico: i franchi non possono avere affrontato tanti rischi per liberare un volgo disperso; essi, realisticamente, li hanno affrontato in vista del bottino che potevano conquistare. Altre argomentazioni si trovano in *Marzo 1821*: gli oppressori hanno tradito le promesse di libertà che avevano fatto

quando Napoleone li opprimeva; Dio non può permettere che un popolo sia oppresso da un altro. Ma gli oppressi devono conquistare la loro libertà con le armi e il proprio sangue.

4. Il poeta collega queste antiche vicende con la situazione politica presente: gli italiani sono oppressi dall'impero asburgico; ad essi indica la via per riacquistare la libertà: non sperare nell'aiuto di altri popoli, ma impugnare le armi e combattere. Questa tesi viene ribadita con forza anche in *Marzo 1821*.

5. La fede del poeta non è imbelle, è combattiva; e non intende porgere l'altra guancia. I rapporti del poeta con la Chiesa non sono mai stati facili. La sua fede non gli impedisce di ritenere positiva la fine del potere temporale della Chiesa (per questo motivo accetta la cittadinanza onoraria di Roma); né gli impedisce di pensare che Roma è l'unica capitale che l'Italia unificata può aspirare di avere.

Marzo 1821 (1821, pubblicata nel 1848) è scritta in occasione dei moti piemontesi del 1821. Il poeta immagina che i patrioti piemontesi si uniscano ai patrioti lombardi per cacciare gli oppressori – l'impero asburgico – dall'Italia. Ciò succede effettivamente 27 anni dopo, nel 1848, quando scoppia la prima (e sfortunata) guerra d'indipendenza: l'esercito di Carlo Alberto accorre in aiuto dei milanesi insorti e insieme cacciano il nemico. Il motivo politico però si fonde con quello religioso: Dio non vuole che ci siano popoli oppressi e si schiera con questi contro gli oppressori. E tuttavia gli italiani, se vogliono la libertà, non devono aspettarla né da Dio né da altri popoli: se la devono conquistare con le loro forze e con il loro sangue. Nell'ode quindi motivazioni religiose e motivazioni patriottiche si fondono intimamente.

Marzo 1821 (1821)

1. Fermi sulla sponda arida, con gli sguardi rivolti al Ticino appena varcato, tutti assorti nel nuovo destino, sicuri nel cuore dell'antico valore guerriero (= dei romani), hanno giurato: "Non sarà che questo fiume scorra più tra due rive straniere: non ci sarà luogo – mai più – ove sorgano barriere (=confini di Stato) tra una parte e l'altra dell'Italia!"

2. Lo hanno giurato: altri [uomini] forti rispondevano a quel giuramento da contrade fraterne, preparando di nascosto le armi, che ora innalzate scintillano al sole. Ormai le [mani] destre hanno stretto le [mani] destre; ormai le sacre parole [del giuramento] sono state scambiate: o saremo compagni sul letto di morte o saremo fratelli sul suolo libero.

3. Chi potrà della doppia Bora, della Bormida che confluisce nel Tanaro, del Ticino e dell'Orba boscosa distinguere le onde che si sono mescolate nel Po; chi potrà sottrargli (=al Po) i mille torrenti che il fiume Adda riversò;

4. colui potrà ancora dividere una gente, ormai risorta, in plebaglie disprezzate e, andando contro il corso del tempo e contro il destino, potrà risospingerla nei dolori antichi (=sotto il dominio straniero): una gente che sarà tutta libera o tutta serva dalle Alpi al mare; [una

gente che sarà] tutta unita per le armi, la lingua, la fede, le memorie, il sangue e i sentimenti.

5. Con il volto sfiduciato ed umile, con lo sguardo rivolto a terra ed insicuro – con i quali un mendicante sofferente sta per pietà su un suolo straniero – il popolo lombardo doveva stare sulla sua terra; gli altrui desideri erano legge per lui; il suo destino era un segreto di altri; il suo compito era servire e tacere.

6. O stranieri, l'Italia ritorna in possesso della propria eredità riprende il suo suolo; o stranieri, togliete le tende (=gli accampamenti) da una terra dove non siete nati. Non vedete che si scuote tutta, dal Moncenisio allo scoglio di Scilla (=Sicilia). Non sentite che è divenuta infida per l'oppressore barbaro che la calpesta?

7. O stranieri! Sulle vostre bandiere sta la vergogna di un giuramento tradito; un giudizio da voi pronunciato vi accompagna in questa guerra ingiusta; voi che a gran voce gridaste in quei giorni [dell'oppressione napoleonica]: "O Dio, respingi gli eserciti stranieri (=francesi); ogni gente sia libera, e perisca l'ingiusta ragione basata sulla forza delle armi!"

8. Se la terra, ove gemeste oppressi, preme [sotto sé] i corpi dei vostri oppressori, se i volti di dominatori stranieri tanto amari vi apparvero in quei giorni; chi vi ha detto che il lutto delle genti italiane sarebbe sterile ed eterno? Chi vi ha detto che ai nostri lamenti [di dolore] sarebbe sordo quel Dio, che vi ha ascoltato?

9. Sì, quel Dio che nel mar Rosso fece precipitare il [faraone] malvagio che inseguiva il popolo d'Israele, quel Dio che nel pugno della forte Giaele pose il martello e guidò il colpo [mortale]; quel Dio che è padre di tutte le genti; che non disse mai al tedesco: "Va", raccogli dove non hai arato, stendi le unghie, ti do l'Italia".

10. O cara Italia! Dovunque uscì il doloroso grido della tua servitù; dove non è perduta ogni speranza di [acquistare] dignità umana; dove già la libertà è stata ottenuta, dove ancora [la libertà] matura in segreto, dove si piange un'altra sventura, non c'è cuore che non batta per te.

11. Quante volte sulle Alpi spiasti l'arrivo di una bandiera amica! Quante volte rivolgesti lo sguardo sulla superficie deserta dei tuoi due mari [in attesa di un liberatore]! Ecco, alla fine, sbocciati dal tuo grembo, armati dei loro dolori, i tuoi figli sono sorti a combattere.

12. Oggi, o valorosi, sui vostri volti risplende l'intensità e la determinazione dei vostri pensieri segreti: per l'Italia si combatte, vincete! Il suo destino sta sulla punta delle vostre armi. O, grazie a voi, la vedremo risorta partecipare al consesso dei popoli, o resterà [ancor] più serva, più vile, più derisa, sotto il giogo vergognoso dello straniero.

13. O giornate del nostro riscatto [dall'oppressione e dalla servitù]! oh dolente per sempre colui che da lontano, dal labbro di un altro, come un uomo straniero le udrà! Che, narrandole un giorno ai suoi figli, dovrà dire sospirando: "Io non c'ero"; che quel giorno [della nostra liberazione] non avrà salutato la nostra bandiera vittoriosa.

Commento

1. Il Congresso di Vienna (1815) aveva ristrutturato l'Europa, dopo la caduta di Napoleone, in base ai due principi di legittimità (ritornano sul trono gli antichi sovrani o i loro successori) e di equilibrio (nessuno Stato deve essere tanto potente da minacciare gli altri; perciò la Francia sconfitta non perde alcun territorio). Ciò facendo, dimentica i popoli, che ormai sono infiammati dagli ideali di libertà nazionale e di indipendenza. I popoli insorgono nel 1820-21, nel 1830-31, quindi nel 1848.

2. Manzoni ritiene che la guerra di liberazione dall'oppressione straniera sia uno sbocco inevitabile del processo storico e che si debba concludere con la vittoria. Questa fiducia nello sviluppo storico non lo porta però ad atteggiamenti passivi di attesa che la vittoria venga da sola. Molto realisticamente egli nota che invano gli italiani hanno atteso dalle Alpi e dal mare un liberatore; perciò, se vogliono veramente porre fine all'oppressione straniera, devono conquistare la libertà con il proprio sangue e con le proprie armi.

3. A questo impegno patriottico e a questa scelta di raggiungere l'indipendenza con le armi non si oppone la fede cristiana, che il poeta ha riacquisito nel 1810. Egli è convinto che Dio stia con gli oppressi e non con gli oppressori; ma gli oppressi non devono aspettare passivamente l'aiuto divino, devono agire ed impugnare le armi e conquistare con il sangue la loro libertà. La lotta di liberazione sembra anzi voluta dallo stesso Dio, che vuole tutti i popoli liberi.

4. Il poeta in due versi riesce a dare una straordinaria definizione di patria e di nazione: “[una gente che sarà] tutta unita per le armi, la lingua, la fede, le memorie, il sangue e i sentimenti”. Un popolo, una nazione, quindi esiste perché ha unità di esercito, di lingua, di fede religiosa, di memorie storiche, di sacrifici e di sentimenti.

5. Il patriottismo di Manzoni si può confrontare con il patriottismo (astratto e) romantico di Foscolo: Manzoni pensa a come concretamente deve essere una nazione, la radica nel passato ma in vista di una sua realizzazione nel futuro. Foscolo parla di patria, ma pensa ad una patria mitica e ideale, costituita dalla Grecia classica e dalla sua cultura; egli si proietta in quel passato, dimenticando di programmare il futuro. Il primo invita ad esaminare razionalmente il problema dell'unità dell'Italia, ad impugnare le armi, a combattere e a morire per unificare la patria. Il secondo parla di “amorosi sensi” che uniscono i vivi ai morti, di tombe dei grandi che spingono il forte animo a compiere grandi imprese, e celebra la poesia che canta ancora le imprese accadute sotto le mura di Troia oltre tre millenni prima.

Nel *Cinque maggio* (1821) Manzoni esprime la sua valutazione su Napoleone come politico e su Napoleone come uomo. Tale valutazione è inserita in una visione provvidenziale della storia: Napoleone è l'uomo della Provvidenza, è lo strumento che Dio ha usato per diffondere gli ideali di patria, di libertà, di fraternità e di uguaglianza. Manzoni dà quindi una valuta-

zione estremamente positiva di Napoleone politico. Si augura poi che Napoleone come uomo sia stato toccato dalla fede e si sia convertito: la solitudine e la disperazione nell'isola di Sant'Elena lo avrebbero condotto a percorrere “i sentieri della speranza”, che ignorano la sua gloria terrena, e a Dio, che supera tutti i desideri umani. L'ode, tradotta da Goethe, ha una grandissima diffusione in tutta Europa.

Cinque maggio (1821)

1. È morto. Come la salma, esalato l'ultimo respiro, giacque inerte, privata di uno spirito così grande, così la terra è colpita e stupefatta per l'improvvisa notizia, 2. muta, pensando all'ultimo istante dell'uomo mandato dal destino; né sa quando un altro uomo così straordinario verrà a calpestare la sua polvere insanguinata. 3. Il mio genio poetico lo vide sfolgorante sul trono, e tacque; quando, con avvicinarsi rapido, egli cadde, risorse e giacque [definitivamente sconfitto], non ha mescolato la sua voce al frastuono [di osanna e di vituperi] di mille altre voci: 4. non macchiato di adulazione servile [per il potente] né di oltraggio codardo [per il caduto], si alza ora, pieno di commozione, all'improvvisa scomparsa di un uomo così grande; e scioglie sul suo sepolcro una canzone che forse non morrà. 5. Dalle Alpi alle piramidi, dal Manzanarre (=Spagna) al Reno (=Germania), il fulmine (=l'effetto pratico dell'azione) di quell'uomo sicuro [di sé e fiducioso nella sorte] teneva dietro al lampo (=l'ideazione dei piani militari); scoppiò dalla Sicilia al Don (=Russia), dall'uno all'altro mare. 6. Fu vera gloria? Ai posteri [spetta] il difficile giudizio: noi chiniamo il capo davanti a Dio, il quale volle lasciare in lui un segno più grande della sua potenza creatrice. 7. La gioia tempestosa e trepidante di un sogno ambizioso, l'ansia di un cuore che, insofferente [di ricevere ordini], esegue [gli ordini altrui], pensando a [conseguire per sé il] potere; e lo raggiunge, e ottiene una ricompensa che era follia sperare; 8. tutto egli provò: la gloria più grande dopo il pericolo, la fuga e la vittoria, la reggia ed il triste esilio: due volte fu nella polvere (=sconfitto), due volte fu sull'altare (=celebrato trionfalmente). 9. Egli impose la sua volontà: due secoli, armati l'uno contro l'altro, sottomessi a lui si volsero, come per aspettare il loro destino; egli impose il silenzio, e come arbitro si sedette in mezzo a loro. 10. E [poi] scomparve [dalla scena politica e dalla storia], e trascorse i giorni nell'ozio nella piccola isola [di Sant'Elena], fatto segno di un'invidia smisurata e di una compassione profonda, di un odio inestinguibile e di un amore indomito. 11. Come l'onda si abbatte e pesa sul capo del naufrago – l'onda sulla quale soltanto poco prima lo sguardo del misero scorreva alto e proteso a discernere invano approdi lontani –; 12. così su quell'uomo si abbatté il peso dei ricordi! Oh quante volte intraprese a narrare di se stesso ai posteri, e sulle pagine eterne cadde la mano stanca! 13. Oh quante volte, al tramonto silenzioso di un giorno trascorso nell'inerzia, abbassati gli occhi sfolgoranti, le braccia conserte sul petto, stette [immobile], e fu assalito dal

ricordo dei giorni passati! 14. E pensò agli attendamenti rapidamente spostati, alle trincee colpite [dal fuoco dell'artiglieria], alle armi lampeggianti della fanteria, alle cariche della cavalleria, agli ordini concitati, alla loro celere esecuzione! 15. Ahi! forse a ricordi tanto strazianti cadde lo spirito [ancora] desideroso [di quella vita], e si disperò; ma, a soccorrerlo, venne una mano dal cielo e pietosamente lo trasportò in una dimensione più serena; 16. e lo avviò, lungo i fioriti sentieri della speranza, ai campi eterni, alla ricompensa che supera tutti i desideri [umani], dove è ignota e senza valore la gloria che ottenne. 17. O bella Immortale! O benefica Fede, abituata a vincere! Scrivi anche questa vittoria, rallegrati; perché un uomo più grande e più superbo non chinò mai il suo capo davanti alla Croce. 18. Tu, o Fede, dalle ceneri ormai stanche allontana ogni parola oltraggiosa: il Dio che atterra ed innalza, che affanna e che consola, sul letto solitario (=abbandonato dagli uomini) si posò accanto a lui.

Riassunto. Tutta la terra è stupita e silenziosa alla notizia della morte di Napoleone. Manzoni, che non lo ha adulato quand'era potente né l'ha oltraggiato quando rimase sconfitto (come avevano fatto gli altri intellettuali), esprime ora il suo giudizio, che è del tutto positivo. Il genio militare di Napoleone si dispiegò in tutta Europa. Fu vera gloria? Il poeta sembra lasciare ai posteri il compito di dare il difficile giudizio (in realtà lo dà alla fine dell'ode). Napoleone dominò due secoli e con le sue armate diffuse gli ideali della rivoluzione francese (fraternità, uguaglianza e libertà, e patria). Questo è stato il compito che la Provvidenza, di cui era strumento, gli ha fatto svolgere. Dopo la gloria militare sui campi di battaglia, egli si sentì oppresso dai ricordi nella piccola isola di Sant'Elena, e fu preso dalla disperazione. A questo punto però su di lui discese la Fede, che lo avviò per i sentieri della speranza, ai campi eterni, dove non ha alcun valore la gloria militare che ha conquistato sulla terra (questo è il giudizio del poeta). E, mentre gli uomini mostrano di averlo già dimenticato, Dio viene al suo capezzale, per fargli la veglia funebre.

Commento

1. Manzoni usa versi facili ed orecchiabili, perché soltanto in essi poteva incanalare la sua fretta di esprimere il suo giudizio su Napoleone: l'ode viene scritta in soli tre giorni, un tempo brevissimo rispetto ai tempi lunghi a cui è solito. Egli si lamenta per primo delle imperfezioni metriche e stilistiche. In effetti sul piano artistico l'ode non è paragonabile ad opere coeve come il coro dell'atto III dell'*Adelchi* o *Marzo 1821*.

2. Egli dà un giudizio durissimo sugli intellettuali, che hanno celebrato Napoleone quando era vincitore e l'hanno oltraggiato quando fu sconfitto. La stessa condanna si trova anche nei *Promessi sposi*.

3. Manzoni immagina che Napoleone alla fine della vita sia stato toccato dalla fede: come era successo a lui e come succederà all'Innominato. La fede manzoniana però non è soffocante né totalitaria né integrali-

sta né apologetica. Essa tiene presente anche altri punti di vista – quello politico, economico, sociale ecc. –, che cerca di inquadrare in una visione più vasta, organica ed onnicomprensiva dell'uomo e della storia.

4. Manzoni quindi dà di Napoleone un duplice giudizio: *terreno* (Napoleone raggiunse la più grande gloria terrena e, strumento della Provvidenza divina, diffuse gli ideali della Rivoluzione francese, oltre che l'ideale di patria), ma anche *ultraterreno* (Dio volle stampare in Napoleone il simbolo più grande della sua potenza creatrice; in cielo la sua gloria militare non ha alcun valore). Il giudizio politico e quello religioso si fondono nella conversione spirituale che coinvolge anche Napoleone (e che aveva già toccato il poeta).

Con *I promessi sposi* (1821-23, 1824-27, 1840-42) Manzoni riprende la formula del *romanzo storico*, che aveva avuto un grande successo con i romanzi avventurosi e popolari dell'inglese Walter Scott (1771-1832). Tale tipo di romanzo è costituito da due parti: a) una parte storica, effettivamente avvenuta, che fa da sfondo; e b) una parte inventata, ma verosimile – cioè che poteva effettivamente essere accaduta –, che si inserisce sullo sfondo storico. La parte storica è costituita dalla Lombardia del Seicento (1630-32), dominata dal malgoverno spagnolo. La parte inventata è la trama del romanzo: le vicende di Renzo e Lucia, che incontrano un ostacolo al loro matrimonio. L'autore compie due operazioni estremamente innovative: a) inserisce i fatti storici come la vicenda inventata in una visione religiosa e provvidenziale della vita e della storia umana; e b) sceglie come protagonisti gli "umili" del *Vangelo*, e dal loro punto di vista vede la vita umana e i grandi avvenimenti storici. L'opera quindi rispecchia le convinzioni religiose e politiche dell'autore. Il romanzo però presenta uno spaccato dell'intera società del tempo, dalle classi nobili al popolo. Inoltre presenta un modello di lingua italiana, che al tempo non esisteva e che doveva unificare linguisticamente l'Italia, che allora conosceva anche questa divisione, oltre a quella politica ed economica. Questo è il senso dell'impegno ventennale profuso dall'autore nella revisione del testo.

Riassunto. Renzo e Lucia sono due giovani di un paese vicino a Lecco in procinto di sposarsi. Il curato del paese, don Abbondio, viene però minacciato da un signorotto del luogo, don Rodrigo, a non celebrare il matrimonio. La madre di Lucia, Agnese, propone un matrimonio di sorpresa, che fallisce. I due giovani sono così costretti a separarsi. Renzo va a Milano, dove finisce in un subbuglio di piazza, si mette nei guai ed è costretto a fuggire precipitosamente e a riparare nel territorio di Bergamo, allora sotto la Repubblica di Venezia. Lucia, su consiglio del padre spirituale fra' Cristoforo, si rifugia in un convento a Monza, sotto la protezione di una monaca. Qui però è rapita dai bravi dell'Innominato, un potente signorotto dei dintorni, a cui don Rodrigo aveva chiesto aiuto. Nel castello la ragazza, schiacciata dall'angoscia, fa voto di non spo-

sarsi. La sua presenza però provoca nell'Innominato la definitiva crisi religiosa, che maturava ormai da tempo. Egli si converte grazie anche all'intervento del cardinale Federigo Borromeo. Lucia è quindi libera. Intanto, portata da bande di soldati di passaggio, si diffonde la peste, che miete centinaia di vittime in tutta la regione. Renzo coglie l'occasione della peste per ritornare prima nel suo paese, poi a Milano, per cercare Lucia. La trova nel lazzeretto, dove cura i malati. Qui trova anche don Rodrigo, che sta morendo. La rabbia verso il prepotente si trasforma in perdono verso il moribondo. Il problema del voto è sciolto da padre Cristoforo, anche lui presente nel lazzeretto ad assistere i malati. Di lì a poco un temporale preannuncia la fine della peste. I due giovani si possono così sposare: Renzo si dedica al suo lavoro di artigiano, Lucia ai figli che arrivano. Renzo vuole trarre una morale dalle sue disavventure; egli ha imparato a non ubriacarsi e a non fare discorsi in piazza. Lucia, più riflessiva, ha imparato invece che i guai le sono caduti addosso anche se non li ha cercati; e tuttavia la fiducia in Dio li ha resi più tollerabili e l'hanno spinta verso una vita migliore.

Commento

1. Con il romanzo Manzoni si propone molteplici scopi: a) scegliere come protagonisti due esponenti del popolo, precisamente due piccoli artigiani di provincia, sulla spinta di idee illuministiche e democratiche; b) inserire la loro vicenda in un contesto sociale e storico più vasto, tanto da dare uno spaccato storico della società lombarda nei primi decenni del Seicento; c) proporre ideali civili, sociali, religiosi, politici, desunti dalla sua formazione illuministica e dalla sua fede religiosa; d) porre le basi di una letteratura attenta alle classi popolari e di una lingua nazionale valida per *tutte* le regioni d'Italia e per *tutte* le classi sociali.

2. Come intellettuale e come letterato egli quindi cerca di rispondere ai problemi politici, religiosi e sociali avanzati dalla società del suo tempo. Questo è il senso della sua durissima polemica contro il malgoverno spagnolo, che spadroneggia in Italia, e contro gli intellettuali vuoti, disimpegnati o al servizio del potere dominante come don Ferrante o l'avvocato Azzecagarbugli. Questo è ancora il senso della revisione linguistica a cui egli sottopone il romanzo prima della pubblicazione definitiva. Lo scrittore elimina dialettismi e barbarismi, e nella costruzione di una lingua valida per tutta la nazione prende come riferimento il fiorentino del suo tempo parlato dalle classi medie. In tal modo egli continua l'opera di costruzione linguistica iniziata dai grandi scrittori del Trecento (Dante, Petrarca, Boccaccio) e continuata nei secoli successivi da altri scrittori fiorentini o toscani (Machiavelli, Galilei e la scuola galileiana) come da scrittori di altre regioni d'Italia (Ariosto, Tasso, Metastasio) che prendono a modello la lingua di Firenze. Con il romanzo Manzoni pone le basi per l'unità linguistica nazionale e per l'italiano moderno.

3. Nel romanzo sopra le vicende umane appare la presenza della Provvidenza, che interviene e che sa trarre

il bene anche dal male. L'opera ha un lieto fine, perché Renzo e Lucia si sposano; ed ha anche una conclusione "morale", che l'autore trae, scusandosi se con essa annoia il lettore. Il lieto fine però non è scontato: i due protagonisti hanno dovuto affrontare molte difficoltà e molte prove prima di potersi sposare. Hanno dovuto avere fede. La fede fa vedere la vita con fiducia, ma non cambia la durezza della vita. Le prove della vita sono effettive e lasciano il segno: padre Cristoforo muore, muoiono anche don Rodrigo ed il conte Attilio, muoiono anche numerosi compaesani. La peste è spietata, non distingue i buoni dai cattivi.

4. Con Dante Manzoni divide non soltanto l'impegno di costruire una lingua nazionale, ma anche la visione provvidenziale della storia. Il poeta fiorentino l'aveva espressa in particolare in *Pd.* VI, dove l'imperatore Giustiniano traccia la storia dell'Impero dall'incendio di Troia fino alla fine del Duecento.

GIUSEPPE GIOACHINO BELLI (1791-1863)

La vita. Giuseppe Gioachino Belli nasce a Roma nel 1791. La famiglia è coinvolta nella rivoluzione del 1798. Egli non dimenticò mai la miseria e la paura di quel periodo. Rimasto orfano, entra nell'amministrazione pontificia grazie all'interessamento di alcuni parenti. Nel 1810 i francesi lo esonerano dall'incarico. Il matrimonio con la vedova del conte Picchi (1816) gli dà una certa agiatezza. Dopo il 1828 inizia a comporre i sonetti in romanesco, che alla fine diventano circa 2.000. Nel 1841 ottiene un impiego nel Debito pubblico. È fortemente avverso alla Repubblica romana (1849). Nel 1852 ha l'incarico di esercitare la censura dal punto di vista morale sulle opere teatrali in prosa e in musica. Alcuni suoi giudizi sono così retrivi, che mettono in difficoltà lo stesso governo pontificio. Muore nel 1863.

La poetica. Belli costituisce un problema interpretativo: ufficialmente è più reativo del governo papale, in privato esprime con violenza distruttiva e dissacratoria gli umori del popolo minuto. Nei sonetti l'autore non è più se stesso: diventa i personaggi che fa parlare. Non denuncia dall'esterno la degradazione del popolo minuto. Diventa egli stesso popolo che urla contro la degradazione propria e contro l'oppressione del potere costituito, ma che non può fare niente per cambiare la realtà.

Li soprani der monno vecchio

C'era una volta un re che dal palazzo Mandò fuori questo editto: "Io son io, e voi non siete un cazzo, Signori villani bricconi; e zitto.

Io faccio dritto lo storto e storto il dritto: Posso vendervi tutti un tanto al mazzo: io, se vi voglio impiccare, non vi strapazzo (=non vi faccio alcun torto), Perché la vita e la roba io ve le affitto.

Chi abita a questo mondo senza il titolo O di Papa o di Re o d'Imperatore, Quello non può mai avere voce in capitolo".

Con questo editto andò in giro il boia come banditore, Chiedendo a tutti che ne pensassero; E tutti risposero: "È vero, è vero".

Er caffettiere fisolofo

Gli uomini di questo mondo sono lo stesso Che chicchi di caffè nel macinino: Che uno prima, uno dopo e uno di seguito, Tutti quanti però vanno a un unico destino.

Spesso mutano luogo, e spesso il chicco grosso Caccia il chicco più piccolo, E si spingono tutti sull'ingresso Del ferro che li riduce in polvere.

E gli uomini così vivono al mondo Rimescolati per mano della sorte Che se li gira tutti in tondo in tondo;

E muovendosi ognuno, o piano o forte, Senza capirlo mai scendono verso il fondo Per cascare nella gola della morte.

La golaccia

Quando io vedo la gente di questo mondo, Che più ammucchia tesori e più s'ingrassa, Più ha fame di ricchezza, e vuole una cassa Come il mare, che non abbia fondo,

Dico: "Oh, mandria di ciechi, ammassa, ammassa, Sconvolgi i tuoi giorni, perdici il sonno, Traffica, impiccia. E poi? Viene il signor Nonno (=il Tempo) con il falcone e ti stronca la matassa (=il filo della vita)".

La morte sta nascosta nell'orologio; E nessuno può dire: "Anche domani Sentirò battere il mezzogiorno di oggi".

Che cosa fa il pellegrino poverello Nell'intraprendere un viaggio di qualche ora? Porta un pezzo di pane, e basta quello.

L'anima

Oh teste, vere teste da testiera (=da somaro)! Tante ciarle per dire come si muore! Due febbroni, a voi, qualche dolore, Una contrazione delle gambe, e buona sera.

Dal momento che ogni cazzaccio (=ignorante) fa il dottore, E sputa in cattedra (=sentenze) e fa ipotesi e spera Di pesare l'aria dentro la stadera (=bilancia), Se ne hanno da sentire di ogni colore.

Perché l'occhio di un morto non ci vede? Perché, quando l'anima va in strutto (=si dissolve, come il grasso di maiale), Non lascia al suo posto nessun erede.

E mentre il corpo senza più inquieto e abbruttito È sordo e muto e non si regge in piedi, Lei cammina da sé, parla e fa tutto.

Er giorno der Giudizzio

Quattro angioloni con le trombe in bocca Si metteranno uno per cantone A suonare; poi con tanto di vocione Cominceranno a dire: "Fuori a chi tocca".

Allora verrà su una filastrocca Di scheletri dalla terra camminando a quattro zampe, Per ripigliare la figura di persone, come pulcini intorno alla chioccia.

E questa chioccia sarà Dio benedetto, Che ne farà due parti, bianca e nera: Una per andar in cantina, l'altra sul tetto.

Alla fine uscirà una sonagliera (=una fila) D'angeli, e, come se si andasse a letto, Spegneranno i lumi, e buona sera.

Chi cerca trova

Se l'è voluta lui: dunque suo danno. Io me ne andavo in giù per i fatti miei, Quand'ecco che lo incontro, e gli dico: "Addio". Egli passa, e mi risponde sfottendo. Dico: "Evviva il cornuto"; e il signor Spaccone (mi è testimonia tutto il Borgo Pio) Strilla: "Ah, carogna,

impara chi son io”; E torna indietro poi come un prepotente.

Quando io lo vidi con il coltello in mano, Con la bava alla bocca e gli occhi rossi
Corrermi addosso per venirmi all’assalto,

Mi piazzai ben fermo come un cerchio [con un sasso in mano] e non mi mossi. Gli feci fare altri tre passi, e al quarto Lo centrai in fronte, e gli feci scricchiolare le ossa.

S.P.Q.R.

Quell’*esse, pi, qu, erre*, inalberate Sul portone di quasi ogni palazzo, Quelle son quattro lettere del cazzo, Che non vogliono dire niente, se pronunciate una alla volta.

Mi ricordo però che da ragazzo, Quando leggevo a forza di frustate, Me le trovavo sempre appiccicate Dentro l’abecedario tutte insieme.

Un giorno infine mi venne la curiosità Di domandare un po’ la spiegazione A don Fulgenzio, che era il mio maestro.

Ecco che cosa mi rispose don Fulgenzio: “Queste lettere vogliono dire, signor somarone, *Soli Preti Qui Regnano*; e silenzio (=sta zitto)”.

La vita da cane

Ah si chiama ozio il suo, brutte marmotte? Non fa mai niente il Papa, eh?, non fa niente? Così vi pigliasse un accidente Come lui si strapazza giorno e notte.

Chi parla con Dio padre onnipotente? Chi assolve tanti figli di mignotte? Chi manda in giro le indulgenze a botti? Chi va in carrozza a benedire la gente?

Chi gli conta i suoi quattrini? Chi l’aiuta a creare i cardinali? Le gabelle, per Dio, non le fa lui?

[Pensate] soltanto alla fatica da facchino di strappare tutto l’anno memoriali (=suppliche) e buttarli a pezzetti nel cestino!

Le risate der Papa

Il Papa ride? Male, amico! È segno Che a momenti il suo popolo ha da piangere. Le risatine di questo buon patrigno Per noi figliastri sono sempre uguali.

Queste brutte facce che portano il triregno (=il copricapo con tre corone, segno del potere papale) Assomigliano tutte alle castagne: Belle di fuori, e poi, per Dio, di legno, Muffe di dentro e piene di magagne. Il Papa ghigna? Ci sono guai per aria, tanto più che il suo ridere di questi tempi Non mi pare una cosa necessaria.

Figli miei cari, state bene attenti. Sovrani in allegria sono (=vogliono dire) tempi brutti. Chi ride che cosa fa? Mostra i denti.

Er Papa novo

Che ci vuoi fare? È un gusto mio, fratello: Sui gusti, lo sai, non ci si sputa. Questo Papa che c’è ora (=Pio

IX) ride, saluta, È giovane, è alla mano, è buono, è bello...

Eppure, il genio mio, se non si muta, Sta più per (=preferisce) il Papa morto, poverello!, Non fosse altro per aver messo in castello (=in prigione a Castel Sant’Angelo), Senza pietà, quella genia fottuta (=i prigionieri politici).

Poi vi pare da Papa, a questo paese, Il dar contro a prelati e a cardinali, E l’uscire a piedi e tagliare le spese?

Guarda la sua cucina e il suo refettorio: son proprio un pianto (=una tristezza). Ah quei bravi sprechi, Quelle belle mangiate di Gregorio!

Commento

1. Nell’introduzione ai sonetti Belli indica i suoi scopi: egli vuole innalzare un “monumento di quello che oggi è la plebe romana”. E riesce a portare a termine il proposito: descrive le dure condizioni di vita della popolazione, ma vede anche l’impossibilità di uscire da quella situazione. Cambiano i papi, possono cambiare anche i regimi. I nuovi regimi fanno anche promesse di cambiamento, in buona o in mala fede non importa. Ma le condizioni della plebe rimangono le stesse. Se la speranza nel futuro è una pura illusione, resta allora soltanto il presente, la vita nel presente, con le sue piccole cose, i piccoli fatti, i piccoli pensieri, le piccole violenze, fatte e subite. Resta questo straordinario “monumento” innalzato alla plebe di Roma.

2. Belli si inserisce nella letteratura di opposizione, una letteratura che non ha mai trovato consensi nella critica ufficiale. Egli per di più ha l’audacia di scrivere in dialetto e di prendere le difese della *plebe* romana. Ancora peggio! Perciò è relegato con un giudizio negativo tra gli autori dialettali: il dialetto non è una lingua, è qualcosa da lasciare alle classi inferiori... Anche un Cecco Angiolieri scriveva da popolano per i popolani, ma almeno scriveva in italiano! Il rifiuto e l’emarginazione della poesia di Belli mostrano l’origine di classe, la povertà intellettuale e la limitatezza di orizzonti della concezione dell’arte normalmente professata dalla critica italiana. Si deve cantare il bello, forse anche il vero, al limite anche l’utile, ma il popolo no!

3. In realtà il linguaggio è soltanto uno *strumento*, il dialetto è soltanto uno *strumento*, che il poeta sceglie di proposito e che usa per i suoi fini. Il problema non è se egli canta una donna angelicata (e irreale) o se canta il popolo e la sua vita miserabile (e reale). Il problema è *se riesce* oppure *se non riesce* a dare una formulazione *linguistica* e *fantastica* adeguata, capace di colpire l’immaginario del lettore – appunto, una formulazione artistica – a ciò che ha deciso di cantare. Resta in ogni caso il fatto (dal Dolce stil novo a Belli ai nostri giorni) che la cultura ha un’origine di classe e che cerca di difendere interessi di classe. Il Dolce stil novo proponeva la *gentilezza d’animo* contro la nobiltà che tirava fuori i documenti e parlava di *nobiltà di sangue*...

4. La doppia personalità di Belli è comprensibile: è di estrazione popolare e vede le tremende condizioni di vita del popolo, perciò odia il potere costituito. La rivoluzione giacobina del 1798, che dovrebbe distruggere questo potere, gli fa conoscere invece miseria e paura. Dunque – la conclusione è immediata – i cambiamenti sono peggiori della dura vita che si sta vivendo. Per di più il primo benessere che raggiunge proviene dal matrimonio con una nobile, che gli assicura un po' di tranquillità economica e di libertà. La conseguenza, inevitabile, è che i papi opprimono la plebe, ma i cambiamenti proposti dalla Repubblica romana (1849) sono peggiori del male. Il male minore è quindi lasciare le cose come stanno. Così Belli diventa più reazionario del papa. Si identifica con la plebe, odia l'oppressione papale, ma ancor più odia l'oppressione che può venire dall'esterno.

5. Belli ha ormai concluso il suo "monumento" alla plebe romana, quando un altro poeta si prepara a spiccare il volo: Giosue Carducci (1835-1907). Inizia cantando Satana, simbolo del progresso, ma poi si avvicina alla monarchia (1878), deluso dalla Destra come dalla Sinistra. Si rifugia nella Roma antica, non ha il coraggio di scagliarsi contro le speculazioni urbanistiche che stravolgono Roma, propone un'arte tersa e classicheggiante, che diviene per 40 anni l'espressione più forbita della cultura ufficiale. La classe dirigente e gli intellettuali sono contenti di quest'arte che canta il vuoto e nasconde con parole sonanti la loro miseria interiore e la loro indifferenza verso le condizioni di vita della popolazione.

6. Pochi anni dopo Belli Giovanni Verga (1840-1922) in *Fantasticherie* (1878-79) ribadisce la sua ostilità al cambiamento con l'*ideale dell'ostrica*: finché rimane attaccata allo scoglio, l'ostrica fa una vita di stenti ma sicura; quando se ne stacca per migliorarla, va incontro alla rovina, e nella rovina coinvolge anche i suoi cari.

7. I timori di Belli come di Verga sono giustificati al di là di ogni ragionevole dubbio. Tuttavia portano in un vicolo cieco, cioè alla conclusione che i cambiamenti sono impossibili. Verga per di più ha una dimostrazione diretta che i cambiamenti non ci sarebbero stati e che anzi le cose sarebbero peggiorate. Lo Stato italiano, uscito dalle lotte per l'unità, *non prende* le difese dei contadini, *non fa* i loro interessi (la suddivisione del latifondo nel Meridione), si schiera con i poteri di sempre ed ora – addirittura! – ammazza chi protesta: 6.000 briganti nel Meridione (1862-63) e, 40 anni dopo, 2.000 manifestanti a Milano (1898). La giustificazione è subito trovata ed è sempre la stessa: chi protesta mette in pericolo l'unità nazionale. Così lo Stato unitario si sente in diritto di introdurre nuove tasse e la leva obbligatoria, lunga ben sette anni. Per la popolazione italiana del Centro e del Sud l'unità d'Italia è stata una sciagura nel breve come nel medio periodo, poiché porta soltanto svantaggi. I regimi reazionari dello Stato pontificio e del regno di Napoli non avevano *mai* ammazzato tanti sudditi quanti il nuovo Stato, che si era arrogato il diritto di unificare

la penisola. Insomma il nuovo Stato si forma *contro* e *a spese* delle classi "inferiori" e contro i loro interessi.

8. La soluzione al vicolo cieco in cui si sono infilati Belli e Verga si trova forse in Manzoni: se volete la libertà dall'oppressione, impugnate le armi e combattete; abbiate pure fiducia in Dio, ma datevi da fare. Dio vi aiuta *dopo che* voi vi siete aiutati. Mettetevi a lavorare e non aspettate aiuti da nessuno (nemmeno da Dio). Manzoni è una voce isolata. È sempre stato odiato dagli intellettuali, poiché li richiamava alle loro responsabilità civili e sociali. Egli si è sempre dimostrato duro e feroce contro gli intellettuali reggi borse, volta bandiera, asserviti al potere costituito.

9. Belli è giustamente critico nei confronti del potere costituito, cioè della Chiesa. Peraltro la Chiesa stessa era in una profonda decadenza. Dopo il Concilio di Trento (1545-63) si era impegnata a riconquistare la società, e aveva ottenuto un grande successo con la cultura barocca. Alla fine del Seicento riesce ancora a imporre la sua egemonia culturale con l'Arcadia. Nella seconda metà del Settecento ispira il Neoclassicismo, che tuttavia si sviluppa altrove. Ma alla fine del secolo è emarginata dalla cultura laica – il Romanticismo –, e si avvia a un inarrestabile declino. Leopardi è deluso da quel che trova a Roma (1821) e ugualmente Belli è deluso dal potere costituito, ma non vede nessuna alternativa. E, in effetti, non ci sono alternative. L'Italia *ecclesiastica* come l'Italia *laica* del nuovo regno risente dell'emarginazione culturale, economica e scientifica del Seicento e del Settecento, che ha voluto e che ha subito; e paga la sua arretratezza sociale, economica, politica e culturale sia nell'Ottocento sia nel Novecento. La rivoluzione industriale, avvenuta in Inghilterra nel 1770, arriva in Italia soltanto nel 1950, ben 180 anni dopo.

L'ETÀ DEL REALISMO (1815-1895)

Il Congresso di Vienna (1815) pone fine alle guerre napoleoniche, ma pone fine anche all'appoggio dato dai governi al Romanticismo, del quale erano stati usati gli ideali di patria e di libertà in funzione antinapoleonica ed antifrancese. Il Romanticismo perciò cessa di essere la cultura ufficiale dei governi, per divenire la cultura di quelle forze che lottano per la libertà dei popoli ancora oppressi (Grecia, Italia, Polonia, Ungheria) o che non si identificano con le forze al potere (Spagna, Germania).

La cultura, che diventa dominante, risente sia dei nuovi problemi sociali, sia della nuova realtà economica e culturale provocata dalla rivoluzione scientifica e tecnica. E a questa nuova situazione essa cerca di rispondere.

La nuova cultura prende il nome di Realismo. Il Realismo nasce in Francia verso gli anni Venti e coinvolge tutti i settori culturali. Dalla Francia si espande in tutta Europa. Si conclude pure in Francia alla fine dell'Ottocento, quando sempre in Francia sorge il Decadentismo, che si espande a sua volta in tutta Europa.

Il Realismo recupera il razionalismo illuministico, da cui trae l'idea di progresso. Al razionalismo illuministico aggiunge una valutazione estremamente positiva della scienza ed il culto dei fatti.

In ambito filosofico questa particolare attenzione verso la scienza e verso i fatti prende il nome di Positivismo. L'iniziatore di questa corrente è Auguste Comte (1798-1857), che pubblica un voluminoso *Corso di filosofia positiva* (1830-42), nel quale pone le basi ad una nuova scienza, la sociologia. Secondo Comte la scienza avrebbe risolto tutti i problemi sociali e la sociologia avrebbe eliminato i conflitti sociali. Il Positivismo diventa la filosofia ufficiale della scienza per tutto l'Ottocento. Entra in crisi alla fine del secolo per il suo eccessivo ottimismo e perché la scienza subisce radicali cambiamenti e si dimostra molto più complessa del previsto. Un contributo al Positivismo viene dato dalla teoria dell'evoluzione di Charles Darwin (1809-1882), secondo la quale gli organismi sono in competizione tra loro e il più adatto sopravvive e lascia maggior prole, che a sua volta trasmette i caratteri vincenti. Le idee di Darwin sono applicate alla società da Herbert Spencer (1820-1903), che con l'*evoluzione sociale* cerca di giustificare una ideologia politica conservatrice.

Il Realismo letterario si interessa della realtà sociale, che vuole descrivere in modo impersonale ed oggettivo. L'ideale è quello di *fotografare* e di *riprodurre* la realtà in modo scientifico, facendo tacere il punto di vista soggettivo dello scrittore. I maggiori esponenti del Realismo francese sono Honoré de Balzac (1799-1850), ed Emile Zola (1840-1902). Victor Hugo (1802-1885) resta invece fedele ad una ispirazione romantica.

Balzac scrive la *Comédie humaine*, che diventa il modello di un'arte rivolta al presente, capace di esamina-

re i nuovi problemi sociali che stavano emergendo. I suoi protagonisti appartengono alla città, alla provincia e a tutte le classi sociali.

Zola porta alle estreme conseguenze il romanzo realista, applicando le idee di Darwin a un totale determinismo sociale. Questo particolare sviluppo del Realismo, di cui Zola è il caposcuola, prende il nome di *Naturalismo*. I suoi protagonisti sono operai della periferia parigina, che inutilmente cercano di uscire dalla loro condizione sociale, a cui sono condannati da tare ereditarie.

L'influsso del Realismo francese si fa sentire in Italia soltanto dopo che il Romanticismo, che ispira la lotta per l'indipendenza nazionale, ha raggiunto il suo scopo: l'unità della penisola (1860-70). In un decennio il Romanticismo, che aveva dominato compatto la prima metà del secolo, scompare completamente. Esso è sostituito da diverse correnti letterarie, che continuano il Romanticismo in direzione sentimentale (il tardo Romanticismo), si ispirano alla produzione straniera (il Verismo) ma anche alla cultura nazionale (il classicismo di Giosue Carducci) o che sono autoctone e mescolano elementi di diversa origine (la Scapigliatura milanese).

La necessità di raggiungere l'unità nazionale spiega il permanere per oltre mezzo secolo della cultura romantica, mentre nel resto dell'Europa si vanno affermando altre correnti letterarie, politiche e filosofiche.

La fine del secolo è caratterizzata dal sorgere di correnti letterarie, filosofiche e politiche duramente antipositivistiche e antiscientifiche. Esse sono il Decadentismo in tutte le sue ramificazioni, le filosofie irrazionalistiche ed attivistiche, il nazionalismo. Ad esse si aggiunge il marxismo, che da Karl Marx (1818-1883) deriva la teoria della lotta di classe e la necessità di conquistare con la rivoluzione proletaria lo Stato borghese e capitalista.

I pensatori più importanti di fine secolo sono il filosofo tedesco Friedrich Nietzsche (1844-1900), che propone un nuovo umanesimo, fondato sulla *volontà di potenza* e sull'ideale del *superuomo*; quindi lo psicologo viennese Sigmund Freud (1856-1939), che esamina i lapsus, le nevrosi e le rimozioni, e che scopre l'inconscio; infine lo scienziato tedesco Albert Einstein (1879-1955), che formula la teoria della relatività (1905), con la quale si conclude la fisica classica di Galilei e di Newton e si pongono le basi per la fisica contemporanea.

LE CORRENTI LETTERARIE DELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO

Il Romanticismo mantiene il monopolio completo della cultura italiana nella prima metà dell'Ottocento (1795-1865). Entra in crisi solamente quando si raggiunge l'unità d'Italia (1860-70) e serve una nuova cultura in sintonia con i tempi. Al vuoto di valori che esso lascia cercano di rispondere le diverse correnti che sorgono nella seconda metà del secolo:

- a) il tardo (o secondo) Romanticismo, caratterizzato da un estremo sentimentalismo, di Giovanni Prati (1814-1884) e di Aleardo Aleardi (1812-1878);
- b) la Scapigliatura milanese con la sua polemica anti-borghese (1860-80);
- c) la ripresa del classicismo con Giosue Carducci (1835-1907);
- d) il Verismo, ispirato al Realismo francese, di Luigi Capuana (1839-1915) e soprattutto di Giovanni Verga (1840-1922), che scoprono la società dell'Italia meridionale.

a) Il tardo (o secondo) Romanticismo dà una interpretazione in tono minore e in termini sentimentali e privati dei valori e dell'impegno civile del primo Romanticismo. La produzione tardo-romantica si situa tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, poi scompare completamente.

b) La Scapigliatura milanese cerca di svecchiare la cultura romantica in nome di un realismo che vuole unire arte e vita, l'*Ideale* ed il *Vero*. Essa propone il disprezzo della morale, la rivolta contro la società costituita, l'anticlericalismo, l'erotismo deviato e ribelle, l'uso di alcol e di droghe, infine l'autodistruzione che in diversi casi giunge al suicidio. Cerca però di inserirsi anche nel più vasto contesto della cultura europea e fa conoscere in Italia i *poeti maledetti* francesi.

I maggiori autori sono Cleto Arrighi (1828-1906), Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869), Emilio Praga (1839-1875), Arrigo Boito (1842-1918), Giovanni Camerana (1845-1905).

La Scapigliatura non fuoriesce dall'ambito milanese ed ha una vita breve, gli anni Sessanta e Settanta, con propaggini sino agli anni Novanta. I protagonisti muoiono alcolizzati o lentamente si spostano in altre correnti.

c) e d) Il Verismo di Verga e il classicismo di Carducci hanno un'importanza molto più vasta nella cultura italiana della seconda metà dell'Ottocento.

IL VERISMO (1870-1890)

Il Verismo italiano si ispira al Naturalismo francese, che viene introdotto in Italia da Luigi Capuana (1839-1915); l'autore più importante è però Giovanni Verga (1840-1922). Altri autori che rientrano nell'ambito veristico sono Antonio Fogazzaro (1842-1911), Emilio De Marchi (1851-1901), Matilde Serao (1856-1927) e Federico De Roberto (1861-1929). Il Verismo introduce nel circuito nazionale la società meridionale e i problemi che caratterizzano le realtà regionali. Perciò si prolunga anche nel Novecento, quando la cultura ufficiale e le avanguardie avevano intrapreso altre strade.

La produzione veristica inizia negli anni Sessanta e si conclude verso la fine del secolo, quando in Italia compare il Decadentismo. Alcuni autori però sconfinano nel Novecento.

I presupposti del verismo italiano e le sue differenze dal Naturalismo francese sono significativi:

- a) una più sfumata identificazione tra scrittore e sperimentatore scientifico: l'indagine oggettiva di cui la scienza è capace serve soltanto come supporto allo scrittore, che rifiuta il determinismo sociale;
- b) la convinzione che lo scrittore debba occuparsi di tutte le classi sociali, senza privilegiarne alcuna, e che non debba trasformare la letteratura in semplice denuncia dei mali della società;
- c) l'impersonalità e la scomparsa dello scrittore, e l'uso per fini artistici di tale neutralità;
- d) le caratteristiche preindustriali della società meridionale rispetto alle condizioni di vita degli operai che abitano la periferia di Parigi.

Con il Verismo la realtà meridionale è tematizzata per la prima volta. Ciò è positivo, anche se Capuana è su posizioni moderate e conservatrici; e Verga ritiene che il desiderio di miglioramenti economici provochi la crisi della società tradizionale. L'impegno meridionalista è invece esplicito in intellettuali come Francesco De Sanctis (1817-1883), autore della *Storia della letteratura italiana* d'ispirazione romantica e risorgimentale, che fa testo sino a metà Novecento, e Pasquale Villari (1826-1907), che applica una metodologia positivista agli studi storici e sociali.

Lo Stato italiano invece giunge con notevole ritardo a conoscere la realtà meridionale come delle altre regioni d'Italia: l'*Inchiesta Jacini*, il primo censimento post-unitario, risale al 1887.

GIOVANNI VERGA (1840-1922)

La vita. Giovanni Verga nasce a Catania nel 1840 da una famiglia nobile e benestante. Nel 1858 si iscrive alla facoltà di legge, che abbandona nel 1860 quando Giuseppe Garibaldi sbarca in Sicilia e provoca il crollo del regime borbonico. Si arruola nella Guardia nazionale, dove resta per quattro anni, e prende parte anche ad azioni che reprimono sommosse contadine. Partecipa alla vita culturale di Catania e si schiera a favore dello Stato unitario, contro le tendenze autonomistiche molto forti in tutta l'isola. Nel 1865 parte per Firenze, dove resta per alcuni mesi. Vi ritorna nel 1869, quando ha una certa fama di scrittore. Qui conosce Giovanni Prati e Aleardo Aleardi, gli ultimi esponenti del tardo Romanticismo, ma anche Luigi Capuana (1839-1915), con cui stringe amicizia. Nel 1871 torna a Catania, dove pubblica *Storia di una capinera*, un romanzo tardo-romantico che ha un notevole successo di pubblico e un discreto successo di critica. Nel 1872 parte per Milano, dove frequenta gli ambienti alla moda ed il gruppo degli Scapigliati. Qui pubblica *Eva* (1873), *Eros* (1874), *Tigre reale* (1875), tutti romanzi di ispirazione tardo-romantica. Nel 1874 pubblica *Nedda*, una novella di ispirazione veristica. Le opere successive confermano l'abbandono dei temi tardo-romantici ed il passaggio dello scrittore alla poetica veristica. Negli anni successivi pubblica la raccolta di novelle *Vita dei campi* (1880) e le *Novelle rusticane* (1883). Nel 1880 Verga annuncia il *Ciclo dei vinti*, cinque romanzi che dovevano fornire un'analisi della società dalle classi più umili a quelle più elevate. Pubblica i primi due, *I Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889), e si interrompe agli inizi del terzo, *La contessa di Leyra*. Degli ultimi due, *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*, lascia soltanto degli appunti. Nel 1893 vince la causa contro la casa editrice Sonzogno e ottiene £ 143.000 per i diritti d'autore di *Cavalleria rusticana*, un dramma musicato con grandissimo successo da Pietro Mascagni. Nello stesso anno, deluso dalla tiepida accoglienza ricevuta dai romanzi ma anche per la crisi a cui si andava avviando il Verismo, lascia Milano e ritorna a Catania, dove si dedica soprattutto al teatro e alle novelle. Si dimostra favorevole all'autoritarismo di Francesco Crispi (1887-1896) e plaude alla repressione antioperaia di Milano del 1898. Nel 1920 è nominato senatore del regno. Muore nel 1922. La fama giunge soltanto dopo la morte.

Le opere. Verga scrive i romanzi di ispirazione tardo-romantica *Storia di una capinera* (1871), *Eva* (1873), *Eros* (1874), *Tigre reale* (1875); la novella *Nedda* (1874), di ispirazione veristica. Dopo il passaggio al Verismo scrive la raccolta di novelle *Vita dei campi* (1880), tra cui *Rosso Malpelo* (1878), *Fantasticherie* (1878-79), *L'amante di Gramigna* (1880), *Cavalleria rusticana* (1880), da cui è tratto un dramma teatrale, *La lupa* (1880) e *Jeli il pastore* (1880); e le *Novelle rusticane* (1883), tra cui *Malaria* (1881), *Libertà*

(1882), *La roba* (1883). Quindi scrive i due romanzi *I Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889), che dovevano far parte del più vasto *Ciclo dei vinti*, interrotto agli inizi del terzo romanzo. Gli altri tre romanzi dovevano essere: *La contessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*.

Vita dei campi (1880) è una raccolta di novelle di ispirazione veristica ambientate in Sicilia.

Rosso Malpelo (1878) è la storia di un ragazzino che ha i capelli rossi e che perciò diventa responsabile di tutti gli incidenti che avvengono nella miniera in cui lavora. Suo padre muore nel crollo del pilastro che sosteneva una galleria. Sua madre e sua sorella, che non lo avevano mai amato, lo abbandonano. Egli prende sotto la sua protezione Ranocchio, un ragazzino che era divenuto zoppo cadendo dall'impalcatura dove lavorava come muratore. La vita durissima della miniera uccide Ranocchio. Rosso Malpelo si meraviglia che la madre pianga per lui, che non riusciva a guadagnare nemmeno quello che mangiava: sua madre non gli aveva mai fatto nemmeno una carezza. Nella miniera trova rifugio un evaso di prigione. Poco dopo egli se ne va, affermando che la prigione era migliore di quella vita. Un giorno il proprietario della miniera vuole esplorare le gallerie, per vedere se esiste un percorso più breve verso la pianura. Gli operai si rifiutano di esplorare le gallerie e costringono Rosso Malpelo a farlo. Il ragazzo parte e scompare.

Commento

1. I protagonisti della novella sono: Rosso Malpelo, suo padre mastro Misciu, gli operai, il proprietario della miniera e l'ingegnere responsabile, la madre e la sorella di Rosso Malpelo, Ranocchio, la madre di Ranocchio, il criminale che si rifugia nella miniera, l'asino bigio ed i cani che lo sbranano.

2. Mastro Misciu è preso in giro dai suoi compagni di lavoro. Egli li lascia fare. Egli non sa fare molto bene i suoi interessi ed è pure imprudente: sbaglia alla grossa a calcolare la sabbia che deve trasportare, quando fa il contratto a cottimo con il proprietario della miniera; attacca il pilastro che sostiene la galleria e ne viene travolto. Non deve avere rapporti molto soddisfacenti con la moglie, né con la figlia, a causa del basso salario con cui può mantenere la famiglia. E, comunque, si prende cura lui del figlio, a cui la moglie non dedica alcuna attenzione, e lo porta con sé nella miniera, dove i lavoratori restano per tutta la settimana. E il figlio prova affetto per il padre. L'emarginazione e la mancanza di prestigio del padre presso gli altri operai coinvolge anche il figlio, che diventa capro espiatorio di tutti gli incidenti che avvengono nella miniera. Non si può dire che portare un ragazzino nella miniera a fare lavori pesanti sia il modo migliore per farlo crescere. Ma mastro Misciu riesce a fare soltanto questo: non riesce a costringere la moglie o la figlia a prendersi cura di lui, né ad affidare il figlio ad un'altra parente.

3. Rosso Malpelo è legato al padre, l'unica persona che provi affetto per lui. La madre e la sorella si preoccupano soltanto del misero salario che può portare a casa, pensano a se stesse, e lo abbandonano senza problemi, quando mastro Misciu muore. Rosso Malpelo interpreta la "maschera sociale" che gli altri lavoratori della miniera gli attaccano addosso, quella di essere cattivo in quanto ha i capelli rossi, e perciò responsabile di tutti gli incidenti che succedevano nella miniera. Egli accetta di interpretare questo ruolo, perché è l'unico modo per evitare l'emarginazione sociale, per avere una identità riconosciuta nel gruppo in cui vive e per prendersi in qualche modo la rivincita. Nella miniera non esisteva alcuna forma di prevenzione degli incidenti. Gli operai non vedono ciò e preferiscono – è più semplice – incolpare di tutto il ragazzino, che non respingeva le accuse (e, dice il proverbio, chi tace acconsente) e che era un facile capro espiatorio, che non reagiva alle loro percosse.

3.1. Rosso Malpelo diventa amico di Ranocchio, un altro ragazzo sfortunato come lui, e lo prende sotto la sua protezione: gli insegna che cosa deve fare per difendersi dalle violenze degli altri lavoratori. Ranocchio è l'unico ragazzo della sua età che conosce; i ragazzi del paese la domenica lo cacciano e gli tirano sassi, così egli è costretto ad andarsene da solo nella sciara. Egli riflette sulla vita dell'asino bigio, che muore per gli sforzi e per le battute. E trae la conclusione che nella vita o si batte o si è battuti; ed anche l'asino, se avesse potuto farlo, avrebbe battuto chi lo bastonava. Eppure esso, da morto, serve ancora a sfamare le cagne del vicinato. Per il ragazzo la violenza serve soltanto a difendersi dalla violenza altrui. Suo padre non era violento, ed è stato emarginato. Gli altri lavoratori si sono assuefatti alla violenza e l'hanno incorporata nel loro animo: la usano quando possono, cioè con i più deboli di loro, non con il padrone che, potendoli licenziare, è più forte.

3.2. Rosso Malpelo, proprio perché doveva avere una vita diversa in quanto ragazzino, percepisce la violenza dei rapporti sociali, e reagisce manifestando un sentimento di affetto e di protezione verso Ranocchio, ancora più indifeso, perché di salute fragile. Nessun altro – né la famiglia, né i compagni di lavoro, né il proprietario della miniera, né l'ingegnere, né i paesani, né gli altri ragazzini – percepisce né tanto meno si oppone a tale violenza. L'unico momento di gioia che il ragazzo prova è quando può indossare i pantaloni del padre, adattati per lui, e può ammirare le scarpe del padre, che poteva mettere quando sarebbe divenuto più grande. Nell'ultima versione della novella (1897) egli li dona a Ranocchio, per farlo stare più caldo.

3.3. Il ragazzo invidia lavori più prestigiosi del suo: il muratore ed il carrettiere. Non vede altri lavori oltre a questi. Quarant'anni dopo Luigi Pirandello, un altro siciliano, descrive una storia simile alla sua: *Ciàula scopre la luna* (1896).

3.4. La fine di Malpelo è dovuta a tre circostanze: a) la morte del padre; b) il conseguente abbandono della casa e di lui da parte della madre e della sorella; c) la

morte di Ranocchio, l'unico suo amico. Così egli accetta il suo destino, *accetta* che gli altri lo *costringano* ad andare ad esplorare la galleria che porta in pianura. Gli altri minatori hanno famiglia, lui no. Senza nessun motivo per vivere, egli cerca la morte. Porta con sé tutti i suoi averi, il suo corredo funebre, come si trova nelle tombe antiche. Li porta con sé per morire. Lo fa in silenzio e appartato dagli occhi di tutti.

4. Ranocchio è socialmente emarginato come Malpelo, ma meno di Malpelo: faceva un lavoro più prestigioso, il muratore, prima dell'incidente che lo declassa e lo costringe ad andare a lavorare nella miniera. Oltre a ciò vive in un ambiente familiare riscaldato dall'affetto della madre. L'incidente sul lavoro avviene senz'altro perché i datori di lavoro non si preoccupavano della sicurezza dei lavoratori, sia il capomastro di Ranocchio, sia il proprietario della miniera. Da parte loro gli operai e i minatori non prendevano nessuna precauzione per evitare gli incidenti... Peraltro rompersi una gamba non è la fine del mondo, perché si può guarire, soprattutto se si è giovani. Ma nel caso di Ranocchio le cose non vanno così: resta zoppo. Ciò gli fa perdere il lavoro e lo precipita a fare un lavoro meno prestigioso e più insalubre, finché la fatica e la denutrizione lo portano alla morte. Egli è comunque l'unico amico di Malpelo, anzi suscita in Malpelo un sentimento di protezione. Egli diventa il primo e l'ultimo confidente del ragazzo dei capelli Rossi.

4.1. Oltre a Ranocchio alla miniera c'è un altro minatore che ha una gamba rovinata. Anch'egli è finito nella miniera, ma è riuscito a sopravvivere a quella vita e a diventare adulto. Come gli esseri umani anche gli animali fanno la stessa fine: quando non servono più, gli asini finiscono nella miniera. E sono fortunati, perché così evitano di finire al macello. La sorte di uomini e bestie è la stessa.

5. I lavoratori della miniera deridono mastro Misciu; non intervengono con alcun consiglio, quando vedono che ha fatto un cattivo affare; non si preoccupano di estrarre il suo corpo, quando vedono che occorrono molti giorni di lavoro per trasportare la sabbia che lo ricopre; non manifestano né affetto né simpatia né protezione verso Rosso Malpelo, che è un bambino, anzi ne approfittano per maltrattarlo. Alla fine mandano il ragazzino ad esplorare la galleria, con la motivazione che essi hanno famiglia, lui no. Non fanno collette per la famiglia di mastro Misciu, anzi chiedono al ragazzino se vende loro gli attrezzi del padre. Gli operai non sono soltanto violenti nei confronti dei più deboli e sottomessi davanti al padrone che li può licenziare a suo arbitrio; sono anche stupidi ed egoisti in modo miope. Non si preoccupano né della sicurezza del *loro* lavoro nella miniera, né di aiutarsi reciprocamente, né di organizzare il lavoro in modo da evitare o almeno da ridurre gli incidenti. Non provano alcun senso di solidarietà nei confronti dei più deboli (eppure anche loro, o prima o poi, per un incidente o per la vecchiaia potevano trovarsi nella stessa condizione), e riversano sugli inferiori quella violenza che è piovuta addosso ad essi. Sono incapaci di riflettere sulla loro condizione per cercare in qualche modo di

modificarla, di ribellarsi, di riservarsi un ambito, per quanto piccolo, in cui praticare l'amicizia, la solidarietà, la difesa della propria umanità e dei propri interessi economici grazie al fatto di stare uniti. Non sono "sindacalizzati" né "sindacalizzabili", né hanno alcuna coscienza di classe.

6. La stessa indifferenza e la stessa disumanità sono espresse dal padrone della miniera e dai compaesani di mastro Misciu e di suo figlio. Tutti sono chiusi in una gabbia di egoismo, dalla quale non riescono ad uscire nemmeno davanti alla morte di un padre di famiglia. Lo stesso ingegnere, che per motivi di formazione culturale doveva avere un comportamento più aperto, se ne ritorna a teatro, quando vede che non si può fare più niente né per salvare né per recuperare il corpo di mastro Misciu. Addirittura gli operai pensano che sia stato Rosso Malpelo a causare la morte del padre: non erano mai riusciti a vedere l'affetto che legava padre e figlio. Forse essi e i loro figli si comportavano diversamente da mastro Misciu e da Rosso Malpelo?

7. L'evaso viene alla miniera per nascondersi. Ma non resiste a quella vita: dopo 15 giorni se ne va, affermando che la vita in prigione è migliore di quella. Un discorso chiarissimo, che però non fa riflettere gli altri minatori: non hanno esperienza di vita né sanno riflettere.

8. Nella società umana c'è una gerarchia di violenza, e tale violenza si trasmette anche nei rapporti dell'uomo con gli animali. L'asino grigio la subisce fin dopo la morte. In vita era stato declassato a lavorare nella miniera (l'altra alternativa era di finire al mattatoio). Qui muore di stenti e di fatica. Il suo corpo, gettato senza pietà nella sciara, subisce la violenza degli altri animali, che lo divorano. Eppure in questo modo esso si rende ancora utile.

9. Nella novella c'è un grande assente, la cui assenza è colpevole: è lo Stato unitario, che con le tasse e con la leva obbligatoria ha peggiorato le condizioni di vita della popolazione meridionale. In cambio non ha dato alcun servizio, né giustizia sociale – la terra ai contadini –, né sviluppo economico, né un minimo di protezione alle classi meno abbienti. Esso è ancora assente a 20 anni dall'unità d'Italia. Verga però sottolinea le condizioni durissime della popolazione, ma non critica né attacca mai lo Stato italiano, anzi plaude la repressione milanese del 1898. Lo scrittore crede ingenuamente a una delle tesi più care alla classe dominante, sia di Destra che di Sinistra, che le proteste popolari (legittime o illegittime che fossero) andavano repressi perché minacciavano l'unità nazionale. Per questo motivo sono ammazzati i briganti siciliani (1862-63) e 45 anni dopo a Milano si spara sulla folla inerme che chiede il pane (1898). Grazie a questa tesi di comodo, assolutamente infondata, la classe dirigente dissangua la popolazione con le tasse indirette, con la leva obbligatoria... Essa si informa delle condizioni della popolazione italiana soltanto con l'*Inchiesta Jacini* (1887), cioè ben 26 anni dopo l'unità.

10. Davanti a questa vita pervasa di violenza la conclusione di Verga è amara e senza speranza: sono for-

tunati coloro che sono morti; è meglio non essere nati. La violenza è talmente penetrata negli animi, che per lo scrittore non esiste nessuna possibilità di cacciarla. Da ciò deriva la convinzione pessimistica e disperata che non ci sia nulla da fare per uscire dallo *status quo*: né la denuncia sociale, né l'impegno culturale, né l'impegno politico. Il pessimismo dell'autore è talmente assoluto, che non lascia aperta la strada nemmeno alla più piccola speranza terrena. E nemmeno ultraterrena.

11. Verga racconta la novella dal *punto di vista* di Rosso Malpelo. Poteva raccontarla assumendo il punto di vista di un qualsiasi altro personaggio, o anche di due o più personaggi, o anche un punto di vista esterno al racconto (narratore onnisciente). I risultati sarebbe stati molto diversi. Ad esempio poteva raccontare la storia dal punto di vista del *padrone della miniera*, che si lamentava perché la miniera non rendeva o perché i minatori lavoravano poco o perché doveva pagare molte tasse. Poteva narrare la storia dal punto di vista di *qualche minatore*, che era oppresso dalla moglie o dal datore di lavoro e che si prendeva grandi soddisfazioni a tirare calci a Malpelo.

Fantasticheria (1878-79) è una specie di riassunto de *I Malavoglia*. Verga immagina di accompagnare una giovane nobildonna milanese ad Aci Trezza. Qui incontrano i personaggi che poi saranno i protagonisti del romanzo. L'autore descrive la noia della donna e l'estrema povertà dei paesani, che tuttavia dimostrano un incredibile attaccamento alla vita. La novella contiene l'espressione più radicale del pessimismo verghiano, quando il protagonista – lo stesso scrittore – ripete più volte che per quegli abitanti era meglio non essere nati. Presenta anche l'ideale dell'ostrica: l'ostrica, finché resta attaccata allo scoglio, fa una vita grama ma sicura; quando, per sete d'ignoto o per desiderio di migliorare la sua condizione, va nel vasto mare, è preda di pesci voraci e nella catastrofe coinvolge anche i suoi cari. La conclusione, pessimistica e desolatamente senza speranza, è che è meglio accettare una vita dura ma sicura piuttosto che cercare di migliorare le proprie condizioni economiche: ciò non farebbe altro che peggiorare la situazione. Nella novella sono indicati anche alcuni valori: il focolare, la famiglia, l'unità e la solidarietà fra i membri della famiglia.

Commento

1. La riflessione di Verga è paradossale e senza vie d'uscita: così come è, la vita è durissima; se si cerca di uscire da questa situazione (dedicandosi ad esempio al commercio), non si fa altro che peggiorare le cose e coinvolgere nella rovina anche chi non ha colpa. Questa convinzione porta l'autore ad un pessimismo assoluto, che non è illuminato nemmeno dalla speranza che le cose possano mutare. C'è sì l'ideale del focolare, ma nemmeno esso sembra fuggire l'insensatezza della vita e la convinzione che era meglio non essere nati (o era meglio essere morti). Eppure, al di là di queste riflessioni pessimistiche, lo stesso Ver-

ga osserva che i monelli di Acì Trezza si riproducono inarrestabilmente e dimostrano un attaccamento radicale alla vita.

2. Le condizioni di vita del popolo siciliano erano effettivamente durissime ed era senz'altro difficile pensare che si potesse uscire da quella situazione. Tutto ciò giustifica un pessimismo più o meno rassegnato, ma non giustifica l'assenza di qualsiasi barlume di speranza. Più che nelle cose, il pessimismo di Verga sembra radicato nell'animo dello scrittore, ed imposto alle cose. L'attaccamento allo *status quo*, per quanto insoddisfacente, si trasforma in rifiuto totale e pregiudiziale di tutto ciò che potrebbe sgretolare lo *status quo* e aprire il presente a nuove possibilità.

3. Anche Leopardi ha una visione pessimistica della vita: dal *pessimismo storico* egli passa al *pessimismo cosmico*. Tuttavia il suo pessimismo non è totale, poiché egli continua ad essere attaccato alla vita, alle speranze, all'amore, anche se questi valori sono promesse che la natura fa e che poi non mantiene. Egli non è un rinunziatario né un rassegnato, ma con estremo vigore polemizza contro la natura e contro gli uomini. E nel suo testamento spirituale invita gli uomini alla solidarietà.

4. Anche Manzoni, riflettendo sulla presenza del dolore e del male nella storia, nell'*Adelchi* (1820-22) giunge a conclusioni pessimistiche: o si è oppressori o si è oppressi; e la giustizia è possibile soltanto in cielo. Tuttavia nel romanzo *i Promessi sposi* (1827-42) cerca una funzione positiva ai "guai" che colpiscono Renzo e Lucia (i due popolani possono affrontare soltanto in termini così semplificati il tema del male e del dolore): la fiducia in Dio li rende più tollerabili ed essi spingono a una vita moralmente migliore. E mostra ottimisticamente Renzo che si dedica con alacrità e con successo economico al suo lavoro di artigiano della seta e Lucia che bada alla casa e ai numerosi figli che arrivano.

Il *Ciclo dei vinti* viene preannunciato nella prefazione a *I Malavoglia* ma non viene portato a termine: l'autore esamina le classi più semplici della società (i Malavoglia sono pescatori, mastro-don Gesualdo è un manovale che cerca di diventare nobile), ma la realizzazione del suo programma si rivela più difficile del previsto. L'insuccesso di pubblico e di critica dei primi due romanzi lo spinge ad abbandonare l'impresa. D'altra parte la cultura milanese ben difficilmente poteva prestare attenzione a romanzi di ambientazione siciliana, per di più pervasi da un fatalismo e da un pessimismo, che si contrapponevano totalmente alla ricerca della fama e del successo economico, all'attivismo e all'amore per il benessere, che essa professava.

La trama de *I Malavoglia*, che si svolge tra il 1863 e il 1875, è questa:

Riassunto. I Malavoglia, soprannome della famiglia Toscano, sono una famiglia di pescatori di Acì Trezza, un paese vicino a Catania. Possiedono una barca, la *Provvidenza*. La famiglia si compone di padron

'Ntoni, il patriarca, Bastianazzo, suo figlio, Maruzza (detta la Longa), la nuora, i nipoti 'Ntoni, Luca, Alessio, Mena (Filomena, detta Sant'Agata) e Lia. Padron 'Ntoni decide di comperare a credito un carico di lupini, per assicurare un relativo benessere alla famiglia. La barca però affonda, nel naufragio muore Bastianazzo e il carico va perduto. La famiglia deve pagare il debito dei lupini. Da questo momento essa è colpita da una serie di disgrazie: il nipote Luca muore nella battaglia di Lissa (1866) mentre fa il militare. Padron 'Ntoni, impossibilitato a pagare il debito, deve vendere la casa del nespolo in cui la famiglia vive. 'Ntoni, l'altro nipote, è scontento della vita dura che conduce. Il fidanzamento di Mena con Brasi Cipolla, figlio di un ricco possidente di terre e di barche, viene rotto. La *Provvidenza* naufraga una seconda volta. La Longa muore di colera. Il nipote 'Ntoni lascia il paese per andare a lavorare altrove, ma ritorna più povero di prima. Il nonno non riesce a farlo lavorare con lui e con l'altro nipote, Alessi. Così diventa il mantenuto della Santuzza, la proprietaria di un'osteria. La donna però poi lo abbandona, e si riprende come protettore e mantenuto don Michele, il brigadiere del luogo. 'Ntoni allora si mette nel giro del contrabbando. Una notte però viene sorpreso da don Michele e, per l'astio, lo colpisce con una coltellata, senza ucciderlo. Quando si celebra il processo, egli rischia molti anni di galera. Gli avvocati riescono a fare passare la tesi che abbia voluto difendere l'onore di Lia, così è condannato a soli 5 anni di carcere. Per Lia però la vita in paese diventa impossibile, perciò fugge e finisce con il prostituirsi a Catania. Padron 'Ntoni si ammala e muore all'ospedale, dove si era fatto portare per non pesare sulla famiglia. Alla fine però, dopo duri sacrifici, Alessi e Mena riescono a riscattare la casa del nespolo e a ricostituire la famiglia: il giovane sposa Nunziata, una vicina di casa, e Mena, sulla quale agli occhi della gente ricade il disonore di Lia, rifiuta di sposare compare Alfio, che la ama, e si prende cura dei nipoti. Una sera 'Ntoni ritorna a casa ma capisce che non può restare, perché non può più recuperare i valori che ha rifiutato, e riparte prima dell'alba.

Commento

1. Il romanzo si svolge intorno alla famiglia Malavoglia, ma è protagonista l'intero paese: la trama è corale. La famiglia Malavoglia però si differenzia dal resto del paese: ha il culto della casa, del focolare, del lavoro, della solidarietà tra i membri della famiglia, dell'onesta e della parola data. Le vicende sono collocate nell'immediato periodo post-unitario; e si inseriscono nella più vasta storia nazionale: tutta la vita paesana viene sconvolta dalle tasse, dai dazi, dalla leva e dalle decisioni che il governo prende.

2. Il linguaggio adoperato, la grammatica come la sintassi, cerca di riprodurre – e con successo – la cultura e la mentalità dei protagonisti.

3. Lo scrittore partecipa emotivamente alle vicende, ma, descrivendo le vicende, si mette da parte e scompare, in nome dei presupposti veristici e per lasciare parlare direttamente i personaggi e la coralità del paese.

se. O per nascondersi in mezzo a loro: è come se egli si rendesse assente.

4. I Malavoglia possiedono una barca, la *Provvidenza*, che, ironia del nome, affonda ben due volte e procura loro difficoltà. La natura, ma anche la società, risulta molto più forte della volontà dei singoli individui, ma anche della volontà dell'intera famiglia. La lotta per la sopravvivenza si combatte sia contro la natura sia contro le forze ostili della società (i vicini invidiosi o profittatori delle disgrazie altrui o disonesti, lo Stato oppressivo che prende ricchezza e in cambio non dà nulla). L'unico rifugio contro le forze avverse è la famiglia, la solidarietà che esiste al suo interno, la religione del focolare e del lavoro, gli affetti. Chi, come 'Ntoni, si allontana da questi valori è perduto; e, quando si accorgerà della loro importanza, non potrà più recuperarli.

5. Il romanzo può essere paragonato a *I promessi sposi* di Manzoni: Manzoni scrive un romanzo storico, che ambienta nella Lombardia di due secoli prima (1630-32). I protagonisti sono gli umili, ma nel caso specifico sono un artigiano e una ragazza che lavora alla filanda, che hanno una ragionevole speranza di realizzare i loro sogni individuali e i loro ideali di vita. Verga ambienta il romanzo 15 anni prima, quindi nella Sicilia del suo tempo; i protagonisti sono pure gli umili, precisamente dei pescatori, ma è soprattutto il microcosmo costituito dal paese. La *Provvidenza* da una parte è una forza sovrastorica, che sa trarre il bene anche dal male e che in qualche modo interviene a vantaggio dei protagonisti. Dall'altra è un barca, che affonda due volte e che non riesce affatto ad avvantaggiare i proprietari. Manzoni partecipa agli avvenimenti e li commenta; Verga sceglie la strada dell'oggettività veristica e fa scomparire il narratore. *I promessi sposi* hanno un lieto fine e sono improntati all'ottimismo: anche la peste con i suoi orrori ha un senso e una funzione positiva. *I Malavoglia* si concludono con la ricostituzione della famiglia (i sopravvissuti sono però soltanto due, Alessi e la Mena, a cui si aggiunge Nunziata; 'Ntoni e la Lia sono vivi, ma perduti). Tuttavia sono attraversati da una vena di pessimismo e di fatalismo, contro la quale non possono lottare né la ragione né la volontà. La lotta per la vita non conosce tregua.

6. Contro la sua volontà Verga permette di vedere dove la sua analisi è carente e dove è il punto debole che ha portato la famiglia Malavoglia al massacro: padron 'Ntoni è sconfitto perché aveva una cultura fragile, falsamente concreta, una cultura rigida, incapace di imparare dagli errori fatti, una cultura fatta da proverbi inventati da chissà chi per chissà quali circostanze, che lo portava inevitabilmente alla sconfitta. Da parte sua lo scrittore è bloccato intellettualmente, e non riesce a fare una analisi razionale della situazione: Machiavelli, che padron 'Ntoni non conosceva ma l'autore sì, diceva che non si deve mantenere la parola data quando il mantenerla ci danneggia. Padron 'Ntoni compera un carico spropositato di lupini, per di più avariati, senza avere esperienza effettiva di commercio. Il venditore gli vuole rifilare merce avariata ed

egli protesta flebilmente. Oltre a ciò vuole pagare assolutamente, perché ha dato la sua parola. Machiavelli diceva che bisognava anticipare l'avversario: egli non manterrebbe la parola a te... Insomma padron 'Ntoni cerca in tutti i modi di mettersi nei guai! Egli ritorce contro se stesso gli ideali di onestà e di laboriosità. Insomma, se si è ostriche, ci si può staccare dallo scoglio. Basta farlo con criterio, con la cultura adatta, con un po' di esperienza *effettiva* e un po' di buon senso.

GIOSUE CARDUCCI (1835-1907)

La vita. Giosue Carducci nasce a Val di Castello in Versilia. La famiglia, di idee giacobine e repubblicane, si trasferisce prima a Bolgheri (1839) in Maremma, poi a Firenze (1849). Qui egli frequenta le Scuole Pie dei Padri Scolopi. Nel 1853 entra nella Scuola Normale di Pisa e ne esce nel 1856 con la laurea in filosofia e filologia. Nel 1856 inizia la carriera di insegnante nel ginnasio di San Miniato; l'anno seguente non è confermato a causa delle sue idee anticlericali. Gli anni successivi sono difficili: muore suicida il fratello Dante (1857), muore il padre (1858) ed il poeta deve pensare alla famiglia. Nel 1859 sposa Elvira Menicucci, che gli dà quattro figli. Nel 1860 viene nominato professore di Letteratura italiana all'Università di Bologna dal Ministro della Pubblica Istruzione Terenzio Mamiani. Egli svolge l'incarico con scrupolo fino al 1904, quando per motivi di salute è costretto a dimettersi. Nel 1870 gli muore la madre e il figlio di tre anni. L'anno successivo inizia una relazione con Carolina Cristofori Piva, che nelle sue poesie chiama Lina o Lidia. Nel 1863 pubblica l'*Inno a Satana*, che esprime con violenza le sue idee positivistiche ed anticlericali: Satana è interpretato come il simbolo della libertà e del progresso. Negli anni successivi pubblica *Levia gravia* (1868) e *Odi barbare* (1877). È deluso dalla politica della Sinistra storica e, mentre la sua fama di poeta aumenta, si avvicina alla monarchia sabauda. Nel 1878 suscita scandalo e polemiche la sua ode celebrativa *Alla regina d'Italia*. Essa segna l'abbandono delle idee repubblicane e l'avvicinamento alla monarchia. Negli anni seguenti egli pubblica *Giambi ed epòdi* (1882), *Rime nuove* (1887), quindi l'ultima stanca raccolta *Rime e ritmi* (1890). Nel 1904 per motivi di salute lascia l'incarico universitario, che, nonostante la sua opposizione, viene ricoperto da Giovanni Pascoli. Nel 1906 è insignito del Premio Nobel. Muore nel 1907.

Le opere. Carducci scrive *Juvenilia* (1861), l'*Inno a Satana* (1863), *Levia gravia* (1868), le *Odi barbare* (1877, 1893), i *Giambi ed epòdi* (1882), le *Rime nuove* (1887), le *Rime e ritmi* (1890).

La poetica. Carducci né come poeta né come intellettuale può essere posto accanto ai grandi romantici di primo Ottocento (Foscolo, Leopardi, Manzoni) o ai poeti decadenti di fine secolo (Pascoli, D'Annunzio): i suoi ideali sono ideali letterari, che non fuoriescono dall'ambito universitario in cui egli vive, per diventare ideali civili, capaci d'intervenire sulla realtà politica e sociale, come avevano saputo fare umanisti e romantici. Egli è però un autore importante perché per oltre 40 anni (1863-1907) costituisce il punto di riferimento della poesia italiana e l'espressione più completa della cultura ufficiale e della classe dirigente borghese. Il suo ritorno inoffensivo alla cultura e al mito della Roma classica diventa un comodo alibi per nascondere con parole e immagini retoriche la miseria

morale e politica, l'apatia, la sottomissione al potere politico e l'evasione degli intellettuali dai problemi del presente. Questo recupero *retorico* del passato permette di evitare di affrontare i problemi, meno eroici ma più concreti, che nel presente pesano sulle classi popolari: nel 1861 il 78% della popolazione italiana è analfabeta; e su 25 milioni soltanto 600.000 persone sono in grado di esprimersi in italiano. Il culto della romanità viene ereditato ed enfatizzato dal Fascismo (1922-45). Ben diverso era stato l'impegno linguistico, politico, sociale ed intellettuale di Manzoni e degli altri romantici del primo Ottocento. E ben diversa forza innovativa aveva avuto nel passato, con Dante, Petrarca e gli umanisti, la ripresa della cultura antica.

I motivi della sua poesia si possono così semplificare: a) l'ideale di uomo virile desunto dal mondo romano; b) l'ideale di democrazia diretta, derivato dai liberi comuni medioevali; c) l'ideale di scienza e di progresso, desunto dal mondo contemporaneo.

Dopo la Roma degli imperatori e dei papi, doveva sorgere una terza Roma, che doveva indicare all'umanità l'ideale della scienza e del progresso. Accanto a questi temi Carducci canta motivi autobiografici ed occasionali.

Per tutta la vita egli cerca di rinnovare la metrica italiana, adattando ad essa la metrica greca e latina. Ciò risulta dai titoli della maggior parte delle sue opere. Risultati molto più persuasivi sono però ottenuti poco dopo da D'Annunzio e soprattutto da Pascoli. Contemporaneamente usa un linguaggio elevato e pieno di parole ormai abbandonate, che con il loro carattere aulico dovrebbero rendere più elevata la poesia. Anche in questo caso risultati molto più significativi sono ottenuti da Pascoli e da D'Annunzio.

Egli è comunque il poeta che, grazie all'incarico universitario e alla conversione politica da idee repubblicane all'appoggio della monarchia, riesce a condizionare e a formare generazioni di studenti e di intellettuali al culto delle lettere e al culto di retorici ideali civili.

Le *Rime nuove* (1887) costituiscono la più ampia raccolta carducciana e contengono alcune delle poesie più note.

San Martino (1883)

La nebbia sale sulle colline irte [per le cime degli alberi],
Mentre pioviggina, E sotto il vento di maestrale
Il mare urla e biancheggia;

Ma per le vie del borgo Dal ribollir dei tini L'aspro
odore del vino [nuovo] va A rallegrare gli animi.

Lo spiedo gira sopra I ceppi accesi scoppiettando;
Il cacciatore fischiando sta Sulla porta di casa a guardare

Tra le nuvole rossastre [del tramonto] Stormi di uccelli
neri Che come pensieri desiderosi di partire Migrano
nella sera.

Riassunto. La nebbia sale sulle colline, mentre pioveggina. Sotto il vento di maestrale il mare urla e biancheggia. Per le strade del paese si diffonde l'odore del vino nuovo, che va a rallegrare gli animi. Lo spiedo gira sopra i ceppi accesi, che scoppiettano. Sulla porta di casa il cacciatore fischia, mentre guarda gli stormi di uccelli che si preparano a migrare nella sera.

Commento

1. Le prime due quartine sono festose e veloci; le altre due rallentano il ritmo e si concludono in una (imprevedibile ed incongrua) sensazione di tedio e di insoddisfazione dell'animo: il profumo del vino nuovo e dell'arrosto non riescono a distogliere il cacciatore dal desiderio di andarsene, come si stanno preparando a fare gli uccelli.

2. Le immagini, come i contrasti cromatici, sono semplici e chiare. Sono pure di facile comprensione il paragone tra *uccelli neri* ed *esuli pensieri*, e il sentimento di tristezza e di insoddisfazione espresso dagli aggettivi *neri* ed *esuli*.

3. Il poeta riesce a presentare un quadretto paesaggistico e di vita quotidiana, ravvivato da versi orecchiabili ed effervescenti, che colpiscono l'immaginazione e si fissano facilmente nella memoria. La poesia fa provare un rapido sentimento di malinconia, ma non riesce ad andare oltre.

Traversando la Maremma toscana (1885)

O dolce paese, da cui trassi il comportamento Fiero ed il canto sdegnoso Ed il cuore (dove l'odio e l'amore non trovano mai riposo), Finalmente ti rivedo, ed intanto il cuore mi balza nel petto.

Io riconosco bene in te le consuete forme [del paesaggio], [Guardandoti] con gli occhi incerti tra il sorriso e le lacrime, Ed in esse seguo le orme dei miei sogni, Che vagano dietro alle fantasie di quand'ero giovane. Oh, ciò che ho amato, ciò che ho sognato è stato inutile; E ho sempre lottato, ma non ho mai ottenuto il risultato; E domani la mia vita finirà. Ma in lontananza Mi invitano alla pace le tue colline, Con le loro nebbie che sfumano e la pianura verdeggiante, che sorride nelle piogge del mattino.

Riassunto. Il poeta è felice nel rivedere la sua Maremma, da cui ha preso il suo carattere fiero e il suo canto sdegnoso. Il paesaggio gli ricorda i suoi sogni giovanili, i suoi odi e i suoi amori, che non hanno ottenuto il risultato voluto. E perciò pensa alla morte che verrà. Ma in lontananza le colline lo invitano alla pace, con le loro nebbie che sfumano e con la pianura che sorride nelle piogge del mattino.

Commento

1. Il poeta parla del suo animo indomito e della sua lotta senza fine, che tuttavia è destinata a terminare con la sconfitta. Egli professa un eroismo solitario e individualista, di lontana ascendenza romantica, espresso con un linguaggio limpido e classicheggiante.

L'eroe passionale del Romanticismo diventa l'eroe classicamente virile, che si scontra con la realtà, a cui vuole imporre i suoi ideali, e che da questa è sconfitto. Questa realtà *avversa* (la Storia, la Società, lo Stato, la Chiesa, i letterati, gli altri poeti?), destinata a sopraffarlo, non è ulteriormente precisata.

2. L'insoddisfazione e l'incapacità di rapportarsi agli altri emergono anche altrove, ad esempio in *Pianto antico* (1871), dove il poeta pensa soltanto al suo dolore e dimentica il dolore della moglie per la morte del figlio e quello dei figli per la morte del fratello, e in *Alla stazione in una mattina d'autunno* (1875-76), dove non riesce a comunicare con Lidia, la sua amante, che ha accompagnato a prendere il treno.

3. Il sonetto può essere opportunamente confrontato con il classicismo, con il neoclassicismo e con il romanticismo di Foscolo, il quale nei sonetti proietta le sue passioni sulla realtà, che in tal modo perde la sua esistenza oggettiva; e vede nei dolori, che colpiscono l'individuo romantico, la manifestazione più completa di realizzazione e di successo individuale. Nel sonetto *A Zacinto* il poeta si sente superiore ad Ulisse, perché questi dopo tante sventure è riuscito a ritornare in patria, mentre egli è destinato a morire in terra straniera.

4. I pregi (per il poeta e il suo tempo) e i limiti (per noi) della poesia di Carducci sono gli stessi: la sua esterietà, il suo freddo splendore formale, sotto ed oltre il quale non c'è niente. L'ispirazione positivista non riesce a trovare temi adeguati da cantare. A risultati ben più persuasivi giungeva la poetica veristica di Verga, che cantava il paesaggio e la società meridionale; e poco dopo, su un versante completamente diverso, il Decadentismo intimistico di Giovanni Pascoli e quello attivistico, sensuale e superomistico di Gabriele D'Annunzio.

Pianto antico (1871)

L'albero a cui tu tendevi La tua piccola mano, il melograno verde Ricoperto di bei fiori rossi, Nel giardino silenzioso e solitario È or ora tutto rinverdito, E il mese di giugno lo rinvigorisce Con la sua luce ed il suo calore.

Tu, o fiore della mia pianta (=o figlio mio) Colpita dal dolore e perciò divenuta arida; Tu, che eri l'ultimo fiore Della mia vita ormai inutile,

Sei nella terra fredda, Sei nella terra oscura, Il sole non ti rallegra più, Né ti risveglia il mio amore.

Riassunto. Il poeta pensa al figlio morto, che non può più giocare nel giardino: il melograno, a cui il figlio tendeva la mano, si è nuovamente ricoperto di fiori rossi nel giardino ora silenzioso. Il figlio invece ora si trova sepolto nella terra fredda ed oscura, dove il sole non lo può più rallegrare, né lo può risvegliare il suo amore di padre.

Commento

1. L'odicina esprime il dolore del poeta per il figlio Dante, morto a tre anni nel 1870. Il *pianto* è l'espressione classica di dolore per un parente defunto.

L'aggettivo *antico* indica la perennità del dolore che colpisce da sempre gli uomini.

2. Nell'odicina manca senza alcuna giustificazione la moglie del poeta, che doveva essere ugualmente adolorata per la morte del figlio. Manca anche il comprensibile dolore degli altri tre figli. Il poeta è rinchiuso nel suo dolore, non vede il dolore dei suoi cari, né da capofamiglia si preoccupa di consolarli. Non vede neanche il punto di vista del figlio morto, che non può più dare affetto ai genitori e ai fratelli.

3. Il poeta costruisce l'odicina su facili contrasti cromatico (*verde/vermiglio, sole/terra, luce/negro, calore/freddo*) e concettuali (*vita/morte, luce/oscurità, caldo/freddo*), su facili rime (*fiore/amore*) e su una facile orecchiabilità. Ma nemmeno in questa odicina riesce a controllare in modo soddisfacente la rima: due quartine su quattro terminano con *fior*, che si trova pure nella terza quartina; i primi due versi della quarta sono ripetitivi, il secondo poi termina con un aggettivo letterario per esigenze di rima (*negra/rallegra*). *Fior* poi è un termine poetico abusato e per di più generico. Altri termini letterari (*orto*=giardino, *solingo*=solitario) soffocano la sincerità del dolore: l'odicina appare una esercitazione letteraria di modesta fattura. Mentre la scrive, il poeta sembra pensare alle reminiscenze letterarie, non al suo dolore di padre. Il titolo toglie intensità al sentimento che l'odicina vuole esprimere, perché il poeta vuole collegare intellettualmente il suo dolore al dolore che da sempre è provato da chi perde un proprio congiunto: quando si è colpiti da una disgrazia, non si ha né tempo né voglia di pensare alle disgrazie altrui (o di consolarci con il pensiero che anche gli altri hanno avuto la nostra stessa disgrazia). Il metro, composto da quartine di settenari, non sembra quello più adatto ad esprimere il dolore a causa della musicalità dei suoi versi.

4. Questa poesia, autobiografica ed intimistica, può essere opportunamente confrontata con il *Canzoniere* (1373-74) di Petrarca; con l'epicedio alla figlia di Giovanni Pontano (1422-1503); o, ancor meglio, con il sonetto *In morte del fratello Giovanni* (1802-03) e il carme *De' Sepolcri* (1807) di Foscolo, con l'idillio *L'infinito* (1819) e il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829-30) di Leopardi. Foscolo spera di potersi sedere sulla tomba del fratello a piangere la sua gioventù recisa; e pensa alla loro vecchia madre, che ha un figlio morto e un altro lontano. In tal modo tiene presente anche il punto di vista dei suoi cari e i loro sentimenti. Nel carme il poeta pensa che le tombe permettano la "corrispondenza d'amorosi sensi" tra i vivi e i morti; e che le tombe dei grandi spingano il forte animo a compiere grandi imprese. Leopardi pensa a ciò che si trova dietro la siepe e si immagina "interminati spazi di là da quella, e sovrumani silenzi", che gli fanno pensare "l'eterno, e le morte stagioni, e la presente", cioè il mondo esterno a lui, e quindi si abbandona alla dolcezza di queste sensazioni. Nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* Leopardi pensa non tanto al suo piccolo dolore, quanto al dolore di tutti gli uomini, anzi al dolore di tutti gli es-

seri viventi. Tutti questi poeti presentano un mondo interiore molto più ricco, complesso ed articolato di quello di Carducci.

5. La rima, qui come altrove, si percepisce facilmente e soffoca il contenuto dell'odicina. In Pascoli e in D'Annunzio invece il contenuto riempie e si dilata nei suoni dei versi e la rima sembra scomparire. In D'Annunzio anzi il contenuto perde qualsiasi importanza, trasformato nelle varieghe sonorità del verso.

Il bove (1872)

Ti amo, o pio bove; e infondi nel mio cuore un mite sentimento
Di vigore e di pace, Sia che tu guardi i campi aperti e fertili
Solenne come un monumento, Sia che tu, piegandoti contento sotto il giogo,
Aiuti con la tua forza il lavoro operoso dell'uomo: Egli ti spinge e ti stimola,
e tu gli rispondi Muovendo lentamente gli occhi pazienti.

Il tuo fiato fuma dalle tue narici Umide e nere, e come una canzone lieta
Il tuo muggito si disperde nell'aria serena;

E nell'austera dolcezza del tuo occhio Azzurro si rispecchia nella sua ampiezza e nella sua pace
Il divino silenzio della pianura verdeggiante.

Riassunto. Il poeta prova un sentimento di amore verso il bue, che gli infonde un sentimento di pace sia quando l'animale guarda i campi aperti, sia quando aiuta l'uomo nelle sue fatiche. Il suo fiato fuma dalle narici umide e nere; il suo muggito si disperde nell'aria come una canzone; e nel suo occhio si specchia il silenzio della pianura fertile.

Commento

1. Carducci, che nell'*Inno a Satana* (1863) aveva cantato la locomotiva come simbolo del progresso, ritorna ora (1872) a temi classici e agricoli, ed esalta i valori tradizionali della laboriosità, della pazienza, della bontà e della pace. Questo recupero retorico dei valori contadini e classici viene ereditato molti anni dopo dal Fascismo (1922-45): il tempo passa, ma la cultura ufficiale, la cultura di regime resta. Negli stessi anni Verga scrive la novella *Nedda* (1874), con cui passa al Verismo, e la raccolta di novelle *Vita nei campi* (1880), con cui pone le basi al *Ciclo dei vinti* (1881, 1889).

2. Le disgiuntive "o che... o che..." hanno un precedente letterario: le correlative "e quando... e quando..." del sonetto *Alla sera* di Foscolo. La poesia carducciana è fortemente letteraria e non riesce a staccarsi da tale ambito. Anche la poesia del *Canzoniere* di Petrarca era una poesia letteraria, costruita sulle citazioni di opere precedenti e sugli aggettivi. Tuttavia riusciva a raggiungere un respiro e un controllo della metrica e dei suoni molto più vasti.

3. Il linguaggio rimanda alla tradizione aulica e classica: l'aggettivo *pio*, *l'agil opra*, lo *spirto* (= soffio, fiato). Esso presenta diverse forzature: nell'*Eneide pius* è Enea; *l'agil opra* è un'espressione inadatta a indicare la fatica dell'aratura; lo *spirto* è riferito inso-

litamente all'animale, per indicare banalmente il fiato; definire il *muggio* come un *lieto inno* è una incongruenza. Non si capisce nemmeno perché l'animale debba essere contento di portare il giogo e di lavorare per l'uomo.

4. Si può confrontare il linguaggio letterario di Carducci con il linguaggio antiletterario, apparentemente semplice e popolareggiante di Pascoli, che ricorre anche a termini scientifici, a espressioni straniere e a *pastiche*. Questo quadretto bucolico può essere ancora opportunamente confrontato con poesie di Pascoli che presentano argomenti legati alla terra, ad esempio *Novembre* e *Arano*.

Il comune rustico (1885)

Sia tra i faggi e gli abeti sui campi color smeraldo l'ombra fredda e solitaria si distenda al sole del mattino dall'aria pura e leggera; sia che [l'ombra] si distenda oscura e immobile nel giorno morente sui casolari sparsi intorno alla chiesa che prega o al cimitero

Che tace, o noci della Carnia, addio! Il mio pensiero vaga tra i vostri rami e sogna le immagini di un tempo lontano. Non vedo apparizioni di spettri o diavoli goffi in compagnia di bizzarre streghe; ma [vedo] la coraggiosa comunità montanara

Accampata all'ombra fresca ed ampia nella stagione dei pascoli (=d'estate), dopo la messa nel giorno festivo. Il console pone le mani sulla croce e sui *Vangeli* e dice: "Ecco, io divido tra voi questa foresta D'abeti e di pini, che verso il confine diventa scura. Voi invece condurrete [al pascolo] la mandria delle mucche ed il gregge delle pecore verso quei colli. Voi, se il barbaro invade [la nostra terra], ecco a voi, o figli, le lance e le spade: morirete per la nostra libertà".

Un fremito di orgoglio riempiva i petti e faceva levare le teste bionde; e il sole, già alto nel cielo, colpiva la fronte dei prescelti. Ma le donne, piangendo sotto il velo, invocavano la Madre del cielo. Con la mano tesa il console proseguiva:

"Nel nome di Cristo e di Maria ordino e voglio che questa sia la volontà del popolo". Alzando la mano il popolo approvava. E le rosse giovenche [che pascolavano] sul prato vedevano passare il piccolo gruppo degli anziani, mentre il mezzodì brillava sugli abeti.

Riassunto. Lasciando la Carnia, dove aveva trascorso un periodo di vacanza, il poeta si rivolge ai noci e li saluta, sia che distendano la loro ombra nel sole del mattino, sia che la distendano sul far della sera. Il suo pensiero vaga tra i loro rami e sogna un tempo lontano: non il Medio Evo superstizioso dei diavoli e delle streghe (=quello della Chiesa), ma il Medio Evo del libero comune. Dopo la messa nel giorno festivo il console pone le mani sui *Vangeli* e distribuisce i compiti: ad alcuni affida il compito di occuparsi della foresta, ad altri di condurre le mandrie al pascolo, ad altri di difendere con le armi la comunità. I prescelti si riempiono di orgoglio, mentre le donne, piangendo,

invocano su di loro la protezione della Vergine Maria. Quindi il console, nel nome di Cristo e di Maria, chiede l'approvazione. I presenti gliela danno alzando la mano. E nel sole del mezzogiorno l'assemblea si scioglie, sotto gli occhi delle mucche.

Commento

1. Il poeta immagina un Medio Evo eroico che si contrappone al Medio Evo superstizioso, di cui sarebbe responsabile la Chiesa. La contrapposizione è semplicistica e non ha riscontri storici: le invasioni barbariche terminano nel 956 con la sconfitta degli ungheresi da parte dell'imperatore Ottone III ed i comuni sorgono soltanto intorno al 1050. Egli però non vuole fare storia, né pensare al passato, ma prendere posizione a favore dello Stato contro la Chiesa. Mentre sta scrivendo, continuano le tensioni tra lo Stato unitario e la Curia romana, che con il *non expedit* (1874) aveva vietato ai fedeli di partecipare alla vita politica dopo la presa di Roma (1870).

2. A parte l'anticlericalismo, motivato o meno che sia, il poeta tratteggia figure eroiche di maniera: il console che distribuisce i compiti e chiede l'approvazione, i giovani che sono pieni di orgoglio per l'incarico ricevuto, le donne che piangono invocando la Madonna, i barbari che minacciano le libertà civili. I personaggi sono costruiti dall'esterno, non sono costruiti psicologicamente dall'interno. Ben più efficace è la ricostruzione che Pascoli nei *Poemi conviviali* (1904) fa delle figure greche di Solone, Ulisse, Alessandro Magno ecc.

3. Il linguaggio è lento, solenne, ricco di aggettivi, ed usa, come in *T'amo, o pio bove*, la costruzione sintattica disgiuntiva "o che... o che...", che ricalca il foscoliano "e quando... e quando..." del sonetto *Alla sera*. Esso presenta un anacoluto retorico ("Voi... a voi") e, l'ultimo verso, un ablativo assoluto ("brillando su gli abeti il mezzodì"). Un anacoluto caratterizza anche il primo sonetto del *Canzoniere* petrarchesco: "Voi... spero trovar pietà".

Le *Odi barbare* (1877, 1882, 1889) segnano una svolta formale e contenutistica per la poesia di Carducci: l'introduzione della metrica latina esprime la nostalgia verso la grandezza del mondo romano.

Dinanzi alle terme di Caracalla (1887)

1. Tra il Celio e l'Avventino corrono le nuvole oscure: dalla pianura incolta e malarica soffia un vento umido. All'orizzonte sorgono i monti Albani, ricoperti di neve.

2. Con il velo verde alzato sopra le trecce grigie una turista inglese cerca nella guida [notizie di] queste mura romane, che sorgono minacciose contro il cielo e contro il tempo.

3. I corvi, simili ad ondate, si rovesciano continuamente, a fitte schiere, neri e gracidanti contro i due muri che si alzano enormi, come per una sfida più audace.

4. “O vecchi giganti – pare che dica adirato lo stormo premonitore –, a che scopo sfidate il cielo?” Da Laterano viene un suono lugubre di campane per l’aria.
5. Ed un ciociaro, avvolto nel mantello, fischiando una canzone lenta e triste tra la folta barba, passa [tra le rovine] e non [le] guarda. O dea Febbre, o nume [qui] presente, io t’invoco in questi luoghi.
6. Se ti furono cari i grandi occhi pieni di lacrime e le braccia protese delle madri che t’invocavano, o dea, [di stare lontana] dal capo reclinato dei figli; Se ti fu caro sul Palatino l’antico altare (il Tevere lambiva ancora il Palatino e, passando a sera con la sua barca tra il Campidoglio
7. E l’Avventino, il romano di ritorno a casa guardava in alto Roma e le sue mura quadrate illuminata dal sole e mormorava una lenta canzone dedicata alla patria);
8. O dea Febbre, ascoltami. Respingi lontano da questi luoghi gli uomini nuovi e le loro piccole cose: questo luogo abbandonato è sacro, perché qui la dea Roma dorme.
9. Ha il capo appoggiato al Palatino, ha le braccia aperte tra il Celio e l’Avventino, distende le forti spalle per la porta Capena fino alla via Appia.

Riassunto. Sotto un cielo nuvoloso e percorso da un vento umido una turista inglese cerca nella sua guida notizie sulle terme di Caracalla. I corvi volano sulle rovine, a cui sembrano chiedere perché continuano a sfidare il cielo. Da Laterano giunge il suono lugubre delle campane. Un ciociaro, fischiando una canzone triste, passa tra quelle rovine e non le degna di uno sguardo. Allora il poeta, sdegnato, va con il pensiero nel passato, quando il romano, ritornando a casa di sera, guardava dal Tevere le mura di Roma e cantava una canzone dedicata alla patria. E con decisione invoca la dea Febbre e la prega di tenere lontani da quei luoghi gli uomini nuovi e le loro piccole cose: quel luogo è sacro, perché la dea Roma vi dorme. La presenta come una donna gigantesca distesa al suolo, tra i sette colli.

Commento

1. Carducci usa un linguaggio lento e solenne, capace di evocare la grandezza del mondo romano. A questa grandezza contrappone la miseria del presente, che ha dimenticato tale passato e che si preoccupa dei piccoli agi della vita quotidiana. Perciò egli dispera che la dea Roma, che giace addormentata, si possa svegliare per riconquistare l’antica grandezza.
2. Il poeta gioca sul facile contrasto fra la turista inglese che cerca notizie sulle terme di Caracalla e il ciociaro che passa indifferente e non le degna di uno sguardo. Anche in questa poesia ci sono facili contrasti di colori (i monti *bianchi*, le trecce *cineree*, i corvi *neri*) e una esplicita accusa di colpe alla Chiesa: da san Giovanni in Laterano giunge il suono funereo delle campane.
3. Il poeta trasforma Roma in una grande donna grazie alla figura retorica della *personificazione*. La può così considerare *addormentata*. La fuga consolatoria

nel passato non sembra però il modo migliore per cambiare la situazione difficile del presente. L’abuso delle figure retoriche caratterizza anche *Il comune rustico*: prima di lasciare la Carnia, il poeta si rivolge ai noci e li saluta.

4. Carducci se la prende con il contadino ciociaro, che avrebbe dimenticato il suo grande passato. Quindi invoca la dea Febbre che tenga lontano da quei luoghi “gli uomini novelli e lor picciole cose”. Veramente si può discutere se la pochezza del presente è da imputare al contadino ciociaro che deve risolvere ogni giorno il problema della sopravvivenza o alla speculazione edilizia, che aveva stravolto Firenze nei pochi anni in cui era stata capitale d’Italia e che ora sta stravolgendo Roma. Il poeta non è né giusto né cortese a prendersela con il ciociaro e a augurargli la malaria, se osava rimanere in quei luoghi: il poveraccio aveva già abbastanza problemi da risolvere. Egli non se la prende invece con i veri responsabili della decadenza romana: proprio quella classe dirigente inetta e nobiliare per la quale egli ha ormai deciso di cantare. Qui come altrove l’eloquenza delle parole serve a nascondere un ragionamento fragile o errato.

5. Anche in questa poesia la psicologia dei personaggi è esteriore ed imprecisa. Il poeta non considera l’ovvia verità che la turista inglese cerchi notizie sulle terme perché non le ha mai viste; e che il ciociaro non le guardi perché le vede ogni giorno e perché è stanco dopo una giornata di lavoro.

6. Ben più elevata risulta la poesia manzoniana di impegno civile (e religioso) e la capacità di Foscolo e di Leopardi di far lievitare la materia poetica. Nel sonetto *In morte del fratello Giovanni* Foscolo spinge il lettore ad immedesimarsi nel suo dramma, nella tragedia del fratello suicida e della madre vecchia e sola. Negli idilli Leopardi invece coglie il dolore di tutti gli uomini ed anche di tutti gli esseri viventi. Manzoni addirittura evita di fare poesia o prosa autobiografica, e in *Marzo 1821* invita a impugnare le armi per liberare l’Italia dagli oppressori. Carducci ottiene risultati poeticamente modesti perché è preoccupato più della forma esterna che non del sentimento o dell’ideale profusi dentro i versi; e perché non riesce a universalizzare i suoi sentimenti ed i suoi ideali, che restano chiusi, freddi, egoistici.

7. Si può opportunamente confrontare questa celebrazione esteriore ed enfatica del passato (che costituisce una comoda fuga dalla realtà del presente) con la dialettica che Manzoni e Leopardi stabiliscono tra passato e presente. Per Manzoni il passato è un modo efficace per mettere a fuoco i problemi del presente. Ciò vale sia per il polemico coro dell’atto III dell’*Adelchi* (gli italici si illudono se pensano che i franchi siano venuti a liberarli dai longobardi) sia per il romanzo storico (la morale delle ultime righe). Per Leopardi il passato è *memoria* del passato storico e individuale; è confronto e stimolo con il presente; è abbandono emotivo ed estatico in dolcissime sensazioni.

8. Della Roma papale e delle tremende condizioni della plebe romana dà una sconvolgente rappresentazione Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863) in oltre

2.000 sonetti scritti sotto il governo pontificio. Ma la situazione non migliora affatto con i governi laici di Destra e di Sinistra del nuovo Stato unitario che si insediano dopo la presa della città (1870), che sventrano per farne la capitale del regno. E che hanno poca voglia di fare la pace con il papa: la pace significherebbe la nascita di un partito cattolico che avrebbe la maggioranza assoluta nel parlamento e che perciò li annienterebbe.

Nevicata (1881)

La neve fiocca lentamente nel cielo color cenere: le grida e i suoni di vita non si alzano più dalla città; Non si sente il grido dell'erbivendola né quello della carrozza in movimento, né la canzone d'amore, piena di allegria e di giovinezza.

Uccelli raminghi picchiano sui vetri appannati: sono gli spiriti [degli] amici [morti], che ritornano, mi guardano e mi chiamano [fra loro].

Tra poco, o miei cari, tra poco (e tu calmati, o mio cuore indomito) io verrò giù nel silenzio [della tomba] e riposerò nell'ombra.

Riassunto. La neve cade lentamente su Bologna. Tutti i suoni cessano. Non si sente più il grido dell'erbivendola, né il rumore della carrozza, né la canzone d'amore. Uccelli raminghi battono ai vetri delle finestre: sono gli spiriti degli amici morti, che ritornano e che chiamano il poeta. Ed egli invita il suo cuore indomito a calmarsi, perché andrà da loro, nel silenzio della tomba, dove riposerà.

Commento

1. La poesia viene scritta forse in occasione della morte di Lidia (1881), la donna amata dal poeta. Della donna però non si fa cenno, sostituita dagli amici morti. La poesia accentua quell'elemento di tedio, già presente alla fine di *San Martino* (1883). Il cuore indomito e la sconfitta esistenziale richiamano un altro sonetto autobiografico, *Traversando la Maremma toscana* (1886). Anche qui il poeta professa un eroismo solitario e individualista, di ascendenza romantica, espresso con un linguaggio molto curato e classicheggiante.

2. *Nevicata* di Carducci va opportunamente confrontata con *Orfano* (1891) di Pascoli. Le due poesie sono scritte a distanza di poco più di 10 anni. Il confronto permette di cogliere l'enorme differenza di risultati poetici nei due autori. Carducci lavora all'esterno dei versi e della rima, per parlare alla ragione anche quando il contenuto poetico è affettivo e sentimentale. Pascoli invece lavora all'interno dei versi e delle rime, piegando alle sue intenzioni tutti i vari elementi per suggestionare il lettore e per parlargli non alla ragione ma all'inconscio.

DECADENTISMO E SIMBOLISMO (1885-1920)

Il Decadentismo sorge in Francia alla fine dell'Ottocento. Non è un preciso movimento culturale o artistico, che inizia con un manifesto programmatico. È un modo di pensare, un atteggiamento, che coinvolge letterati ed artisti stanchi della ragione, della scienza, del Positivismo, del Realismo e del Naturalismo, e insoddisfatti della cultura e dell'ottimismo ufficiali. Esso quindi recupera quei valori individualistici e irrazionali (l'intuizione, il sentimento, la volontà, l'inconscio, il rifiuto di certezze acquisite una volta per sempre) che il Realismo e il potere costituito avevano messo da parte. Il termine agli inizi ha un significato negativo, ma poi è usato per indicare una nuova concezione dell'arte, che si contrapponeva ai miti e alle pratiche artistiche del Realismo, e che faceva emergere la *crisi della letteratura* e, più in generale, la *crisi di valori di una intera civiltà*.

L'iniziatore può essere considerato Charles Baudelaire (1821-1867), che scrive *Les fleurs du mal* (1857, 1668). I poeti maledetti che continuano la poesia baudelairiana sono Paul Verlaine (1844-1906), Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898), l'americano Edgar Allan Poe (1809-1849). Gli intellettuali decadenti esprimono il loro dissenso dalla cultura e dall'arte dominanti dando vita a numerose riviste come "Nouvelle Rive Gauche", "Lutèce", "Revue Indépendante". Nel 1886 pubblicano la rivista settimanale "Le Décadent". Essi propongono una nuova concezione dell'arte, che si basa sul rifiuto delle estetiche naturalistiche e positivistiche ufficiali, sul rifiuto delle funzioni pubbliche del poeta, interpretato come vate, sulla ricerca di una nuova identità per il poeta e sull'uso costante del simbolismo.

Il poeta non ha più messaggi o ideali pubblici o civili da cantare, come proponeva il Romanticismo: il poeta si autoemargina dalla società e da qualsiasi programma, per cantare la sua individualità, il suo animo, il suo microcosmo, i suoi problemi. Egli pratica l'"arte per l'arte", poiché l'arte è una giustificazione sufficiente a se stessa.

Il simbolismo, come l'analogia, non è nuovo nella storia letteraria: il pensiero medioevale ne faceva ampio uso, e la *Divina commedia* va letta tenendo presenti i quattro sensi delle scritture. Il Decadentismo però ne fa un uso nuovo e ben più libero, perché è lo stesso poeta a scegliere i simboli e a dare loro un significato *arbitrario*.

Decadentismo e Simbolismo invadono tutte le arti e dalla Francia si diffondono in tutta Europa.

IL DECADENTISMO ITALIANO (1890-1920)

Il Decadentismo giunge in Italia verso il 1890. I suoi maggiori rappresentanti sono Giovanni Pascoli (1855-1912) e Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Essi sviluppano i temi decadenti in due direzioni opposte: intimistica e rinunciataria il primo, estetistica e superomistica il secondo.

Nel Decadentismo e nel Simbolismo – soprattutto in Pascoli – hanno le loro radici le correnti poetiche che sorgono in Italia nella prima metà del Novecento: Crepuscolarismo, Ermetismo ecc. e che vorrebbero staccarsi e polemizzare con le loro origini.

GIOVANNI PASCOLI (1855-1912)

La vita. Giovanni Pascoli nasce a San Mauro di Romagna nel 1855. Nel 1862 va ad Urbino con i due fratelli più grandi a studiare in collegio dai padri Scolopi. Nel 1867 il padre, amministratore dei conti di Torlonia, viene ucciso da ignoti. Questa tragedia sconvolge la vita di Pascoli per il presente come per il futuro. Poco dopo muore la madre e la sorella maggiore. Restano così sette orfani in difficili condizioni economiche. Nel 1873 Pascoli vince una borsa di studio presso l'Università di Bologna. La sua vita è però ancora piena di lutti: nel 1871 muore il fratello Luigi, nel 1876 Giacomo, il fratello maggiore, ed egli è costretto a badare a cinque orfani. Egli trascura gli studi, ha reazioni di ribellione, partecipa ad agitazioni socialiste e diventa amico di Andrea Costa. A causa della sua attività politica nel 1879 è imprigionato per tre mesi. Quando esce dal carcere, è completamente cambiato: abbandona l'attività politica, riprende gli studi e si laurea nel 1882. Inizia la sua carriera di professore prima a Matera, poi a Massa, quindi a Livorno. A Massa riesce a chiamare presso di sé le sorelle Ida e Maria e a ricomporre il nucleo familiare. Nel 1895 però si sente abbandonato da Ida, che ha deciso di sposarsi. Poco dopo con la sorella Maria si trasferisce a Castelvecchio, presso Barga, in Garfagnana. Nel 1890 pubblica nove poesie con il titolo di *Myricae*. Nel 1893 è a Roma come membro di una commissione che si deve occupare dell'insegnamento delle materie classiche. L'anno dopo vi ritorna come membro di una nuova commissione che si deve occupare di libri di testo. Qui conosce Gabriele D'Annunzio e Adolfo De Bosis, sulla cui rivista pubblica i *Poemi conviviali* (1895) e poi il manifesto poetico *Il fanciullino* (1897). Nel 1891 vince il concorso di poesia latina di Amsterdam. Lo vince per altre 12 volte. Nel 1895 è nominato professore di Grammatica greca e latina all'Università di Bologna; ma nel 1898 accetta l'incarico più prestigioso di Letteratura latina all'Università di Messina. Nel 1903 passa all'Università di Pisa, dove rimane fino al 1906, quando è chiamato a succedere a Carducci nell'Università di Bologna. In questi anni pubblica i *Poemetti* (1897), poi divisi in *Primi poemetti* (1904) e *Nuovi poemetti* (1909), termina i *Poemi conviviali* (1892-1905), e scrive molti componimenti che confluiranno nei *Canti di Castelvecchio* (1903). All'ultimo periodo della sua vita appartengono numerose raccolte di poesie civili e patriottiche. Muore a Bologna nel 1912.

Le opere. Pascoli scrive *Myricae* (1891, 1903), i *Poemetti* (1897), che poi vengono divisi in *Primi poemetti* (1904) e *Nuovi poemetti* (1909), quindi i *Poemi conviviali* (1892-1905), la prosa *Il fanciullino* (1897), i *Canti di Castelvecchio* (1903, 1912); infine le raccolte di poesie civili e patriottiche *Odi e inni* (1906), *Poemi italici* (1911), *Canzoni di re Enzo* (1908-9), *Poemi del Risorgimento* (1913).

La poetica. Pascoli presenta numerose novità sia sul piano contenutistico sia su quello stilistico. I motivi della sua poesia sono molteplici:

- a) il paesaggio e la natura; le analogie, il simbolismo e le corrispondenze tra realtà e stati d'animo;
- b) il motivo autobiografico (l'infanzia, la famiglia, il "nido", il suo dolore, la morte del padre, i lutti familiari, la ricostruzione della famiglia con le due sorelle, il vittimismo);
- c) la morte e il mistero che avvolge le cose;
- d) il mondo classico greco, latino e cristiano, e i suoi miti;
- e) la sistematica sperimentazione di schemi metrici della tradizione letteraria, da tempo dimenticati;
- f) la sperimentazione linguistica (*pastiche*, termini popolari, scientifici, aulici ecc.).

Tutti questi motivi sono rivisti e rivissuti in termini decadenti.

Natura, analogia e simbolismo. La natura e, in generale, la realtà a prima vista sembrano presentati in termini veristici, realistici, oggettivi. I termini che si incontrano provengono spesso da un vocabolario scientifico. Ma subito subiscono una radicale metamorfosi e diventano immagini, sensazioni, proiezioni dell'animo del poeta. La natura traduce i sentimenti e le incertezze in cui l'uomo si trova a vivere. La realtà risulta ambigua, misteriosa, incontrollabile, anche limitata e meschina. Alessandro Magno ha conquistato tutto il mondo, ma non è felice (*Alexandros*). Sente che ha sbagliato il modo di entrare in contatto con la realtà: la ragione non è capace di capire il linguaggio della natura. Sua madre invece, immersa in un sogno, è riuscita a entrare in contatto con la natura. Nella poesia pascoliana esiste sempre un rapporto tra l'animo del poeta e la realtà di cui si parla. La sera del giorno diventa la sera della vita, la maturità, che fa riandare con il pensiero alla sera di quand'era bambino (*La mia sera*). Le stelle cadenti sono le lacrime che il cielo versa sul Male che avvolge la terra e che ha segnato la vita del poeta (*X Agosto*). Il verso dell'assiolo, che si fa sentire con insistenza nella campagna e tra i cespugli, è un preludio di morte; e il dolore e la morte pervade il presente come il futuro, tanto che il poeta invoca la nebbia, affinché nasconda le cose lontane, sia uno schermo tra lui e il dolore, e gli risparmi la sofferenza (*L'assiolo*). La neve che cade nella notte è la vita umana avvolta nel freddo, nell'oscurità, nella minaccia continua di tragedia e di dolore che sta in agguato sul poeta come sull'uomo (*Orfano*). La vita e la morte poi non hanno contorni nitidi come la ragione vorrebbe, ma si radicano l'una nell'altra (*Il gelso-mino notturno*). Inoltre non c'è soltanto la vita che si dispiega nella luce del giorno. C'è anche un'altra vita, intima e segreta, che compare sul far della sera e che dura sino alle prime luci dell'alba.

Il mondo classico. Il Pascoli di *Myricae* o dei *Canti di Castelvecchio* è quello più facile, più conosciuto. Esiste però anche un altro Pascoli, che riversa le sue ca-

pacità non a produrre effetti sempre nuovi e sempre diversi, ma a confrontarsi con il mondo antico, greco, latino e cristiano. E allora egli mette da parte la ricchezza degli effetti per giungere a una poesia più secca ed essenziale, pervasa da una infinita tristezza. Nascono così i *Poemi conviviali*, la rilettura decadente delle figure di Solon, Achille, Ulisse, i *Poemi di Ate*, i *Poemi di Psyche*, *La civetta*, *Alexandros*... La riscoperta del mondo antico ha la stessa originalità e la stessa potenza delle riletture che ne erano state date nella *Divina commedia*, nell'Umanesimo e nel Rinascimento.

Le novità stilistiche e linguistiche. Le novità stilistiche sono l'estrema varietà di versi (e di versi ipermetri), di metri, di strofe, di linguaggi (da quello infantile, al *pastiche* italo-americano), di figure retoriche. Sono numerosissime le allitterazioni, le assonanze, le onomatopее, le anafore, le sinestesie, i simbolismi. I suoni delle parole sono usati per evocare le cose e per parlare all'inconscio del lettore: essi costruiscono le immagini e le emozioni dall'interno della materia poetica, la quale diventa un tutt'uno con il linguaggio che la esprime. Il poeta non parla alla ragione, parla a tutti i sensi del lettore: agli occhi con i colori, alle orecchie con i suoni; a più sensi contemporaneamente, con le sinestesie. Non le parole, ma i loro suoni sono gli strumenti del linguaggio poetico.

Le onomatopее hanno grande spazio: il rumore delle foglie che si staccano dal ramo (*Novembre*), lo sciabordare e le lunghe cantilene delle lavandaie (*Lavandare*), il *chiù* dell'assiolo (*L'assiolo*, *Il chiù*), il breve *gre gre* delle ranelle, i lampi e gli scoppi del temporale (*La mia sera*), il verso dello scricciolo (*L'uccellino del freddo*), il *don don* delle campane che compare in molte poesie...

Le rime, pur semplici, non si notano. Sono schiacciate dalla ricca sonorità di tutto il verso, che a sua volta è inserito nella complessità della strofa (breve o lunga) e nel complesso delle strofe. Le strofe poi possono avere l'ultimo verso uguale (*Il chiù*) o quasi uguale (*L'assiolo*, *La mia sera*): esse ripetono e rafforzano in un incastro più vasto i loro suoni, le loro immagini, l'effetto che devono avere sul lettore. I versi, le figure retoriche adoperate, gli effetti delle poesie non rivelano mai la loro artificiosità.

Il linguaggio adoperato è quello quotidiano, arricchito da termini scientifici e popolari. La sintassi è elementare e predilige la coordinazione alla subordinazione. I termini sono descrittivi. Eppure tutti questi elementi perdono la loro individualità, per originare una poesia suggestiva ed ipnotica, che riporta il lettore ad un rapporto diverso con il linguaggio e con le cose. Nel 1897 Pascoli propone esplicitamente la poetica del *fanciullino*: il poeta è come un fanciullo che vede le cose per la prima volta, al di là delle relazioni stabilite tra esse dalla ragione. E fa diventare fanciullo anche il lettore. Lo splendore e la spontaneità delle poesie non devono perciò trarre in inganno: il poeta è un professionista della scrittura e della produzione letteraria, secondo i più grandi esempi del passato, da Dante a

Petrarca, da Boccaccio a Valla, da Marino a Metastasio, da Manzoni a Leopardi a D'Annunzio. Ed anche i lutti familiari vengono riscoperti a grande distanza di tempo e trasformati in letteratura.

La struttura profonda delle poesie. Un'attenzione particolare va riservata alla *struttura profonda* delle poesie, che normalmente passa inosservata, nascosta dai suoni, dai colori, dalle figure retoriche. Ci sono strutture cicliche semplici (in *Lavandare* l'aratro dell'ultimo verso rimanda all'aratro del secondo verso) e complesse (in *La mia sera* due serie di eventi si concludono con la *sera* del giorno e la *sera* della vita del poeta, che con il pensiero va alla *sera* di quand'era bambino, cioè all'inizio della seconda serie di eventi), strutture ad incastro (in *Lavandare* la cantilena delle lavandaie rimanda a quella cantilena maggiore che è lo stesso componimento; in *Orfano* la ninna nanna della vecchia rimanda a quella ninna nanna più grande che è lo stesso componimento). E spesso due strutture profonde si fondono in una struttura ancora più complessa (in *Lavandare* c'è la struttura ciclica e la struttura ad incastro o a *matrioska*). Le *agudezas* barocche riescono invece a stabilire analogie e contatti tra realtà molto lontane (le tre *sera* de *La mia sera*, che stabiliscono una correlazione tra vita umana e evento naturale; le tre *urne* de *Il gelsomino notturno*, che stabiliscono una correlazione tra vita e morte).

Peraltro queste strutture profonde non sono mai una dimostrazione di abilità né servono per meravigliare: esse sono invisibili e in genere restano invisibili. Esse sono il tentativo *riuscito* di mostrare che la realtà è legata da analogie, da simboli, da richiami, da sovrapposizioni, da ricordi, da una struttura interna che soltanto il poeta riesce a cogliere e a svelare. Il tempo meccanico e i processi analitici e consequenziali della ragione sono respinti in nome di una realtà più elementare: quella ciclica che regola il tempo agricolo, il tempo naturale. Insomma la ragione divide, l'intuizione unisce.

Pascoli, con D'Annunzio, condiziona tutte le correnti poetiche della prima metà del Novecento.

Myricae (1891, 1903) è la prima raccolta poetica di Pascoli, che la arricchisce nel corso degli anni. L'opera contiene alcuni quadretti di vita campestre solo apparentemente veristici, poesie sulla morte del padre o dediche alle sorelle. Presenta anche i temi della poesia successiva, la morte, il dolore, il mistero, il nido, il simbolismo ed il pessimismo. Il titolo latino indica le tamerici, erbe lacustri che hanno un aspetto poco appariscente ed umile, quale vuole essere la poesia pascoliana. L'opera è dedicata al padre.

Lavandare (1894)

Nel campo mezzo grigio e mezzo nero (=arato per metà) Resta un aratro senza buoi, che sembra Dimenticato, in mezzo al vapore leggero [che sale dalla terra].

E dal fossato proviene il rumore Cadenzato delle lavandaie, che battono i panni Con colpi fitti e [lo accompagnano] con lunghe cantilene.

“Il vento soffia e la frasca lascia cadere le foglie, E tu non ritorni ancora al tuo paese! Quando tu partisti come sono rimasta [sola e abbandonata]!, Come l'aratro in mezzo al campo lasciato incolto.”

Riassunto. Nel campo, arato per metà, resta un aratro, che pare dimenticato. Dal fossato proviene il rumore cadenzato delle lavandaie, che accompagnano il loro lavoro con lunghe cantilene: “È giunto l'autunno e tu non sei ancora tornato. Quando sei partito sono rimasta come quell'aratro in mezzo al campo lasciato incolto”.

Commento

1. Il poeta usa un linguaggio veristico per ottenere risultati antiveristici: l'aratro abbandonato in mezzo al capo diventa espressione e simbolo della solitudine delle lavandaie, cioè della controparte umana. L'aratro iniziale ritorna nell'ultimo verso e conclude il madrigale. L'aratro finale rimanda quindi all'aratro del primo verso, perciò dà luogo ad una struttura ciclica, che non è casuale, perché si trova anche in molte altre poesie. Il madrigale è quindi soltanto apparentemente facile: una analisi, anche superficiale, ne mostra la complessità e lo spessore poetico.

2. Il passaggio dalla descrizione del paesaggio alle cantilene delle lavandaie è immediato e intuitivo. Il poeta non ricorre ai segni d'interpunzione perché vuole mantenere questa spontaneità del sentimento.

3. Il linguaggio è semplicissimo: i termini sono quotidiani e la sintassi è elementare. Esso però è arricchito da termini inconsueti come *gora* (=canale o fossato che spesso porta l'acqua ad un mulino) e *lavandare* (=lavandaie).

4. Il simbolismo tra l'aratro e la solitudine delle ragazze è facile e motivato: il poeta lo fa diventare “ovvio”. Ed è accompagnato da versi onomatopeici come l'intera seconda terzina. Non i termini, ma le onomatopee esprimono il sentimento e le sensazioni che il poeta vuole trasmettere.

5. Il tono (apparentemente) dimesso e (apparentemente) popolareggiante del madrigale è espresso dalla rima popolareggiante per assonanza *frasca /rimasta*, con cui il poeta riproduce le rime approssimative dei canti popolari.

Novembre (1891)

L'aria è limpida come una gemma, il sole è così chiaro Che tu cerchi [con gli occhi] gli albicocchi in fiore e senti nel cuore il profumo Amarognolo del biancospino...

Invece il pruno è secco e le piante stecchite Segnano il cielo sereno Con i loro rami senza foglie, E il cielo è vuoto (=senza i voli degli uccelli), e il terreno sembra vuoto al piede Sotto il quale risuona.

Da per tutto [è] silenzio: soltanto, ai colpi di vento, Odi in lontananza, da giardini e da orti, Le foglie rin-

secchite che cadono e si spezzano. È l'estate, Fredda, dei morti (=l'11 novembre).

Riassunto. L'aria è limpida ed il sole è così chiaro che con gli occhi si cercano gli albicocchi in fiore (=sembra primavera). Ma il pruno è secco e gli alberi alzano al cielo i loro rami senza foglie. Da per tutto è silenzio. In lontananza si sente il rumore delle foglie spezzate dal vento. È l'estate fredda dei morti (=è novembre; la realtà quindi è ben diversa da quello che appare).

Commento

1. Il poeta mostra che la descrizione veristica della realtà è inattendibile e insufficiente: l'aria tiepida fa pensare alla primavera, invece è la breve estate di san Martino, che interrompe i giorni nebbiosi di novembre. Il poeta accentua il significato tra *ciò che appare ai sensi* e *ciò che effettivamente è* identificando l'estate di san Martino (11 novembre) con la commemorazione dei defunti (2 novembre).

2. "Di foglie un cader fragile", cioè "le foglie cadono accartocciandosi e facendo il rumore di spezzarsi". La fragilità delle foglie indica però anche la fragilità e la caducità della vita umana. Il simbolismo appare giustificato e funzionale. L'onomatopea, contenuta nell'espressione, riesce a rendere tangibile il passaggio dalla vita alla morte delle foglie.

3. La poesia presenta onomatopoeie (*stecchite piante, piè sonante*), contrasti di colori (*chiaro/nere*) e di concetti (vita/morte) e simboli (cadere delle foglie e caducità della vita umana). Dà grande spazio al senso della vista, ma anche all'odorato (*l'odorino amaro*). L'idea di morte è espressa indirettamente con le immagini del pruno secco, delle piante stecchite, del cielo vuoto e del terreno ghiacciato. In tal modo l'idea di morte appare più concreta, più reale, incorporata nelle cose. L'uso del termine *morte* sarebbe stato molto meno efficace. Un altro elemento di contrasto è tra il *sole* del primo verso e i *morti* dell'ultimo.

4. Le rime alterne non si fanno notare, "schiacciate" dalla ricchezza degli altri suoni dei versi. La poesia sembra spontanea e immediata, ma una lettura un po' attenta mostra le basi complesse della sua perfezione.

5. Il poeta non si rivolge alla ragione né usa la ragione per interpretare la realtà: è il *cuore* che sente (o si illude di sentire) l'odorino amaro del biancospino. L'uomo ora diventa pura sensibilità, e con i sensi tesi allo spasimo si mette in rapporto con (e vive) la realtà, con la natura.

Arano (1885)

Nel campo, dove lungo il filare [di vigne] brilla qualche pampino di color rosso, e [dove] dal terreno ricoperto di cespugli sembra che la nebbia del mattino fumi,

[i contadini] arano: uno spinge le lente vacche con grida lente [e monotone], un altro semina, un altro ribatte pazientemente le zolle con la sua zappa,

perché il passero saputello è già felice nel suo cuore e spia i loro movimenti [restandosene nascosto] in mezzo ai rami spinosi del moro; ed il pettirosso [fa la stessa cosa]: nelle siepi fa sentire il suo canto tintinnante e melodioso come il suono di una moneta d'oro.

Riassunto. Qualche pampino rosso brilla nel filare di viti e la nebbia del mattino si alza dal terreno ricoperto di cespugli. I contadini sono occupati nell'aratura, nella sarchiatura e nella semina. Il passero, nascosto tra i rami del moro, spia i loro movimenti, assaporando il momento in cui andrà a beccare le sementi. La stessa cosa fa il pettirosso in mezzo alla siepe, da dove fa sentire il suo canto melodioso.

Commento

1. Il poeta tratteggia il campo nella nebbia del mattino; quindi descrive il lavoro dei contadini, intenti all'aratura ed alla semina; infine si sofferma sul passero e sul pettirosso, che aspettano il momento in cui i contadini se ne vanno per andare a becchettare le sementi. Il pettirosso fa sentire il suo canto, tintinnante come una moneta d'oro.

2. La poesia può essere facilmente confrontata con *T'amo, pio bove* (1872), pesante, faticoso e inverosimile di Carducci, che trasforma il muggito dell'animale in *lieto inno*. Il confronto è tutto a vantaggio di Pascoli, che *vede* i contadini, *vede* gli uccellini in attesa, *vede* la siepe e *sente* i suoni.

Orfano (1891)

Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca. Senti: una culla dondola pian piano. Un bimbo piange, con il piccolo dito in bocca; una vecchia canta, tenendo il mento sulla mano. La vecchia canta: "Intorno al tuo lettino ci sono rose e gigli, tutto un bel giardino". Nel bel giardino il bimbo si addormenta. La neve fiocca lenta, lenta, lenta.

Riassunto. La neve cade fitta. In una casa un bambino piange. Una vecchia gli canta una ninna nanna per farlo addormentare: "Intorno al tuo lettino c'è un giardino di rose e di gigli". In questo giardino il bambino si addormenta, mentre la neve continua a cadere lentamente.

Commento

1. Il titolo primitivo era *Neve*; soltanto in seguito il poeta lo sostituisce con *Orfano*, un titolo meno felice, perché appesantisce la poesia con un significato simbolico e lacrimoso. La composizione è un *rispetto*, molto usato nella poesia toscana dei primi secoli. Lo schema metrico è ABABCCDD. Le rime però, come altrove, non si sentono, "schiacciate" dai suoni, dalle immagini e dalle figure retoriche. C'è una corrispondenza tra la ninna nanna cantata dalla vecchia e la stessa poesia: anche quest'ultima può essere considerata una ninna nanna. *Orfano* ripete la stessa struttura di *Lavandare*: la ninna nanna della vecchia corrisponde alla cantilena delle lavandaie. È il principio della

matrioska, che è applicato anche in numerose altre composizioni.

2. Il linguaggio è semplicissimo: i due protagonisti sono un bimbo e una vecchia. La vecchia si rivolge al bambino usando una sintassi elementare, che con la sua monotonia di suoni deve far addormentare il bambino. Si passa in modo spontaneo dal discorso impersonale del narratore alla ninna nanna (non segnata dalle virgolette) della vecchia. Ci sono termini (*zanna=culla*) e sintassi popolari (“c’è rose e gigli, tutto un bel giardino”). Compagno però anche due accusativi alla greca: *il picciol dito in bocca, il mento sulla mano*. Essi si confondono con il linguaggio semplice e popolare, però mostrano che la spontaneità della poesia è soltanto apparente: essa è il risultato di una profonda conoscenza del linguaggio e delle sue possibilità espressive. I termini, i versi, le rime, i linguaggi settoriali, le immagini si lasciano plasmare dalle mani del poeta senza opporre alcuna resistenza.

3. Il primo verso è concluso dall’ultimo, che rimanda al primo: la poesia appare ciclica, fuori del tempo e dello spazio. L’unica differenza è che il primo verso ripete tre volte il termine *fiocca*, l’ultimo verso ripete invece, sempre per tre volte, il termine *lenta*. Come in altre poesie, la fine si ricollega all’inizio, ed il ciclo si ripete. La ripetizione dei termini ha però anche una funzione ipnotica e onomatopeica: serve a riprodurre visivamente e fonicamente la lentezza con cui cade la neve. Anche altre poesie di Pascoli hanno una struttura ciclica, che distruggono il tempo e che catturano il lettore dentro un universo da cui non può più uscire. In *Lavandare* l’aratro dell’ultimo verso rimanda all’aratro del primo; la ripetizione è ribadita dai suoni monotoni dei panni sbattuti e dalle *lunghe cantilene* delle lavandaie. Ne *Il gelsomino notturno* come ne *La mia sera* la ciclicità è sostituita da un’altra struttura: due serie di fatti paralleli che alla fine convergono. Nella prima poesia la vita della natura e la vita degli sposi procedono parallelamente. Alla fine le due serie di fatti convergono nell’“urna molle e segreta”, sia dei fiori sia della donna, che viene fecondata. Ne *La mia sera* la vita del poeta sconvolta dal dolore è parallela al giorno sconvolto dal temporale. Alla fine la sera tranquilla del giorno rimanda alla sera tranquilla della vita del poeta. Ma questa sera della maturità fa andare il poeta con il pensiero a quand’era bambino e si addormentava accudito e circondato dall’affetto della madre. Anche gli architetti medioevali conoscevano gli effetti suggestivi ed ipnotici delle strutture cicliche o circolari: i rosoni elaborati delle facciate delle cattedrali lo testimoniano.

4. Il poeta costruisce un contrasto tra la neve che cade senza fine fuori della casa nel buio della notte e la vita dentro la casa. Qui un bambino piange. I genitori non ci sono. La vecchia cerca di farlo addormentare cantando una ninna nanna. Il bambino è solo e indifeso, ha bisogno di affetto, di calore e di protezione, ma può ricevere soltanto le cure della nonna. Il termine *vecchia* però dà l’idea di una distanza temporale ed affettiva – di una solitudine esistenziale – insuperabile tra la nonna ed il bambino.

5. Anche qui, seppure in modo sfumato, c’è il freddo della neve fuori della casa e, forse, il caldo o almeno il tepore dentro la casa. La casa però non sembra molto riscaldata, né dal caldo fisico, né dal calore affettivo. La vecchia non può dare al bambino quel calore che soltanto i genitori possono dare.

6. La solitudine di questa casa ricorda la solitudine dei due sposi de *Il gelsomino notturno*. Per il poeta esiste soltanto la casa-nido che protegge i suoi abitanti dalle aggressioni esterne. La casa però è solitaria, non riesce a stabilire rapporti positivi con le altre case e con gli altri “nidi”. Il poeta (e, simbolicamente, la casa) è solo, non a combattere, ma a difendersi contro il mondo esterno. La casa diventa rifugio, stretto e soffocante, di chi ha paura del confronto, della lotta, della vita. La stessa ideologia si trova ne *La siepe* dei *Poemetti*, che serve a delimitare e a difendere il campo del contadino dai vicini.

7. La poesia è soltanto in apparenza spontanea ed immediata: rivela un’elaborazione letteraria invisibile ma raffinatissima ed espertissima. Oltre a ciò essa trasmette, non alla ragione, ma all’inconscio una serie di valori e di ideali che è opportuno portare alla luce ed esaminare criticamente, per evitare di assumerli come validi, oggettivi ed universali a causa del potere ipnotico e persuasivo dei versi.

8. Si può confrontare *Orfano* con *Nevicata* (1881) di Carducci. La differenza tra i due autori è abissale: il metro barbaro, tutto esteriore, di Carducci non può stare alla pari con il metro recuperato da Pascoli nella nostra tradizione letteraria. Carducci descrive la neve che ricopre la città, si lascia distrarre dalle cose (l’erbivendola, la carrozza, la canzone ilare), dai pensieri (i passeri diventano gli amici che ritornano dal sepolcro a chiamarlo tra loro) e dai suoi sentimenti (la lotta indomabile, l’abbattimento esistenziale, la sconfitta). Pascoli evita le descrizioni razionali e trasforma i suoni, i versi, le ripetizioni e le immagini in strumenti capaci di superare le barriere e le difese della ragione e di penetrare oltre la coscienza, nell’inconscio del lettore. Carducci si concentra sul mondo esterno o sulla sua angoscia. Pascoli invece scompare, e risucchia tutta la realtà dentro la casa circondata dal freddo e dalla neve, dove una vecchia culla un bambino che piange. Il lettore dimentica tutto, sente il freddo della notte, allunga la mano per proteggere e per consolare il bambino, che ha bisogno di aiuto. E chi è così senza cuore da non aiutare un bambino? Il poeta manipola i sentimenti e le emozioni del suo lettore.

L’assiolo (1897)

Dov’era la luna? Perché il cielo era immerso in un chiarore diffuso; e il mandorlo e il melo sembravano alzarsi più ritti per vederla meglio. Provenivano soffi di lampi da un ammasso lontano di nuvole nere; dai campi proveniva una voce: *chiù...*

Le stelle brillavano poco numerose in mezzo a quel cielo lattiginoso: sentivo lo sciabordare tranquillo del mare, sentivo un fruscio tra le siepi; sentivo nel cuore

un sussulto, come l'eco di un dolore sopito. Risuonava in lontananza un singhiozzo: *chiù...*

Sulle cime degli alberi, illuminate dalla luna, passava come un tremito una brezza di vento; le cavallette producevano un suono stridulo, come finissimi sistri (=strumenti musicali) d'argento (suoni davanti a porte invisibili che forse non si aprono più?...); e c'era quel pianto di morte: *chiù...*

Riassunto. Il poeta si chiede dov'era la luna, poiché il cielo era immerso in un chiarore diffuso; in lontananza si sentivano i lampi di un temporale, ma dai campi proveniva un verso angoscioso. Poche stelle brillavano in cielo, il mare sciabordava tranquillo, ma dalle siepi proveniva un verso angoscioso. Le cime degli alberi erano mosse dalla brezza, le cavallette stridevano come sistri d'argento davanti a porte misteriose, chiuse forse per sempre. E continuava quel verso angoscioso, quel canto di morte.

Commento

1. L'assiolo è un uccello rapace come la civetta. Lancia il suo verso stridulo nelle notti illuminate dalla luna. Nelle credenze popolari esso annuncia disgrazie e morte.

2. Il paesaggio è descritto con estrema precisione: non c'è la luna, il cielo è immerso in un chiarore diffuso, in lontananza c'è un temporale, si sente lo sciabordare del mare, si sentono anche rumori tra i cespugli, le cime degli alberi sono illuminate dalla luna, le cavallette stridono. Ma su tutto domina il canto stridulo, angoscioso e foriero di morte dell'assiolo.

3. Il canto dell'assiolo è sottoposto a due figure retoriche: l'anafora e il climax. Esso è ripetuto in ogni strofa ed è messo in una posizione forte: l'ultimo verso. Il verso è prima una "voce dei campi", poi un "singulto", che aveva provocato "nel cuore un sussulto", infine si manifesta per ciò che è veramente: un "pianto di morte".

4. Il poeta usa un linguaggio semplicissimo come termini e come sintassi. Recupera la credenza popolare secondo cui il verso dell'uccello è l'annuncio di disgrazie. Adopera numerose onomatopee: *soffi di lampi*, *chiù*, *cullare del mare*, *un fru fru fra le fratte*, *singulto*, *finissimi sistri d'argento*, *tintinni*.

X Agosto (1896)

O san Lorenzo, io so perché molte stelle ardono e cadono nell'aria tranquilla, perché un così gran pianto sfavilla nella volta celeste.

Una rondine ritornava a casa: la uccisero. Cadde tra gli spini. Ella aveva nel becco un insetto, la cena dei suoi rondinini.

Ora è là, come in croce, che tende quel verme a quel cielo lontano; e il suo nido è nell'ombra, che attende, che pigola sempre più piano.

Anche un uomo ritornava al suo nido. L'uccisero. Disse: "Perdono". E restò nei suoi occhi aperti un grido: portava due bambole in dono...

Ora là nella casa solitaria lo aspettano, lo aspettano invano. Egli immobile, stupefatto, addita le bambole al cielo lontano.

E tu, o Cielo, dall'alto dei mondi (=le stelle) sereni, infinito, immortale, oh!, con un pianto di stelle la inondi, questa Terra piccola e oscura, dominata dal Male (=la malvagità degli uomini).

Riassunto. Il poeta sa perché nella notte di san Lorenzo cadono le stelle. Una rondine ritornava al nido con un insetto nel becco. La uccisero. I rondinini aspettano invano. Anche un uomo ritornava a casa con due bambole. Lo uccisero. Perdonò i suoi assassini. Nella casa lo aspettano invano. Perciò il Cielo riversa il pianto delle stelle cadenti sulla Terra, oscurata dalla malvagità degli uomini.

Commento

1. La poesia ha la strofa iniziale e quella finale dedicata al cielo, le quattro strofe centrali dedicate alla rondine (due) e all'uomo (due). Le quattro strofe centrali sono poi simmetriche. Addirittura la rondine sta tornando a casa, l'uomo sta tornando al nido. Esse si fondono intimamente. La domanda iniziale trova risposta poi nella quartina finale, che perciò rimanda alla quartina iniziale: la poesia ha quindi, come altre, una struttura ciclica. Nella quartina finale c'è poi un contrasto: il Cielo, cioè la volta celeste, che è serena, infinita, immortale, si contrappone alla Terra, che è piccola e che, soprattutto, è oscurata non dal peccato, ma dal Male, cioè dalla malvagità degli uomini.

2. Per il poeta il Cielo piange per il dolore degli uomini, ma non fa niente per eliminarlo o almeno per alleviarlo. Ben inteso, nella sua visione della vita il dolore non ha alcun senso, è commesso soltanto da uomini malvagi. L'oscurità non è più l'oscurità della "selva oscura" (*If. I, 2*) e del peccato, è l'oscurità *incomprendibile* del Male. Una divinità.

3. Anche in questa poesia la natura è strettamente legata, anzi riflette l'animo del poeta. La pioggia di stelle cessa immediatamente di essere un fatto fisico, astronomico, per divenire l'immagine, l'analogia, il simbolo dell'animo del poeta.

4. Anche qui il poeta pensa con nostalgia alla vita tranquilla che conduceva nel suo nido, in famiglia, con i suoi genitori, prima che l'uccisione del padre desse inizio a tutte le altre disgrazie. Il perdono *cristiano* del padre ai suoi assassini è seguito però da un atteggiamento di perplessità verso il Cielo (Dio dov'è?), che non fa niente, che lascia impuniti gli assassini, lascia una famiglia nel dolore e permette altre disgrazie. La fede del poeta è tiepida. Vorrebbe eliminare il dolore, non pensa nemmeno che possa avere una giustificazione. Dante o Manzoni ritenevano invece che il dolore c'è, ed è anche sgradevole, ma non possiamo capire tutti i disegni di Dio e perciò lo dobbiamo accettare. Prima di loro Francesco d'Assisi nel *Cantico delle creature* diceva che dobbiamo accettare anche le malattie, le sofferenze e le offese, per amor di Dio; e nei *Fioretti* diceva che la perfetta letizia consiste nel sentirsi contenti soltanto quando si è col-

piti dalle sofferenze e dalle malattie. Anche Jacopone da Todi avrebbe visto positivamente le disgrazie: esse erano un segno di preferenza, che Dio accordava. E comunque servivano per espiare i peccati propri e altrui.

I *Canti di Castelvecchio* (1903, 1912) costituiscono la prosecuzione di *Myricae*. Il poeta sviluppa i grandi temi dell'amore e della morte, e li esprime attraverso i suoni della natura. L'opera è dedicata alla madre.

Il gelsomino notturno (1901)

1. E si aprono i fiori della notte (=del gelsomino) nell'ora in cui io penso ai miei cari [defunti]. Sono apparse in mezzo ai caprifogli le farfalle che volano al crepuscolo.

2. Da un po' di tempo tacquero tutte le grida: là, soltanto una casa continua a bisbigliare. [Con il capo] sotto le ali dormono gli uccellini, come gli occhi dormono sotto le ciglia.

3. Dai calici aperti [dei fiori] fuoriesce l'odore di fragole rosse. Un lume risplende là, nella sala [della casa]. L'erba nasce sopra le fosse [dei defunti].

4. Un'ape ritardataria sussurra trovando già occupate le cellette [dell'alveare]. La costellazione della Chiocciata va, per l'aia azzurra del cielo, con il suo séguito di stelle pigolanti.

5. Per tutta la notte fuoriesce [dalle corolle dei fiori] il profumo che viene portato via dal vento. Il lume passa [dalla sala] su per la scala, brilla al primo piano, e poi si spegne...

6. Ormai è l'alba. I petali, un po' gualciti, si chiudono [intorno alla corolla]. Dentro l'urna, molle e segreta, si prepara a nascere una inesprimibile e nuova felicità.

Riassunto. Ormai è sera. I fiori della notte si aprono e ritornano le farfalle del crepuscolo, mentre il poeta pensa ai suoi cari defunti. Tutto è silenzio. In una casa un lume è ancora acceso. Un'ape cerca di entrare nell'alveare, ma trova tutte le celle occupate. Il lume sale su per la scala, brilla al primo piano, poi si spegne. Ormai è giunta l'alba: i fiori un po' gualciti si richiudono; dentro un'urna molle e segreta nasce una nuova felicità.

Commento

1. La poesia è dedicata all'amico Gabriele Briganti in occasione del matrimonio. Pascoli ha così l'occasione di parlare della sua vita, rivolta al ricordo dei suoi morti. Egli la contrappone alla vita, piena di gioia e di speranze, che si apre davanti all'amico. Il poeta però radica nel mistero della notte il concepimento di una nuova vita e attribuisce una dimensione di violenza anche all'atto amoroso dell'uomo verso la donna. La poesia si basa sul contrasto tra vita e morte. Il contrasto però non è assoluto: l'erba nasce sopra le fosse, quindi la morte genera nuova vita; e l'amore può fare nascere una nuova vita. Un ulteriore motivo di contrasto è tra la fiducia nel futuro dei due sposi, che concepiscono una nuova vita, e l'atteggiamento

rinunziatorio e rivolto verso il passato del poeta, che pensa invece ai suoi defunti.

2. L'*ape tardiva* indica lo stesso poeta, che un destino avverso, pieno di lutti, ha escluso dagli affetti e dall'amore, e gli ha impedito di costruire un "nido" familiare, che gli desse sicurezza e protezione dalla cattiveria del mondo. La *Chiocciata* (nome contadino della costellazione delle pleiadi) dà luogo ad un concettismo barocco: va per l'aia azzurra (= la volta celeste) seguita dal suo *pigolio di stelle*, cioè dalle stelle gialle il cui brillio oscillante ricorda il pigolio dei pulcini, ugualmente gialli e sempre in movimento. Il parallelismo è perfetto.

3. Il poeta canta la notte, che percepisce come luogo in cui si manifesta una vita diversa da quella del giorno, ma altrettanto intensa e varia. Nel mistero dell'oscurità si sviluppano in parallelo due ordini di eventi, quelli naturali e quelli umani, che poi si riuniscono nell'ultima strofa. La vita che si svolge nella casa è il corrispettivo della vita delle piante e degli animali. La conclusione è la stessa: nell'urna-ovario del fiore, come nell'urna-grembo della donna sorge una nuova e inesprimibile felicità, cioè una nuova vita. Alle due urne si affianca però una terza urna, l'urna cineraria. Per il poeta la vita e la morte non si contrappongono, né hanno confini ben definiti: "Nasce l'erba sopra le fosse" (v. 12).

4. *L'urna molle e segreta* è un termine polisignificante: è l'*ovario* del fiore; il *grembo* della donna; l'*urna cineraria*. Vita e morte non sono quindi né contrapposte, né ben definite, né divise. Anche in questo caso il poeta rifiuta le certezze rigide e dogmatiche della scienza e della ragione, e propone una compenetrazione o una fusione degli opposti. Anche in questo caso c'è un recupero del concettismo barocco. Come il Barocco anche il poeta usa l'analogia per studiare la realtà e trovare aspetti simili sorprendenti in aree della realtà molto lontane tra loro. Il recupero della poetica secentesca è sistematico: si trova anche in *La mia sera*.

5. Come in *Myricae*, la poesia è piena di colori, odori, suoni, contrasti, onomatopoeie, sinestesie (il *pigolio di stelle*). Il linguaggio è semplice, lineare, quotidiano, popolare (la *Chiocciata*). Il periodo è privo di subordinate. Le figure retoriche sono numerose e intense. Il simbolismo (l'*ape* è il poeta rimasto escluso dagli affetti) è immediato e non pesante. Alcune metonimie sono straordinarie: "Sotto l'ali dormono i nidi, Come gli occhi sotto le ciglia" (la metonimia è arricchita da una similitudine).

6. Il piccolo *io* di Pascoli diventa misero davanti all'*io* titanico dei romantici. Ben altra cosa sono la "corrispondenza d'amorosi sensi" che per Foscolo lega i vivi ai morti o lo stimolo, sempre foscoliano, che le tombe dei grandi del passato hanno nello spingere l'animo forte a compiere grandi imprese. Dalle tombe dei suoi cari il poeta non trova conforto ed incitamento per affrontare virilmente la sua vita pubblica e privata; egli ripiega sul passato, su quel momento cruciale in cui la morte del padre ha bloccato per sempre la sua vita, gli ha tolto l'affetto che si sentiva in diritto

di avere, gli ha fatto conoscere le ingiustizie del mondo verso di lui (egli non pensa mai alle ingiustizie che il mondo ha riservato agli altri individui).

Nebbia (1899)

Nascondi le cose lontane, tu, o nebbia, impalpabile e scialba, tu fumo che ancora, all'alba, provieni dai lampi notturni e dai crolli di frane d'aria (=dalla dissoluzione del temporale notturno)!

Nascondi le cose lontane, nascondi quello che è morto (=il padre)! Che io veda soltanto la siepe dell'orto, il muro di cinta, che ha le crepe piene di valeriane.

Nascondi le cose lontane: le cose sono piene di pianto! Che io veda i due peschi, i due meli soltanto, che danno la loro soave dolcezza al mio nero pane.

Nascondi le cose lontane, che vogliono che io ami e che vada (=che mi comporti come tutti gli altri)! Che io veda là soltanto una strada bianca, che un giorno dovrò percorrere tra uno stanco suono di campane...

Nascondi le cose lontane, nascondile, portale lontane dai desideri del mio cuore! Che io veda il cipresso là, da solo, qui, soltanto questo orto, vicino al quale sonnecchia il mio cane.

Riassunto. Il poeta invoca la nebbia affinché gli nasconda le cose lontane, gli nasconda i pericoli, il dolore, la morte, la vita che tutti conducono. Egli si accontenta di una pesca, di una mela e di un pezzo di pane nero. Non vuole provare desideri, che lo possono far soffrire. Si accontenta di vedere il cipresso, l'orto e il suo cane.

Commento

1. La nebbia invocata dal poeta è una nebbia fisica che però acquista subito un valore simbolico e una funzione analgesica: deve nascondergli la realtà, deve diventare lo strumento e la barriera che difende il poeta dalla realtà e dai suoi dolori. Deve separarlo dalle cose lontane: egli si accontenta delle piccole cose che ha a portata di mano. Due frutti, un pezzo di pane nero, la vista di un cipresso e dell'orto e la vicinanza del suo cane.

2. *Nascondi* è un imperativo, un comando, ma anche una preghiera e un grido d'angoscia. Agli imperativi con cui inizia ogni strofa si collegano i congiuntivi che esprimono desideri di piccole gioie.

3. Il poeta, sempre precisissimo nell'uso dei termini e nella descrizione della natura, ora sperimenta l'*indeterminato*: la *nebbia* e *le cose lontane*, che con la loro indeterminazione disorientano il lettore, lo mettono a contatto con l'impalpabile, un impalpabile però che è pieno di pericoli e pieno di dolore.

4. Le indicazioni (pesco, melo, cipresso, orto, cane) indicano che il poeta è dentro casa, nel suo nido, difeso dal cane e dalla siepe. L'unica speranza nel futuro è data dal pensiero che uscirà di casa dentro una bara, per andare al cimitero tra i suoi cari, in mezzo al suono stanco delle campane da morto.

La mia sera (1899)

1. Il giorno fu pieno di lampi; ma ora stanno per sorgere le stelle, le stelle silenziose. Nei campi si sente un breve gracidiare di ranelle. Tra le foglie tremolanti dei pioppi passa una brezza leggera. Nel giorno, che lampi, che scoppi! Invece, che pace, la sera!

2. Tra poco si apriranno (=sorgeranno) le stelle nel cielo così tenero e vivo. Là, vicino alle allegre ranelle singhiozza monotono un ruscello. Di tutto quel cupo temporale, di tutta quell'aspra bufera non resta che un dolce singhiozzo nell'umida sera.

3. Tutto quell'interminabile temporale è finito in un ruscello rimoreggiante. Dei fulmini e dei tuoni restano soltanto nuvole sottili di porpora e d'oro. O mio stanco dolore, riposa! La nuvola che durante il giorno era più nera fu quella che ora vedo più rosa nella sera che ormai sta finendo.

4. Quanti voli di rondini per tutto il cielo! quanti ciinguettii nell'aria [ormai divenuta] serena! La fame che gli uccelli provarono durante il giorno fa prolungare e riempire di garriti la cena della sera.

5. I nidi (=gli uccellini) durante il giorno non ebbero interamente la loro piccola parte di cibo. Non l'ebbi nemmeno io... e quanti voli, quanti gridi, o mia limpida sera!

6. *Don... Don...* Le campane mi dicono, *Dormi!* mi cantano, *Dormi!* sussurrano, *Dormi!* bisbigliano, *Dormi!* là, [in lontananza, risuonano, e mi giungono come] voci di tenebra azzurra... Esse mi sembrano canti di culla (=ninne nanne), che fanno che io ritorni com'ero... quando sentivo mia madre... poi più nulla... sul far della sera.

Riassunto. Il giorno fu pieno di lampi e di tuoni, ma ora stanno per sorgere le stelle. Di tutto il temporale ora è rimasto soltanto il rumore prodotto dall'acqua di un ruscello e alcune nuvole color di porpora in cielo. Anche la vita del poeta è stata così drammatica, ma ora è divenuta tranquilla. Le rondini prolungano la cena, dopo il digiuno del mezzogiorno. Anche la vita del poeta è stata così. Il suono delle campane lo invita a dormire, lo fa ritornare bambino, quando sua madre gli rimboccava le coperte, ed egli si addormentava.

Commento

1. Il poeta continua ad usare termini e sintassi semplici e quotidiani. Presta una cura particolare all'interpunzione ma anche all'ellissi del verbo, che gli permettono di ottenere risultati (e interruzioni dei versi) ipnotici e suggestivi. Continuano le onomatopее e le allitterazioni (*i lampi, un breve "gre gre" di ranelle, le tremule foglie dei pioppi, un cupo tumulto, quell'aspra bufera, "Don... Don..."* ecc.), ma anche le sinestesie (*voci di tenebra azzurra*) e le metonimie (*la fame del povero giorno, la garrula cena, i nidi*, cioè gli abitanti del nido). Continuano i contrasti (il temporale pieno di lampi e di tuoni del giorno, la pace e i garriti gioiosi della sera); i colori (*porpora, d'oro, nera, rosa, tenebra azzurra*). Ed anche i rumori, spesso espressi con termini onomatopeici (*che scoppi!, le ta-*

cite stelle, il singhiozzo del ruscello, *quel cupo tumulto*, il *singulto* del ruscello, *un rivo canoro*, *gridi* ecc.), le luci (*lampi*, *cirri di porpora e d'oro* ecc.) e le sensazioni (*umida sera*, *infinita tempesta*, *la fame*). La poesia quindi rivela una complessità insospettata, nascosta da una apparente spontaneità. Anche qui le rime alterne sono “nascoste” dalla ricchezza sonora dei versi.

2. Il simbolismo della poesia è semplice ed immediato: il giorno fu sconvolto da un temporale, ma ora la sera è tranquilla; la vita del poeta fu piena di dolori, ma ora la vecchiaia è tranquilla. Il poeta compare per un momento al v. 21, quindi agli inizi del v. 31, infine appare in tutta l'ultima strofa. Il simbolismo però non è totale: il poeta non paragona soltanto la sua vita al giorno, poiché permette che ci sia un collegamento effettivo, costituito dall'identificazione, alla fine della poesia, tra la sera della sua vita e la sera del giorno. Anche il simbolismo così smussato vuole essere spontaneo, “naturale”, e vuole evitare di essere cervellotico, intellettuale, forzato. La strofa finale collega ben tre sere: la sera del giorno, la sera della vita del poeta e la sera di quand'era bambino. Il poeta ormai adulto vuole ritornare bambino e recuperare quelle manifestazioni di affetto che non ha ricevuto. Ma, contemporaneamente, anche la poetica di Pascoli invita a ritornare bambini. Quindi nel bambino (prodotto dal ricordo) che si addormenta c'è sia il Pascoli-individuo colpito da lutti familiari, sia il Pascoli-poeta antirazionale e decadente, sia il lettore che il poeta vuole riportare ad una situazione prelogica.

3. La poesia ha la stessa struttura de *Il gelsomino notturno*: due ordini di eventi, uno naturale (il temporale del giorno, che si conclude con una sera tranquilla) e uno umano (la vita piena di dolori del poeta che si conclude con una maturità – la sera della vita – ugualmente tranquilla). La vita del poeta quindi ha le stesse caratteristiche degli eventi che hanno caratterizzato il giorno. A questo punto il poeta, che sta vivendo la sera del giorno e la sera della vita, va con il pensiero alla sera di quand'era bambino: sua madre gli rimboccava le coperte ed egli si addormentava. Questa struttura, assolutamente invisibile, rimanda a strutture simili, peraltro molto più semplici, della poesia barocca, ad esempio *Donna che si pettina* (la metafora è condotta senza forzature per tutto il sonetto) e *Per la sua donna, che avea spiegate le sue chiome al sole* (l'uso in più significati della parola *sol*) di Marino e *Sembran fere d'avorio in bosco d'oro* di Narducci (il triplice uso della parola *preda*).

4. Il poeta, soprattutto nell'ultima strofa, parla non alla ragione, bensì alla parte sensitiva, irrazionale, inconscia dell'uomo, con un linguaggio fatto di suoni e di immagini suggestivi e ipnotici. Alla fine anche la coscienza si dissolve nel ricordo del passato e nel sonno del bambino, indotto e cullato dalle campane. L'effetto suggestivo e ipnotico è prodotto da un climax discendente: il suono delle campane diventa sempre più lontano e sempre più tenue, via via che il poeta cade nell'incoscienza del sonno.

5. La ripetitività e la ciclicità della vita e della morte, il ricongiungimento della maturità all'infanzia attraverso il ricordo viene confermato anche dalla chiusura, sempre uguale e sempre diversa, di ogni strofa: *che pace, la sera!, nell'umida sera!, nell'ultima sera!* ecc. Il ricorso a strutture cicliche (la fine del componimento si riallaccia al suo inizio) è presente anche in *Lavandare e Orfano*.

6. Conviene confrontare *La mia sera* con *La quiete dopo la tempesta* e con *Il passero solitario* di Leopardi. Il poeta di Recanati fa del temporale il simbolo del dolore, che funesta la vita degli animali come degli esseri umani. Il dialogo avviene a tre: il poeta rimprovera la *natura* di aver fatto agli *uomini* promesse di felicità, che poi non ha mantenuto e che ha sostituito con dolori ed affanni. Pascoli invece si rinchiede nel suo io egoistico: la *sera* è la *sua* sera, la sera della *sua* vita. Gli altri non vi hanno posto. Il dialogo avviene tra sé e sé o al massimo, come succede nel *Gelsomino notturno* (v. 2), tra sé e il ricordo dei familiari defunti. In ogni caso gli altri non ci sono o sono esclusi o, come ne *La siepe* dei *Poemetti*, sono tenuti lontani. Anche ne *Il passero solitario* Leopardi è proiettato verso il mondo esterno: guarda con un misto d'invidia e rassegnazione i suoi coetanei che escono nelle vie del paese desiderosi di cogliere la loro giovinezza e l'amore. E tuttavia è anche capace di abbandonarsi con piacere e con stupore alla bellezza del paesaggio: “Questo giorno ch'omai cede alla sera [...] par che dica Che la beata gioventù vien meno”. La stessa proiezione verso gli altri si trova anche ne *Il sabato del villaggio*. Pascoli invece si rinchiede dentro il suo mondo, la sua casa, il suo “nido”, incapace di avere un po' di attenzione per il prossimo e di capire che anche il prossimo ha i suoi problemi e le sue difficoltà. Ancora: Leopardi, soprattutto nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, mette in secondo piano il dolore personale davanti al fatto che *tutti* gli uomini provano dolore (è il *pessimismo storico*), anzi davanti al fatto che *tutti gli esseri viventi*, nessuno escluso, provano dolore (è il *pessimismo cosmico*). Pascoli invece è chiuso e immiserito nel suo dolore individuale, dal quale non sa né vuole uscire, anzi auspica *La siepe* che tenga gli altri fuori del suo “nido” e della sua intimità. Leopardi canta la giovinezza e l'amore, e prova nostalgia per il passato, anche se doloroso, mentre non prova alcun interesse, prova anzi rifiuto, verso il futuro (la maturità non realizza le speranze della giovinezza, la vecchiaia è triste e sconsolata, poiché non si ha nulla da dire agli altri). Pascoli invece prova un sospiro di sollievo: la fanciullezza con i suoi lutti e la sua mancanza di affetto (*X agosto*, *La cavallina storna* ecc.), e la giovinezza con la sua solitudine e la sua mancanza di amore (*La piccozza* ecc.) sono per fortuna passate. E la vecchiaia – la *sua* maturità – ha finalmente portato un po' di pace e di tranquillità.

7. Un confronto si può fare anche con il sonetto *Alla sera* di Foscolo e con *La sera fiesolana* di D'Annunzio. Foscolo si rivolge alla sera, che personifica e con cui dialoga: essa gli fa pensare alla morte, ma dà an-

che un po' di pace ai suoi affanni e alle sue passioni. D'Annunzio fa tacere completamente la ragione e si abbandona a pure sensazioni visive, auditive e olfattive; parla di amore alla donna che sta vicino a lui; e vede nelle colline del paesaggio due labbra ardenti, che si preparano a pronunciare parole segrete. Rispetto all'estroversione di costoro Pascoli ha un comportamento opposto: sentendosi minacciato dal mondo esterno, si ritrae in sé e si rifugia nel suo io, nella sua casa, nel suo "nido".

8. Un ulteriore confronto si può fare con la conclusione de *I promessi sposi*: per Renzo e Lucia i guai sono venuti anche se non li hanno cercati, e comunque la fiducia in Dio li ha resi più sopportabili. Essi però sono serviti anche a farli maturare.

Nei *Poemi conviviali* (1892-05) Pascoli rivisita in termini decadenti il mondo antico greco, latino e cristiano. Le figure che incontra sono Solone, Achille, Ulisse, Alessandro Magno ecc. Essi sono attraversati da una vena di mestizia; e costituiscono l'espressione più perfetta dell'estetica pascoliana.

Poemi di Ate, II. L'etera (189)

O quale, un'alba, Myrrhine si spense, la molto cara, quando ancora si spense per la stanchezza l'insonne lampada lasciva, conscia di tutto. Ma Evèno vi infuse 5. ancora rugiada (=olio) di ulivo perenne; e sulla via dei campi in un tempio, chiuso, di marmo, appese la lucerna affinché rischiarasse le notti a Myrrhine. Invano: ella alla fine dormiva, e [dormiva] sola. 10. Ma lievemente a quel chiarore, che ardeva nel gran silenzio opaco della strada, la sua anima volò con lo stridìo di una falena: vagava in cerca del corpo amato, per vederlo ancora, 15. bianco perfetto, il suo bel fiore di carne, fiore che apriva tutta la corolla tutta la notte, e si chiudeva all'alba avido ed aspro, senza più profumo. Ora la falena stridula cercava 20. quel fiore morto, e batté le ali al lume della lucerna, che conosceva gli amori. Ma ella non vide il corpo amato, chiuso nell'arca con molti e misteriosi balsami.

Né volle andare ancora al suo cammino 25. come le anime fatte d'aria, che tardano a prendere il volo, simili all'incenso, il cui destino è di olezzare svanendo. E per l'opaca strada ecco sopravvenne un coro allegro, con le fiaccole spente, 30. da un ricco banchetto di giovani. E Moscho [davanti] a quella lampada solitaria accese la sua fiaccola, e lesse sulla stele: MYRRHINE DORME AL LUME DELLA SUA LUCERNA. È LA PRIMA VOLTA ORA, E PER SEMPRE. 35. E disse: Amici, la sorte ci è propizia! Myrrhine dorme le sue notti, e [dorme] sola! Io ben pregavo il dio Amore, che alla fine mi addormentasse Myrrhine sul cuore: pregai l'Amore e mi ascoltò la Morte. 40. E Callia disse: Ella era un'ape, e stillava il miele, ma pungeva con il pungiglione. E Agathia disse: Ella mesceva ai bocci dell'amore le spine, ai dolci fichi i funghi. E il vecchio Phaedro: Pace alle parole amare! 45. Ella, buona, scambiava l'oro con il rame. E, ebbri di vino dolce, stettero un poco lì nel silenzio

opaco della strada. E la lucerna, tremula, accarezzava sul loro capo il serto intrecciato di rose, 50. e forse attratta da quel profumo di morte una invisibile falena ronzava. Ma poi [davanti] alla lucerna tutti, uno dopo l'altro, accesero la fiaccola. Poi l'auletride destò suoni profondi con il suo flauto 55. doppio, di busso, e con un sonoro trepestìo il coro si mosse tra le faville.

L'anima non si mosse. Rimase ancora lì, e vide le luci e il canto dileguarsi lontano. Era sfuggita al demone che insegna 60. le vie ammuffite alle anime dei morti. Gli era sfuggita. Ed ora non sapeva trovare la strada da sola: stette ancora ai piedi del suo sepolcro, [davanti] al lume vacillante della sua conscia lampada. E la notte 65. era al suo culmine, piena di stelle dorate; quando sentì venire un passo, venire un pianto acuto, e riconobbe Evèno. Perché Evèno aveva perduto il dolce sonno da molti giorni, ed ora sapeva che era 70. chiuso nell'arca con la morta etèra. E tra i singulti aprì la porta del bel tempio, prese la lucerna ed entrò. Poi abilmente, con la spada appuntita, tentò [di aprire] il solido coperchio dell'arca 75. e lo mosse, e con ambedue le mani, puntellando i ginocchi, lo alzò. Era lì con lui, non vista, alle sue spalle (e il lieve stridìo svaniva nel desiderio aspro di Evèno), un'ombra che voleva vedere 80. Myrrhine morta. E questa apparve; e quegli con un urlo lasciò cadere giù il marmo e il suo amore sopra il suo sonno, per sempre.

E fuggì, fuggì via l'anima, e un gallo rosso cantò con l'aspro inno la vita: 85. la vita; ed ella si trovò tra i morti. Né la via di morte era una per tutti, ma tante e tante, e si perdevano irraggiandosi nell'infinita opacità del vuoto. Ed a lei era ignota la sua. Ma nell'ombra 90. ella vedeva molte ombre passare e dileguarsi: alcune con il loro mite demone andavano serene per la via, ed altre rifiutavano, ma invano, la mano del loro destino. Ma ella era sfuggita 95. da tanti giorni al demone; ed la via le era ignota. Dunque si volse ad una anima dolce e vergine, che andando si rivolgeva ancora al dolce mondo; e chiese a quella la sua via. Ma quella, 100. l'anima pura, ecco che tremò tutta come l'ombra di un nuovo esile pioppo: «Non la so!» disse, e nel pallore del Tutto svanì. L'etèra si rivolse ad un'anima santa e flebile, seduta, 105. Che teneva tra le mani il dolce viso in pianto. Era una madre che pensava ancora ai dolci figli; ed anche lei rispose: «Non la so!»; quindi nel dolore del Tutto sparì. L'etèra errò tra i morti a lungo 110. miseramente come già tra i vivi. Ma ora invano. E molto era il ribrezzo di là per l'inquieta anima nuda, che su nei trivi sorgeva in faccia a tutti.

E infine, insonne, l'anima di Evèno 115. passò veloce. Correva al fiume dell'oblio, riarsa di sete., Né l'una riconobbe l'altra. Non l'aveva mai vista. Myrrhine corse su dal trivio, e a quella sconosciuta anima veloce chiese 120. la strada. Evèno le rispose: «Non posso, devo affrettarmi».

E l'anima di Evèno corse più veloce, in orrore, e la trista anima ignuda la seguì. Ma la prima disparve in lontananza, nella nebbia eterna; 125. e l'altra, ansante, l'etèra, sostò a un nuovo trivio incerto., E intese là bisbigli, ma così tenui, come di pulcini gementi

nella cavità dell'uovo. Era un bisbiglio, quale già l'etèra 130. s'era ascoltata, con orrore, venire su pio dal fianco, sommessamente... quando aveva, di là, quel suo bel fior di carne, i petali senza una piega. Ma ora Myrrhine, l'etèra, si ritrasse a quel sussurro. 135. L'anima ignuda pestava cautamente le erbe alte del prato, e guardava per terra, tra gli infecondi caprifichi, e vide. Vide lì, tra gli asfòdeli e i narcissi, starsene, informi tra la vita e il nulla, 140. ombre esili ancora più dell'ombra, i figli suoi, che non volle. E nelle mani esangui avevano i fiori delle cicute colpevoli, avevano le spighe dell'empia segala, per loro trastullo. Ed erano ancora tra la morte 145. e il nulla, presso il limitare. E Myrrhine venne [fino] a loro; e gli infanti lattei, rugosi, vedendo lei, diedero un grido, smorto e gracile; e, gettando i tristi fiori, corsero via con i guizzi 150. Delle gambe e delle lunghe braccia, pendule e flosce; come nella strada molle di pioggia, al risuonare di un passo, i piccolini di qualche rospo fuggono arrancando, così [si mossero] i figli morti 155. prima ancora di nascere, i cacciati prima di uscire a domandare pietà.

Ma la soglia di bronzo della gran casa era lì vicino. E l'atrio ululò tetro a causa delle vigili cagne di sotterra. 160. Pure vi guizzò dentro la turba degli infanti, rabbrivendo. E dietro a loro la madre si immerse nell'oscurità infinita.

Riassunto. 1. Myrrhine, l'etèra, si spense all'alba, con la lampada che teneva accesa durante la notte. Evèno la riempì d'olio e la mise nel tempietto, affinché rischiarasse le notti alla ragazza. Come una falena la sua anima andò verso la lampada, alla ricerca del corpo amato. Ma ella non vide il corpo amato, perché era chiuso nel sepolcro.

2. Né volle iniziare il suo cammino. Per la strada giunse un gruppo allegro di giovani provenienti da un banchetto. Moscho accese la fiaccola per leggere l'iscrizione: "Myrrhine dorme alla luce della sua lampada. È la prima volta. Dormirà per sempre". Egli voleva la ragazza, aveva invocato il dio Amore e gli aveva risposto la morte. Callia ricordò che stillava miele ma pungeva con il pungilione. Phaedo che mescolava ai boccioli dell'amore le spine. Stettero lì un poco, poi accesero tutti le fiaccole. Il flautista intonò un canto. Quindi se ne andarono.

3. L'anima di Myrrhine rimase. Era sfuggita al demone che insegna la strada ai morti, ed ora non sapeva trovare la strada. Era ancora lì quando Evèno ritorno indietro. Da giorni non riusciva a dormire. Il suo sonno era richiuso nel sepolcro. Entrò nel tempietto e con la spada forzò il coperchio. L'anima era dietro di lui. Voleva vedere il suo corpo. Esso apparve. Ed Evèno lasciò cadere il coperchio sopra il suo sonno e sopra il suo amore.

4. L'anima fuggì via, si trovò in mezzo ai morti. Non c'era un'unica via, ce n'erano tante, e si perdevano nell'oscurità. Lei non conosceva la sua. Vide molte ombre passare e dileguarsi, guidate dal loro demone; altre rifiutarsi di seguirlo. Chiese la via all'anima di una vergine. Quella la guardò, rispose che non la sa-

peva, e fuggì via impaurita. Chiese ad una madre in lacrime che pensava ai suoi figli. Anche lei rispose che non la conosceva. L'etèra vagò a lungo tra i morti, come tra i vivi, ma invano. Molte anime provavano ribrezzo per lei.

5. Infine passò veloce l'anima di Evèno, diretta verso il fiume dell'oblio. Non si riconobbero. Myrrhine chiese la strada, ma Evèno le rispose che doveva affrettarsi.

6. Myrrhine si fermò ad un altro trivio. Qui intese dei bisbigli, come di pulcini dentro l'uovo. Conosceva quel bisbiglio: l'aveva sentito, con orrore, venire sul dal fianco, quando aveva il suo bel corpo. Guardò per terra e vide, in mezzo agli infecondi caprifichi, informi tra la vita e il nulla, i figli suoi, che non volle. Avevano in mano i fiori di cicuta e le spighe della segala come trastullo. Vedendola, diedero un grido e con un guizzo fuggirono via.

7. Ma la soglia di bronzo era lì vicino. La turba degli infanti vi si precipitò dentro, e dietro ad essi la loro madre.

Riassunto minore. Myrrhine, l'etèra, muore. Evèno, il suo amante, accende la lampada del suo sepolcro. Essa non sa staccarsi dal suo corpo. Ritornando da un matrimonio, i suoi amici si fermano sulla sua tomba e la rimpiangono. Poi se ne vanno. Essa rimane. Evèno viene e forza il coperchio del sepolcro, per vederla. L'anima fugge, e si trova tra i morti. Ma qui le strade erano tante e lei non conosceva la sua, perché aveva rifiutato di seguire il suo demone. Chiede ad una vergine, che le risponde di non conoscerla. Chiede ad una madre, che piangeva per i suoi figli, ed anche lei le risponde che non la conosce. Incontra anche Evèno, ma non si riconoscono. Egli le risponde che doveva affrettarsi ad arrivare al fiume dell'oblio. Ad un nuovo trivio sente bisbigli che già conosceva, quando era in vita. Provenivano dal suo grembo. Guarda per terra e vede i figli, che non volle. Vedendola essi fuggono via. Ma la porta degli inferi era lì vicina. La turba degli infanti vi si precipita dentro, e dietro a loro la madre.

Commento

1. Nel *Fedone* 107-108, di Platone Socrate racconta che, quando si muore, il demone, che in vita ha avuto cura del corpo, conduce l'anima per la strada che porta all'Ade. Essa però non è dritta né unica, ma è piena di ramificazioni e di incroci. L'anima che ha vissuto bene lo segue senza opporre resistenza. Quella che è ancora legata al proprio corpo vaga a lungo alla ricerca del corpo. E il demone con estrema fatica riesce a condurla con sé. L'anima che ha commesso una qualche delitto è sfuggita dalle altre anime, che si rifiutano di accompagnarla. Ed essa soltanto dopo un adeguato periodo di espiazione e di dolore può iniziare il cammino.

2. I *Poemi conviviali* mostrano un Pascoli ben diverso da quello che vuole essere facile ed umile ad oltranza e contro ogni ragionevolezza. Questi poemi riproducono con meticolosa precisione il mondo classico e le

sue problematiche valide anche per il presente. Ma sono poemi difficili, perciò l'immagine che il poeta ha lasciato dietro di sé è legata alla produzione più semplice e più facile.

3. Myrrhine è una etèra, ha vissuto con il corpo per tutta la vita. Di notte la sua fiaccola era sempre accesa. Ora muore. Evèno la rimpiange subito e accende una lampada nel suo sepolcro. Lei non riesce a staccarsi dal corpo, e vaga introno al suo sepolcro. I suoi amanti ritornano da una festa si fermano e la ricordano con un vivo rimpianto: mescolava ai boccioli dell'amore le spine; scambiava l'oro con il rame. E il flautista intona un canto. Evèno forza il sepolcro, così vede il suo corpo. E l'anima può andare tra i morti. Qui cerca la strada: non la può guidare il demone, perché gli era sfuggita. Chiede la strada a una vergine e a una madre, ma non gliela sanno dire. Incontra anche Evèno, ma i due non si riconoscono. Infine ad un bivio incontra anche i figli suoi, che non volle. Essi la vedono e fuggono. Si precipitano oltre la soglia dell'Ade. E dietro a loro la loro madre.

4. La ragazza è morta giovane, ma ha lasciato un intenso ricordo di sé. Evèno e gli amici la ricordano con nostalgia. Ma lei è ancora legata al suo corpo, perciò il suo viaggio verso l'Ade non è facile: il demone non la guida. Così lei chiede la strada, ma le anime non gliela sanno indicare. La chiede anche ad Evèno, ma i due non si riconoscono, ed egli deve affrettarsi per raggiungere il fiume dell'oblio. Infine incontra i figli suoi, che non volle. Ed essi, fuggendola, guidano la madre oltre la porta dell'Ade.

5. La donna è vissuta con il corpo, e unicamente con il corpo. Ma, a detta dei suoi amici, è stata generosa. Dopo morta non riesce a staccarsi dal corpo, non pensa al viaggio che la porta nell'Ade, pensa ancora al suo corpo. E lo vuole rivedere. Perciò sosta vicina al sepolcro. In vita non si è mai lamentata. Ora in morte prova l'angoscia di vedersi separata dal suo corpo, «il suo bel fior di carne aperto».

6. La ragazza scopre la sua colpa nell'altro mondo. In vita l'aveva sempre rimossa: il rifiuto di avere figli. I figli gli avrebbero impedito l'amore proprio e l'amore altrui per il proprio corpo.

Alexandros (1895)

1. "Siamo giunti [alla fine del viaggio]: [questa spiaggia dell'India] è l'estremo confine della Terra. O sacro araldo, squilla la tromba [per fermare l'esercito]! Non vi è più alcun'altra terra davanti a noi, se non quella là nell'aria (=la Luna), che vi brilla in mezzo allo scudo, 2. o Pezetéri: è una terra errante e disabitata, inaccessibile. Da quest'ultima sponda vedete là, o mercenari della Caria, 3. l'ultimo fiume, l'Oceano, senza onde. O soldati venuti dalla Macedonia e dalla Palestina, ecco, la Terra sfuma i suoi confini lontani e si sprofonda 4. dentro la volta fulgida del cielo.

5. O fiumane che oltrepascai! voi portate riflessa nelle vostre chiare acque la foresta, che rimane; portate con voi il cupo mormorio della corrente, che non cessa mai. 6. O montagne che varcai! dopo che siete state

varcate, dalla vostra cima non appare uno spazio così grande, che prima non lo faceste immaginare più grande. 7. O monti, o fiumi, azzurri come il cielo, azzurri come il mare! Sarebbe stato un miglior pensiero fermarsi, non guardar più avanti, sognare: 8. il sogno può ingigantire senza limiti la realtà.

9. Oh! Ero tanto più felice quanto più cammino avevo davanti a me; quante più battaglie, quanti più dubbi, quanto più destino! 10. Ad Isso, quando l'accampamento nemico con le sue mille schiere, i suoi carri oscuri e le sue mandrie innumerevoli mandava nella notte il bagliore dei suoi fuochi alimentati dai venti. 11. A Pella, quando nelle lunghe sere, o mio Bucefalo, inseguivamo il Sole; il Sole che tra le nere selve 12. ardeva sempre più lontano, irraggiungibile, come un tesoro.

13. O figlio d'Aminta (=o padre mio)! Io non sapevo che c'era un confine ultimo, insuperabile, quando incominciai la marcia di conquista! Timòteo, il suonatore di flauto, intonava un canto fra gli altari: 14. era un invito possente ad andare sempre più avanti (era il mio destino!), anche dopo la morte; ed esso è presente nel mio cuore come il mormorio del mare nella conchiglia. 15. O squillo acuto, o spirito possente (=è l'invito possente ad avanzare), che passi alto sopra di noi e che gridi che io ti segua ancora! Ma questo è il confine ultimo della Terra, è l'Oceano, è il Niente... 16. e il canto passa oltre di noi e si dilegua."

17. E così piange, dopo che giunse [all'estremo confine della Terra ancor] desideroso [di continuare la marcia di conquista]: piange dall'occhio nero come la morte, piange dall'occhio azzurro come il cielo, 18. perché (tale è il suo destino) nell'occhio nero lo sperare si fa più vano; e nell'occhio azzurro il desiderare si fa più forte. 19. Egli ode le belve fremere lontano; egli ode forze sconosciute, inesauribili, passargli davanti nell'immensa pianura, 20. come il trotto di mandrie d'elefanti.

21. Intanto nell'Epiro, aspra e montuosa, le sue vergini sorelle filano per lui, dolce assente, la lana di Mileto. 22. A tarda notte, tra le anelle operose esse torcono il filo con le dita bianche come la cera; e il vento passa e passano le stelle (=passa tutta la notte). 23. Olimpia (=la madre), smarrita in un sogno, ascolta l'interminabile mormorio di una sorgente, ascolta nell'oscura volta del cielo infinito 24. le grandi querce bisbigliare sul monte.

Riassunto. Il poeta reinterpreta in termini decadenti la figura di Alessandro Magno: il sovrano macedone ha conquistato l'impero persiano ed è giunto sulle rive dell'Oceano Indiano. Dovrebbe essere contento, perché ha conquistato tutto, ma non lo è, perché non ha più nulla da conquistare. Era più bello il momento della partenza, quando aveva davanti a sé il pericolo e l'avventura. Ora le sue conquiste gli appaiono molto più piccole di quanto immaginava, perché la realtà si è dimostrata molto inferiore al sogno. Egli sente che nella realtà ci sono forze immense, che egli non può controllare, perciò si sente infelice. Sua madre invece è rimasta nella reggia e passa il tempo a sognare e ad

ascoltare il linguaggio delle forze ignote della natura, che essa comprende.

Commento

1. Anche in questa poesia Pascoli rifiuta la ragione, la scienza, la realtà, che sono di gran lunga inferiori, meno soddisfacenti e meno efficaci dell'intuizione e del sogno.

2. La poesia si sviluppa sulle dislocazioni dei tempi e dei luoghi: Alessandro è giunto sulle rive dell'Oceano Indiano, non ha più nulla da conquistare davanti a lui, perciò si volta indietro, a pensare al momento della partenza, alle sue vittorie militari, a come apparivano le difficoltà *prima che le affrontasse e dopo che le aveva affrontate*. Egli è in riva all'oceano, ma pensa a tutti i luoghi (e a tutte le avventure) che ha percorso prima di giungere alla fine del suo viaggio, al luogo che non permette di passare in alcun altro luogo. Questa impossibilità provoca il dramma e l'insoddisfazione interiore: la realtà risulta molto – troppo – inferiore al desiderio del cuore, al sogno. E l'insoddisfazione diventa connaturata con la vita e la natura umana. La scelta giusta risultava fin dall'inizio quella di sua madre, che aveva rifiutato la realtà a favore del sogno. Il sogno, non l'azione né la razionalità, le permetteva di entrare in contatto con le forze smisurate e misteriose della natura.

3. Il rifiuto della razionalità da parte di Pascoli risulta più solido e motivato se si tiene presente che il Positivismo dominante – superficialmente ottimistico – era in crisi, che Freud conquistava nuovi territori alla ricerca scientifica, che la scienza stava subendo trasformazioni radicali che la staccavano completamente dalla fisica galileo-newtoniana, che la società europea era dilaniata da tensioni e da conflitti a cui si rispondeva con la forza, con la violenza, con l'attivismo irrazionalistico, con il nazionalismo, con il culto della guerra o della violenza o del superuomo. Alla fine del secolo la società europea era in crisi, perché aveva perso ogni certezza e ogni speranza. L'esplosione degli irrazionalismi porta alla prima guerra mondiale (1914-18).

4. Il viaggio insoddisfacente di Alessandro Magno può essere confrontato con quello dell'Ulisse dantesco (*If.* XXVI), che abbandona il figlio, il padre e la moglie e con i pochi fidati compagni sfida la volontà degli dei, supera le colonne d'Ercole, si avventura nell'oceano disabitato, e infine incontra la morte davanti ad una montagna altissima (è la montagna del purgatorio), pur di raggiungere "virtute e canoscenza". Ma l'Ulisse dantesco rimanda alla interpretazione pascoliana dell'eroe greco. Ulisse sta tornando a casa con i suoi compagni, è giunto in prossimità della sua isola, quando si addormenta. I compagni aprono gli otri, dove erano racchiusi i venti sfavorevoli. La nave è spinta nuovamente in alto mare. Svegliandosi, egli vede in lontananza qualcosa di indistinto, da cui ora i venti lo allontanano. Ma non sa se è soltanto una nuvola o se è la sua terra: il sonno gli ha impedito di essere pronto all'appuntamento che il destino gli aveva

preparato (*Poemi conviviali, Il sonno di Odisseo*, 1904).

5. Anche D'Annunzio reinterpreta in termini decadenti il mondo classico, ma in modo completamente diverso. Il suo Ulisse non manca all'appuntamento con il destino, è anzi artefice del suo destino. Il poeta lo incontra mentre sta veleggiando a nord della sua isola, gli chiede di metterlo alla prova, di fargli provare l'arco. Ulisse lo guarda per un attimo, e da quel momento il poeta è divenuto diverso da tutti i suoi compagni (*Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Maia, IV. L'incontro con Ulisse*, 1903).

GABRIELE D'ANNUNZIO (1863-1938)

La vita. Gabriele D'Annunzio nasce a Pescara nel 1863. Nel 1874 inizia gli studi ginnasiali e liceali nel Collegio "Cicognini" di Prato. Nel 1881 si trasferisce a Roma per iniziare gli studi universitari, che abbandona, per dedicarsi alla vita mondana. Frequenta con successo i più importanti salotti letterari della capitale e si dedica all'attività di giornalista e di scrittore. Nel 1882 pubblica *Canto novo* e si mette in luce per le sue scelte di vita che vanno contro la morale dominante. Nel 1883 si sposa con Maria Hardouin di Gallese dopo una romantica fuga. Nel 1887 inizia una relazione amorosa con Barbara Leoni, che gli ispira alcuni personaggi femminili dei suoi romanzi. Nel 1889 pubblica il romanzo *Il piacere*. Nel 1891 si trasferisce a Napoli con la nuova compagna, Maria Gravina Cruyllas di Ramacca. Negli anni successivi pubblica i romanzi *Giovanni Episcopo* (1891) e *L'innocente* (1892), scritti sotto l'influsso dei grandi narratori russi dell'Ottocento. Legge però anche le opere di Friedrich Nietzsche (1844-1900), da cui deriva l'ideale del superuomo e la convinzione di poter interpretare il ruolo di poeta-vate. Pubblica poi la raccolta poetica *Poema paradisiaco* (1893) e i romanzi *Il trionfo della morte* (1894) e *La vergine delle rocce* (1895), che risentono delle letture nietzschiane, di atteggiamenti antisocialisti ed ostili all'incipiente società di massa. Queste idee sono ben accolte dal suo pubblico, la borghesia, che attraverso le sue opere evade dal grigiore della realtà quotidiana. Il poeta, sempre sensibile alle esigenze e alle richieste dei suoi lettori, dà luogo alla moda del "dannunzianesimo", e diviene il modello di vita per moltissimi giovani. Poco dopo inizia una relazione con Eleonora Duse, con la quale risiede nella villa lussuosissima della "Capponcina", presso Settignano. Nel 1897 viene eletto deputato della Destra. Nel 1900 passa però nelle file della Sinistra in occasione dell'opposizione parlamentare alle leggi Pelloux, che riducevano le libertà civili. Nel 1900 pubblica *Il fuoco*, il suo romanzo più innovativo; nel 1903 il dramma teatrale *La figlia di Iorio*, e la raccolta di poesia *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, che comprende tre opere, *Maia*, *Elettra* e *Alcyone*. D'Annunzio quindi sostituisce la Duse prima con Alessandra Starabba di Rudini, che era divenuta morfinomane; quindi con Giuseppina Mancini, che in seguito impazzisce e che ispira un personaggio del romanzo *Forse che sì forse che no* (1910). Nel 1910 è travolto dai debiti ed è costretto a riparare in Francia. Nel 1914, allo scoppio della prima guerra mondiale, si schiera a fianco dell'Intesa. Così nel 1915 può ritornare in Italia, dove partecipa alle manifestazioni a favore dell'entrata in guerra. Durante la guerra viene utilizzato dai comandi militari per scopi di propaganda. D'Annunzio costruisce la figura del "poeta-soldato". Egli però dà effettive prove di valore, per quanto amplificate, come il volo su Trieste (1915), la penetrazione nel porto di Bùccari con alcune motosiluranti e l'affondamento di due navi (la "beffa di

Bùccari", 1918) e il volo su Vienna (1918). Nel 1916 durante un atterraggio si ferisce ad un occhio, che perde; durante la convalescenza scrive appunti che poi rielabora nel romanzo *Notturmo* (1921). Durante la conferenza di pace di Versailles la Francia e l'Inghilterra rifiutano di riconoscere all'Italia la Dalmazia e la città di Fiume. D'Annunzio allora con un gruppo di "legionari" occupa Fiume (1919), di cui si nomina governatore, e lancia la parola d'ordine della "vittoria mutilata". Nel 1920 il governo Giolitti invia l'esercito che allontana il poeta. Negli anni successivi D'Annunzio si schiera con il Fascismo e partecipa attivamente alla vita politica fino al delitto Matteotti. I rapporti con Mussolini sono però soltanto pubblicamente di reciproca stima, perché in privato esiste una insofferenza reciproca. Nel 1924 Mussolini, che non ha più nulla da temere, lo nomina "principe di Montenevoso" e lo emargina dalla vita politica. D'Annunzio vive il ruolo di poeta ufficiale del regime nella sua villa Thode, che sarebbe divenuta il "Vittoriale degli Italiani", a Gardone, dove si era stabilito fin dal 1920. Qui muore nel 1938.

Le opere. D'Annunzio scrive la raccolta poetica giovanile *Canto novo* (1892), i romanzi *Il piacere* (1889), *Giovanni Episcopo* (1891), *L'innocente* (1892), poi la raccolta poetica *Poema paradisiaco* (1893), i romanzi *Il trionfo della morte* (1894), *La vergine delle rocce* (1895), *Il fuoco* (1900), il dramma teatrale *La figlia di Iorio* (1900), le *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, che comprendono tre opere (*Maia*, *Elettra* e *Alcyone*) (1903), i romanzi *Forse che sì forse che no* (1910) e *Notturmo* (1921), e numerosi drammi teatrali.

La poetica. D'Annunzio è consapevole, e accetta di fare parte di quella categoria che, in un articolo apparso sulla "Fanfulla" nel 1885, definisce "delli scrittori di professione, di quelli che scrivono non soltanto per far l'arte, ma anche per far denari, di quelli che sono condannati ad avere relazioni dirette con li editori e che son costretti a offerire e a vendere come qualunque merce l'opera loro".

Egli è perciò attento al suo pubblico, in genere borghese e piccolo-borghese, non soltanto per le sue esigenze economiche, ma anche per un fortissimo desiderio di autoaffermazione. A tale pubblico egli propone la sua vita eccezionale, inimitabile e scandalosa. In essa i lettori vedevano realizzarsi le loro aspirazioni, più o meno segrete, a cui dovevano rinunciare in nome della rispettabilità e del decoro. Per tale pubblico lo scrittore costruisce, in successione cronologica, il vitalismo panico iniziale, il mito dell'esteta assoluto, il mito del superuomo, il mito del poeta-vate e il mito del poeta-soldato.

Nel corso di tutta la sua attività artistica l'autore è attento, individua con grande intuito ed assimila i motivi che stanno divenendo dominanti nella letteratura europea. Quindi li elabora con estrema rapidità, per fornirli al suo pubblico. Egli inizia imitando Carducci e il suo classicismo, poi le novelle di Verga, e recupe-

rando la produzione letteraria italiana del Trecento. Questi autori sono il banco di prova con cui apprende il mestiere di scrittore e da cui parte per sprovvincializzare la sua cultura. Ma già dalle prime prove emerge il suo vitalismo radicale, che sarà il motivo conduttore anche della produzione successiva. Esso si esprime ora con una adesione arazionale e immediata alla vita della natura, ora con l'esaltazione delle forze istintuali e di modelli primitivi e violenti di vita. Il poeta scopre poi l'estetismo raffinato ed il simbolismo dei poeti decadenti francesi (Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Guy de Maupassant); assimila le opere di molti altri scrittori del tempo (Ippolite Taine, John Ruskin, Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans); riprende i romanzi realisti e naturalisti (Victor Hugo, i fratelli Goncourt, Emile Zola), ma anche i grandi romanzi russi (Fedor Dostoevskij e Lev Tolstoj); si appropria e rielabora la filosofia nichilista e incentrata sulla figura del superuomo, di Friedrich Nietzsche.

A una simile varietà di fonti e di suggestioni corrisponde un'altrettanta varietà di forme letterarie: poesie, romanzi, drammi teatrali (sia in prosa che in versi), ed una straordinaria capacità di rinnovamento linguistico e metrico. Tale rinnovamento va dalle prose liriche, in cui prosa e poesia si fondono, all'uso e al recupero di forme metriche tra loro diversissime (sonetto, canzone, madrigale, ode, versi da tre a dodici sillabe, metro barbaro, versi liberi, versi rimati); dal ricorso a parole auliche, ricercate, raffinate, all'elaborazione di versi di diversa lunghezza, ricchissimi di sonorità e di continui richiami. Tutto ciò si inserisce poi nell'attività di giornalista dell'autore e nella costante realizzazione dell'ideale che unisce arte e vita.

Canto novo (1882) è rimaneggiato nell'edizione del 1896, che elimina il carattere autobiografico delle poesie. La donna, Elda Zucconi, a cui la prima edizione è dedicata, cede il posto a una emblematica figura femminile, indicata come l'*Ospite*.

Canto dell'Ospite (1882)

O falce di luna calante, che brilli sulle acque deserte, o falce d'argento, quale mèsse (=grande quantità) di sogni ondeggia sotto il tuo mite chiarore qui, sulla terra!

Brevi fruscii di foglie, profumi di fiori di bosco si espandono verso il mare: nel vasto silenzio non si difonde alcun canto né alcun grido né alcun suono.

Oppressi dall'amore e dal piacere, gli esseri viventi si addormentano... O falce di luna calante, quale mèsse (=grande quantità) di sogni ondeggia sotto il tuo mite chiarore qui, sulla terra!

Riassunto. La falce di luna calante brilla sopra le acque deserte, mentre sulla terra si forma una mèsse di sogni. Il fruscio delle foglie e i profumi del bosco vanno verso il mare, mentre ovunque è silenzio. Gli esseri viventi, vinti dalle fatiche amorose e dal piace-

re, si addormentano e sognano una mèsse di sogni, sotto il chiarore lunare.

Commento

1. Il poeta, con gusto barocco, identifica la luna calante con la falce che miete il grano. Perciò la luna-falce va a raccogliere una mèsse di sogni sulla terra.

2. Nella seconda strofa la natura subisce una trasfigurazione sensuale e viene umanizzata.

3. La conclusione – gli esseri viventi che si addormentano –, che riprende un motivo letterario presente da sempre nella letteratura occidentale (Alcmene, Virgilio, Dante, Petrarca), subisce una radicale modifica in senso sensuale, edonistico ed erotico.

L'Isottero-La Chimera (1890) rielabora un'opera del 1886, in cui l'autore si era ispirato alla poesia del Trecento e aveva usato la nona rima. *Epodo*, dedicato all'amico poeta Giovanni Marradi, contiene una concezione della poesia, a cui l'autore resterà sempre fedele.

Epodo (1887)

O amico, è [forse] utile meditare nel profondo del proprio animo l'incerto destino degli uomini, [è forse utile] rimpiangere il tempo [che passa] e riempire di inutili malinconie la dea Terra che è piena di vita?

C'è Ginevra e la bionda Isotta, vi sono i pini e vi sono le fontane, i tornei, i duelli ed i fiumi, le foreste e le lande, e il re di Trebisonda!

È utile bere con la gola ben aperta ai ruscelli della poesia, e cogliere le rose e gustare ogni frutto soave.

O poeta, la Parola è divina; il cielo ha riposto ogni nostra gioia nella più pura Bellezza; e il Verso è tutto.

Riassunto. Il poeta si rivolge all'amico Giovanni Marradi e gli dice che non serve passare il tempo a meditare sull'incerto destino umano, né piangere il tempo che passa, né riempire la terra con noiose malinconie. Vi è la poesia, che canta la bellezza, l'amore, l'avventura, le grandi imprese, la natura, i grandi personaggi. La Parola è capace di trasformare la realtà; la gioia del poeta è nella pura Bellezza dell'arte; ed il Verso è tutto.

Commento

1. Il poeta propone una concezione della poesia e, più in generale, della cultura che afferma la superiorità dell'immaginazione poetica, capace di trasformare la realtà, rispetto alla misera realtà della vita quotidiana. Questa tesi poetica è formulata esplicitamente negli ultimi versi, nei quali è presente pure l'estetismo e il culto della bellezza dell'autore.

2. Una tesi non diversa era stata proposta nel Seicento da Giambattista Marino (1569-1625), il maggiore rappresentante del Barocco: "È del poeta il fin la meraviglia (Parlo dell'eccellente e non del goffo): Chi non sa far stupir vada alla striglia". La seconda strofa è traduzione letterale di alcuni versi del poemetto medievale *Intelligenza* (CCLXXXVII, 4-9).

3. Per D'Annunzio esiste il (mondo) materiale e il (mondo) immaginario. Il poeta ha il compito di operare nel (mondo) immaginario e di forgiare belle immagini e nuovi miti, capaci di affascinare il lettore e di farlo evadere dalle miserie e dalle strettoie della vita quotidiana. Per il poeta la letizia consiste nella bellezza e nell'abbandonarsi alle sensazioni che essa provoca. Per l'autore dei *Fioretti di san Francesco* (fine Trecento) la letizia invece consiste nell'accettare, per amore di Dio, i dolori, le malattie, le offese e i disagi che la vita riserva.

4. Sul fascino e sulla forza irresistibile della parola avevano insistito nel V sec. a.C. i sofisti greci e in particolare Gorgia da Lentini (Siracusa) nell'*Elogio di Elena*: la donna viene giustificata di aver abbandonato il marito e di aver provocato la guerra di Troia, perché non poteva resistere alle parole persuasive di Paride. Anche in ambito religioso viene riconosciuto il potere insito nella parola. Il *Vangelo* di Giovanni incomincia così: "In principio era la Parola", dove il termine – che indica la divinità – è sinonimo di ragione, ragionamento, razionalità.

Le *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* (1903) sono l'opera della maturità poetica di D'Annunzio. *Alcyone*, il terzo libro, contiene alcune delle poesie più famose e significative.

L'incontro con Ulisse (1900)

1. Incontrammo colui che i latini chiamano Ulisse, nelle acque di Leucade (=a nord di Itaca), sotto le scogliere rosse e bianche, che stanno sopra il mare vorace, presso la grande isola (=Itaca), come un corpo costruito di rudi ossa incrollabili e circondato soltanto dalla cintura argentea del mare. Noi lo vedemmo sulla nave ricurva. E reggeva nel pugno la corda della vela, mentre in silenzio spiava i venti volubili; e il berretto di tessuto dei marinai gli copriva i capelli bianchi, la breve tunica gli copriva il ginocchio di ferro, la palpebra gli chiudeva un po' l'occhio azzurro; e vigile in ogni muscolo era l'infaticabile potenza del cuore magnanimo.

2. E non i tripodi massicci, non i vasi di bronzo rotondi rilucevano sopra il ponte della nave (i bei doni dati da Alcino, re dei Feaci), né erano distesi la veste né il mantello, dove l'Eroe potesse distendersi e dormire; ma egli si era soltanto levato l'arco con cui si era vendicato, l'arco costruito con corna di cervo e con una corda resistente, che garrì come una rondine che annunzia il giorno in cui egli scelse la freccia che attraversò la gola del proco. Soltanto con quell'arco e con la sua nave nera – lontano da casa dall'alto tetto e risonante per i telai al lavoro – continuava la sua dura lotta, voluta dal destino, contro il Mare implacabile.

3. "O figlio di Laerte – gridammo (e il cuore ci balzava nel petto come sul monte Ida balzava ai sacerdoti della Frigia durante le loro danze sfrenate; e il coraggio più accanito ci ardeva nelle viscere) –, o Re degli uomini, o distruttore di città, o pilota di tutti i mari pericolosi, verso quale luogo stai navigando? Verso

quali meravigliosi pericoli conduci la tua nera nave? Noi siamo uomini liberi e, come tu tieni la tua corda-timone, così noi teniamo nel pugno la nostra vita, pronti a rischiarla o a tenerla ancora (=pronti a vivere come a morire). Ma, se volessimo avere un re, vorremmo avere te soltanto come re, te che conosci mille vie. Prendici sulla tua nave, per seguirti fino alla morte!" Egli non si degnò neppure di volgere il capo.

4. Come davanti allo schiamazzo di vuoti ragazzi, egli non volse il capo dai capelli bianchi; e la rossa banda laterale del copricapo gli palpitava al vento sopra l'arida guancia, che il tempo e il dolore avevano segnato di solchi venerabili. "Odimi – io gridai, superando il clamore dei miei compagni –, odimi, o Re delle tempeste! Tra costoro io sono il più forte. Mettimi a prova. E, se tendo il tuo grande arco, prendimi con te come un tuo pari. Ma, se io non lo tendo, crocifiggimi alla tua prua." Egli si volse meno sdegnoso a quelle parole piene di orgoglio giovanile, che risuonavano nel vento; e i suoi occhi sfolgoranti mi fissarono al centro della fronte.

5. Poi tese la corda-timone al soffio impetuoso del vento; e, tutti in silenzio, guardammo la vela regale allontanarsi nel mare Ionio risplendente. Ma il mio cuore si era diviso per sempre dai miei compagni; ed essi alzavano il capo come sentissero che un giogo intollerabile stava per scendere su di loro. Io tacqui in disparte, e fui solo; per sempre fui solo sul Mare. E in me solo credetti. O Uomo, io non credetti ad altra virtù che non fosse quella inesorabile di un cuore possente. E a me solo io fui fedele, e ai miei piani. O pensieri, o scintille dell'Azione, o faville del ferro battuto, o bellezza dell'incudine!

Riassunto. 1. Il poeta incontra Ulisse e la sua nave a nord di Itaca. L'eroe impugnava la corda-timone. 2. Sulla tolda non c'erano i doni di Alcino, ma l'arco di cervo. Aveva lasciato la reggia soltanto con quell'arco. 3. Essi chiedono verso quali meravigliosi pericoli conduce la nave. E chiedono di seguirlo: sono uomini liberi e sono disposti a rischiare la loro vita. Sono disposti a seguirlo sino alla morte. 4. Ulisse li guarda come si guarda a ragazzi che schiamazzano. Il poeta però alza la voce sulle onde del mare e chiede di provare l'arco: se lo tende, l'Eroe lo prenderà con sé; se non lo tende, lo crocifiggerà alla prua della nave. Ulisse fissa intensamente gli occhi su di lui. 5. Poi tende la corda-timone sotto il soffio del vento. Ma il cuore del poeta si era staccato per sempre dai suoi compagni. Essi sentivano che il destino stava calando su di loro come un giogo. Egli in disparte, in silenzio, è solo, solo sul Mare, ma fiducioso in se stesso e nel valore del suo cuore possente, fedele a se stesso e ai suoi piani. Il suo pensiero si sarebbe realizzato nelle scintille dell'atto, avrebbe imposto la sua volontà al destino.

Riassunto. Il poeta incontra Ulisse mentre sta guidando la sua nave. I suoi compagni chiedono che li prenda con lui. L'Eroe non li degna di uno sguardo. Egli invece chiede che lo metta alla prova. Ulisse lo guarda per un attimo. Da quel momento il poeta è solo,

solo con i suoi propositi, solo con la sua volontà, solo sul mare della vita. E capace di imporre la sua volontà su tutto e su tutti. Era nato un altro Eroe, l'eroe moderno: il superuomo.

Commento

1. Il poeta interpreta in termini di superuomo la figura classica di Ulisse, che nel corso dei secoli aveva avuto più letture (Omero, Dante, Foscolo, Pascoli e poi Saba). Nel superuomo c'è la presenza di F. Nietzsche (1844-1900) ma anche dell'*individuo eccezionale*, del *genio*, del primo Romanticismo.

La sera fiesolana (1899)

1. Le mie parole nella sera giungano a te (=una evanescente figura di donna) fresche come il fruscio che fanno le foglie del gelso nella mano di colui che le coglie silenzioso e che ancora si attarda nel lavoro lento sull'alta scala che diventa nera contro il fusto che assume il colore dell'argento con i suoi rami privati delle foglie, mentre la Luna sta per apparire nell'orizzonte azzurrino e pare che davanti a sé distenda un velo (=la rugiada), nel quale il nostro sogno si adagia, e pare che la campagna si senta già sommersa da lei nella frescura della notte e che da lei riceva la pace sperata senza vederla.

2. Che tu sia lodata, o Sera, per il tuo viso candido come la perla e per i tuoi grandi occhi bagnati, nei quali si ferma l'acqua che cade dal cielo!

3. Le mie parole nella sera giungano a te dolci come la pioggia che cadeva tiepida e fuggente (ultimo saluto lacrimoso della primavera) sui gelsi, sugli olmi, sulle viti e sui pini dagli aghi novelli, che giocano con l'aria che si perde [in mezzo ad essi], sul grano che non è ancora maturo e non è verde, sul fieno che è stato tagliato dalla falce e che sta cambiando colore, sugli ulivi, sui fratelli ulivi, che [con il loro colore argentato] rendono i pendii delle colline pallidi e sorridenti.

4. Che tu sia lodata, o Sera, per le tue vesti profumate, e per la cintura che ti circonda come il virgulto di salice circonda il fieno che profuma!

5. Io ti dirò verso quali regni d'amore ci chiama il fiume (=l'Arno), le cui sorgenti eterne parlano (=gorgogliano) nel mistero sacro dei monti; e ti dirò per quale segreto le colline nell'orizzonte limpido s'incurvino come labbra che un divieto faccia tacere, e perché la volontà di parlare le renda belle oltre ogni desiderio umano, e perché, pur nel loro silenzio, le renda capaci di sempre nuove consolazioni, così che pare che ogni sera l'anima le possa amare con un amore più forte.

6. Che tu sia lodata, o Sera, per la tua morte fatta di puri colori e per l'attesa [della notte] che in te fa palpitare le prime stelle.

Riassunto. Il poeta si rivolge a una evanescente figura di donna: vuole che le sue parole le giungano fresche come la campagna quando scende la sera. Vuole che le sue parole le giungano dolci come la pioggia profumata che cadeva alla fine della primavera sui gelsi,

sui pini, sul grano e sul fieno. Infine le vuol dire verso quali regni d'amore li chiami il fiume, che ha le sue fonti nel mistero sacro della Natura; e perché le colline all'orizzonte sembrano labbra che per un divieto restano silenziose e che spingono l'anima ad amarle d'un amore sempre più forte.

Commento

1. Il poeta nelle tre strofe si rivolge a una muta interlocutrice, nelle terzine si rivolge alla Sera, che è personificata. In tal modo riesce a intercalare le parole che rivolge alla donna e quelle che rivolge alla Sera. Lo svolgersi della sera però è presente nelle strofe anche come secondo termine di paragone.

2. In tutta la poesia egli si abbandona al flusso incontrollato delle sensazioni (visive, uditive e olfattive) provocate dal sopraggiungere della sera, e reagisce indicando alla donna i regni d'amore, verso i quali il fiume li chiama, e il sacro mistero della Natura, che acquista sembianze umane. Nello stesso tempo il poeta e la donna si presentano non come esseri umani provvisti di una dimensione fisica e materiale, bensì come puri centri ricettivi delle sensazioni che giungono dalla Sera-Natura. Il poeta nega la sua umanità per ribadire la sua assoluta appartenenza alla Natura: la razionalità è negata a favore di un ritorno nel grembo della natura. In tal modo nega valore sia alla società sia alla morale.

3. Come di consueto, il linguaggio adoperato è costituito da parole antiche e preziose, che il poeta riprende con esasperato gusto estetico. La poesia è poi una continua sinestesia (*fresche... parole... come il fruscio*), che fonde le sensazioni provenienti da due sensi diversi. Ci sono anche chiari rimandi ad autori del passato. Ad esempio l'anafora *Laudata sii* rimanda al *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi. Il contesto però è completamente diverso: il *Cantico delle creature* canta Dio che ha dato agli uomini le creature; D'Annunzio celebra invece la parola, che è *divina*, poiché *fa essere* e *crea* le cose. E ci sono anche rimandi alla tecnica petrarchesca di riempire i sonetti del *Canzoniere* con un'unica proposizione.

4. La poesia va confrontata con lo stesso tema trattato da altri autori: Dante (*If.* II, 1-6; *Pg.* VIII, 1-6), Foscolo (*Alla sera*), Manzoni (*I promessi sposi*, VIII: La notte degli imbrogli), Leopardi (*Il sabato del villaggio*), Pascoli (*La mia sera*).

La pioggia nel pineto (1902)

1. Taci. Sulle foglie del bosco non odo parole che tu possa dire umane; ma odo parole più nuove che sono pronunciate dalle gocce e dalle foglie lontane. Ascolta. Piove dalle nuvole sparse. Piove sulle tamerici bruciate dal sale e dal sole, piove sui pini dal tronco scaglioso e dai rami ricoperti di aghi, piove sui mirti sacri agli dei, sulle ginestre risplendenti per le loro infiorescenze, sui ginepri ricoperti di bacche profumate, piove sui nostri volti che ormai appartengono al bosco, piove sulle nostre mani nude, sui nostri vestiti leggeri, sui nostri freschi pensieri, che la nostra nuova

anima dischiude, [piove] sulla bella favola dell'amore, che ieri illuse te, che oggi illude me, o Ermione.

2. Odi? La pioggia cade sulle fronde solitarie del bosco con un crepitio che perdura e che è sempre diverso nell'aria, secondo le fronde, più rade, meno rade. Ascolta. Al pianto [della pioggia] risponde il canto delle cicale, che il pianto [della pioggia portato dal vento] del sud non impaurisce, né [impaurisce] il cielo grigio-cenere. Ed il pino produce un suono, il mirto ne produce un altro, il ginepro un altro ancora: sono strumenti diversi sotto le innumerevoli dita [delle gocce]. E noi siamo immersi nello spirito del bosco, e viviamo la verde vita degli alberi; ed il tuo volto inebriato è bagnato dalla pioggia come una foglia, ed i tuoi lunghi capelli profumano come le ginestre lucenti, o creatura della terra, che hai nome Ermione.

3. Ascolta, ascolta. L'accordo delle cicale, che abitano l'aria, a poco a poco si fa più sordo sotto il pianto [della pioggia] che aumenta; ma ad esso si mescola un canto più rauco, che si alza da laggiù, dalla lontana ombra umida. Esso rallenta il ritmo, [si fa] più sordo e più fioco, poi si spegne. Soltanto una nota trema ancora, poi si spegne, si fa risentire, trema, e si spegne. Non si ode il rumore del mare. Ora si ode su tutte le fronde cadere la pioggia d'argento, che pulisce [l'aria], il rumore varia secondo la fronda, più fitta, meno fitta. Ascolta. La figlia dell'aria (=la cicala) è divenuta silenziosa; ma la figlia del fango in lontananza, la rana, canta nell'ombra più fitta, chi sa dove, chi sa dove! E piove sopra le tue ciglia, o Ermione.

4. Piove sopra le tue ciglia nere, così che pare che tu pianga, ma di piacere; non sei più pallida, ma sei quasi divenuta di color verde, sembra che tu esca dalla corteccia [d'un albero]. E tutta la vita scorre dentro di noi fresca e profumata. Il cuore nel petto è come una pesca intatta, tra le palpebre gli occhi sono come polle di acqua che sgorga tra le erbe, i denti nelle gengive sono come mandorle acerbe. E andiamo di cespuglio in cespuglio ora tenendoci per mano ora restando divisi (e la stretta vigorosa dei rami verdi e degli arbusti ci lega le caviglie, c'impedisce di muovere le ginocchia), chi sa dove, chi sa dove! E piove sopra i nostri volti che ormai appartengono al bosco, piove sulle nostre mani nude, sui nostri vestiti leggeri, sui nostri freschi pensieri, che la nostra nuova anima dischiude, [piove] sulla bella favola dell'amore, che ieri illuse me, che oggi illude te, o Ermione.

Riassunto. Il poeta e una evanescente figura di donna sono sorpresi dalla pioggia in un bosco. Egli invita la donna ad ascoltare i rumori delle gocce d'acqua sulla vegetazione, il canto delle cicale, che si affievolisce e scompare, il canto delle rane, che diventa sempre più intenso. E, mentre la natura del bosco si appropria della loro vita e dei loro corpi, egli invita la donna a lasciarsi andare alle sensazioni, e alla favola dell'amore, che prima aveva illuso lui e che ora illude lei.

Commento

1. I due protagonisti, la donna ed il poeta, sono evanescenti ed immateriali, puri centri di sensazioni, come

ne *La sera fiesolana*. La ragione è completamente assente e il poeta si abbandona (e invita la donna ad abbandonarsi) alle sensazioni della natura, che entrano ed avvolgono la coscienza. In tal modo l'uomo perde la sua umanità ed entra a far parte della vita primordiale della natura.

2. Il poeta tratta il tema, a lui caro, della passeggiata. E ribadisce la difficoltà del dialogo tra uomo e donna: la favola dell'amore ieri ha illuso lei, oggi illude lui; e, ancora, ieri ha illuso lui, oggi illude lei. Insomma sia l'uomo sia la donna si imprigionano con le loro mani dentro le loro illusioni e non riescono a rompere il bozzolo che li circonda per comunicare con l'altro. Il tema della passeggiata e dell'incomunicabilità fra uomo e donna si inserisce in un evento naturale – il temporale –, che provoca nei due esseri una trasformazione e li porta a divenire parte della vita immediata, onnipervasiva e "vitalistica" della natura.

3. La poesia trasforma la realtà in pure sensazioni auditive, visive e olfattive. La ragione è assente, sostituita da un rapporto immediato e panico con la natura. La realtà – il fatto banale di un temporale che coglie di sorpresa due innamorati mentre stanno facendo una passeggiata in mezzo al bosco – viene trasformata in un flusso continuo ed affascinante di sensazioni e di emozioni, che aggirano la razionalità del lettore, superano le sue difese e lo strappano dalla noia della vita quotidiana. In fin dei conti fare una passeggiata in un bosco (e aspettare il temporale) è alla portata di tutti. Il poeta riesce a trasformare in modo suggestivo e coinvolgente un fatto comune – in questo caso il temporale –, che, quando succede, in genere dà luogo soltanto ad irritazione e ad imprecazioni. La vita inimitabile, piena di un raffinato estetismo, non è quindi riservata unicamente ai personaggi dalla sensibilità eccezionale. È anche alla portata del lettore, che deve soltanto imparare a vedere e a percepire la realtà in modo diverso. In questo modo abilissimo e credibile il poeta riesce a provocare l'identificazione del suo pubblico nella sua produzione artistica e nella sua vita estetizzante.

4. Tutta l'ode, in particolare la seconda strofa, ha suoni, rumori e una musicalità che fanno a gara con la realtà rappresentata. Il poeta ha presente l'*Adone* di G. Marino (1569-1625), in particolare il passo in cui il poeta secentesco si misura con il canto dell'usignolo (VII, 32-37). D'altra parte Marino, prima di D'Annunzio, volle essere consapevolmente uno scrittore professionista, che dalla produzione letteraria voleva ricavare onori, fama e ricchezza.

5. In *Alexandros* Pascoli confronta ragione-realtà da una parte con il sogno che è infinitamente più bello dall'altra, e sceglie il sogno. Niente di tutto questo in D'Annunzio, che sceglie la *Natura* e la divina onnipotenza della *Parola*, si abbandona alla molteplicità delle sensazioni e fa confluire l'uomo nella vita della Natura.

6. Il motivo del temporale viene trattato in termini molto diversi da Leopardi (*La quiete dopo la tempesta*, dove il temporale è simbolo del dolore umano) e da Pascoli (*La mia sera*, dove la giornata sconvolta

dal temporale rimanda simbolicamente alla vita del poeta, sconvolta dai lutti familiari e dalla mancanza di affetto). Un altro temporale famoso è quello che ne *I promessi sposi* porta via la peste (XXXVII).

I pastori (1903)

O settembre, andiamo. È tempo di migrare. Ora negli Abruzzi i miei pastori lasciano i recinti delle greggi, e vanno verso il mare. Scendono verso il selvaggio Adriatico, che è verde come i pascoli sui monti.

Essi hanno bevuto profondamente alle fontane alpine, affinché il sapore dell'acqua nativa rimanga nei loro cuori esuli come conforto, e a lungo dia sollievo alla loro sete. Si sono fatti un nuovo bastone di nocciolo.

E vanno per gli antichi percorsi verso la pianura, quasi lungo un silenzioso fiume di erba, sulle orme degli antenati. O [come esprime gioia la] voce di chi scorge per primo il tremolare della superficie marina!

Ora lungo la spiaggia egli cammina con il suo gregge. L'aria è totalmente immobile. Il sole al tramonto illumina la viva lana [delle pecore], che non è troppo diversa dalla sabbia. La risacca delle onde, il calpestio del gregge, altri dolci rumori [si diffondono nell'aria]. Ahimè!, perché non sono rimasto con i miei pastori?

Riassunto. È settembre. Il poeta pensa ai pastori della sua terra, che con il loro gregge lasciano i monti per scendere verso il mare lungo gli antichi percorsi. Il primo che vede il mare esplose in un grido di gioia. Ed egli, pieno di nostalgia, si chiede perché non è rimasto con loro.

Commento

1. Il poeta abbandona i consueti toni superomistici e la visione edonistica ed estetizzante della vita, per riandare con il pensiero e con un po' di nostalgia alla vita semplice e tranquilla, ciclica e atemporale dei suoi pastori, in Abruzzo.

2. Egli tratta in termini autobiografici e nostalgici un tema, quello dei pastori, che è un *tópos* nella storia della letteratura italiana: da Tasso (*Aminta*, *Gerusalemme liberata*, VII, 1-22: Erminia tra i pastori) all'Arcadia, a Leopardi (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*). Tasso contrappone la vita semplice e naturale dei pastori alla vita servile e corrotta delle corti. Gli arcadi danno a se stessi e alle loro donne soprannomi di pastori, rifugiandosi in una vita pastorale mai esistita. Leopardi si pone domande filosofiche sul senso dell'esistenza dell'universo, sul senso della vita umana, sulla morte, sul dolore che colpisce uomini ed animali, sulla noia che prende l'uomo.

3. L'esclamazione finale, piuttosto banale e piatta, non è certamente all'altezza di quel grande versificatore che è D'Annunzio. L'idea dell'esilio rimanda a Foscolo: *A Zacinto* (vv. 11-14) e *In morte del fratello Giovanni* (v. 14) (1802-03). Ma è un *tópos* di tutte le letterature.

Nella belletta (1902)

Nella fanghiglia stagnante i giunchi hanno l'odore Delle pèsche ormai marce e delle rose Appassite, del miele andato a male e della morte.

Ora tutta la palude è come un fiore Di fango che il sole d'agosto cuoce, Con una non so che dolciastra afa di morte.

La rana diventa muta, se mi avvicino. Le bolle d'aria salgono in silenzio.

Riassunto. La palude emana odori di decomposizione e di morte sotto il sole d'agosto che brucia. Soltanto la rana gracida. Le bolle d'aria salgono in silenzio.

Commento

1. Il madrigale unisce senza contrasto un linguaggio secco fatto di parole comuni e di parole letterarie. Gli aggettivi subiscono una metamorfosi: non qualificano la realtà, acquistano la concretezza delle cose.

2. Il poeta riesce ad ottenere due effetti incredibili: i versi riescono a ricreare l'atmosfera sospesa della palude sotto il sole d'agosto; riesce a far percepire l'odore di dissoluzione e di morte che stagna sulla palude.

3. La prodigiosa abilità di D'Annunzio va messa in confronto con i goffi tentativi di un linguaggio alto, classicheggiante, prezioso ed efficace di Carducci. La *belletta*, cioè la fanghiglia, è un termine dantesco.

Le stirpi canore (1902)

Le mie poesie sono dirette emanazioni delle foreste, altre delle onde, altre della terra, altre del sole, altre del vento che porta il sereno. Le mie parole sono profonde come le radici che affondano nel terreno, altre sono serene come i cieli sereni e pieni di stelle, ribollenti di vitalità come il sangue degli adolescenti, pungenti come i rovi, evanescenti come i fumi che si disperdono nell'aria, limpide come i cristalli di roccia, tremule come le fronde del pioppo, gonfie e tese come le narici dei cavalli a galoppo, delicate come i profumi che si diffondono nell'aria, immacolate come le corolle appena sbocciate, notturne come la rugiada che scende dal cielo, cupe e tristi come gli asfodeli che fioriscono nel regno dei morti, capaci di piegarsi alle varie situazioni come i salici dello stagno, sottili come le ragnatele che il ragno tesse tra due steli.

Riassunto. Il poeta in due uniche proposizioni definisce le radici e le caratteristiche della sua poesia: essa è diretta espressione della natura e dei fenomeni naturali (il mare, la terra e la sua vegetazione, il sole). Essa ora è serena e piena di vita, ora è pungente ed evanescente, ora è trasparente e delicata, ora è notturna e misteriosa, ora è cupa e triste, ora è tenue come una ragnatela.

Commento

1. Il poeta ripropone l'idea di poesia che aveva già proposto fin dalle prime opere, ad esempio in *Epodo*

(1887), e che aveva costantemente attuato nelle opere successive. Anche qui viene negato qualsiasi diaframma che si possa interporre tra il poeta e la sua poesia da una parte e la natura, percepita in termini vitalistici, dall'altra. Il verso è sempre vario e mutevole, e forma un tutt'uno con la realtà che esprime e alla quale si sostituisce.

2. *Le stirpi canore*, cioè le fonti del suo canto, sono innumerevoli e si radicano nella natura. Il naturalismo irrazionale, estetizzante e sensitivo di D'Annunzio non ha però nulla a che fare con il naturalismo d'ispirazione darwiniana proposto quasi contemporaneamente da Emile Zola, che parla di operai parigini che non possono sottrarsi alla loro ereditarietà biologica; né, tanto meno, con il Verismo attento alla realtà sociale meridionale di Giovanni Verga, il quale propone una visione drammatica e pessimistica della vita.

3. L'antecedente di questa professione poetica è G. Marino (1569-1625), che con l'*Adone*, un'opera di ben 40.904 versi, vuole scrivere il poema dei poemi, cimentarsi in tutti i generi letterari e, in un brano famoso, gareggiare con l'usignolo (VII, 32-37). Come Marino, anche D'Annunzio si pone il problema di individuare il pubblico di possibili lettori (i nobili e le corti il primo, il pubblico piccolo borghese assetato di evasione il secondo) e di soddisfare con la produzione poetica i desideri nascosti di tale pubblico, per ottenere fama, gloria e ricchezze. Ambedue gli scrittori ottengono i risultati voluti. In questa prospettiva l'opera letteraria non deve avere necessariamente un qualche contenuto, e si risolve nelle immagini e nell'intrattenimento creati dal potere della Parola. E, se ce l'ha, è quello richiesto dal pubblico di lettori, le cui richieste vanno soddisfatte, altrimenti non comperano i libri. D'Annunzio è attento all'*industria* letteraria, che al suo tempo in Italia stava facendo i primi passi e che conosce uno sviluppo enorme: i romanzi francesi di avventure basati sulla scienza (e presto tradotti in italiano) di Jules Verne, i romanzi di avventure esotiche di Emilio Salgari, *Le avventure di Pinocchio* (1883) di Carlo Lorenzini, in arte Collodi (1826-1890), *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis (1846-1908), i romanzi d'appendice di numerosi altri autori.

LE CORRENTI LETTERARIE DEL NOVECENTO (1900-1960)

Il Decadentismo di Giovanni Pascoli (1855-1812) e di Gabriele D'Annunzio (1863-1938) chiude l'Ottocento ed apre il Novecento. Le nuove correnti letterarie ne sono fortemente condizionate, sia quando vi si riallacciano, sia quando intendono superarlo, sia quando polemizzano con esso.

Nella prima metà del Novecento le maggiori correnti sono:

- a) il Futurismo (1909-1925ca.) iniziato da Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), che ne pubblica il manifesto a Parigi su "Le Figaro" (1909);
- b) la complessa opera teatrale di Luigi Pirandello (1867-1936), che rinnova la produzione teatrale e fa conoscere le sue commedie e i suoi drammi in tutto il mondo;
- c) la poesia crepuscolare di Guido Gozzano (1883-1916), che dà origine alla corrente dei poeti crepuscolari (1905-15);
- d) il romanzo psicoanalitico di Italo Svevo (1861-1928), che rinnova il romanzo e si collega alla cultura europea;
- e) la vasta corrente dell'Ermetismo (1925-50), che raccoglie numerosi poeti, i più importanti dei quali sono Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Eugenio Montale (1896-1981), Vincenzo Cardarelli (1887-1959), Salvatore Quasimodo (1901-1968); il gruppo più ristretto che si riunisce intorno alla rivista fiorentina "Frontespizio": Carlo Bo (1911), Carlo Betocchi (1899-1986), quindi Mario Luzi (1914), Alfonso Gatto (1909-1976), Vittorio Sereni (1913-1983);
- d) la poesia antiermetica e improntata alla "chiarezza" di Umberto Saba (1883-1957), che tuttavia condivide il disimpegno politico dell'Ermetismo.

Oltre a queste correnti e a questi autori c'è Benedetto Croce (1866-1952), le cui teorie filosofiche, storiografiche ed estetiche dominano la cultura italiana dalla fine dell'Ottocento fino alla metà del Novecento. Il maggiore teorico del regime fascista è il filosofo Giovanni Gentile (1875-1944), che con Croce è il maggiore esponente del Neoidealismo italiano.

Nel 1923-24 avviene poi la riforma della scuola italiana, nota come Riforma Gentile. La riforma peraltro si fonda sulle discussioni e sulle esperienze, che avevano coinvolto la scuola e la classe docente ormai da molti anni.

Agli inizi del Novecento compaiono alcune riviste: "Il Leonardo" (1903-07), diretto da Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini, "La Voce" (1908-14), diretta da Giuseppe Prezzolini, "Lacerba" (1913-15), diretta da Giovanni Papini e Ardengo Soffici, "La Ronda" (1919-23), diretta da Vincenzo Cardarelli. Le prime sono più o meno sensibili alle tendenze e alle novità artistiche e culturali del tempo, in particolare al Futurismo; l'ultima ripropone un modello classico ed aristocratico di letteratura. Appare anche una rivista po-

litica, "Ordine Nuovo" (1919-21), il cui sottotitolo è "Rassegna settimanale di cultura socialista".

Tra il 1926 e il 1945 sono pubblicate numerose riviste, le più importanti delle quali sono: "900" (1926-29), diretta da Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte, "Solaria" (1926-36), diretta da Alberto Carocci, "Primato" (1940-43), diretta da Giuseppe Bottai, uno dei fondatori del Partito Fascista. Le prime propongono una cultura moderna proiettata verso l'Europa, l'ultima è legata al regime fascista.

Nel secondo dopoguerra viene pubblicato "Il Politecnico. Giornale dei lavoratori" (1945-56), diretto da Elio Vittorini. La rivista propone una cultura impegnata, antifascista e di sinistra, aperta alla realtà storica, economica e sociale.

La produzione letteraria del Novecento risente della crisi di ideali e di certezze che si manifesta a fine secolo sia in ambito filosofico sia in ambito scientifico. Albert Einstein (1879-1955) elabora nel 1905 la teoria della relatività ristretta, nel 1916 la teoria della relatività generale; Sigmund Freud (1856-1939) scopre l'inconscio e l'importanza della sessualità infantile, e inizia ad esaminare in modo originale fenomeni comuni e incomprensibili come i lapsus, le dimenticanze, le rimozioni di fatti sgradevoli, e i loro legami con i problemi sessuali.

Essa risente della crisi del Positivismo in ambito ideologico e filosofico, e del Naturalismo, l'ultima espressione del Realismo, in ambito culturale e letterario.

Le nuove correnti letterarie e filosofiche professano posizioni attivistiche, volontaristiche, irrazionalistiche, nazionalistiche, superomistiche.

Il filosofo europeo più importante è Friedrich Nietzsche (1844-1900). Egli propone un nuovo umanesimo, che si esprime nell'*ideale del superuomo*, cioè dell'uomo che cerca continuamente di superare i suoi limiti, e nella *volontà di potenza*, cioè nella volontà di dispiegare le proprie energie. L'uomo deve lottare contro tutte le ideologie ascetiche e antivitalistiche, sia religiose che laiche, che lo opprimono: la Chiesa cattolica come le chiese protestanti, il socialismo, il comunismo come la democrazia e il liberalismo.

In Francia ha molto successo, anche in campo letterario, la filosofia vitalistica di Henri Bergson (1859 - 1941), incentrata sull'*èlan vital* e su una visione irrazionale ed intuitiva della vita.

Le nuove filosofie della scienza sono l'Empirio-criticismo di Ernst Mach (1838-1916) e il Neoempirismo logico che sorge a Vienna e a Berlino (1925-55). Esse si riallacciano alle nuove scoperte scientifiche e approfondiscono con nuove tecniche (in particolare l'analisi del linguaggio) la struttura della razionalità scientifica. In tal modo riprendono su nuove basi la polemica del Positivismo ottocentesco contro la metafisica e le ideologie tradizionali. E ribadiscono il valore della conoscenza scientifica.

La cultura italiana, europea e mondiale, è fortemente condizionata da alcuni fatti politici, economici e militari di estrema importanza. Essi sono: la prima guerra

mondiale (1914-18), la crisi delle democrazie occidentali e il sorgere di ideologie e di Stati totalitari, che sono il Comunismo nell'URSS (1917), il Fascismo in Italia (1922), il Nazional-socialismo in Germania (1931-33) ecc. C'è poi la crisi dell'economica americana (1929), che provoca decine di milioni di disoccupati in tutto il mondo, e il successivo *New Deal* (1931-34), con cui inizia il massiccio intervento dello Stato nell'economia.

Segue la seconda guerra mondiale (1939-45), che coinvolge tutta l'Europa, l'URSS, gli USA e il Giappone, oltre a numerose altre nazioni, che si conclude con lo sgancio di due bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki (1945) e con la fine dell'egemonia europea sul resto del mondo.

Nel secondo dopoguerra ci sono i complessi problemi della ricostruzione (1946-55), la rivoluzione comunista cinese (1948) e la fine del colonialismo europeo. C'è quindi la nascita di due nuove superpotenze mondiali, gli USA e l'URSS, che danno luogo prima alla "guerra fredda" (1947-56); poi, con la morte di Josip Stalin (1953), la denuncia dei crimini staliniani e la repressione dell'Ungheria (1956), danno luogo alla "competizione pacifica" (1957-63).

Da parte sua la Chiesa cattolica opera un profondo rinnovamento con il Concilio Vaticano II (1963-65).

Proprio nel 1962-63 l'Italia conosce il *boom* economico: la Fiat promette un'automobile a tutti gli italiani. E si forma il primo governo di centro-sinistra: la DC e il PSI iniziano cautissime riforme, tra cui l'attuazione della scuola media unificata. Il PCI invece resta fermo su rigide posizioni filosovietiche, che lo emarginano da qualsiasi funzione nella politica italiana e rendono impossibile qualsiasi alternativa al monopolio politico democristiano.

Questo clima di smussamento dei contrasti ideologici e delle contrapposizioni frontali termina all'improvviso nel 1963 con l'uccisione del presidente americano John F. Kennedy, con la morte del papa Giovanni XXIII e con la destituzione del primo ministro sovietico Nikita Krusciëv.

Nel 1968 il maggio parigino diffonde la rivoluzione studentesca in tutta Europa. In Italia il 1968 porta però anche l'"autunno caldo", che vede sindacati e operai impegnati in duri scioperi per ottenere aumenti salariali. In Cecoslovacchia invece porta i carri armati sovietici che reprimono nel sangue l'insurrezione di Praga.

L'avvento della società di massa spinge però a una riorganizzazione della produzione culturale tradizionale. Gli editori prestano sempre più attenzione alle classi meno abbienti, che avevano un limitato potere di acquisto, compensato dalla richiesta di un elevato numero di pubblicazioni. Altri cambiamenti significativi avvengono nel giro di pochi decenni con il cinematografo (1896), che in breve tempo diventa anche sonoro (1928), l'aeroplano (1904), il telegrafo (1933), la radio (1933) e la televisione (1937), che aprono nuovi orizzonti alla produzione letteraria e artistica. Le ultime invenzioni peraltro hanno una diffusione

lenta: in Italia la radio diventa la voce del regime negli anni Trenta, la televisione fa la sua comparsa soltanto nel 1954.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI (1876-1944)

La vita. Filippo Tommaso Marinetti nasce ad Alessandria d'Egitto nel 1876. Studia a Parigi, dove frequenta le avanguardie artistiche, e pubblica le prime opere in francese. Nel 1905 si trasferisce a Milano. Nel 1909 pubblica a Parigi su un quotidiano di grande diffusione come "Le Figaro" il *Manifesto del Futurismo*. Negli anni successivi si dedica alla diffusione delle teorie futuristiche. Nel 1911 è tra i sostenitori della conquista della Libia. Nel 1913 partecipa ed assiste agli scontri tra turchi e bulgari che culminano nell'assedio di Adrianopoli. Partecipa come volontario alla prima guerra mondiale. Nel dopoguerra si dedica all'attività politica fondando il Partito politico futurista, che presto confluisce nel Partito fascista. Da questo momento inizia la fase calante di Marinetti e del movimento, poiché, quando il Fascismo conquista il potere (1922), essi diventano un elemento di disturbo nell'opera di normalizzazione intrapreso dal regime. Nel 1929 viene nominato da Mussolini accademico d'Italia. L'adesione al regime lo fa partire volontario per la Russia e a schierarsi a favore della Repubblica di Salò. Muore nel 1944.

Le opere. Marinetti scrive il romanzo *Mafarka le futuriste (Mafarka il futurista, 1909)*, la tragedia *Le roi Bombace (Il re Baldoria, 1909)*, il *Manifesto del Futurismo (1909)*, poi *Zang Tumb Tumb (1913)*, una delle sue opere sperimentali più famose, che parla dell'assedio di Adrianopoli, *l'Alcova d'acciaio (1921)*, che racconta la sua esperienza di guerra combattuta sulle autoblinde.

Riassunto. Il *Manifesto del Futurismo (1909)* canta la moderna civiltà della macchina, che viene contrapposta alla sonnolenta civiltà del passato. I punti più importanti, su cui l'autore insiste e che celebra, sono:

- a) il pericolo, il coraggio, l'audacia, la ribellione, lo schiaffo ed il pugno;
- b) la bellezza dell'"eterna velocità onnipresente", che caratterizza la civiltà moderna e che ha arricchito il mondo da quando è apparsa l'automobile;
- c) la bellezza della lotta e, di conseguenza, la glorificazione della guerra, "sola igiene del mondo", del militarismo, del patriottismo, del gesto distruttore dei libertari;
- d) il rifiuto di tutta l'arte del passato, dei musei, delle biblioteche, delle accademie;
- e) la lotta contro il moralismo, il femminismo ed ogni viltà opportunistica;
- f) le folle agitate dal lavoro, dal piacere, dalla sommosa; gli arsenali, le officine, i ponti, i piroscafi e tutto ciò che la tecnica ha saputo costruire.

L'autore intende lanciare il manifesto dall'Italia, perché vuole liberare "questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari".

Commento

1. Il Futurismo italiano è un movimento che ha un respiro cosmopolita ed europeo (Romanticismo, Verismo e Decadentismo erano stati importati dalla Francia, anche se hanno caratteristiche originali): riesce a svecchiare la cultura italiana e a diffondersi anche all'estero. Viene lanciato da Parigi, perché allora la capitale francese era il maggiore centro di produzione culturale dell'Europa.

2. Le manifestazioni più persuasive del Futurismo italiano non vanno cercate nella produzione letteraria, di livello assai modesto, ma nella produzione artistica, dalla pittura alla scultura all'urbanistica: Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Antonio Sant'Elia.

3. Dopo il 1920 il Futurismo perde le sue spinte eversive e finisce in una tranquilla celebrazione del regime fascista, lasciando però segni evidenti nelle successive correnti artistiche.

LUIGI PIRANDELLO (1867-1936)

La vita. Luigi Pirandello nasce ad Agrigento nel 1867. Nel 1880 frequenta il liceo a Palermo, dove la famiglia si trasferisce. Ritornato ad Agrigento, lavora un'estate nelle solfere gestite dal padre. Poi parte per Roma, dove si iscrive alla Facoltà di lettere. Un litigio con il docente di latino lo costringe a spostarsi all'Università di Berlino, dove si laurea nel 1891. Ritornato a Roma, nel 1894 sposa Maria Antonietta Portulano che gli dà tre figli. Inizia a collaborare con numerosi giornali. Nel 1898 con Ugo Fleres, animatore culturale e pittore, fonda la rivista "Ariel". In questi anni precisa le sue posizioni: rifiuta lo scientismo positivista, il Naturalismo, ma anche lo spiritualismo che stava nascendo. Inoltre prova un'antipatia personale per D'Annunzio. Tra il 1903 e il 1904 la moglie dà segni di squilibrio mentale, che peggiorano con il tracollo economico seguito all'allagamento della miniera di zolfo in cui il padre di Pirandello aveva investito tutti i suoi capitali. In questa situazione difficile lo scrittore riesce a portare a termine *Il fu Mattia Pascal* (1904) e a trovare altri collaboratori. Nel 1908 grazie alla pubblicazione di *Arte e scienza* (1908) e *L'umorismo* (1908) è nominato professore di ruolo presso l'Istituto Superiore di Magistero. *L'umorismo*, che contiene la sua poetica, dà origine anche a una durissima polemica con Croce, che proponeva una estetica basata sull'intuizione. D'altra parte l'intero mondo accademico è ostile alle sue posizioni culturali. La produzione letteraria ha un sviluppo senza soste. Nel 1910 inizia la produzione teatrale, che raggiunge i risultati migliori dopo il 1917. Nel 1921 fa rappresentare *Sei personaggi in cerca d'autore*, che a Roma è fischiate e a Milano conosce il trionfo. Il dramma decreta la fama internazionale dello scrittore, che inizia a seguire in tutto il mondo le compagnie che mettono in scena i suoi lavori. Nel 1925 abbandona l'insegnamento per assumere la direzione artistica del "Teatro dell'arte", fondato a Roma con il figlio Stefano, e gli scrittori Orio Vergani e Massimo Bontempelli. Nel 1924 si iscrive al Partito Fascista, ma poi si disinteressa di politica. Negli anni successivi all'interno del partito crescono voci di condanna della sua produzione, ben distante dall'ottimismo di facciata del regime. Dopo il 1920 trova in Marta Abba l'interprete ideale dei suoi drammi, la collaboratrice e l'ispiratrice, che gli è accanto fino alla morte. Nel 1929 viene nominato membro della Regia Accademia d'Italia. Nel 1934 ottiene il premio Nobel. Muore nel 1936 a Cinecittà mentre assiste alla seconda versione cinematografica di *Il fu Mattia Pascal*.

Le opere. Pirandello scrive moltissime opere:

a) i testi teorici *Arte e coscienza d'oggi* (1893), *Arte e scienza* (1908) e *L'umorismo* (1908);

b) *Novelle per un anno* (1937), che raccoglie le 225 novelle apparse prima sulle riviste, poi raccolte più volte in volume;

c) i romanzi *L'esclusa* (1908), *Il fu Mattia Pascal* (1904), *I vecchi e i giovani* (1913), *Si gira...*, che diventa *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925), *Uno, nessuno, centomila* (1925-26);

d) le opere teatrali (spesso tratte dalle novelle) *Pensaci, Giacomino!* (1917), *Liolà* (1917), *Così è (se vi pare)* (1918), *Il berretto a sonagli* (1918), *Ma non è una cosa seria* (1918), *La patente* (1919), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Enrico IV* (1922), *Vestire gli ignudi* (1923), *L'amica delle mogli* (1928), *Questa sera si recita a soggetto* (1930), *I giganti della montagna* (1931-38) ecc.;

e) numerosi film tratti dalle novelle, come *Acciaio* (1932) e *Terra di nessuno* (1938).

La poetica. Pirandello espone la sua poetica ne *L'umorismo* (1908), un'opera che costituisce non un manifesto programmatico, ma una riflessione e un approfondimento sul suo modo di fare arte dopo 20 anni di produzione artistica. L'autore formula la sua poetica in polemica con Croce, secondo cui l'arte è intuizione pura, intuizione spontanea del sentimento, che esclude sia l'intervento della ragione, sia scopi diversi dal semplice raggiungimento del bello: il vero, l'utile e il buono per il filosofo erano oggetti di altre attività dello spirito. Pirandello però ritiene che si debba evitare di cadere anche nel rischio opposto di Croce, quello di pensare che l'arte sia soltanto il frutto dell'attività razionale, cioè soltanto il frutto della ragione, della riflessione. E questa è la poetica dei simbolisti. A suo avviso l'opera d'arte è il frutto di tutte le attività dello spirito: in un primo momento è attiva la spontaneità del sentimento, in un secondo momento interviene l'attività critica e riflessiva della ragione. La spontaneità dell'artista si esprime con il *sentimento del comico*; l'attività riflessiva si esprime invece con il *sentimento dell'umorismo*. Il comico e l'umorismo sono i due momenti successivi che l'artista deve percorrere per realizzare l'opera d'arte. Ben inteso, egli si può anche fermare alla percezione del comico, e non andare oltre, fino al livello dell'umorismo, che è il livello più completo e perfetto dell'opera d'arte.

Pirandello spiega la sua poetica con un esempio: "Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è tutto il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenerne a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo

avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico”.

La riflessione di Pirandello peraltro investe anche gli aspetti formali dell'arte umoristica: se il sentimento del contrario mette in moto un processo creativo diverso dal solito, allora i risultati, cioè le opere d'arte, devono avere caratteristiche completamente diverse dalle altre. Queste caratteristiche sono la frammentarietà, la discontinuità e la scompostezza. Esse non sono affatto difetti, ma le caratteristiche *specifiche* dell'arte umoristica. In questo modo lo scrittore respinge radicalmente la concezione classica dell'arte come di armonia e di equilibrio delle immagini o tra le parti. Questo anticlassicismo consapevole permette di capire quanto è importante per l'autore il ricorso al paradosso, alla deformazione espressionistica e alla destrutturazione della realtà. L'umorismo porta a cercare, a scoprire e a stabilire relazioni impensate sia tra le immagini sia nella realtà.

La riflessione dell'autore non riguarda soltanto l'arte. Si presenta anche come uno strumento efficace per interpretare *almeno* la società del suo tempo: il Positivismo e il Verismo erano ormai in crisi, e il nascente spiritualismo proponeva verità consolatorie. La realtà sociale era disgregata, non era più riconducibile a principi assoluti e a valori universali, e non permetteva più interpretazioni unitarie.

Novelle per un anno (1937) raccoglie le 225 novelle scritte da Pirandello. Le più famose sono *La carriola* (1917), *La patente* (1918), *Il treno ha fischiato* (1922). Le novelle permettono all'autore di fare sentire in modo capillare la sua presenza nella produzione letteraria *quotidiana*. Esse preparano lo spazio e gli *animi* alla produzione dei romanzi e alla produzione teatrale. Dalle novelle i lettori potevano sentirsi stimolati a passare alla lettura dei romanzi e alla visione della produzione teatrale. Potevano anche sentirsi indotti a vedere lo stesso soggetto nella presentazione scritta e nella rappresentazione teatrale. Come D'Annunzio, anche Pirandello è una industria culturale, che sforna una grande quantità di prodotti, tutti uguali, tutti diversi, che il pubblico richiede e apprezza.

La patente (1918) è una delle più belle novelle di Pirandello. Nel 1919 viene anche trasferita sulla scena teatrale. Essa riesce ad esprimere con estrema chiarezza il suo umorismo. Conviene vedere *prima* i fatti narrati in ordine cronologico, che è l'ordine naturale delle cose; *poi* il montaggio che l'autore ne fa nella novella e nella successiva rappresentazione teatrale. In tal modo emerge chiaramente sia che cosa significhi *montaggio* o *costruzione* di un testo efficace, sia che cosa vuol dire *ricostruzione* o *taglio artistico* (o *scomposizione* e *ricomposizione*) di quello specifico autore di letteratura e di teatro che è Pirandello.

Riassunto (versione cronologica). Chiàrchiaro ha perso il lavoro perché si è acquistato la fama di iettatore. Vive con una moglie e due figlie a carico chiedendo

aiuto economico al figlio, che tuttavia più di tanto non può fare perché ha anche lui una famiglia da mantenere. Esasperato per la mentalità superstiziosa dei compaesani, che gli impediscono di vivere e che anzi lo fanno morire, cerca una soluzione: pensa di sfruttare la sua fama. Querela per diffamazione i primi due giovani che al suo passaggio fanno gli scongiuri. Avrebbe poi fornito prove inconfutabili all'avvocato della controparte, affinché fosse riconosciuta ufficialmente la sua potenza di iettatore. È sicuro di farcela, quando il giudice che deve discutere la causa lo fa chiamare. Egli si veste da iettatore. Il giudice lo accoglie stizzito per la messa in scena, e lo invita a ritirare la querela perché è destinato a perdere la causa. Perciò oltre al danno delle spese processuali avrebbe avuto anche la beffa. Egli allora si mette a urlare che il giudice è suo nemico e che non capisce niente. Il giudice non reagisce alle offese e lo prega di chiarirgli perché non capirebbe niente. Chiàrchiaro gli spiega che è appena andato dall'avvocato della controparte e gli ha portato prove irrefutabili che egli è uno iettatore. Il giudice è ancora più sbalordito. Chiàrchiaro continua: il giudice esercita la professione perché ha la laurea. Egli vuole la patente di iettatore per esercitare la professione di iettatore. Perdendo la causa si sarebbe visto riconoscere ufficialmente questa sua capacità. Si sarebbe presentato davanti alle case da gioco, davanti ai negozi, davanti alle fabbriche. Ed avrebbe intascato la tassa, che gli avrebbero pagato per farlo andar via. La tassa dell'ignoranza, dice il giudice. No, la tassa della salute, perché quella schifosa umanità gli aveva fatto accumulare tanta bile, che aveva la potenza di fare crollare dalle fondamenta l'intera città. Se il giudice gli voleva bene davvero, doveva istituire il processo al più presto. E fargli avere la patente.

Riassunto (versione narrativa). Il giudice D'Andrea aveva un aspetto sbilenco ma era di una dirittura morale senza confronti. Non aveva mai lavoro arretrato da sbrigare. Da due settimane però aveva una causa in sospenso. Aveva chiesto lumi ai suoi colleghi, ma questi, quando faceva il nome di Chiàrchiaro, gli intimavano di stare zitto e facevano uno scongiuro. Il caso era insolito: Chiàrchiaro aveva querelato per diffamazione due giovani che avevano fatto gli scongiuri al suo passaggio. Chiàrchiaro avrebbe perso senz'altro la causa, poiché le testimonianze contro di lui sarebbero state schiaccianti: da due anni aveva la fama di iettatore. Allora il giudice, per evitare che al danno si aggiungesse la beffa di un processo perso, fa venire Chiàrchiaro nel suo studio. Questi gli si presenta vestito da iettatore. Il giudice lo accoglie stizzito. Lo fa sedere, poi lo invita a ritirare la querela, perché avrebbe perso senz'altro il processo. E, comunque, accusava i due giovani di diffamazione e si presentava a lui vestito di tutto punto da iettatore! Chiàrchiaro reagisce andando in escandescenze e accusando il giudice di non capire niente. Il giudice allora lo prega di spiegargli perché non capirebbe niente. Chiàrchiaro lo accusa di essere il suo più mortale nemico e aggiunge che era appena andato dall'avvocato dei due giovani a

portare le prove, prove documentate e testimonianze inattaccabili, che egli era uno iettatore. Il giudice riconosce che ci capisce ancora meno: Chiàrchario aveva querelato i due giovani e aveva fornito al loro avvocato le prove per farli assolvere. Ma allora perché li aveva querelati? Chiàrchario pazientemente spiega: il giudice esercita la professione perché aveva la laurea. Egli voleva esercitare la professione di iettatore e voleva la patente per esercitarla ufficialmente: la patente di iettatore. La fama di iettatore lo aveva rovinato e gli aveva fatto perdere il posto di lavoro. E aveva una moglie paralitica, due figlie. L'altro figlio aveva moglie e figli da mantenere, e più di tanto non poteva fare per aiutarli. L'unica soluzione era avere la patente. La patente di iettatore. Si sarebbe presentato davanti alle case da gioco, davanti ai negozi, davanti alle fabbriche. Egli avrebbe intascato la tassa, che gli avrebbero pagato per farlo andar via. La tassa dell'ignoranza, dice il giudice. No, la tassa della salute, perché quella schifosa umanità gli aveva fatto accumulare tanta bile, che aveva la potenza di fare crollare dalle fondamenta l'intera città. Se il giudice gli voleva bene davvero, doveva istituire il processo al più presto. E fargli avere la patente.

Riassunto (versione teatrale). Il giudice D'Andrea è nel suo studio in tribunale, occupato a spostare il cardellino dalla gabbia più piccola, con cui l'aveva portato da casa, alla gabbia più grande. Ordina all'usciera di andare a chiamare Chiàrchario. L'usciera sobbalza, e se ne va, mentre entrano tre giudici. Il giudice vuole chiedere consiglio ai colleghi su come comportarsi nel processo a Chiàrchario. Questi sobbalzano e fanno gli scongiuri. E se la prendono con Chiàrchario. Arriva l'usciera, che accompagna non Chiàrchario, ma la figlia di questi. I tre giudici se ne vanno. La figlia non sa nulla del padre che ha querelato il figlio del sindaco e l'assessore Fazio, che al suo passaggio facevano gli scongiuri. La ragazza dice che suo padre da più di un mese è come impazzito e che da più di un anno è disoccupato e evitato da tutti a causa della fama di iettatore. L'usciera entra per avvertire il giudice che è arrivato Chiàrchario. La ragazza esce per un'altra porta. Chiàrchario entra vestito da iettatore. Il giudice si stizzisce. Gli dice che lo aveva fatto chiamare per invitarlo a ritirare la querela: avrebbe perso senz'altro il processo. Gli fa poi notare che è in contraddizione se sporge querela da una parte e dall'altra si veste in quel modo. Chiàrchario gli dice che non capisce niente e che egli è suo nemico, perché non crede al suo potere di iettatore. Il giudice pazientemente lo prega di spiegargli perché egli non capirebbe niente. Chiàrchario gli dice che è appena andato dall'avvocato dei querelati, a portare prove irrefutabili che egli è effettivamente un iettatore. Il giudice ci capisce sempre meno. Chiàrchario fa notare al giudice che esercita la professione, perché ha la laurea. Egli vuole il riconoscimento ufficiale del suo potere. Vuole la patente. La patente di iettatore. Si sarebbe presentato davanti alle case da gioco, davanti ai negozi, davanti alle fabbriche. Ed avrebbe intascato la tassa, che gli avrebbero pagato

per farlo andar via. La tassa dell'ignoranza, dice il giudice. No, la tassa della salute, perché quella schifosa umanità gli aveva fatto accumulare tanta bile, che aveva la potenza di fare crollare dalle fondamenta l'intera città. Se il giudice gli voleva bene davvero, doveva istituire il processo al più presto. E fargli avere la patente. Il vento apre lentamente la finestra, che fa cadere la gabbia del cardellino con grande fracasso. Accorrono i tre giudici e l'usciera. Il giudice accusa il vento. Ma Chiàrchario attribuisce a sé la caduta, quindi minaccia di morte tutti i presenti, che sono terrorizzati. Devono pagare la tassa. I presenti pongono mano al borsellino, a condizione che egli se ne vada.

Commento

1. I tre riassunti presentano la stessa trama, ma mostrano i fatti in sequenza cronologica e secondo il montaggio specifico che Pirandello ha scelto per la novella e per la rappresentazione teatrale. La ricostruzione temporale è fredda rispetta alle due ricostruzioni seguite dall'autore. La prima è incentrata su Chiàrchario. Invece la seconda e soprattutto la terza sono incentrate sul giudice D'Andrea. In tal modo il lettore scopre un po' alla volta, attraverso la personalità del giudice D'Andrea, la figura e il dilemma di Chiàrchario. Le scelte narrative attuate dallo scrittore risultano quindi molto più intense, drammatiche e *spettacolari*, in sintonia con l'animo esasperato che ormai ha il protagonista. Alla fine tutte le trame si sovrappongono.

1.2. Esiste poi una notevole differenza tra i (riassunti dei) *due testi scritti* da una parte e (il riassunto del) *l'atto unico teatrale* dall'altra. La rappresentazione teatrale ha bisogno di una strutturazione del tutto diversa: essa è il regno della gestualità e della parola, non della riflessione. Essa non ammette la possibilità che il lettore si fermi e rilegga il punto che non ha capito. Così l'attore usa il gesto e la parola *semplificata e più volte ripetuta*, per comunicare e per avere un adeguato impatto sullo spettatore. Anche qui gli inizi sono molto diversi dai due testi scritti, invece le parti finali dei tre riassunti tendono a sovrapporsi. Le parti dialogiche sono rimaste pressoché invariate, mentre hanno subito notevoli modifiche le altre: l'autore ha dovuto dare precise indicazioni sull'arredamento, sulle vesti, sui movimenti e sul comportamento degli attori. Sempre per rispettare il linguaggio teatrale l'autore ha dovuto cambiare radicalmente la parte iniziale della rappresentazione. Ha introdotto tre giudici, l'usciera, poi la figlia di Chiàrchario, infine Chiàrchario. Scena teatrale significa quindi presenza cospicua di attori e continui colpi di scena: la riflessione non va d'accordo con il linguaggio teatrale. Il pubblico si annoierebbe.

1.3. La novella è incentrata sul giudice, il riassunto cronologico è incentrato su Chiàrchario. L'atto unico è incentrato sul giudice e contemporaneamente su Chiàrchario. Il testo recitato ha esigenze completamente diverse rispetto il testo scritto. Un testo scritto può girare intorno al personaggio protagonista. Il testo recitato può avere bisogno di protagonista e di

deuteragonista, ambedue sullo stesso piano. Si può anche dire che il riassunto cronologico presenta la realtà dal punto di vista del giudice. La novella dal punto di vista di Chiàrchiaro. L'atto unico da un punto di vista neutro, che non privilegia nessuno dei due personaggi ma pone sullo stesso piano i loro due punti di vista. Le soluzioni delle tre possibili ricostruzioni sono sostanzialmente equivalenti.

2. Sia nella novella sia sulla scena fa la sua comparsa quel mondo umano, disumano, dolente, esasperato e oppresso dalle convenzioni sociali, che costituisce la vena più autentica dell'arte di Pirandello. L'uomo si rovina la vita e si fa soffrire con le sue stesse mani. E Chiàrchiaro non ha provato il piacere di Francesco d'Assisi alla vista dei guai che gli cadevano addosso, né ha avuto l'atteggiamento di Dante (Dio ha organizzato bene il mondo, ma l'uomo fa di tutto per viverci male) o di Manzoni (i guai hanno un loro aspetto positivo; conclusione dei *Promessi sposi*), né di Verga (l'ideale dell'ostrica).

3. L'autore racconta l'esistenza non dalla parte del vincitore, ma dalla parte del vinto, dello sconfitto. Il giudice D'Andrea vede in modo problematico la realtà e vorrebbe che Chiàrchiaro oltre al danno non dovesse subire anche la beffa. Chiàrchiaro contro la sua volontà è stato trasformato in iettatore. Così ha perso il lavoro e non sa come mantenere la famiglia. Per fortuna gli viene l'idea di prendere la patente di iettatore!!! I colpevoli procedono indifferenti. Saranno "toccati" soltanto se il loro capro espiatorio troverà il modo e la forza di ribellarsi. Di ritorcere contro di loro la loro ignoranza, la loro superstizione. Di trasformarla in fonte di entrate a loro spese.

4. In Pirandello non c'è la minima fiducia nell'ideologia positivista e nelle capacità della scienza di costruire un mondo ordinato e razionale, capace di progresso. Con il rifiuto del Positivismo e della scienza è anche il rifiuto delle ideologie realistiche, veristiche e naturalistiche. Se Verga scrive *Rosso Malpelo* (1878), egli scrive *Ciàula scopre la luna* (1896). Due novelle ambientate in Sicilia, ma separate da anni luce di distanza. Egli propone la ragione come strumento per esaminare la realtà. Essa però è ben diversa dalla ragione illuministica, dalla ragione realistica e dalla ragione positivista e scientifica. Essa appare come una gabbia che vuole tenere in gabbia se stessa.

5. La prospettiva artistica di Pirandello si può capire soltanto se si tiene presente che egli è un autore internazionale, anzi mondiale, che si confronta con i maggiori autori internazionali. E che in Italia si seguono estetiche in netto contrasto con la sua: il tardo Verismo, il Decadentismo di Pascoli e di D'Annunzio, la poetica di Svevo e di Saba, il Futurismo, quindi il Crepuscolarismo e l'Ermetismo. E si formulano estetiche a priori, che stroncano le avanguardie e gli autori più famosi in nome di una definizione teorica e astratta di *arte*: Croce e il crocianesimo, che sulla cultura italiana imperversa come una cappa soffocante fino alla metà del secolo.

6. Pirandello si inserisce in una lunghissima tradizione di scrittori di novelle:

a) i *lais* (componenti in versi con scopi didascalici) e i *fabliaux* (racconti di 200-300 versi di contenuto giocoso, satirico ed anche osceno) (sec. XI-XIII);

b) il *Novellino* (1280-1300), una raccolta di oltre 100 novelle;

c) Giovanni Boccaccio (1313-1375), *Decameron* (1348-51), una raccolta di 100 novelle;

d) Franco Sacchetti (1332ca.-1400), *Trecentonovelle* (1392-97), di cui 78 perdute;

e) Matteo Bandello (1485-1561), *Novelle*, una raccolta di 224 novelle che impegna l'autore per tutta la vita;

f) Masuccio Salernitano (1410ca.-1475), *Novellino* (1455-70), una raccolta di 50 novelle;

g) Giovanni Verga (1840-1922), *Vita dei campi* (1880) e *Novelle rusticane* (1883);

h) Luigi Pirandello (1867-1936), *Novelle per un anno* (1937), una raccolta di 225 novelle;

i) Gabriele D'Annunzio (1863-1938), *Novelle della Pescara*.

La commedia *Ma non è una cosa seria* (1918), in tre atti, è tratta dalle novelle *La signora Speranza* e *Non è una cosa seria*. È rappresentata per la prima volta al Teatro Rossini di Livorno il 22 novembre 1918 dalla compagnia di Emma Gramatica (che poi la porta sulle scene milanesi al Teatro Olimpia). Nel 1919 è pubblicata a Milano dall'editore Treves. Nel 1920 e poi nel 1926 è portata sullo schermo da Augusto e Mario Camerini. Quest'ultimo ne cura anche la versione tedesca nel 1938.

La commedia è una delle più belle e più significative del teatro italiano e non soltanto italiano. Lo spunto, quello del matrimonio per burla, del matrimonio bianco, non è originale. Tuttavia l'autore lo riveste di una comicità irresistibile e, contemporaneamente, di una allegria aspra e non raramente crudele.

Riassunto. Memmo Speranza è il classico dongiovanni scapestrato, che si innamora con estrema facilità di una ragazza dopo l'altra. Egli è spinto dalla sua natura ad innamorarsi, ma si accorge con disappunto che il suo amore è costantemente ostacolato dalle regole sociali, che lo vogliono accasato: padri, madri e fratelli sono sempre lì in agguato per sistemare la loro figlia o la loro sorella e per costringerlo a mantenere la promessa di matrimonio. È reduce da un duello con un mancato cognato che l'ha quasi mandato all'altro mondo. Perciò decide di non correre più il rischio di ammogliarsi... prendendo moglie. La scelta cade su Gasparina, modesta proprietaria di una pensione e dall'aspetto sciatto e insignificante, che dimostra più dei 27 anni che ha. Essa è stata sciupata dai dolori e dalla fatica – ha badato "solo a difendersi con i denti e con le unghie" –, e non ha mai pensato che un uomo potesse innamorarsi di lei. Il compito di Gasparina – un compito che il carattere dolce e remissivo le fa accettare di buon grado – è quello di diventare la "signora Speranza" soltanto di nome (a suo favore il marito ipotoca il proprio cognome), e di vivere lontana dal coniuge, in una casa di campagna. Con questo finto matrimonio Memmo è convinto di poter restare e-

ternamente scapolo, al sicuro di ogni ragazza che possa pretendere di sposarlo e, contemporaneamente, senza le noie e i grattacapi di una vera vita coniugale. Ma la situazione si sviluppa in modo ben diverso da quanto egli aveva preventivato: quando rivede la moglie senza più quell'“umiltà sorridente e rassegnata”, che la rendeva insignificante, si accorge stupito che essa si è fatta bella, che è “tutta un riso”, e se ne innamora. Egli però ha fatto i conti senza la moglie, la quale era disposta ad accettare il suo ruolo di moglie, l'assegno mensile, la vita tranquilla all'aria aperta nella villetta in campagna, la sua assenza e la sua vita scapestrata, ma non crede e non accetta il fatto che il marito si dica innamorato sul serio di lei e voglia trasformare il matrimonio in una cosa seria. Perciò, per il bene di lui e per lasciarlo alla sua vita di sempre (ora egli ha ripreso a pensare alla ragazza il cui fratello lo ha quasi ucciso), si ripropone di lasciarlo libero. Il modo ci sarebbe, e lei è disposta a metterlo in pratica, a condizione che il marito lo voglia: lei è rimasta vergine anche dopo il matrimonio, e quindi il matrimonio non è valido, poiché non è mai stato consumato. Ma Memmo, che è ormai affascinato dalla bellezza della donna, sa essere convincente, tanto più che, essendo già sposato, non deve più fare la fatica di... sposarsi. Nella scena finale la donna si scioglie emotivamente e fisicamente, mentre il marito la abbraccia. Da maschera, quale aveva tentato di essere, Memmo trasforma il matrimonio per burla in una cosa serissima. Il merito però – e Pirandello non ha il coraggio di dirlo esplicitamente – è senz'altro della bellezza e del buon carattere della donna.

La commedia si svolge nella sala da pranzo della pensione Torretta, di cui Gasparina Torretta è proprietaria (atto primo). Quindi nel grazioso salotto nel quartierino da scapolo di Memmo Speranza, due mesi dopo il matrimonio per burla con Gasparina (atto secondo). Infine in un'allegria stanza piena di aria e di sole, nella villetta rustica in cui Memmo ha relegato Gasparina, dopo circa due mesi dal secondo atto (atto terzo). La vicenda si svolge in una città dell'Italia settentrionale, oggi.

I protagonisti sono:

Memmo Speranza, giovane scapestrato dall'innamoramento facile, ragionatore esasperato e paradossale, ma niente affatto cattivo

Gasparina Torretta, proprietaria della pensione Torretta, ancora giovane ma sciatta, e molto provata dalla vita

il signor Barranco, il professor Vigadamo, la maestra Terrasi, Magnasco, avventori della pensione Torretta

Vico Lamanna, amico, ugualmente scapestrato, di Memmo Speranza

Loletta Festa, Fanny Martinez, donnine facili, che però non hanno ancora perso la speranza di accasarsi onorevolmente (almeno sul piano economico)

Celestino e Rosa, camerieri della pensione Torretta

Pirandello descrive in questo modo i personaggi principali:

Gasparina Torretta, nel primo atto è una donnina fina fina, un po' sciupata, trasandata; sarebbe vivacissima, se i patimenti, le angustie, la tristezza che glien'è derivata, non smorzassero tutti i moti del suo animo e della sua personcina, e non le dessero un'umiltà sorridente e rassegnata. Veste poveramente, con un vecchio cappellino da vecchio, annodato sotto il mento e una mantella verde scolorita, orlata di pelo di gatto; nessuno la stima e tutti la maltrattano. Nel secondo atto si trasforma. Due mesi di riposo e di tranquillità, quindi il sole della villetta rustica l'ha un po' colorita, veste benino, con una grazia modesta, ha l'aria ancora umile, ma già si sente che la vivacità naturale comincia a rinascere, per quanto soffusa ancora di mestizia. Nel terzo atto è quasi irriconoscibile, perché diventa un fiore, ed acquista vivacità e scioltrezza: diventa una donna viva, bella e affascinante, tanto da fare innamorare Memmo Speranza, che per lei dimentica le altre donne

Memmo Speranza, è un bel giovane, elegantissimo, che ha il difetto di innamorarsi con troppa facilità e di dimenticare le norme sociali

il signor Barranco, è un signore di provincia, maturo, ancor valido, ricco, con un gran naso, timorato di Dio, taciturno di solito, cupo, ma pur timido e schivo negli occhi; costretto a parlare o appena stizzito, inceppa un po' con la lingua; è segretamente innamorato di Gasparina, ma non dichiara il suo amore. Nel terzo atto spinge Gasparina a rompere il matrimonio per burla con Memmo, proponendo alla ragazza un matrimonio serio, ma non ha successo

Grizzoffi, presso ai quaranta, ispidi, sempre irritato, schizzante

il professor Vigadamo, placido, grasso, con un faccione da padre abate. Nel terzo atto è arteriosclerotico più morto che vivo, con il cervello completamente partito. Ciò non ostante la maestra ha accettato di sposarlo e di fare la crocerossina, pur di sistemarsi

la maestra Terrasi, è una donna vivace, di cui non si indica l'età, che nel terzo atto risulta sposata con il professor Vigadamo, a cui fa da infermiera. La cosa però non sembra pesarle. È anzi contenta, perché si è sistemata

Magnasco, presso alla cinquantina, veste con eleganza da giovanotto, è grasso, calvo, con la faccia pannonazza, ridanciano

Loletta Festa e Fanny Martinez, sono due donnine equivoche, giovanissime, graziose, vestite con eleganza ed eccessivamente profumate

Commento

1. La problematica della commedia è la consueta problematica di Pirandello:

a) **l'uso esasperato della ragione**, portato sino all'assurdo: Memmo Speranza si sposa per... evitare di sposarsi; così non deve più risolvere il problema di sposarsi, e può continuare la sua vita di scapolo; Gasparina è una moglie per burla, quindi non è una moglie vera e propria, che può accampare diritti su di lui;

b) la remissività femminile: Gasparina è disposta a non accampare diritti e a rompere il matrimonio per burla, se Memmo lo volesse;

c) i dolori del matrimonio (di cui l'autore ha un'esperienza diretta, con una moglie pazza), che tuttavia una volta tanto hanno un lieto fine: Memmo – paradossalmente – si innamora della moglie *dopo che* l'ha sposata;

d) il dissidio insanabile tra impulsi naturali e regole sociali che soffocano la spontaneità dell'individuo: Memmo è costretto a sposarsi per poter continuare la sua vita di scapolo;

e) la morale borghese, che spinge le donne a trovare ad ogni costo un uomo con cui sistemarsi;

f) la maschera sociale, che impone ai protagonisti, volenti o nolenti, di recitare la loro parte e i loro specifici ruoli;

g) personaggi dai caratteri esemplari, stereotipati, emblematici, esasperati, che vivono e soffrono la loro condizione esistenziale, che hanno scelto, che non hanno voluto evitare o che la società ha loro imposto.

2. Pirandello crea personaggi (e storie) pervasi dalla morale borghese, che protestano contro la morale borghese, ma che alla fin fine non rinnegano affatto né fuoriescono dalla morale borghese. Essi sono come il gatto che si morde la coda. Memmo Speranza si sposa proprio per non... sposarsi, proprio per continuare la sua vita da scapolo. Alla fine della commedia c'è il lieto fine borghese; ma poteva esserci, indifferentemente, la tragedia finale *pure* borghese (ciò succede nella commedia *Il giuoco delle parti*, 1919). Una conclusione diversa ed opposta è indifferente, perché l'autore, non ostante i tentativi (veri o presunti che siano), non fuoriesce dalla problematica di una morale borghese. Nella commedia ci sono i consueti personaggi stereotipi della morale borghese: il protagonista, che si innamora ad ogni piè sospinto; la protagonista, eroina disprezzata, umile e sottomessa, che non fa valere nemmeno i suoi diritti ufficiali se il suo uomo non glielo permette; gli avventori dall'animo esacerbato o pieni di problemi; le donnine allegre, che vorrebbero sistemarsi conforme alla morale ufficiale, ma non ne sono capaci, e perciò si accontentano di fare le amanti e si lasciano cacciare fuori di casa senza fare tanto chiasso ed anzi provando sempre una qualche riconoscenza verso il maschio onnipotente, che le ha amate, usate e licenziate. Questo è lo straordinario e variegato zoo umano, che emerge dalle commedie dello scrittore più grande del Novecento italiano.

3. Chi vuole, può confrontare il mondo anomalo, mostruoso, nevrotico e paradossale di Pirandello con l'universo elegante e gentile, pieno di speranze e con una vena di malinconia, che viene proposto da una commedia abbastanza simile a questa per trama e per personaggi, *La Locandiera* di Carlo Goldoni (1751). Mirandolina, la locandiera, affascina gli avventori con il suo spirito e la sua abilità, prende in giro l'innamorato misantropo e alla fine si sposa quando vuole e con chi vuole. Grazie alla sua intelligenza ha sempre il controllo della situazione. E può permettersi di sce-

gliere fra quattro innamorati: il conte, il marchese, il cavaliere misantropo che fa innamorare, il servo della locanda. Sceglie il servo, perché non è interessata né alla nobiltà né alla ricchezza. Gasparina è ben diversa. È sottomessa per principio, destinata per vocazione, per scelta e per condanna sociale a sacrificarsi per i suoi avventori o per l'uomo che la "sistema". È incapace di pensare a sé, ai suoi affetti, al suo benessere, alla sua vita e alla sua felicità. E, ancora, è incapace di prendere in mano la situazione e di imporsi con decisione su Memmo pretendente e su Memmo marito.

4. La produzione artistica e la concezione dell'arte di Pirandello si può però confrontare in modo più generale con la produzione e la concezione dell'arte di Goldoni. Nelle sue commedie Goldoni propone al suo pubblico valori come l'onestà, il lavoro, il risparmio, il matrimonio e l'affetto reciproco, il rispetto dei genitori, un minimo di benessere economico. E si rivolge alla piccola e alla media borghesia veneziana. Pirandello invece mette in scena personaggi lacerati, che hanno perso l'identità e i valori, che sono maschere sociali e che vogliono rimanere tali. Il pubblico è costituito dalle classi medie e medio-alte, che capiscono e che vivono in prima persona quei problemi. Per Goldoni la commedia deve divertire e contemporaneamente proporre un insegnamento morale. Per Pirandello invece deve esplorare senza pietà l'uomo sociale, la sua vita assurda, strozzata dalle regole e dalle convenzioni, delle quali peraltro non può né vuole fare a meno.

5. Questa commedia di Pirandello può essere opportunamente confrontata anche con commedie più lontane nel tempo, come la *Mandragola* (1518) di Niccolò Machiavelli e *La Moscheta* (1529) di Angelo Beolco, detto il Ruzante (1496ca.-1542). Ciò mostra le totali differenze dei vari autori per quanto riguarda la concezione e le funzioni dell'arte e l'identità degli spettatori. Callimaco, il protagonista della *Mandragola*, si propone di possedere con l'inganno la bellissima Lucrezia, e vi riesce. Alla fine tutti sono contenti; ma è la donna, precedentemente timorosa e sottomessa, ad avere ora in pugno la situazione e a controllare sia il marito sciocco sia l'amante focoso. Paradossalmente la vittoria della *ragione fraudolenta* si ritorce contro tutti i personaggi, poiché distrugge i valori sui quali si fonda la convivenza civile. *La Moscheta* invece è ambientata nella periferia di Padova, e presenta una storia di violenza, di inganni e di corna a un pubblico raffinatissimo costituito dall'alta nobiltà veneziana. I personaggi sono plebei che parlano un dialetto stretto: Ruzante, la moglie Betia, Menato (il compare) e Tonin (un soldato bergamasco). Essi sono dominati dagli istinti naturali e passano il tempo a cercare di soddisfarli. La preda è il possesso della Betia.

6. L'ambiente e il pubblico delle commedie di Pirandello può essere ancora confrontato con il mondo e i valori nobiliari che Boccaccio propone nel *Decameron*, un'opera che celebra l'intelligenza, il coraggio, la battuta di spirito, la beffa e un atteggiamento attivo nei confronti della realtà e della vita.

L'ERMETISMO (1920-1950)

L'Ermetismo nasce intorno agli anni Venti e dura fin dopo la seconda guerra mondiale: i primi segni di crisi compaiono verso il 1945, quando alcuni autori come Quasimodo e Gatto, cercano altre strade.

Il termine "ermetico" appare in Italia verso gli anni Trenta, per indicare una poesia "chiusa", difficile da comprendere, non perché affrontasse argomenti difficili, ma perché il poeta non apriva il circolo comunicativo e faceva dell'"oscurità" il tratto distintivo dei suoi versi. Lo usa per la prima volta in senso tecnico, e con un implicito giudizio negativo, il critico crociano Francesco Flora.

I poeti ermetici intendono recuperare la grande tradizione letteraria del passato: propongono una poesia *pura* e incontaminata e un lavoro intellettuale sottratto ad ogni influsso storico e politico. In tal modo essi fanno della letteratura un ideale di vita. Per questo motivo essi non partecipano e sono volutamente indifferenti agli avvenimenti politici che caratterizzano il periodo, e restano estranei a qualsiasi coinvolgimento con la politica culturale del Fascismo, in una posizione di attesa. È la così detta "poetica dell'assenza". In questo senso l'Ermetismo non si presenta come gruppo compatto di poeti, ma come tendenza generale che esprime le scelte di un'intera generazione. I maggiori poeti ermetici sono: Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Eugenio Montale (1896-1981), Vincenzo Cardarelli (1887-1959) e Salvatore Quasimodo (1901-1968).

L'Ermetismo però può essere inteso anche in senso più ristretto e indicare quel gruppo di autori, in genere di ispirazione cattolica, che dal 1929 scrivono sulla rivista fiorentina "Frontespizio". I maggiori sono: Carlo Bo (1911), che nel 1938 pubblica il manifesto del gruppo, Carlo Betocchi (1899-1986), quindi Mario Luzi (1914), Alfonso Gatto (1909-1976) e Vittorio Sereni (1913-1983);

Le principali tesi dell'Ermetismo si trovano espresse nel manifesto scritto da Bo, intitolato significativamente *Letteratura come vita*:

"Rifiutiamo una letteratura come illustrazione di consuetudini e di costumi comuni, aggiogati al tempo, quando sappiamo che è una strada, e forse la strada più completa, per la conoscenza di noi stessi, per la vita della nostra coscienza [...] La letteratura è una condizione, non una professione [...]. E d'altronde per un letterato non c'è che un'unica realtà, quest'ansia del proprio testo verso la verità [...]; non si vuol dir altro, quando si parla di letteratura come di vita, non si chiede che un lavoro continuo e il più possibile assoluto di noi in noi stessi, una coscienza interpretata quotidianamente nel gioco delle nostre aspirazioni, dei sentimenti e delle sensazioni. L'identità che proclamiamo è il bisogno di un'integrità dell'uomo, che va difesa senza riguardi, senza nessuna concessione".

Il poeta perciò non ripiega sulle sue vicende personali né si preoccupa degli avvenimenti del suo tempo, poiché sente l'ansia di questa verità assoluta, che cerca di esprimere nei suoi versi. Questa verità può essere e-

spresa adeguatamente soltanto in uno stile *alto*. Da qui deriva la necessità di recuperare lo stile e i valori della letteratura tradizionale. I poeti ermetici ricorrono in modo particolare all'analogia ed al simbolo, e comunemente professano la poetica della "parola essenziale".

GIUSEPPE UNGARETTI (1888-1970)

La vita. Giuseppe Ungaretti nasce ad Alessandria d'Egitto nel 1888. Qui studia fino al 1905 in un collegio svizzero. Nel 1912 lascia l'Egitto e si trasferisce a Parigi, dove conosce le avanguardie artistiche: Apollinaire, Picasso, Braque, e gli intellettuali italiani che spesso soggiornavano nella città: Papini, Soffici, Palazzeschi, Boccioni, Modigliani, Marinetti. Nel 1915 si trasferisce a Milano. Partecipa alla prima guerra mondiale. Dopo la guerra ritorna a Parigi. Nel 1921 si trasferisce a Roma. Aderisce al Fascismo. Nel 1928 fa un'esplicita professione di fede cattolica. Nel 1936-42 è docente di Lingua e letteratura italiana all'università di San Paolo in Brasile. Ritorna a Roma, dove ricopre la cattedra di Letteratura italiana contemporanea. Dopo la guerra l'Associazione degli scrittori lo sottopone a procedimento di "epurazione" per i suoi rapporti con il regime, ma tutto si risolve con un nulla di fatto. Nel 1958 lascia l'insegnamento universitario per limiti d'età. Muore a Milano nel 1970.

Le opere. Ungaretti scrive *Il Porto Sepolto* (1916), *Allegria di Naufragi* (1919, contiene anche le poesie de *Il Porto Sepolto*); poi *Allegria* (1931, 1942), *Sentimento del tempo* (1933), *Il Dolore* (1947), *La Terra Promessa* (1950), *Il Taccuino del Vecchio* (1960). Nel 1969, con il titolo *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, pubblica l'edizione completa dei suoi versi; e indica la chiave di lettura della sua produzione poetica. Alla produzione poetica Ungaretti affianca anche l'attività di traduttore: *Sonetti di Shakespeare* (1946), *Fedra di Jean Racine* (1950), *Visioni di William Blake* (1965).

Il Porto Sepolto (1916) parla della sua esperienza di soldato nella prima guerra mondiale (1915-18), vissuta in trincea. In *Vita d'un uomo* (1969) il poeta così commenta l'opera:

"[...] ero un uomo che non voleva altro per sé se non i rapporti con l'assoluto. [...] Nella mia poesia non c'è traccia dell'odio per il nemico, né per nessuno: c'è la presa di coscienza della condizione umana, della fraternità degli uomini nella sofferenza, dell'estrema precarietà della loro condizione".

Sono una creatura (1916)

Come questa pietra del monte San Michele, così fredda, così dura, così prosciugata, così refrattaria, così totalmente priva di vita; proprio come questa pietra è il mio pianto segreto.

Il premio di avere la morte si paga duramente soffrendo per tutta la vita.

Riassunto. Il poeta contrappone e rivendica la sua umanità (*Sono una creatura* del titolo) alla vita inumana in trincea: il suo pianto segreto è divenuto arido e insensibile proprio come la roccia di cui è costituito il San Michele del Carso, sul quale sta combattendo. Egli potrà avere il premio della morte soltanto dopo esserselo duramente conquistato con una vita piena di sofferenze e di dolore.

Commento

1. L'esperienza inumana della trincea fa scoprire al poeta la sua umanità (*Sono una creatura* del titolo) e, contemporaneamente, il fatto che tale umanità è calpestata e annichilita. Anche il suo pianto di dolore si è prosciugato, ed egli è divenuto duro, freddo e insensibile – insomma disumano – proprio come la roccia di cui è costituito il San Michele. Davanti a una vita disumana e perciò non vivibile, il poeta rivendica il valore della morte: la morte è il premio che si ottiene dopo una vita di sofferenze e che si paga proprio con questa vita di sofferenze.

2. La parola poetica è semplice ed essenziale, come i concetti che vuole esprimere. La poesia è un paragone, non molto lungo, e rifiuta la punteggiatura, che come espressione della razionalità impedisce un contatto diretto e intuitivo con le cose e con l'essenza della vita umana. Essa però non è né spontanea né immediata come potrebbe sembrare a prima vista. Lo dimostra la sapiente anafora su cui è costruita.

3. Il poeta scopre la sua umanità calpestata e annichilita. La scoperta però è radicalmente individualistica e non lo spinge a scoprire e a rapportarsi agli altri individui, che dovrebbero trovarsi nelle stesse condizioni d'animo e nella stessa insoddisfazione esistenziale. La volontà di morte da una parte e un adeguato rifiuto di quella vita disumana dall'altra non spingono il poeta – né al livello individuale né, tanto meno, al livello collettivo – a trasformare la consapevolezza della disumanità del vivere in una virile protesta contro le forze che hanno reso la sua e l'altrui vita indegna di essere vissuta.

4. Il titolo rimanda implicitamente al *Cantico di Frate Sole* di Francesco d'Assisi (1182-1226). Le croci dei cimiteri reali e di quel cimitero che è il cuore del poeta rimandano alla passione e morte di Cristo sulla croce. Il rimando al *Cantico* mostra che il poeta rifiuta la via della citazione letteraria esplicita, seguita da altri autori. Il ricorso alla croce come simbolo di dolore costituisce un semplice e immediato simbolismo, che risulta quasi inavvertito.

San Martino del Carso (1916)

Delle case di San Martino del Carso è rimasto soltanto qualche brandello di muro. Di tanti amici cari, ai quali ero legato per identità di sentimenti, non è rimasto neppure quello. Ma nel mio cuore nessuna croce manca (=li ricordo tutti). È il mio cuore il paese più straziato.

Riassunto. Il poeta lamenta le distruzioni materiali ed umane provocate dalla guerra: San Martino del Carso

è distrutto, i suoi compagni di trincea sono morti. Ma egli li ricorda con dolore tutti, ad uno ad uno. Il suo cuore è straziato più di quelle rovine a cui è ridotto il paese.

Commento

1. Anche qui il poeta legge la realtà dal suo punto di vista di individuo. I termini di riferimento della poesia sono gli stessi delle poesie precedenti: egli, le cose, gli altri individui. Come novità c'è il paragone tra il paese ridotto a poche rovine e gli amici di trincea che sono morti. La desolazione del paese distrutto irrompe anche nel suo cuore, straziato dal ricordo – tutto ciò che resta – degli amici morti.

I fiumi (1916)

Riassunto. In un momento di tregua dai combattimenti il poeta si immerge nell'acqua dell'Isonzo, quindi si accoccola come un beduino, con i suoi panni sudici di guerra, per riscaldarsi al sole. L'Isonzo gli ha fatto scoprire di essere una docile fibra dell'universo. Ed egli soffre quando non si crede in armonia. Le acque del fiume, che lo stringono, gli regalano brevi attimi di felicità. Egli allora ricorda i fiumi che hanno accompagnato la sua vita: il Serchio, dove sono vissuti i suoi antenati, suo padre e sua madre; il Nilo, dove è nato e cresciuto; la Senna, dove ha conosciuto se stesso e la vita. Questi sono i suoi fiumi, ritrovati nell'Isonzo. Ed egli prova nostalgia nel ricordarli, poiché la sua vita è fragile ed il futuro è senza speranza.

Commento

1. Davanti agli orrori della guerra il poeta si rifugia nei ricordi: la sua vita è stata contrassegnata da fiumi: il Serchio, il Nilo, la Senna, ed ora l'Isonzo. Ogni fiume ha accompagnato un periodo preciso: le origini della sua famiglia, l'infanzia, la giovinezza ed ora la realtà brutale della vita. Egli fa dei fiumi e dell'universo, cioè della natura, le radici della sua vita. E contrappone il sentirsi in armonia con l'universo ai valori di morte che la società gli impone di vivere.

2. I fiumi con la loro corrente danno l'idea dello scorrere implacabile del tempo: le loro acque possono portare a valle qualsiasi cosa, la limpidezza come la fanghiglia. Il loro continuo scorrere però le colloca fuori del tempo, le rende simbolo dell'universo e dell'eternità, davanti ai quali i piccoli fatti della vita umana diventano insignificanti. Il poeta rifiuta la guerra ed "evade" dalla vita disumana, che sta vivendo nel presente, cercando di inserirsi nel ciclo dell'universo come docile fibra, come quella realtà particolare e fragile, che egli (come ogni uomo) effettivamente è. Non vuole sentirsi cellula della società, vuole essere particella dell'universo.

3. La guerra lo ha fatto regredire a livelli di vita semplicissimi ed elementari: immergersi nell'acqua del fiume, riscaldarsi al sole, rifugiarsi nei ricordi del passato, temere per il futuro. La ricchezza di vita che la società con le sue complesse istituzioni dovrebbe dare

è completamente assente. Egli anzi è costretto a fuggire dalla società, dagli altri uomini, per cercare un attimo di tregua proprio a contatto con l'universo.

4. Anche in questa poesia la punteggiatura è assente: le strofe hanno la lunghezza del pensiero che contengono.

L'allegria (1919; revisione integrale, 1931; edizione definitiva, 1942) recupera un antico *tópos* letterario (la vita come viaggio e come naufragio). In *Vita d'un uomo* (1969) il poeta così commenta:

“Strano se tutto non fosse naufragio, se tutto non fosse travolto, soffocato, consumato dal tempo. Esultanza che l'attimo, avvenendo, dà perché fuggitivo, attimo che soltanto amore può strappare al tempo, l'amore più forte che non possa essere la morte. È il punto dal quale scatta quell'esultanza d'un attimo, quell'allegria che, quale fonte, non avrà mai se non il sentimento della morte da scongiurare. Non si tratta di filosofia, si tratta d'esperienza concreta, compiuta sino dall'infanzia vissuta ad Alessandria e che la guerra 1914-18 doveva fomentare, inasprire, approfondire, coronare”.

L'opera intende parlare del poeta, dopo l'esperienza del naufragio e dell'abisso cantata in *Il Porto Sepolto*. L'idea di fondo è questa: la vita va alla deriva, consumata dal tempo. L'attimo, nel momento in cui scorre, dà esultanza proprio perché scorre via. Esso può essere sottratto all'erosione del tempo soltanto dall'amore, che è più forte della morte. L'allegria di questo attimo può proporsi solamente il compito di scongiurare la morte.

Mattina (1917)

Mi illumino davanti all'immensità del mattino.

Riassunto. Il poeta si illumina davanti all'immensità del cielo e dei monti in quel nuovo giorno di vita.

Commento

1. Le parole, nemmeno se ridotte al loro rapporto primigenio ed essenziale con le cose che indicano, riescono ad esprimere l'emozione che il poeta prova davanti all'alba di un nuovo giorno: esse sono sempre razionalizzazioni imperfette ed approssimative di quanto prova l'animo umano. Il lettore, per capire il testo, deve tenere presente la situazione di sofferenza e di morte che il poeta, suo malgrado, sta vivendo ormai da due anni; e la sensazione di tranquillità e, quasi, di speranza che egli prova nel primo mattino, quando la natura (in questo caso la montagna) fa sentire più che in altri momenti la sua immensità e la sua a-temporalità, e l'insensatezza dei motivi che spingono gli uomini a combattersi e a distruggersi.

2. Anche in questi versi il poeta cerca un contatto immediato e intuitivo con la natura, nello sforzo disperato di restare legato alle radici della sua umanità e di rifiutare gli assurdi orrori della guerra e del vivere civile che ha scelto la strada della distruzione e della morte.

3. I versi sono essenziali più che in altre poesie. Il poeta parla a se stesso, non al lettore. Il lettore deve immedesimarsi e provare gli stessi sentimenti del poeta.

4. Risulta inevitabile il confronto di *Mattina* con *l'Infinito* (1819) di Leopardi: il poeta recanatese prova un brivido di piacere mentre immagina l'infinito spaziale e temporale che si apre davanti a lui, oltre la siepe, e dentro di lui, nella sua memoria.

Allegria di Naufràgi (1917)

Subito [il poeta, cioè lo stesso Ungaretti] riprende il viaggio, come dopo il naufragio fa il lupo di mare che è sopravvissuto [ai suoi compagni e alla tempesta].

Riassunto. Il poeta riprende subito il viaggio della vita, come fa il naufrago superstite, che è scampato alla morte.

Commento

1. Questo breve testo apriva l'opera del 1919, e ne indicava la chiave di lettura. L'immagine della vita come naufragio creata nel 1917 in trincea riesce però ad esprimere adeguatamente anche i turbolenti anni che sconvolgono l'Italia dal primo dopoguerra (1919) alla ricostruzione nel secondo dopoguerra (1945-50).

2. Il poeta recupera il *tópos* letterario che identifica la vita con una nave che procede o che è in difficoltà o che fa naufragio ecc. I precedenti sono *la navicella del mio ingegno* (Pg. I, 1-2) e *la picciotta barca* (Pd. II, 1-6) di Dante; il sonetto *Passa la nave mia* (CLXXXIX) di Petrarca; il naufrago, cioè lo stesso Napoleone, che cerca invano la salvezza di Manzoni (*Cinque maggio*, 61-66). L'autore più recente è però D'Annunzio, che lancia la tesi piena di tracotante audacia secondo cui “navigare necesse est” (“navigare è necessario”, cioè è inevitabile): l'uomo è spinto fatalmente dalla sua natura a compiere imprese pericolose e sconsiderate (*Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Maia*, IV. *L'incontro con Ulisse*, 1903). L'autore che poi ripropone questo motivo è Umberto Saba: ormai vecchio, continua a veleggiare lungo le coste pericolose della Dalmazia come faceva quando era giovane: non ha ancora tirato i remi in barca e non si è ancora rifugiato nella tranquillità del porto, come hanno fatto i suoi coetanei. L'insopprimibile amore per la vita lo spinge a sfidare ancora il mare (*Mediterranee, Ulisse* 1946).

EUGENIO MONTALE (1896-1981)

La vita. Eugenio Montale nasce a Genova nel 1896. Ha una formazione letteraria da autodidatta. Partecipa agli ultimi mesi di guerra. Un intellettuale triestino, Roberto Bazlen, gli fa conoscere le opere di Italo Svevo. Tra il 1925 e il 1926 Montale pubblica alcuni articoli, con cui iniziano la fortuna critica e la fama dello scrittore triestino. Il contatto con gli intellettuali triestini, tra cui Umberto Saba, lo porta a firmare il *Manifesto degli intellettuali antifascisti* promosso da Benedetto Croce nel 1925. Nello stesso anno pubblica *Ossi di seppia*. Nel 1927 diventa redattore della casa editrice Bemporad di Firenze. Due anni dopo diventa direttore della prestigiosa biblioteca del Gabinetto Vieusseux. Mantiene l'incarico fino al 1938, quando è licenziato per i suoi sentimenti ostili al regime fascista. Nel 1939 pubblica *Le occasioni*. Durante la seconda guerra mondiale pubblica a Lugano *Finisterre*, che esce in Italia nel 1945. Nel 1946 inizia la collaborazione con il "Corriere della sera", che dura sino al 1973. In quegli anni compie numerosi viaggi all'estero e si diffonde la sua fama di poeta. Nel 1957 pubblica *La bufera e altro* ed anche *La fanfulla di Dinard*. Nel 1961 riceve la laurea *honoris causa* dall'università di Milano. Nel 1966 pubblica *Auto da fè – Cronache in due tempi*, che raccoglie articoli ed interventi sulla cultura, la poesia, l'arte, la musica, il costume e gli intellettuali. Nel 1967 è nominato senatore a vita. La morte della moglie dà origine alle poesie di *Xenia* (prima serie, 1966; seconda serie 1968). Nel 1971, dopo 15 anni di silenzio, pubblica *Satura*, che costituisce anche un profondo rinnovamento del suo mondo poetico. Nel 1974 riceve la laurea anche dall'università di Roma. Nel 1975 ottiene il premio Nobel, che consacra il respiro internazionale della sua poesia. Nel 1977 pubblica *Quaderno di quattro anni*, l'ultima raccolta poetica. Muore nel 1981.

Le opere. Montale scrive *Ossi di seppia* (1925), *Le occasioni* (1939), *Finisterre* (1943, 1945), *La bufera e altro* (1956), la raccolta di articoli giornalistici *Auto da fè – Cronache in due tempi* (1966), *Xenia* (prima serie, 1966; seconda serie 1968), poi confluite in *Satura* (1971), *Quaderno di quattro anni* (1977).

Ossi di seppia (1925) è la raccolta che apre l'attività poetica di Montale. Il poeta non intende confrontarsi con le poetiche di altri autori. In *Non chiederci la parola* dà una definizione *in negativo* di che cosa intende per poesia, e di quello che la sua poesia non può né vuole essere.

Gloria del disteso mezzogiorno (1925)

Il mezzogiorno trionfante raggiunge l'apice della gloria, Quando gli alberi non fanno più ombra (=il sole è a perpendicolo), E a causa della luce eccessiva I contorni delle cose si mostrano sempre più sfumati.

Il sole incombe dal cielo; e qui, sulla terra, il letto del torrente è reso asciutto. Il mio giorno non è dunque passato (=la mia vita è giunta allo zenit, al culmine, ed ora devo affrontare l'altra metà); L'ora più bella mi aspetta dall'altra parte del muretto, Quando il sole scende verso un tiepido e pallido tramonto.

L'arsura domina ovunque; un martin pescatore, che preannuncia la pioggia, Volteggia sopra un rimasuglio di vita. La buona pioggia arriverà quando sarà scomparso lo squallore di morte presente, Ma nell'attesa è la gioia più perfetta.

Riassunto. Nella luce immensa del mezzogiorno gli alberi non fanno ombra e i contorni delle cose sono confusi. Il sole incombe con la sua calura e rinsecchisce il ruscello. La vita del poeta è giunta a metà; ora si apre alla parte più bella: una maturità tiepida e tranquilla come il tramonto del sole. L'arsura intride le cose, ma un martin pescatore preannuncia la pioggia. La buona pioggia arriverà alla fine della giornata, ma la felicità più perfetta è nell'attesa.

Commento

1. La canicola rende la terra riarsa e ruba la vita. Il sole provoca l'effetto opposto a quello consueto, cantato da tutte le culture: non dà la luce, il calore, la vita; dà invece l'arsura, la dissoluzione, la morte. Il martin pescatore vede soltanto una reliquia di vita. Ma la canicola passerà: lo stesso martin pescatore annuncia che la pioggia è imminente. E la pioggia è la *speranza*, la *speranza* di una vita diversa che giunge soltanto con la maturità.

2. Qui il sole ruba la vita. In *Spesso il male di vivere ho incontrato* il sole non illumina, non indica la retta via, ma abbaglia. Il poeta rovescia la funzione tradizionale svolta dal sole nel mondo antico come nella *Divina commedia*. L'inizio della poesia rimanda inevitabilmente a *Pd. I, 1*, "La gloria di colui che tutto move", cioè Dio. E in relazione al testo dantesco acquista significato. Per Montale il Dio-sole schiaccia la vita, provoca l'arsura. In *Spesso il male di vivere ho incontrato* è indifferente alla sorte degli uomini. Soltanto la pioggia rappresenta la vita, e il martin pescatore fa pensare che presto cadrà. Ma prima deve iniziare il percorso che dal *mezzo del cammin di nostra vita* (un'altra reminiscenza dantesca) porta verso la maturità e verso la vecchiaia.

3. La pioggia è la *speranza*. Il motivo della speranza rimanda all'idillio *A Silvia* di Leopardi. Il motivo della gioia, anzi della felicità, come *attesa* rimanda all'idillio *Il sabato del villaggio* di Leopardi. Il tema, ugualmente presente, del dolore rimanda a *La quiete dopo la tempesta* di Leopardi. La pioggia però rimanda anche ai vari temporali, che costituiscono un *tópos* letterario: ancora *La quiete dopo la tempesta*, dove il temporale è simbolo del dolore; il temporale che ne *I promessi sposi* porta via la peste (XXXVII); il temporale che ha sconvolto il giorno e la vita de *La mia sera* di Pascoli (che dimostra una particolare predilezione per i suoni e i colori di questo fenomeno naturale);

poi il temporale sensuale de *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio.

3.1. Petrarca e i poeti fino al Settecento amavano rendere immediatamente riconoscibili le citazioni di altri autori (erano un omaggio che essi facevano ai poeti del passato). Montale invece le rende sempre inavvertite ed inavvertibili. Il lettore deve recuperarle, non tanto per capire le fonti e i riferimenti letterari, quanto perché esse costituiscono il punto di riferimento implicito e spesso polemico, che dà spessore letterario e soprattutto filosofico e sapienziale alla produzione dell'autore. D'altra parte – e succede normalmente – il testo poetico è chiarito, arricchito e dilatato proprio dall'esempio finale che serve a commentare e a dilatare la parte iniziale.

4. Il poeta, qui come altrove, ha saputo riprendere e dare nuova veste e nuovo contenuto a motivi fondamentali e a *tópoi* della tradizione letteraria.

5. La poesia rimanda anche a quella visione sapienziale della vita che è contenuta nei *Fioretti di san Francesco* (fine Trecento), in particolare nel fioretto *Della perfetta letizia*. Dei *Fioretti* però Montale recupera anche la concretezza degli esempi.

6. La poesia recupera la metrica tradizionale (quartine di endecasillabi), anche se la rima è talvolta irregolare. La parafrasi e il riassunto sono difficili, perché l'autore usa *cose* per illustrare *altre cose*.

Non chiederci la parola (1923)

Non chiederci la parola che definisca completamente com'è il nostro animo informe, e che lo manifesti e lo chiarisca completamente come un fiore [giallo] di croco, che si riconosce subito in mezzo ad un prato polveroso.

[Noi non siamo come] l'uomo che se ne va sicuro agli occhi degli altri e che ha un rapporto senza conflitti con se stesso, e che non si preoccupa se il sole accicante della canicola stampa la sua ombra sopra un muro scalcinato!

Non domandarci la formula [magica] che ti possa aprire gli occhi su nuovi mondi. [Possiamo darti solamente] qualche sillaba (=qualche minuscola verità), storta e secca come un ramo. Oggi noi possiamo dirti soltanto questo: ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

Riassunto. Il poeta invita il lettore a non chiedere valori chiari e definitivi, non minati dall'incertezza e dal dubbio. Egli *non è* come l'uomo che cammina sulla strada della vita completamente sicuro di sé e degli ideali che professa. Egli *non ha* risposte positive da dare agli altri. Per il presente sa soltanto ciò che *non è*, e ciò che *non vuole*.

Commento

1. Il poeta è severo contro chi professa verità dogmatiche, che è pieno di certezze su di sé e sulla vita sia per sé sia per gli altri. Egli non vede verità sicure ed eterne, né per sé né per gli altri. Vede soltanto incertezze dopo la crisi ed il fallimento dei valori e degli

ideali tradizionali. Per ora – e questa è l'unica base positiva da cui può partire – egli può dire soltanto ciò che *non è* e ciò che *non vuole*. Chissà, forse in futuro potrà dire ciò che è e ciò che vuole.

2. La poesia di Montale si inserisce nella crisi dei valori e della società tradizionale che hanno caratterizzato la prima metà del Novecento: la crisi della fede positivista nella scienza alla fine dell'Ottocento, l'esplosione dei nazionalismi e degli imperialismi, l'affermarsi di valori individualistici e superomistici, la prima guerra mondiale (1914-18), la conseguente crisi economica e lo scoppio di tensioni politiche e sociali, la crisi delle democrazie e l'affermarsi di regimi totalitari, la seconda guerra mondiale (1939-45) e la successiva ricostruzione.

Merigiare pallido e assorto (1916)

Passare il pomeriggio abbagliato dal sole e immerso nei miei pensieri vicino ad un muro arroventato di giardino, ascoltare tra i pruni e la sterpaglia il verso dei merli e il fruscio dei serpenti.

Nelle crepe del suolo o sulla pianta di legumi spiare le file di formiche rosse, che ora si interrompono ed ora si intrecciano sulla sommità dei loro formicai.

Osservare tra le fronde [degli alberi] il movimento continuo delle onde del mare, mentre si alzano i tremuli scricchiolii (=il frinire) delle cicale dalle cime brulle [degli alberi].

E camminando nel sole che abbaglia sentire con triste meraviglia come la vita e i suoi affanni assomigliano a questo mio cammino lungo questa muraglia [d'orto], che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Riassunto. Il poeta passa il pomeriggio, sotto un sole cocente, ad ascoltare il canto dei merli, il fruscio dei serpenti e il frinire delle cicale, e a guardare le file di formiche e il tremolio del mare in lontananza. Sotto il sole che lo abbaglia, egli scopre tristemente che la vita umana assomiglia a quel sentiero che sta percorrendo: la muraglia con i suoi cocci aguzzi di bottiglia lo costringe ad andare sempre avanti e gli impedisce qualsiasi libertà di scelta.

Commento

1. Per il poeta il sole non è fonte di luce e di verità, come tradizionalmente è presentato sia presso le religioni antiche, ad esempio il dio-sole degli egiziani, sia nel cristianesimo (Francesco d'Assisi, Dante). È invece causa di abbagliamento.

2. La vita umana è poi necessitata: si svolge lungo una muraglia invalicabile, che in cima ha "cocci aguzzi di bottiglia". L'uomo quindi non ha nessuna possibilità di scelta.

3. I verbi all'infinito sottraggono la situazione ad ogni dimensione temporale e danno la sensazione concreta dell'oppressione che pesa sulla vita umana. A questo risultato contribuiscono anche le parole difficili e dai suoni inconsueti. Dietro a Montale c'è l'ombra non di Pascoli ma di D'Annunzio.

4. Il tema del destino a cui l'uomo non può sottrarsi ha affaticato da sempre la riflessione umana, dai greci

ai romani, dai Padri della Chiesa ad Agostino, da Tommaso d'Aquino a Dante, dagli umanisti a Machiavelli, da Lutero ad Hegel, dai romantici a Leopardi. Il poeta conosce questi autori, ed aggiunge la sua voce, che non è inferiore.

Spesso il male di vivere ho incontrato (1923)

Ho incontrato spesso il male (=il dolore) di vivere: era il ruscello strozzato che gorgoglia, era una foglia riarisa che si incartocciava, era il cavallo che cadeva [al suolo] morto.

Non conobbi alcun bene, ad eccezione della condizione prodigiosa, che si dischiude quando si raggiunge l'Indifferenza della divinità [verso il male]: era la statua [inerte e insensibile] in un meriggio sonnolento, era la nuvola [leggera e impalpabile], era il falco che volava alto nel cielo.

Riassunto. Il poeta ha incontrato spesso il male di vivere: il ruscello impedito da una strozzatura, la foglia che si accartocciava, il cavallo che moriva. E, nello stesso tempo, non ha mai incontrato alcun bene, che non fosse l'indifferenza verso il male che soltanto la divinità può provare: la statua senza vita, la nuvola impalpabile e lontana, il falco che vola alto nel cielo.

Commento

1. La breve poesia è composta da due quartine che esprimono la stessa tesi, ma in modo contrapposto. La prima dice: ho conosciuto il male di vivere (seguono tre esempi). La seconda dice la stessa cosa, ma negando la tesi opposta: non ho conosciuto il bene di vivere, tranne l'indifferenza della divinità [verso il male] (seguono tre esempi). Questa struttura "dimostrativa" semplice e lineare e perciò efficace sul piano didattico e retorico si trova anche nel fioretto *Della perfetta letizia* (*Fioretti di san Francesco*, fine Trecento).

2. Il male coinvolge anche la natura: il ruscello, la foglia, il cavallo. Curiosamente è assente il riferimento all'uomo, che è coinvolto in modo particolare nel male di vivere.

3. Per il poeta Dio è lontano e indifferente al male, agli uomini e alla loro condizione. Si può contemporaneamente pensare che egli sia indifferente anche al bene degli uomini, a procurare loro un qualche bene. La Provvidenza è quindi assente, e l'uomo è abbandonato a se stesso davanti al male. Il poeta però si riallaccia al pessimismo dell'*Ecclésiaste* e di altri libri sapienziali della *Bibbia*. Ma anche a Leopardi per il quale la Natura (Dio è negato a favore di una Natura divinizzata) è indifferente o addirittura ostile verso l'uomo (*Dialogo della Natura e di un Islandese*).

4. Il poeta usa i versi per affrontare il problema filosofico ed esistenziale della condizione umana. Prima di lui avevano affrontato lo stesso tema Foscolo (la poesia tramanderà ai posteri le grandi imprese militari – l'uomo è condannato tragicamente dalla sua natura a muovere guerra ai suoi simili –, finché il sole risplenderà sulle sciagure umane), Manzoni (il problema del

male nella storia, risolto positivamente con le tesi che le prove fanno maturare e che la Provvidenza divina sa trarre il bene anche dal male), Leopardi (il problema del dolore e della morte, che coinvolge uomini ed animali, e che porta il poeta prima al pessimismo storico, poi al pessimismo cosmico), Verga (meglio per coloro che non sono nati, fortunati coloro che sono morti, che non devono affrontare la sofferenza della vita). Il problema del male è però affrontato sin dalle origini della filosofia: per i manichei esistevano due principi, quello del Bene e quello del Male; per Agostino il male non esiste, è semplice assenza di bene; per altri autori cristiani il male è prodotto dall'uomo e dalla natura umana corrotta dal peccato originale di Adamo ed Eva. Per il filosofo tedesco Friedrich Georg Hegel (1770-1831) il male è l'immensa forza del negativo, che fa avanzare la storia e che perciò ha un valore positivo. Per l'esistenzialismo, sia ateo sia cattolico che si afferma tra le due guerre mondiali, il male è connaturato alla stessa esistenza umana e perciò è inevitabile.

Le occasioni (1939) proseguono la ricerca poetica ma anche filosofica e sapienziale dell'autore. Talvolta la memoria riesce a cogliere, ad attingere improvvisamente e ad isolare ricordi e oggetti nell'uniformità del tempo e nell'assurdo labirinto del mondo. Questa è l'*illuminazione*. Essa è sempre improvvisa e momentanea. Nelle *occasioni* in cui avviene, si scoprono i legami profondi e le segrete corrispondenze che uniscono le cose e gli accadimenti.

Non recidere, forbice quel volto (1937)

Non recidere, o forbice, quel volto, l'unica cosa che rimane nella mia memoria, che via via cancella i ricordi. Non trasformare quel grande volto, che mi ascoltava, nella nebbia confusa di sempre.

Un freddo colpo di scure cala sul tronco... Il duro colpo taglia l'albero. E l'acacia, colpita a morte, dai suoi rami fa cadere il guscio vuoto della cicala nella prima fanghiglia di novembre.

Riassunto. Il poeta prega la forbice di non distruggere quel volto, l'unico ricordo che gli rimane impresso nella memoria, che tende costantemente a dimenticare. Quindi ripete lo stesso concetto con un esempio: come la forbice può recidere il ricordo di quel volto, così la scure taglia l'acacia, che si abbatte al suolo e nel crollo fa cadere il guscio vuoto della cicala nella prima fanghiglia di novembre.

Commento

1. La poesia è densa: il riassunto è più lungo del testo originale, che va esplicitato. La struttura *a due strofe* ripete la stessa struttura di *Spesso il male di vivere ho incontrato*.

2. Le parole, soprattutto il primo verso delle due quartine, vanno oltre l'onomatopea: riescono a fare sentire la capacità della forbice e della scure di tagliare, distruggere ed uccidere. La lezione di D'Annunzio o di

Pascoli non era passata invano: viene soltanto rivolta in un'altra direzione. La forbice è uno degli oggetti comuni, e anche in Pascoli c'è questa attenzione verso le cose umili e le piccole cose della vita quotidiana. Il recupero dannunziano di parole preziose si trasforma in recupero della tradizione dotta ("svettare", "belletta").

2.1. In *Satura* (ripubblica *Xenia II*, 1966-67) Montale vuole fare la parodia proprio alla *Pioggia nel pineto* (1902) di D'Annunzio. La poesia è intitolata semplicemente *Piove* (che cita Ermione, anche se il riferimento era superfluo). A 65 anni di distanza egli sente ancora il bisogno di distruggere il poeta-vate, con cui si era misurato e da cui si era allontanato negli anni giovanili. Un incontro e un abbraccio da cui cerca invano di sottrarsi. D'Annunzio però è ormai divenuto il poeta della (sua) memoria.

3. Il volto è il probabile volto di una donna, che nel ricordo – come normalmente avviene – diventa *grande*. La donna, vissuta nel ricordo, è un *tópos* letterario, che risale al *Canzoniere* di Petrarca. Anche qui emerge l'ispirazione dotta del mottetto.

4. L'esempio permette di associare la *scure* alla *forbice*, e quindi il *guscio vuoto* di cicala al *ricordo*, la *fanghiglia* di novembre alla *memoria*. Le due situazioni sono identiche e la prima è chiarita, commentata, arricchita dalla seconda.

5. Il mottetto si basa su una implicita constatazione, senza la quale non si capirebbe qual è il legame tra la forbice e la memoria: la forbice taglia le cose, come la memoria taglia i ricordi. Che si deve intendere anche in modo opposto: la memoria taglia i ricordi, come la forbice taglia le cose. Ciò permette al poeta di rivolgersi alla forbice (è come se si rivolgesse alla memoria). Ottiene però un effetto e un risultato più efficace che se si rivolgesse alla memoria e dicesse: "O memoria, non recidere, non eliminare i ricordo di quel volto". Il ricorso alla forbice dà una estrema e anche crudele concretezza alla preghiera del poeta: la memoria taglia e uccide i ricordi; ma, uccidendo i ricordi, essa uccide anche noi.

6. Il tema della memoria è presente in Petrarca come in Leopardi come in Pascoli. Petrarca lo tratta soprattutto in *Chiare, fresche e dolci acque*. Leopardi in *Alla luna* (è bello abbandonarsi ai ricordi, anche se essi sono dolorosi), *A Silvia* ("Silvia, rimembri ancora..."), nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (l'uomo come archivio di ricordi, che la morte distrugge). Pascoli in numerose poesie, da *La mia sera* a *X Agosto*.

7. La donna è cantata in tutta la storia della letteratura italiana, da Giacomo da Lentini a Umberto Saba. Montale ne fa una figura evanescente come le donne (per altri aspetti completamente diverse) di D'Annunzio: l'evanescente figura femminile de *La sera fiesolana* e de *La pioggia nel pineto*.

La casa dei doganieri (1930)

Tu non ricordi la casa dei doganieri, che sorgeva in alto, sugli scogli: essa ti attende ancora da quando tu vi entrasti con la tua irrequietudine.

Il vento sferza da anni le vecchie mura e il tuo sorriso non è più lieto come allora: il destino è una bussola impazzita, è un lancio di dadi, che non permette nessuna previsione. Tu non ricordi: la tua memoria ha un filo di ricordi diverso dal mio.

Di questo filo io tengo ancora un capo; ma il ricordo di quella casa si allontana e la vita, come la banderuola sulla casa dei doganieri, gira senza pietà.

Di questo filo io tengo un capo; ma ormai tu hai fatto un'altra scelta, e ti sei staccata completamente da me.

All'orizzonte c'è soltanto qualche rara luce di una petroliera! Forse il varco è qui? (L'onda continua ad infrangersi sugli scogli scoscesi...). Tu non ricordi la casa dei doganieri. Io ricordo ancora quella lontana sera, quando ti ho incontrato. Ed io non so chi, fra noi due, se ne va né chi resta.

Riassunto. 1. Il poeta ricorda ancora la casa dei doganieri in cui egli ha incontrato la donna e la sua inquietudine. 2. Ma poi i loro destini si sono separati e la vita li ha scagliati in direzioni diverse. E la donna ha ormai altri ricordi. 3. Di quei ricordi il poeta tiene un filo, ma la vita spinge senza pietà verso il futuro. Egli ne tiene un capo, ma la donna ha ormai dimenticato tutto. 4. All'orizzonte c'è soltanto qualche rara luce di petroliera. Forse essa ci indica dove cercare le spiegazioni del senso della vita? Le onde continuano a infrangersi sulla scogliera. La donna ha ormai dimenticato la casa dei doganieri. Ma il poeta non sa chi, dei due, è partito e chi è rimasto.

Commento

1. La parafrasi prima, il riassunto poi mostrano le difficoltà di avvicinarsi alla poesia di Montale. Il linguaggio a prima vista è facile, comprensibile, descrittivo, ma subito dopo mostra che esso intende *dire altro*. Così prima nella parafrasi, poi nel riassunto è stato necessario andare oltre le parole, entrare nell'allegoria, chiarire il significato dei fatti descritti e presentati di vero in verso. L'autore recupera l'allegoria, ma ne fa un uso personale: le cose chiariscono altre cose.

2. Il contenuto della poesia è duplice: il ricordo e i destini che si sono "disincrociati".

2.1. Il poeta ricorda la donna, ricorda la casa dei doganieri, ricorda la sera e il loro incontro dentro la casa sulla scogliera. Ricorda anche la sua irrequietezza. Ma ora soltanto lui ricorda quella sera. La donna l'ha senz'altro dimenticata. Quell'incontro non ha più avuto un seguito.

2.2. Il poeta ha incontrato la donna, quella sera. E la casa dei doganieri poteva far pensare di dominare il futuro. Un'illusione. I loro destini si sono incrociati per un momento, ma poi la vita li ha spinti in direzioni diverse. La vita che è impazzita come una bussola, che è un imprevedibile lancio di dadi.

2.3. Insomma l'uomo *subisce* il suo destino: la vita, come in *Merigiare pallido e assorto*, è dominata dalla necessità, non dalla libera scelta.

3. I riferimenti ai “destini incrociati” di Ariosto e alla *virtus* passionale del principe, che non si arrende alla realtà, di Machiavelli, sono inevitabili. Ma la donna *nella sera* è anche la figura evanescente che D'Annunzio incontra ne *La sera fiesolana*. La rara luce di una petroliera rimanda poi agli occhi di Laura di *Passa la nave mia* (CLXXXIX). La poesia di Montale, a prima vista scarna e incentrata su se stessa, ha continui e incredibili rimandi alla tradizione poetica più recente e meno recente.

4. Il destino come una banderuola o come un incontrollabile lancio di dadi è un'immagine efficace e potente, che può stare alla pari con l'immagine delle tre Parche del mondo antico, che filano, tessono e tagliano il filo della vita.

5. Conviene confrontare questa capacità, che Montale ha di *aggredire* la realtà e l'esperienza con i versi e con i pensieri, con le posizioni poetiche e ideali, che caratterizzano la produzione di Ungaretti. Ungaretti trova rifugio nella natura dalla tragedia della guerra e della vita. E rifiuta radicalmente la società. Montale rivolge i suoi versi alla condizione umana, all'uomo, alla donna, ai suoi e agli altrui ricordi. Al passare implacabile del tempo. Alla vita che passa e che, forse, si trasforma in ricordo, ai destini che non sono più incrociati. Al “varco” che non si trova. La vita non ha senso. È impazzita.

5.1. La vita come follia rimanda ancora ad Ariosto. Il senso della vita rimanda invece al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi (qual è il senso dell'universo? Qual è il senso della vita umana? Qual è il senso del dolore?).

5.2. E si può ancora confrontare la capacità montaliana di *precipitarsi dentro* la realtà con la chiarezza superficiale de *La capra* di Saba. Si può ancora confrontare la donna di Montale con *A mia moglie* di Saba. Saba è ottimista, crede in Dio, ha come i mistici medioevali il suo *Itinerarium mentis cordisque in Deum*, e non fa molta differenza tra gli animali da cortile e sua moglie: sono utili entrambi.

6. L'oscurità del futuro rimanda ancora a *Spesso il male di vivere ho incontrato*: il poeta non ha verità da offrire, al presente sa soltanto ciò che *non* è e ciò che *non* vuole. L'incertezza del futuro lo collega ad altri poeti ermetici, a *I fiumi* (“[...]la mia vita mi pare Una corolla Di tenebre”) di Ungaretti; a *Ed è subito era* di Quasimodo. E ancora al sonetto *Passa la nave mia* (CLXXXIX) di Petrarca.

7. Montale recupera un atteggiamento sapienziale verso la vita: egli giudica la realtà e gli uomini non come politico, né come intellettuale, né come uomo, ma come sapiente, come colui che ama la sapienza. Insomma recupera i libri sapienziali della *Bibbia* e la *filosofia*, cioè l'*amore per la sapienza*, dei greci. Ma non è assente nemmeno l'atteggiamento di giudice sarcastico e corrosivo che si trova in molte pagine di Machiavelli, che spiega al principe quanto sono miserabili e cattivi gli uomini.

8. Più che nel mottetto precedente il poeta tratteggia una figura di donna. E la donna è stata un filo conduttore della letteratura italiana fin dalle origini. La sua donna è completamente diversa: un semplice incontro nel passato, che ora riemerge dalla memoria. Ma la donna di Montale è stato un veloce ed improvviso incontro, che poi non ha avuto seguito: il destino ha deciso che non si incontrassero mai più. Come il destino aveva stabilito che Foscolo morisse in terra straniera (*In morte del fratello Giovanni*).

9. Le donne accompagnano i poeti e la loro vita: la donna bionda e occhi azzurri di Giacomo da Lentini, Beatrice di Dante, Becchina di Cecco Angiolieri, Laura di Petrarca, Fiammetta di Boccaccio (e tutte le donne incontrate o amate dai personaggi maschili del *Decameron*), la Nencia di Lorenzo de' Medici, le varie Clori e Fili degli arcadi, Silvia e Nerina di Leopardi, Arletta di Montale, che preferisce un harem di incontri e di ricordi. Ma l'elenco non è finito. Mancano le nostre donne.

SALVATORE QUASIMODO (1901-1968)

La vita. Salvatore Quasimodo nasce a Modica (Ragusa) nel 1901. Tra il 1919 e il 1925 compie studi irregolari a Roma. Nel 1926 si trasferisce a Reggio Calabria per motivi di lavoro. Nel 1929 si sposta a Firenze, chiamato da Elio Vittorini, che ne aveva sposato la sorella. Nel 1934 si sposta a Milano, dove nel 1941 per i meriti letterari ottiene la cattedra di italiano al conservatorio. Non partecipa attivamente alla Resistenza anche se professa posizioni antifasciste. Nel 1959 ottiene il premio Nobel per la letteratura, cosa che suscita numerose polemiche sia in Italia che all'estero. Muore a Napoli nel 1968.

Le opere. Quasimodo scrive *Acque e terra* (1930), *Oboe sommerso* (1932), *Erato e Apollion* (1936), *Poesie* (1938), i *Lirici greci* (1940), una raccolta di traduzioni del periodo classico che suscita grandi polemiche nel mondo accademico, *Ed è subito sera* (1942), *Giorno dopo giorno* (1947) ed altre raccolte. La sua fama di poeta è legata anche all'attività di traduttore. Oltre ai *Lirici greci* traduce i poeti dell'*Antologia palatina*, le *Georgiche* di Virgilio, i *Canti* di Catullo ecc.

Ed è subito sera (1942) raccoglie le poesie già apparse nelle raccolte precedenti, con circa 20 nuove aggiunte. L'autore opera sui testi significative modifiche con lo scopo di renderli più concisi ed essenziali.

Ed è subito sera (1930)

Ogni uomo vive in solitudine la sua vita sul cuore della terra, trafitto da un raggio di luce solare; ma la vita passa brevemente, giunge la sera e scompare la luce del sole.

Riassunto. Per il poeta ogni uomo vive la sua vita in solitudine, trafitto da un raggio di sole (=di felicità); e la sua vita si conclude ben presto nella sera.

Commento

1. Nella raccolta *Acque e terre* del 1930 compariva una composizione di 21 versi dal titolo *Solitudini*, di cui *Ed è subito sera* costituiva gli ultimi tre versi. Il taglio degli altri versi rende la poesia molto più intensa ed efficace, e conforme ai canoni dell'Ermetismo. In questa soluzione però si sente anche l'influsso dei lirici greci, di cui il poeta stava traducendo i frammenti. Egli si era senz'altro reso conto che il fascino e l'efficacia dei frammenti era provocata proprio dalla brevità. Essa perciò poteva essere opportunamente ripresa, in modo da presentare una intuizione, un pezzo di verità, capaci di spingere il lettore alla riflessione.

2. Conviene confrontare il tema della sera con la trattazione che ne fanno anche altri poeti, per cogliere le differenze: *If.* II, 1-3 e *Pg.* VIII, 1-6, di Dante, *Alla sera* di Foscolo, *Il passero solitario* e *Il sabato del villaggio* di Leopardi, *I promessi sposi*, VIII, di Man-

zoni, *La mia sera* di Pascoli, *La sera fiesolana* di D'Annunzio.

3. Il sole di Quasimodo, che manda un raggio di speranza o di felicità all'uomo, è antitetico al sole accendente e disorientante di Montale.

Giorno dopo giorno (1947) contiene anche poesie di impegno civile, che arricchiscono i temi delle opere precedenti.

Alle fronde dei salici (1946)

E come potevamo noi cantare con il piede straniero che ci opprimeva, in mezzo ai morti abbandonati nelle piazze, durante il rigido inverno [del 1943-44], al lamento triste dei fanciulli che sembravano condotti al sacrificio, all'urlo straziante della madre che andava incontro al figlio, crocifisso sopra il palo di un telegrafo? Alle fronde dei salici, per voto, anche le nostre cetre erano appese (=avevamo deciso di interrompere la nostra attività di poeti): oscillavano lievemente a quel vento di morte.

Riassunto. Il poeta dice che non poteva cantare con l'Italia occupata militarmente dai tedeschi, in mezzo ai morti abbandonati nelle piazze, durante il rigido inverno del 1943-44, con le fucilazioni di civili in atto. Egli per voto aveva deciso di interrompere la sua attività di poeta.

Commento

1. Con un linguaggio intenso e curato, intessuto di buona retorica (la domanda iniziale e le varie figure retoriche successive) e di adeguati riferimenti biblici (*Salmo CXXXVI*), il poeta esprime tutto il dramma nazionale che inizia con la firma dell'armistizio l'8 settembre 1943: il re e il governo Badoglio abbandonano Roma per rifugiarsi al sud sotto la protezione degli alleati; e l'Italia settentrionale viene occupata militarmente dai tedeschi, ora divenuti nemici. La guerra civile sembra essere soltanto accennata: il figlio ucciso al palo del telegrafo dovrebbe essere il risultato di una rappresaglia tedesca. Il poeta insiste sugli orrori della guerra che coinvolgono la popolazione civile (i morti nelle piazze, l'inverno rigido, i fanciulli che sembravano condotti al sacrificio, la madre disperata per il figlio lasciato appeso al palo del telegrafo). Non ci sono parole dure per un governo ed un sovrano inetti e traditori, che abbandonano Roma per mettersi in salvo e non si preoccupano nemmeno di lasciare una qualche istruzione all'esercito, che subito si sbanda e cade nelle mani dei tedeschi.

UMBERTO SABA (1883-1957)

La vita. Umberto Saba nasce a Trieste nel 1883. Ha una infanzia disagiata. Il padre abbandona la madre ed egli viene accudito da una balia slovena, Sabaz, da cui prende il cognome (in ebraico significa anche *pane*). Nel 1903 si trasferisce a Pisa, dove segue alcune lezioni universitarie di letteratura. Nel 1905 è a Firenze, dove collabora con la "Voce", poi a Bologna. Nel 1907 sposa Carolina Wölfler, la Lina delle sue opere. Nel 1910, ma con data 1911, pubblica la sua prima raccolta, *Poesie*. Nel 1919 Trieste è italiana ed egli vi ritorna. Compera la libreria antiquaria di via San Nicolò, dove compone gran parte delle sue opere. Nel 1921 pubblica il *Canzoniere*, che contiene quasi tutta la produzione precedente. Tra il 1924 e il 1926 stringe amicizia con Ungaretti e Montale, che su di lui scrive un saggio (1926). Nel 1929 ha una crisi nervosa, che non lo abbandonerà più per tutta la vita. Conosce anni difficili con la promulgazione delle leggi razziali (1938) e sino alla fine della seconda guerra mondiale. Nel 1945 pubblica il nuovo *Canzoniere*. Nell'immediato dopoguerra si trasferisce a Roma, dove collabora alla rivista "La nuova Europa". Tornato a Trieste, trova la città dilaniata da contrasti razziali. La sua casa viene saccheggiata. Si rifugia perciò a Milano. Negli anni successivi fa un continuo andirivieni tra le due città. Nel 1946 ottiene il premio Viareggio, ma non riceve le attenzioni della critica. Nel 1948 gli viene offerta una candidatura per il Senato come indipendente nelle liste del Fronte Popolare. Egli prova simpatie per la sinistra, ma rifiuta, poiché non vuole mescolare politica e poesia. Questo atteggiamento lo accomuna ai poeti ermetici, con cui ha stretto amicizia. Nel 1952 rifiuta la nomina a senatore a vita. Gli anni seguenti sono caratterizzati da precarie condizioni di salute. Nel 1956 muore la moglie. Muore nel 1957.

Le opere. Saba scrive *Poesie* (1910), *Con i miei occhi* (1912), il *Canzoniere* (1921, 1961), che comprende quasi tutta l'opera in versi precedente, l'opera *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1944-47, raccolta in volume nel 1948), con cui respinge le interpretazioni che si erano date del *Canzoniere* e propone l'interpretazione autentica.

Il *Canzoniere* è l'opera di una vita, che riprende in modo originale il modello più nobile della letteratura italiana, quello inaugurato da Petrarca. Saba lo arricchisce e lo amplia dall'idea iniziale del 1913 sino all'edizione postuma del 1961, che è divisa in tre volumi: poesie 1900-20, poesie 1921-31, poesie dal 1933 in poi. In esso un posto di particolare importanza occupano le poesie dedicate alla moglie. Il poeta rifiuta la poetica dell'Ermetismo e ricorre ad un linguaggio spontaneo e di facile comprensione: per tutta la vita egli lotta per la conquista della "chiarezza". Questa è la sua poetica.

La capra (1909-10)

Ho parlato ad una capra. Era sola su un prato, era legata. Sazia d'erba, bagnata dalla pioggia, belava.

Quel continuo belato era fraterno al mio dolore. Ed io risposi, prima per gioco, poi perché il dolore è eterno (=uguale per tutti gli esseri), ha un unico suono e non varia mai. Sentivo gemere questa voce di dolore in una capra abbandonata.

In una capra con il viso semita io sentivo manifestarsi la sofferenza per ogni altro male, per ogni altra vita.

Riassunto. Il poeta ha parlato ad una capra: era sola su un prato e legata. Sazia d'erba e bagnata dalla pioggia, belava. Egli le risponde, perché il belato dell'animale era simile al suo dolore e simile al dolore di tutti gli esseri viventi. E il dolore ha sempre un unico suono e non varia mai. In quella capra egli sentiva esprimersi tutto il male e tutti i dolori del mondo.

Commento

1. Aniché mettersi a parlare con la capra, il poeta faceva meglio ad andare a slegarla in modo che andasse a ripararsi sotto qualche tettoia. Egli invece preferisce filosofeggiare sul dolore che accomuna tutti gli esseri viventi. Ma tutto ciò era già stato detto e ripetuto, dalla *Bibbia* sino a Montale. Egli preferisce ripeterlo ancora una volta, anche se in modo non completamente banale e capace di colpire il lettore.

2. Invece di filosofeggiare sul destino umano intriso di dolori e di affanni, il poeta poteva prendersela molto più concretamente con il padrone, che aveva abbandonato o dimenticato l'animale in mezzo al prato.

3. Il riferimento al popolo ebraico, che diventa il simbolo del dolore umano e del dolore universale, è un po' forzato. Risulta buttato lì per associazione di idee, non per un motivo poetico più profondo: esso è legato al muso della capra e non, più ragionevolmente, al lamento dell'animale abbandonato sotto la pioggia.

4. Una cosa è la forza di sintesi e la parola essenziale degli ermetici, un'altra è la banale brevità di Saba, che espone superficialmente una verità, nota sino alla noia, in soli 13 versi. Il confronto con la visione manzoniana del dolore che emerge alla fine de *I promessi sposi*, con quella che ne dà Leopardi nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* o con quella più recente che ne dà Montale in *Spesso il male di vivere ho incontrato*, mostra i pregi ed i limiti del poeta triestino, che tuttavia non è privo di un linguaggio poetico facile, comprensibile, immediato e capace di colpire efficacemente il lettore con i suoi paradossi ("Ho parlato a una capra..."). La tecnica del paradosso viene usata anche nella poesia più famosa, *A mia moglie*.

A mia moglie è forse la poesia più famosa del *Canzoniere*. Il poeta tesse l'elogio della moglie in modo originale e provocatorio. Quando gliela legge, la donna però si offende, ed egli è costretto a spiegarliela.

Riassunto. Il poeta elogia la moglie in modo paradossale: la paragona a una giovane e bianca pollastra,

pettoruta e superba, a una lunga cagna, che ha sempre tanta dolcezza negli occhi e coraggio nel cuore, a una coniglia timorosa, che si strappa il pelo per fare il nido in cui partorire, a una rondine che torna in primavera ma che non riparte in autunno, a una formica previdente, a un'ape, quindi a tutte le femmine degli altri animali. Il poeta la paragona a queste creature, perché soltanto esse avvicinano a Dio. Non la può paragonare ad alcun'altra donna, perché nessuna può starle alla pari.

Commento

1. Il poeta riprende in modo originale e provocatorio il modulo tradizionale del *Canzoniere* petrarchesco. In questa poesia di sei strofe di varia lunghezza egli elogia la moglie in modo insolito e indubbiamente paradossale.
2. I versi sono pieni di sonorità che si fondono in modo immediato e trasparente con le immagini che intendono evocare e con le sensazioni che si propongono di provocare nel lettore. Questa fusione e questa "chiarezza" sono il maggiore pregio della poesia di Saba.
3. Gli animali a cui il poeta paragona la moglie sono quelli che frequentano l'aia: la poesia di Saba è ancora inserita in un contesto preindustriale e prefuturista (Il *Manifesto del Futurismo* è del 1909). Trieste non è Parigi.
4. Non dimentico della letteratura del Duecento – la donna angelicata del Dolce stil novo –, il poeta fa della donna colei che spinge l'uomo a Dio.
5. Ma dimentico del rapporto vivace e dialettico che legava Cecco Angiolieri e Becchina, una donna che aveva sempre la risposta pronta.
6. Saba comunque è uno dei pochissimi poeti che non sdoppia la donna: la *moglie*, che è una compagna utile e insostituibile nella vita quotidiana; e la *donna ideale*, a cui si dedicano i migliori pensieri, perché mette l'uomo in contatto con la bellezza, con il sogno, con Dio. Insomma con l'*immaginario*.

In *Mediterranee* (1948), che poi confluiscono nel *Canzoniere*, Saba riprende il tema di Ulisse, nato un po' più giù nel mar Adriatico, e a lui si paragona.

Ulisse (1947)

Durante la mia giovinezza ho navigato lungo le coste della Dalmazia. Gli isolotti emergevano appena sulla superficie del mare. Su di essi qualche raro uccello si fermava per catturare le prede. Erano ricoperti di alghe, erano scivolosi, e sotto il sole risplendevano come smeraldi. Quando l'alta marea oppure la notte li rendeva invisibili, le navi si allontanavano dalla costa, per evitare il pericolo che essi costituivano. Oggi [che sono divenuto vecchio] il mio regno è ancora quella terra di nessuno. Il porto ha acceso per gli altri le sue luci [sicure]. Io invece sono spinto ancora al largo dal mio spirito indomito e dal doloroso amore verso la vita.

Riassunto. Da giovane il poeta ha navigato lungo le coste pericolose della Dalmazia, piene di scogli che emergevano appena dalla superficie marina. Ora che è vecchio continua ancora a frequentare quel mare pericoloso. Gli altri hanno cercato la sicurezza nel porto. Egli invece è spinto ancora al largo dal suo spirito indomito e dal suo amore verso la vita.

Commento

1. Il titolo, *Ulisse*, indica come si deve interpretare il testo: il poeta si paragona ad Ulisse (e per di più, implicitamente, si dice superiore all'eroe omerico). Egli è vissuto pericolosamente sul mare della vita sin dalla sua giovinezza. Ora, che è divenuto vecchio (ha 64 anni), continua ancora quella vita spericolata. *Gli altri* (i suoi amici o i suoi coetanei) hanno cercato la sicurezza e la tranquillità del porto. Egli invece conduce la vita di sempre, spinto dal suo cuore indomito e dall'intenso amore per la vita.
2. Il poeta fornisce la sua interpretazione della figura di Ulisse. Dopo Omero c'era stata quella dell'eroe che vuole visitare il mondo disabitato oltre le colonne d'Ercole, spinto dalla sua sete di conoscere, di Dante (*If. XXVI*), quella romantica di Foscolo (*A Zacinto*), quella decadente e intimistica di Pascoli (*Poemi conviviali, Il sonno di Odisseo*) (1904), poi quella decadente ma superomistica di D'Annunzio (*Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Maia, IV. L'incontro con Ulisse*) (1903), quella invece fortemente antierica del romanziere dublinese James Joyce (*Ulysses*) (1922). Conviene però confrontare il modesto spessore delle motivazioni, piuttosto generiche, che spingono Saba a rimanere sul mare, con le ben più consistenti motivazioni che gli autori citati attribuiscono al loro Ulisse.
3. Con un linguaggio chiaro, semplice e quotidiano e con un atteggiamento un po' presuntuoso ed un po' spaccone, il poeta si paragona ad Ulisse e dice che tutta la sua vita è stata intensa ed avventurosa, molto più di quella dell'eroe omerico. E forse ha ragione: l'Ulisse omerico passa dieci anni sotto le mura di Troia, dieci anni di peripezie sui mari, ma poi a 40 anni o giù di lì ritorna a casa, dal figlio, dal padre e dalla moglie, uccide i proci, che gli avevano scialacquato le sostanze e insidiato la moglie, e nella propria reggia finisce serenamente la vita.
4. Questo atteggiamento ottimistico e positivo verso la vita può essere confrontato con quello sconsolato di Carducci: nel sonetto autobiografico *Traversando la Maremma toscana* (1885) il poeta si lamenta che quel che amò e quel che sperò fu inutile e che ora lo aspetta soltanto la morte. In *Nevicata* (1881) il poeta toscano è preso dal tedio di vivere e vuole raggiungere i suoi amici morti.
5. La poesia è sonora e rapida come le altre poesie dello scrittore. Non ha la brevità né la concisione dell'Ermetismo, ma non ha nemmeno la lunghezza e l'articolazione della poesia tradizionale.
6. Sembra che il poeta in vecchiaia veleggi da solo al largo: gli amici hanno raggiunto il porto, non sono subentrati come amici nuovi marinai, e la moglie è

rimasta a casa. Insomma a) i luoghi pericolosi, e le emozioni che essi procurano, sono cose da uomini; e b) la vecchiaia è ancora piena di vita, ma è anche caratterizzata dalla solitudine.

Cose leggere e vaganti (1920) contiene le poesie scritte subito dopo la guerra, che poi confluiscono nel *Canzoniere* del 1945.

Ritratto della mia bambina (1920)

Riassunto. La figlia con la palla in mano chiede al padre di uscire, per andare a giocare. Il poeta è affascinato dalla sua bellezza, e pensa a che cosa la può paragonare. Certamente la può paragonare alla schiuma marina che biancheggia sulle onde; al fumo che esce dai tetti e che il vento disperde; anche alle nuvole, che si formano e si disfano in cielo; ed anche ad altre cose leggere e vaganti.

Commento

1. Come di consueto la poesia è semplice e chiara. È una delle migliori del *Canzoniere*, perché raggiunge una estrema leggerezza, che richiama la leggerezza del Dolce stil novo, ad esempio del sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* di Dante, ma anche la produzione poetica leggera e melodiosa del classicismo secentesco, quella di Gabriello Chiabrera (1552-1638), e la produzione elegante dell’Arcadia, in particolare le canzonette di Paolo Rolli (1687-1765) e di Pietro Metastasio (1698-1782). I tre rapidi e immediati paragoni finali ricordano proprio le tre metafore (che sono anche iperboli) della canzonetta *Belle rose porporine* di Chiabrera.

2. Il poeta canta la donna, anzi è forse uno dei pochi poeti che canta la moglie e che non sdoppia la donna nella moglie, che è utile, e nella donna ideale, la donna dei propri desideri. Ma si allarga anche ad altre figure della famiglia e fuori della famiglia. Qui canta la figlia, altrove canta *Glauco*, “un fanciullo dalla chioma bionda”, poi *Il garzone con la carriola* (tutte poesie confluite nel *Canzoniere*), poi un bambino, *Il piccolo Berto* (un’intera raccolta di poesie).

3. La poesia rimanda al genere letterario dei ritratti o degli autoritratti; rimanda anche, per contrasto, a Rosso Malpelo e a Ranocchio, i due ragazzini che lavorano nella miniera, della novella *Rosso Malpelo* (1878) di Verga. Un’altra ragazzina è Silvia a cui Leopardi dedica l’idillio *A Silvia*, che si preparava a varcare il limitare della fanciullezza, o il “garzoncello scherzoso” dell’ultima strofa de *Il sabato del villaggio*. I giovanissimi peraltro hanno avuto poco spazio nella produzione letteraria.

FINIS CORONAT OPUS