Sommario

PREMESSA ---------- **9**

LA NASCITA DELLE LINGUE NEO-LATINE ----------**11**

LE ORIGINI DELLA LETTERATURA ITALIANA ED EUROPEA ----------**12**

In taberna quando sumus---------- 14
Si puer cum puellula ---------- 15
Chume, chume, geselle min! ---------- 16
Dulcissime ---------- 16
Ich was ein chint so wolgetan---------- 17
Vinum dulce gloriosum ---------- 19
Gaio Valerio Catullo (84 a.C.-54 a.C.)---------- 20
Andrea Cappellano (1150-1220) ---------- 21
Paolo di Tarso (4 d.C.-67 d.C.)---------- 23
Walther von der Vogelweide (1170-1230) -------- 24
Chrétien de Troyes (1135ca.-1190)---------- 27
Cielo d'Alcamo, sec. XIII ---------- 28

LE MAGGIORI CORRENTI DEL DUECENTO ----------**30**

LA LETTERATURA RELIGIOSA ---------**30**

Francesco d'Assisi (1182-1226), *Laudes creaturarum*, 1224---------- 31
Tommaso da Celano (1190ca.-1260), *Dies irae* -- 33
Tommaso d'Aquino (1225-1274), *Pange, lingua*, 1264---------- 35

JACOPONE DA TODI (1236CA.-1306) -36

Stabat Mater---------- 36
O Segnor, per cortesia---------- 38
Donna de paradiso ---------- 40

LA SCUOLA SICILIANA (1230-60)-------44

Giacomo da Lentini (1210ca.-1260ca.), *Amor è uno desio* ---------- 44
Lo viso mi fa andare ---------- 45
Io m'aggio posto in core a Dio servire---------- 46
Giacomino Pugliese (prima metà sec. XIII), *La dolce cera piagente* ---------- 47

LA SCUOLA TOSCANA (1260-80)-------48

Guittone d'Arezzo (1230-1294ca.), *Tuttor ch'eo dirò "gioi'", gioiva cosa* ---------- 48
Bonagiunta Orbicciani (1220ca.-1290ca.), *Voi, ch'avete mutata la mainera* ---------- 49

LA CORRENTE COMICO-REALISTICA (1260-1310)----------51

CECCO ANGIOLIERI (1260CA.-1312CA.) ---------- 51

Accorri accorri accorri, uom, a la strada!, I------ 51
Oimè d'Amor, che m'è duce sì reo, IV ---------- 52
La mia malinconia è tanta e tale, X ---------- 53
Becchina mia! – Cecco, nol ti confesso, XXII ---- 53
Anima mia, cuor del mi' corp', amore, XXVI ---- 54
Maledetta sie l'or'e 'l punt'e 'l giorno, LI--------- 55
Becchin'amor! – Che vuo', falso tradito?, XLVII 55
S'i' fosse foco, arderei 'l mondo, LXVI---------- 56
Tre cose solamente, LXXXVII ---------- 57
Dante Alighier, Cecco, 'l tu' serv'e amico, CI---- 58
Dante Alighier, s'i' so' begolardo, CII---------- 59

IL DOLCE STIL NOVO (1274-94) -------- 60

Guido Guinizelli (1235ca.-1276), *Al cor gentil rempaira sempre amore*, 1274---------- 60

GUIDO CAVALCANTI (1258-1300)------ 63

Voi che per li occhi mi passaste 'l core ---------- 63
I' vegno il giorno a te infinite volte---------- 64
In un boschetto trova' pasturella---------- 65
Perch'i' no spero di tornar giammai ---------- 66

DANTE ALIGHIERI (1265-1321)---------- 68

La *Vita nova*, 1292-93 ---------- 68
Donne ch'avete intelletto d'amore, XIX ---------- 68
Tanto gentile e tanto onesta pare, XXVI ---------- 71
Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io---------- 72
Il *Convivio*, 1304-07---------- 72
Il *De vulgari eloquentia*, 1303-05---------- 73
Il *De monarchia*, 1313-18---------- 73
La *Divina commedia*, 1306-21---------- 74

FRANCESCO PETRARCA (1304-1374) 76

Il *Canzoniere* o *Rerum vulgarium fragmenta* ----- 77
Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono, I--------- 77
Era il giorno ch'al sol si scoloraro, III---------- 78
Movesi il vecchierel canuto e bianco, XVI -------- 79
Nel dolce tempo de la prima etade, XXIII--------- 80
Solo e pensoso i più deserti campi, XXXV-------- 82
Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno, LXI--- 83
Padre del ciel, dopo i perduti giorni, LXXII------ 84
Erano i capei d'oro a l'aura sparsi, XC ---------- 85
Chiare, fresche e dolci acque, CXXVI---------- 86
Italia mia, ben che 'l sperar sia indarno, CXXVIII88
Passa la nave mia colma d'oblio, CLXXXIX ---- 92
La vita fugge e non s'arresta un'ora, CCLXXII-- 93
I' vo piangendo i miei passati tempi, CCCLVI --- 94
Canzone alla Vergine, CCCLXVI, 1367-72------- 95
Le *Familiares*: *La salita a monte Ventoso*, 1336 - 98

JACOPO PASSAVANTI (1302CA.-1357) ----------101

Il conte di Matiscona----------101
Il carbonaio di Niversa ----------102

Serlo e lo scolaro dannato ----------104
Il cavaliere che rinnegò Dio ----------105

I *FIORETTI DI SAN FRANCESCO*------ 106
Della perfetta letizia ----------106

GIOVANNI BOCCACCIO (1313-1375) 108
Ser Ciappelletto, I, 1 ----------109
Andreuccio da Perugia, II, 5----------112
Introduzione alla quarta giornata ----------114
Nastagio degli Onesti, V, 8 ----------115
Federigo degli Alberighi, V, 9----------118
Cisti fornaio, VI, 2 ----------120
Chichibìo e la gru, VI, 4----------122
Madonna Filippa e l'amore in eccesso, VI, 7----123
Frate Cipolla, VI, 10----------124
Il marito geloso ingannato dalla moglie, VII, 5 -126
La badessa e le brache del prete, IX, 2 ----------127

MASUCCIO SALERNITANO (1410CA.-1476) ---------- 129
Maestro Diego, la cavalla e lo stallone, I, 1 -----130
Un frate domenicano, madonna Barbara e il quinto evangelista, I, 2 ----------132
Fra' Nicolò da Narni e le brache di san Griffone, I, 3 ----------133
Fra' Girolamo da Spoleto e il braccio di san Luca, I, 4 ----------134
La Massimilla è concupita da un prete e da un sarto, ai quali si era promessa, I, 5----------135

UMANESIMO E RINASCIMENTO (1390-1530) ---------- 137
Giannozzo Manetti (1396-1459), *La dignità e l'eccellenza dell'uomo*, I-IV, 1452-53----------138
Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), *La dignità dell'uomo*, 1485-86, 1496----------140
Giovanni Pontano (1422-1503)----------142
Nenia quinta, 1469 ----------142
Nenia decima, 1469 ----------142
De tumulis, II, 2, 1480 ----------143
Gaio Valerio Catullo (84 a.C.-54 a.C.)----------144
Agnolo Ambrogini (1454-1494), *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino*----------145
Lorenzo de' Medici (1449-1492), *Canzona di Bacco e Arianna*, 1490----------147
François Villon (1413-dopo 1463), *Ballade des pendus*, 1462, 1489----------150
Fabrizio De André-Giuseppe Bentivoglio, *Ballata degli impiccati*, 1968----------151
François Villon (1413-dopo 1463), *Ballade des dames du temps jadis*, 1460-61, 1489 ----------152

IL CINQUECENTO ---------- 154

LUDOVICO ARIOSTO (1474-1533) ---- 155
L'*Orlando furioso*, 1532----------155
Argomento e dedica, I, 1-4 ----------156
La fuga di Angelica, I, 33-49----------156
Il castello del mago Atlante, IV, 15-40----------158
Ruggiero nell'Isola della maga Alcina e la storia di Astolfo, VI, 19-47----------162
La maga Alcina, VII, 9-19 ----------164
Angelica e l'eremita, VIII, 47-50----------165
Angelica legata allo scoglio, X, 95-115----------166
Re Oberto vede Olimpia nuda, XI, 64-71---------168
Angelica e Medoro, XIX, 33-34----------170
La pazzia d'Orlando, XXIII, 102-136----------171
Ricciardetto e Fiordispina, XXV, 67-70----------175
La storia di Astolfo, re dei longobardi, e di Giocondo, XXVIII, 1-74----------176
Astolfo sulla Luna, XXXIV, 69-87 ----------183

NICCOLÒ MACHIAVELLI (1469-1527) 186
Il *Principe*, 1512-13 ----------188
Cap. XV: *Le azioni per le quali gli uomini e soprattutto i principi sono lodati oppure biasimati*189
Cap. XVI: *La liberalità e la parsimonia* ----------192
Cap. XVII: *La crudeltà e la pietà; se è meglio essere amati o temuti, oppure il contrario* ----------194
Cap. XVIII: *In che modo la parola data debba essere mantenuta dai principi*----------196
Cap. XXV: *Quanto può la fortuna nelle azioni umane e in che modo possa essere affrontata*----------198
Cap. XXVI: *Esortazione a conquistare l'Italia e a ripristinarne la libertà dagli stranieri*----------201
Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio (1513-17), I, 12 ----------204
La *Mandragola*, 1518----------210

FRANCESCO GUICCIARDINI (1483-1540) ----------214
I *Ricordi*, I-II, 1525, 1530 ----------215
La fortuna----------215
L'esperienza ----------217
Il principe, il popolo e lo Stato ----------218
Il principe e la gestione del potere----------219
Sudditi e servi ----------220
Le ambizioni umane ----------220
L'ingratitudine ----------221
Simulazione e dissimulazione----------221
Psicologia della politica----------222
La religione, la Chiesa e la corruzione del clero 223

GIOVANNI BOTERO (1544-1617)-------226
Della ragion di Stato, 1589 ----------228
Che cos'è la ragion di Stato, I----------229
La suddivisione dei dominii, I----------229
I sudditi, I ----------229
La giustizia, I----------232
Liberare i bisognosi dalla miseria, I----------233
Non introdurre novità, II ----------236
Le virtù che conservano l'amore e la reputazione del principe, II ----------237

La religione, II ---------- 237
Alcuni modi di diffondere la religione, II ---------- 238
La temperanza, II ---------- 240
Le imprese di guerra, III ---------- 242
Se sia conveniente che il principe vada alla guerra in prima persona, III ---------- 243
I poveri, IV ---------- 245
Gli infedeli e gli eretici, IV ---------- 246
Due modi per accrescere la popolazione e le forze militari, VIII ---------- 247
L'agricoltura, VIII ---------- 247
L'industria, VIII ---------- 248
Il matrimonio e l'educazione dei figli, VIII ---------- 250
Gli stratagemmi militari, IX ---------- 252

TORQUATO TASSO (1544-1595) ------ 254
Aminta, atto I, coro ---------- 254
Le *Rime* ---------- 254
Aminta, 1573, 1581 ---------- 254
Al Metauro, 1578 ---------- 256
La *Gerusalemme liberata*, 1575, 1581 ---------- 258
Argomento e dedica, I, 1-5 ---------- 258
Erminia tra i pastori, VII, 1-22 ---------- 259
La morte di Clorinda, XII, 52-70 ---------- 260
Il giardino della maga Armida, XVI, 9-19 ---------- 262
Armida abbandonata da Rinaldo, XVI, 35-44, 47-60 ---------- 263
Qual rugiada o qual pianto ---------- 266

IL BAROCCO (FINE CINQUECENTO-FINE SEICENTO)---------- 268

GALILEO GALILEI (1564-1642)--------- 269
Il *Saggiatore*, 1623 ---------- 272

GIAMBATTISTA MARINO (1569-1625)274
Donna che si pettina ---------- 274
Per la sua donna, che avea spiegate le sue chiome al sole ---------- 275
L'*Adone*, 1623 ---------- 275
Elogio della rosa, III, 155-160 ---------- 276
Il canto dell'usignolo, VII, 32-37 ---------- 277
Pallidetto mio sole ---------- 278
Excusus: la potenza della parola ---------- 278

***NON SENSO*, ANTIPETRARCHISMO E POESIA BAROCCA ---------- 280**
Domenico di Giovanni, detto *Burchiello* (1404-1449), *Nominativi fritti e mappamondi* ---------- 281
Francesco Berni (1497-1535), *Chiome d'argento fine, irte e attorte* ---------- 282
Anton Maria Narducci (1585ca.-dopo 1661), *Sembran fere d'avorio in bosco d'oro* ---------- 283
Gian Francesco Maia Materdona (1590-dopo 1649), *Ad una zanzara* ---------- 284
Giuseppe Artale (1628-1679), *Pulce sulle poppe di bella donna* ---------- 285

GABRIELLO CHIABRERA (1552-1638)286
Riso di bella donna ---------- 286

L'ARCADIA (1690-1750)----------288

PAOLO ROLLI (1687-1765)----------289
Solitario bosco ombroso, 1727 ---------- 289

PIETRO METASTASIO (1698-1782) ---291
La libertà, 1733 ---------- 291
La partenza, 1746 ---------- 294

L'ILLUMINISMO (1730-89) ----------296

L'ILLUMINISMO IN ITALIA (1760-90)--297

CARLO GOLDONI (1707-1793)----------298
La locandiera, 1751 ---------- 299

GIUSEPPE PARINI (1729-1799)---------303
Il *Giorno* ---------- 304
Mattino: *Sorge il Mattino in compagnia dell'Alba* 305
Mezzogiorno: *Forse vero non è* ---------- 309
Mezzogiorno: *Pèra colui che primo osò la mano* 312

IL NEOCLASSICISMO (1760-1830) ----314

IL ROMANTICISMO (1790-1860)--------315

LA CULTURA ROMANTICA IN ITALIA (1795-1865) ----------317
Giovanni Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, 1816 ---------- 317
Excusus: la cultura greca ed ecclesiastica e il peso del passato ---------- 319

UGO FOSCOLO (1778-1827)----------320
Le ultime lettere di Jacopo Ortis, 1798 ---------- 321
Le *Odi* ---------- 321
A Luigia Pallavicini caduta da cavallo, 1802 ---- 322
All'amica risanata, 1802-03 ---------- 326
I sonetti ---------- 329
Alla sera, 1802 ---------- 329
A Zacinto, 1802-03 ---------- 330
In morte del fratello Giovanni, 1802-03 ---------- 331
Il carme *De' Sepolcri*, 1807 ---------- 333

GIACOMO LEOPARDI (1798-1837) ----340
I *Canti*, 1831 ---------- 341
L'infinito, 1819 ---------- 341
Alla luna, 1820 ---------- 342
La sera del dì di festa, 1820 ---------- 343

Alla sua donna, 1823----------348
A Silvia, 1828----------350
Il passero solitario, 1829----------352
Le ricordanze, 1829----------354
La quiete dopo la tempesta, 1829----------359
Il sabato del villaggio, 1829----------361
Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, 1829-30----------363
Il tramonto della luna, 1836-37----------367
Le *Operette morali*, 1827----------370
Dialogo della Natura e di un Islandese, 1824 ---370

ALESSANDRO MANZONI (1785-1873)372
Pentecoste, 1817-22----------374
Adelchi, 1819-22----------377
Adelchi, atto III, coro----------378
Marzo 1821, 1821----------380
Cinque maggio, 1821----------384
I promessi sposi, 1840-42----------387

GIUSEPPE GIOACHINO BELLI (1791-1863) ---------- 390
Li soprani der monno vecchio----------390
Er caffettiere fisolofo----------390
La golaccia----------391
L'anima----------391
Er giorno der Giudizzio----------391
Chi cerca trova----------392
S.P.Q.R.----------392
La vita da cane----------393
Le risate der Papa----------393
Er Papa novo----------393

I CANTI RISORGIMENTALI (1838-66) 396
Giovanni Berchet (1783-1851), *All'armi! All'armi!*, 1838----------399
Giuseppe Verdi (1813-1901), *Nabucco*, coro, 1842 ----------400
Carlo Alberto Bosi (1813-1886), *Addio, mia bella, addio*, 1848----------401
Francesco Dall'Ongaro (1808-1873), *La bandiera tricolore*, 1848----------401
Goffredo Mameli (1827-1849), *Fratelli d'Italia*, 1848 ----------402
Luigi Mercantini (1821-1872), *Inno a Garibaldi*, 1858----------403
Paolo Giorza (1832-1914), *La bella Gigogin*, 1858 ----------404
La stella dei soldati, 1866----------405
Luigi Mercantini, *La spigolatrice di Sapri*, 1858 406
Antonio Genise, *L'addio del bersagliere*, 1915 -407

L'ETÀ DEL REALISMO (1815-95)------ 408

LE CORRENTI LETTERARIE DELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO IN ITALIA ----------409

IGINO UGO TARCHETTI (1839-1869) -409
Memento, 1879----------409

IL VERISMO (1870-90) ----------410

GIOVANNI VERGA (1840-1922)---------411
Vita dei campi, 1880----------411
Rosso Malpelo, 1878----------411
Fantasticheria, 1878-79----------413
Cavalleria rusticana, 1880----------414
Novelle rusticane, 1883----------415
La roba, 1883----------415
Il *Ciclo dei vinti*----------416
I Malavoglia, 1881----------416

GIOSUÈ CARDUCCI (1835-1907)-------418
Le *Rime nuove*, 1887----------418
San Martino, 1883----------419
Traversando la Maremma toscana, 1885---------419
Pianto antico, 1871----------420
Il bove, 1872----------421
Davanti San Guido, 1874----------423
Il comune rustico, 1885----------426
Le *Odi barbare*, 1877, 1889----------427
Dinanzi alle terme di Caracalla, 1887----------428
Nevicata, 1881----------430
Alla stazione in una mattina d'autunno, 1875 ---431

DECADENTISMO E SIMBOLISMO (1885-1920) ----------434
Charles Baudelaire (1821-1867), *Spleen*, 1857 --434

IL DECADENTISMO ITALIANO (1890-1920) ----------435

GIOVANNI PASCOLI (1855-1912) ------436
Myrìcae, 1903----------437
Il bove, 1890----------438
Romagna, 1891----------439
Lavandare, 1894----------442
Novembre, 1891----------442
Arano, 1885----------443
Orfano, 1891----------444
Patria, 1894----------445
Temporale, 1894----------446
Il lampo, 1896----------446
X Agosto, 1896----------447
L'assiuolo, 1897----------448
La siepe, 1897----------449
I *Canti di Castelvecchio*, 1912----------450
Il gelsomino notturno, 1901----------451

Nebbia, 1899 ----------453
La mia sera, 1899----------454
I *Poemi conviviali*, 1892-1905----------456
Poemi di Ate, II. *L'etera*, 1904 ----------457
Alexandros, 1895 ----------462

GABRIELE D'ANNUNZIO (1863-1938) 465
Canto novo, 1882----------466
Canto dell'Ospite, 1882 ----------466
Epòdo, IV, 1887 ----------467
Il piacere, 1888 ----------467
Le Laudi, 1903 ----------468
L'incontro con Ulisse, 1900 ----------469
La sera fiesolana, 1899----------472
La pioggia nel pineto, 1902----------474
Stabat nuda Aestas, 1902----------477
La sabbia del tempo, 1903 ----------478
I pastori, 1903----------479
Nella belletta, 1902----------479
Le stirpi canore, 1902----------480

LA LETTERATURA POPOLARE (1880-1910) ---------- 482
Carlo Lorenzini, detto Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, 1883----------482
Edmondo De Amicis, *Cuore*, 1886 ----------488
Emilio Salgari, *La perla nera*, 1903 ----------491

LE CORRENTI LETTERARIE DEL PRIMO NOVECENTO (1900-50) ---------- 493

GUIDO GOZZANO (1883-1916) --------- 495
La Signorina Felicita ----------495

FILIPPO TOMMASO MARINETTI (1876-1944) ---------- 499
Il *Manifesto del Futurismo*, 1909 ----------499

ITALO SVEVO (1861-1928) ---------- 501
Una vita (titolo iniziale *Un inetto*), 1892 ---------501
Senilità,1898, 1927----------502
La coscienza di Zeno, 1923 ----------502

LUIGI PIRANDELLO (1867-1936) ------ 504
Novelle per un anno, 1937 ----------505
La patente, 1918 ----------505
Il treno ha fischiato, 1922----------507
Ma non è una cosa seria, 1918----------508

L'ANTI-PATRIA: LE CANZONI DEI SOLDATI DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE ---------- 512
Pietro Gori (1865-1911), *Stornelli d'esilio*, 1895-98 ----------512
Monte Nero, 1915----------514
Addio padre e madre, 1916 ----------514
Fuoco e mitragliatrici, 1916 ----------515
O Gorizia, tu sei maledetta, 1916 ----------516
Ta pum, 1916----------517
Dimmi, bel giovane, 1920 ----------518

L'ERMETISMO (1920-50)----------520

VINCENZO CARDARELLI (1887-1959)521
Poesie, 1942 ----------521
Autunno, 1931----------521
Gabbiani, 1932----------522
Adolescente, 1909----------522
Passato ----------523
Ottobre ----------523
Sera di Gavinana ----------524

GIUSEPPE UNGARETTI (1888-1970) -526
La raccolta *Il porto sepolto*, 1916----------526
Il porto sepolto, 1916 ----------526
Fratelli, 1916----------527
Fratelli, 1943----------527
Soldati, 1916----------527
C'era una volta, 1916----------528
Sono una creatura, 1916----------528
Veglia, 1916 ----------529
San Martino del Carso, 1916 ----------529
I fiumi, 1916 ----------530
L'allegria, 1919----------531
Solitudine, 1917----------531
Mattina, 1917----------531
Dormire, 1917----------532
Allegria di naufràgi, 1917----------532
Il *Sentimento del tempo*, 1933 ----------532
La madre, 1929 ----------533

EUGENIO MONTALE (1896-1981)------534
Ossi di seppia, 1925----------534
Forse un mattino andando in un'aria di vetro, 1923 ----------534
Gloria del disteso mezzogiorno, 1925----------535
Non chiederci la parola, 1923----------536
Meriggiare pallido e assorto, 1916----------537
Spesso il male di vivere ho incontrato, 1923 -----537
Le occasioni, 1939----------538
Non recidere, forbice quel volto, 1937 ----------539
La casa dei doganieri, 1930----------540

SALVATORE QUASIMODO (1901-1968) ----------542
La raccolta *Ed è subito sera*, 1942 ----------542
Ed è subito sera, 1930----------542
Alle fronde dei salici, 1946----------542
Saffo, *A me pare uguale agli dei* ----------544
Saffo, *Plenilunio*----------544
Saffo, *Tramontata è la luna*----------544

UMBERTO SABA (1883-1957) ---------- 545
Il *Canzoniere*, 1961 ----------545
La capra, 1909-10 ----------545
A mia moglie, 1911 ----------546
Trieste, 1910-12----------547
Città vecchia, 1910-12 ----------547
Ritratto della mia bambina, 1920 ----------548
La Malinconia, 1923-24 ----------549
Fanciulle, 1923-24 ----------550
Teatro degli Artigianelli, 1944 ----------551
Ulisse, 1947----------552

DINO BUZZATI (1906-1972) ---------- 553
Bàrnabo delle montagne, 1933 ----------553
Il Deserto dei Tartari, 1940----------554

LE CORRENTI LETTERARIE DEL SECONDO NOVECENTO (1950-2000) 556

PIER PAOLO PASOLINI (1922-1975) - 557
Ragazzi di vita, 1955 ----------557
Le ceneri di Gramsci, 1957 ----------560
Una vita violenta, 1959 ----------561

CARLO CASSOLA (1917-1987) -------- 562
La ragazza di Bube, 1960 ----------562

UMBERTO ECO (1932-2016) ---------- 564
Diario minimo, 1963, 1975 ----------564
Il nome della rosa, 1980----------569
Il fascismo eterno, 1995, 2018----------570
Il cimitero di Praga, 2010----------576

VALERIO M. MANFREDI (1943) -------- 577
Lo scudo di Talos, 1988 ----------577
L'impero dei draghi, 2005 ----------579

ROMANZI & COLLEGAMENTI (1350-2010) ---------- 580

INNI E CANTI DELLA CHIESA CATTOLICA (1950-70)---------- 583
Adeste, fideles ----------584
Adoramus te, Christe----------584
Alma Redemptóris Mater----------585
Ave, maris stella ----------585
Ave, Regina caelorum----------586
Christus vincit----------587
De profundis clamavi ad te, Domine, Psalm 129 (130) ----------588
Charles Baudelaire, *De profundis clamavi*, XXX589
Libera me, Domine, de morte aeterna----------590
Zucchero Fornacciari (1955), *Miserere, miserere*, 1992----------590
Magnificat anima mea Dominum, Lc 1, 39-55---591
Miserere mei, Domine, Psalm 51 (50)----------592
O salutáris hóstia ----------593
Regina caeli----------593
Salve, Regina ----------594
Te, Deum, laudamus----------595
Tommaso d'Aquino (1225-1274), *Pange, lingua*, 1264----------596
Veni, creator Spiritus----------597
Andrò a vederla un dì ----------598
Astro del ciel----------598
Camminiamo sulla strada ----------599
Cristo risusciti in tutti i cuori ----------599
Il tredici maggio apparve Maria ----------599
Mira il tuo popolo ----------600
Noi vogliam Dio, Vergin Maria ----------600
O immacolata, Vergine bella ----------601
O Maria, quanto sei bella ----------601
Quando nell'ombra cade la sera ----------602
Resta con noi ----------602
Tu scendi dalle stelle ----------603
Pietro Panzetti (1890-1954), *Immacolata, Vergine bella*----------604
Francesco Saverio D'Aria (1889-1976), *Dell'aurora tu sorgi più bella*, 1959 ----------604
Fabrizio De André (1940-1999), *Spiritual*, 1967 605
Fabrizio De André, *Ave Maria*, 1970----------606

LE CANZONI POLITICHE (1873-1973) 607
Francesco Giuseppe Bertelli (1836-1919), *Dimmi, buon giovine*, 1873 ----------610
Filippo Turati-Zenone Mattei, *Inno dei lavoratori*, 1886----------613
La lega, 1890-1914----------616
Pietro Gori (1865-1911), *Inno del primo maggio*, 1892----------617
Pietro Gori, *Addio a Lugano*, 1895 ----------619
Pietro Gori, *Stornelli d'esilio*, 1895-98----------620
Sciur padrun da li beli braghi bianchi, 1900ca. -621
Internazionale, 1871 ----------623
Internazionale, 1901 ----------625
Luigi Molinari (1866-1918), *Inno della rivolta*, 1904 ----------626
Se otto ore vi sembran poche, 1906----------627
Bella ciao (canto delle mondine), 1906 ----------628
Quando muoio io, 1908----------629
Carlo Tuzzi (1863-1912), *Bandiera rossa*, 1908 631
Nino Oxilia (1889-1917), *Commiato*, 1909 ------634
Inno degli arditi, 1917 ----------635
E.A. Mario (1884-1961), *La leggenda del Piave*, 1918----------636
G. Ferretti, *All'armi! All'armi! All'armi siam Fascisti!*, 1920----------637
Dimmi, bel giovane, 1920 ----------638
Me ne frego, 1920----------639
Inno squadrista, 1921 ----------640
Giovinezza, inno ufficiale del Nazional-fascismo, 1922----------642
Anonimo, *Povero Matteotti*, 1924 ----------643

Mario Ruccione (1908-1969), *Faccetta nera*, 1935 ----------644
Felice Cascione (1918-1944), *Fischia il vento e infuria la bufera*, 1944----------645
Bella ciao (canto dei partigiani), 1947 ----------646
Fausto Amodei (1934), *Per i morti di Reggio Emilia*, 1960----------648
Fabrizio De André-Paolo Villaggio, *Carlo Martello torna dalla battaglia di Poitiers*, 1962 ----------651
Pete Seeger (1919-2014), *We shall overcome*, 1947 ----------653
Joan Baez (1941), *We shall overcome*, 1963-----654
Fabrizio De André (1940-1999), *La guerra di Piero*, 1964----------655
Mogol-Roberto Satti, *Una lacrima sul viso*, 1964656
Ivan Della Mea (1940-2009), *Io so che un giorno*, 1966----------657
Sergio Endrigo (1933-2005), *Il treno che viene dal sud*, 1966----------662
Franco Migliacci-Mario Lusini, *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, 1966663
Paolo Pietrangeli (1945-2021), *Contessa*, 1966 -664
Paolo Pietrangeli, *Valle Giulia*, 1968----------667
Barozzi-Lazzarini-Zavanella-Fallisi, *La ballata del Pinelli*, 1969----------670
Ivan Della Mea (1940-2009), *O cara moglie*, 1969 ----------673
Paolo Pietrangeli (1945-2021), *Uguaglianza*, 1969 ----------674
Alberto D'Amico (1943-2020), *Ballata dell'emigrazione*, 1970 ----------676
Équipe 84, *Casa mia*, 1970----------678
Giovanna Marini (1937), *Monopoli*, 1970--------679
Jimmy Fontana-Franco Migliacci-Carlo Pes-Italo Greco, *Che sarà*, 1971----------681
Claudio Iturra-Sergio Ortega, *Venceremos*, 1970682
Pino Masi (1946), *Lotta continua*, 1971 ----------683
Potere Operaio (1967-73), *Stato e padroni, fate attenzione*, 1971----------685
Mogol-Battisti, *Il paradiso non è qui*, 1971, 1980687
Alfredo Bandelli (1945-1994), *Non piangere oi bella*, 1972----------688
Sandro Portelli (1942), *Povero Calabresi*, 1972-690
Giuseppe Bentivoglio-Nicola Piovani-Fabrizio De André, *Il bombarolo*, 1973----------691
Fabrizio De André-Nicola Piovani-Giuseppe Bentivoglio, *Canzone del maggio*, 1973----------692
Nino Gorio, *Maggio '68: quel mese di fuoco che incendiò Parigi*, 28.04.2008 ----------696
Slogan della contestazione italiana (1966-80)---698
Due fili conduttori delle canzoni politiche: lo sfruttamento degli operai e l'abolizione dei confini tra Stati, 2020 ----------700

LE CANZONETTE ITALIANE DEGLI ANNI SESSANTA (1958-73)---------- 706
Bixio Cherubini-Claudio Concina, *Vola colomba*, 1952----------707
Umberto Bertini-Eduardo Falcocchio, *Tutte le mamme*, 1954----------707
Cesare Andrea Bixio-Bixio Cherubini, *Mamma*, 1941 ----------708
Paul Burkhard (1911-1977), *Oh, mein Papa*, 1939, 1954----------709
Dale Hawkins-James Burton, *Susie Q*, 1957 -----710
Jerry Leiber-Mike Stoller, *JailHouse Rock*, 1957711
Franco Migliacci-Domenico Modugno, *Nel blu, dipinto di blu* o *Volare*, 1958 ----------712
Domenico Modugno-Dino Verde, *Piove*, 1959 --713
Luigi Tenco (1938-1967), *Ieri*, 1959 ----------714
Adriano Celentano (1938), *Pitagora*, 1960-------715
Adriano Celentano-Lucio Fulci-Piero Vivarelli, *24.000 baci*, 1961----------716
Bob Dylan (1941), *Blowin' in the wind*, 1962 ---717
Adriano Celentano, *Non esiste l'amor*, 1961-----718
Marie Laforêt (1939-2019), *La vendemmia dell'amore*, 1963----------719
Gino Paoli (1934), *Sapore di sale*, 1963 ----------720
Enrico Maria Papes-Sergio Di Martino, *Mettete dei fiori nei vostri cannoni*, 1964 ----------722
Nicola Salerno-Mario Panzer, *Non ho l'età (per amarti)*, 1964 ----------724
Giorgio Calabrese-Gianfrancesco Guarnieri, *Un bene grande così*, 1965----------724
Francesco Guccini (1940), *Dio è morto*, 1965 ---725
Paul McCartney (1942), *Yesterday*, 1965---------727
Tommaso Biggiero-Marcello Minerbi, *Facciamo l'amore, non la guerra*, 1966 ----------729
Adriano Celentano-Luciano Beretta-Miki Del Prete, *Il ragazzo della via Gluck*, 1966----------730
Mick Jagger-Keith Richards, *Lady Jane*, 1966 --732
Mick Jagger-Keith Richards, *Think*, 1966 --------733
John Lennon-Paul McCartney, *Yellow Submarine*, 1966----------735
Domenico Modugno (1928-1994), *Dio, come ti amo*, 1966----------736
Umberto Napolitano (1947), *Mille chitarre contro la guerra*, 1966----------737
Pace-Panzeri-Beretta-Del Prete, *Nessuno mi può giudicare*, 1966----------738
Mogol-Piero Soffici, *Perdono*, 1966----------739
Violeta Parra (1906-1967), *Gracias a la Vida*, 1966 ----------740
Armando Ambrosino-Totò Savio, *Cuore matto*, 1967 ----------741
Fabrizio De André (1940-1999), *Bocca di Rosa*, 1967 ----------741
Umberto Napolitano (1947), *Gioventù*, 1967 ----743
Prog.-Iller Pattacini, *Canta, ragazzina*, 1967-----744
Luigi Tenco (1938-1967), *Ciao amore, ciao*, 1967745
Enzo Jannacci (1935-2013), *Vengo anch'io? No, tu no*, 1968 ----------746
Paul McCartney (1942), *Hey, Jude*, 1968---------747
Franco Migliacci-Barbata-Kaylan-Nichol-Pons-Volman, *Scende la pioggia*, 1968----------748
Franco Romano-Francesco Calabrese, *Ho scritto t'amo sulla sabbia*, 1968----------748
Patty Pravo (1948), *La bambola*, 1968----------749

Giorgio Spagna-Ivana Spagna, *Se perdo te*, 1968750
Gianni Argenio-Panzeri-Corrado Conti-Pace, *La pioggia*, 1969----------750
John Fogerty (1945), *Fortunate Son*, 1969 -------751
John Fogerty (1945), *Green River*, 1969----------752
Sergio Endrigo-Sergio Bardotti, *Lontano dagli occhi*, 1969----------753
Isola-Carraresi-Panzeri-Pace, *Viso d'angelo*, 1969754
Tommy James-Nelson Prince Rogers-Peter Lucia, *Soli si muore*, 1969 ----------755
Herbert Pagani-Alberto Anelli, *L'amicizia*, 1969756
Paolo Pietrangeli (1945-2021), *Mio caro padrone domani ti sparo*, 1969----------757
Adriano Celentano-Beretta-Micky Del Prete, *Chi non lavora non fa l'amore*, 1970 ----------760
Domenico Modugno-Enrica Bonaccorti, *La lontananza*, 1970----------761
John Lennon (1940-1980), *Imagine*, 1971--------762
Alberto Testa-Eros Sciorilli, *Sono una donna, non sono una santa*, 1971----------763
Roger Waters-David Gilmour, *Wish you were here*, 1975----------764
Francesco Guccini (1940), *Libera nos, Domine*, 1978 ----------765
Franco Migliacci-Claudio Mattone-Eduardo De Crescenzo, *L'infinità*, 1982 ----------766
Francesco Guccini (1940), *La Genesi*, 1973 -----767

ROMANZI ITALIANI E STRANIERI DEL NOVECENTO (1890-2010)---------- 769
Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, 1890 ---770
L. Frank Baum, *Il meraviglioso mago di Oz*, 1900774
Arthur Conan Doyle, *Il mondo perduto*, 1912 ---778
Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 1923, 1930 --782
Eric Ambler, *La maschera di Dimitrios*, 1939 ---785
Agatha Christie, *Dieci piccoli indiani*, 1939 -----789
Dino Buzzati, *Il Deserto dei Tartari*, 1940 -------795
Georges Simenon, *Maigret va dal coroner*, 1948800
Isaac Asimov, *Prima Fondazione* o *Cronache della Galassia* o *Fondazione*, 1951----------804
Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, 1953 ----------808
Gérard De Villiers, *SAS a Istanbul*, 1965---------813
Stanley Kubrick-Arthur C. Clarke, *2001: Odissea nello spazio*, film, GB-USA, 1968----------819
Michael Crichton, *Il mondo perduto*, 1995-------821
Wilbur Smith, *Il settimo papiro*, 1995----------823
Douglas Preston-Lincoln Child, *Mount Dragon. Quando la scienza diventa terrore*, 1996 ---------826
Valerio M. Manfredi, *L'impero dei draghi*, 2005830
Matilde Asensi, *Jacobus*, 2000 ----------833
Steve Alten, *L'ultima profezia 2012. Il testamento maya*, 2001----------835
Licia Troisi, *Cronache del Mondo Emerso, III: Il talismano del potere*, 2005 ----------839
Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, 2010---------845

FINIS CORONAT OPUS---------- 849

ATTENZIONE!

Le immagini arricchiscono il testo, ora lo accompagnano, ora sono in conflitto con esso, ora sono in conflitto tra loro. Servono per sciogliere la mente. Chi non le vuol vedere si chiuda gli occhi e passi oltre! Buon viaggio!

ATTENZIONE!

Le immagini arricchiscono il testo, ora lo accompagnano, ora sono in conflitto con esso, ora sono in conflitto tra loro. Servono per sciogliere la mente. Chi non le vuol vedere si chiuda gli occhi e passi oltre! Buon viaggio!

Premessa

Questi appunti di italiano contengono tre cose: 1) una storia sintetica della letteratura italiana; 2) i testi più significativi del passato, tradotti nell'italiano di oggi e poi riassunti; e 3) brevi commenti ai testi; e osservazioni varie sui commenti, sulla scelta delle notizie, su come studiare e su come imparare ad imparare. Non sono stati riportati i testi originali dei racconti per la loro eccessiva lunghezza
Ma vogliono anche e soprattutto interessare e proporre una idea di cultura diversa da quella scolastica: la cultura è piacevole, è interessante, è utile. Ci costa denaro e fatica ed è perciò stupido, stupidissimo studiare per soffrire e per riempirci il capo (se ci va bene) di sola erudizione. Perciò si è rifiutata una storia della letteratura *alta*, e si sono considerate degne di attenzione anche opere come i *Carmina burana* (in latino o in tedesco), i canti religiosi in latino e in italiano di ieri e di oggi, le ninne nanne di Giovanni Pontano, i sonetti in dialetto romanesco di Giuseppe G. Belli, le canzoni di protesta contro la guerra (si tratta della prima guerra mondiale) e le canzoni di protesta contro la società costituita e contro lo Stato.
Se chi usa gli appunti si diverte, sorride, urla e sbraita compiaciuto, lo scopo è raggiunto.

1. I cenni alla letteratura italiana sono schematici ma sufficienti; se necessario, si possono integrare 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 poi 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 prescelti 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) nel corso dell'anno scolastico è materialmente impossibile fare altri autori e altri testi; c) 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 imbelle 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 favorisce 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 apprendere 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.

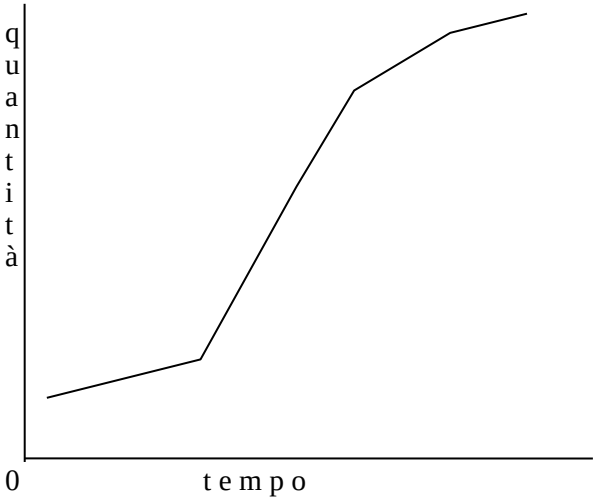


Fig. 1. *Curva dell'apprendimento*

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.

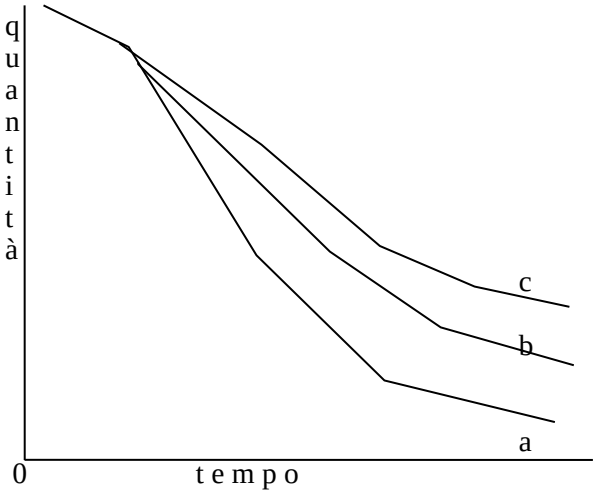


Fig. 2. *Curva della dimenticanza*

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 e 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 *meglio* 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. Insomma lo studio deve essere interessante e utile, cosa che le antologie usate dagli studenti non sono mai: hanno 1.000 pagine quando ne servono 20; vogliono trasformare il lettore in un letterato, quando lo studente deve imparare a scrivere e ha altri interessi; dimenticano costantemente la realtà in cui lo studente vive e gli interessi che lo studente ha e che sono legati all'età e alla cultura giovanile. La conclusione è che lo studente studia e spreca il suo tempo, che non può usare quello che ha studiato, che alla fine odia la cultura e coloro che gliel'hanno propinata.

Da ultimo non nascondiamo che questa fatica serve anche a dare quella cultura che la scuola non dà più ormai dal 1968. La riforma della scuola del 1963 (e le successive modifiche) poteva essere l'occasione per diffondere la cultura umanistica, scientifica e professionale anche tra i giovani delle nuove generazioni. Ma la possibilità non è stata mai considerata. Le riforme si proponevano metodicamente di promuovere gli studenti. E, per farlo, la via maestra è stata ed è quella di rendere la scuola sempre più facile e i programmi sempre più evanescenti. Così i giovani finivano sulla scena della vita e sul mercato del lavoro sempre più indifesi, vera carne da macello. La riforma dell'esame di maturità, ulteriormente facilitato (gennaio 2017), corre alla grande in questa direzione.
L'apertura finale al presente ha proprio questa funzione, conoscere la cultura effettiva del nostro tempo. Di qui lo spazio dato ai canti e agli inni della Chiesa cattolica, ai canti e agli inni politici, alle canzonette di Sanremo e infine a cinque romanzi di successo.

L'ignoranza non è mai stata una virtù, nemmeno se è difesa, patrocinata e imposta dallo Stato, dal governo italiano e dalla sedicente "cultura" nazionale, egemonizzata dalla Sinistra e dai suoi slogan a rima baciata.

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 anglo-sassoni, 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* (la *Canzone del mio Signore*, 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 e 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, costringendolo 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 e i personaggi storici del mondo antico come Enea, Giulio Cesare e 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 sono 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 e dagli intellettuali, è molto più radicato che altrove nella cultura ufficiale, perciò gli intellettuali si preoccupano con grande ritardo di porre le basi a 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 politici, filosofici, teologici e scientifici hanno la prevalenza su tutti gli altri motivi cantati nei poemi precedenti.

In tutta Europa ancora per secoli il latino resta la lingua ufficiale degli intellettuali e poi delle università. L'Europa settentrionale lo abbandona con la *Riforma protestante* (1517) di Martin Lutero; la Chiesa cattolica soltanto con il Concilio Vaticano II (1962-65).
----------I☺I----------

Le origini della letteratura italiana ed europea

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:

Boves se pareba
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.

I verbi hanno perso la ***t*** della desinenza (*pareba**t**, araba**t*** ecc.) e sono scomparsi i complementi. Doveva essere: *alb**um** versori**um** teneba**t*** (accusativo maschile singolare) e *nigr**um** semen seminaba**t**. Alba pratalia* è un sostantivo neutro plurale. *Albo versorio* può essere un ablativo di mezzo (*con un bianco aratro*).

2. I **placiti cassinesi**. Si tratta di testimonianze giurate che alcuni contadini fanno a favore del monastero di Montecassino che rivendica la proprietà di alcuni terreni contro chi se ne era 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 e che si trova anche in altri documenti. 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** si trova nella chiesa di san Clemente in Roma ed è 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 di loro, per incitarli a trascinare il santo:

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

"Figli di puttane, tirate!
Gosmario, Albertello, tirate!
Spingi da dietro con il palo, Carboncello!"

Il santo, ormai libero, così apostrofa i suoi persecutori:

Duritiam 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 duritiam* (accusativo retto da *propter*) o anche, semplicemente, *cordis vestri duritiā* (ablativo semplice). 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. Uno strumento di comunicazione già pronto ed efficiente.
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. Tuttavia lo stesso discorso si può fare anche per le altre discipline.
3. La letteratura italiana si caratterizza, rispetto alle altre, per tre aspetti, tra loro legati: a) l'estrema lentezza con cui la lingua cambia; b) il carattere eminentemente letterario della lingua; c) 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 cer-

ta facilità. La lingua *non è* cambiata. La Chiesa è stata *conservatrice* del latino fino al Concilio Vaticano II (1962-65), 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. I letterati non hanno capito che *tempus fugit*.

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) l'ambito giuridico (i placiti notarili); e c) il mondo ecclesiastico (l'iscrizione romana della chiesa di san Clemente). 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 introno 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 di storia e di altre discipline.
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.

----------I ☺ I----------

La poesia goliardica

Nei secc. XI-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 una 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 quasi del tutto sconosciuta alla poesia italiana: a) i valori di onestà e di cortesia ormai dimenticati, l'impegno morale e civile, la critica al concubinato e alla simonia degli ecclesiastici; b) la fortuna, la primavera, l'amore istintivo; c) la vita trasgressiva, l'amore sensuale, la gioia, il cibo, l'osteria.
Il primo canto celebra il vino, che rende gli uomini tutti uguali.
Il secondo è un canto di sesso di due giovani innamorati.
Il terzo è un canto a due voci di due amanti.
Il quarto è bilingue, alto-tedesco e latino, e parla di una passeggiata nel bosco fatta da un giovane intraprendente e da una ragazza ingenua (o finta ingenua), con sorpresa finale. I tigli la ubriacano con il loro intenso profumo e lei si fa frullare.
Poi ci sono altri testi.
Il sesto, ancora sul vino, è di area italiana. È scritto da Morando, maestro di grammatica di Padova (inizi del sec. XIII). Per altri canti:
http://www.testietraduzioni.com/cantanti/c/carmina-burana/floret-silva-nobilis.html

---I ☺ I---

In taberna quando sumus

I. In taberna quando sumus
non curamus quid sit humus
sed ad ludum properamus
cui semper insudamus.
Quid agatur in taberna
ubi nummus est pincerna
hoc est opus ut queratur.
Si quid loquar, audiatur!

II. Quidam ludunt, quidam bibunt
quidam indiscrete vivunt
sed in ludo qui morantur
ex his quidam denudantur
quidam ibi vestiuntur
quidam saccis induuntur.
Ibi nullus timet mortem
sed pro Baccho mittunt sortem!

III *Litania*
Primo pro nummata vini
ex hac bibunt libertini
semel bibunt pro captivis
post hec bibunt ter pro vivis
quater pro christianis cunctis
quinquies pro fidelibus defunctis
sexies pro sororibus vanis
septies pro militibus silvanis,

IV. octies pro fratribus perversis
nonies pro monachis dispersis
decies pro navigantibus
undecies pro discordaniibus

---I ☺ I---

Quando siamo all'osteria

1. Quando siamo all'osteria
non ci curiamo più di niente
ma al gioco ci affrettiamo,
per il quale noi sudiamo.
Quel che avviene all'osteria,
dove il denaro paga da bere,
lo dovete proprio sapere!
Se parlo, ascoltatemi!

2. C'è chi gioca, c'è chi beve,
c'è chi vive alla giornata.
Ma fra quelli che giocano,
alcuni sono denudati,
altri qui si rivestono,
altri si riempiono i borsellini.
Qui nessuno teme la morte,
ma brindando a Bacco tenta la sorte!

3. *Litania*
Prima bevono per chi paga da bere
dopo bevono i depravati,
una volta bevono per i galeotti,
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 fratelli perversi,
la nona per i monaci dispersi,
la decima per i naviganti,
l'undicesima per i litiganti,

duodecies pro penitentibus
tredecies pro iter agentibus
Tam pro papa quam pro rege
bibunt omnes sine lege!

V. Bibit hera, bibit herus
bibit miles, bibit clerus
bibit ille, bibit illa
bibit servis cum ancilla
bibit velox, bibit piger
bibit albus, bibit niger
bibit constans, bibit vagus
bibit rudis, bibit magnus,

VI. bibit pauper et egrotus
bibit exul et ignotus
bibit puer, bibit canus
bibit presul et decanus
bibit soror, bibit frater
bibit anus, bibit mater
bibit ista, bibit ille
bibunt centum, bibunt mille!

VII. Parum sexcente nummate
durant, cum immoderate suffice
bibunt omnes sine meta
quamvis bibant mente leta.
Sic nos rodunt omnes gentes
et sic erimus egentes.
Qui nos rodunt confundantur
et cum iustis non scribantur!

la dodicesima per i penitenti,
la tredicesima per i pellegrini.
Tanto per il papa, quanto per il re
bevon tutti senza freno.

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

6. Beve il povero e l'ammalato,
beve l'esule e lo straniero,
beve il giovane e l'anziano,
beve il vescovo e il decano,
beve la sorella con il fratello,
beve la nonna con la madre,
beve questo, beve quello,
bevon cento, bevon mille.

7. Durano poco seicento
denari, quando bevon
tutti senza limiti, anche se
bevono con animo lieto.
Così la gente ci denigra
e non ci offre nulla.
Chi ci disprezza sia castigato
e sia messo tra i disonesti!

Commento
1. La canzone usa la metrica e la musica di Chiesa: vuole essere blasfema. Ha scarso valore poetico, ma non è questo che conta. È invece una canzone corale o socializzante, che si canta mezzi brilli all'osteria con il bicchiere in mano. Sul piano letterario può essere considerata una *enumerazione*, che poteva procedere finché chi la cantava si stancava.

----------I☺I----------

Si puer cum puellula

Se un ragazzo con una ragazzina

Si puer cum puellula
moraretur in cellula
felix coniunctio
amore suscrescente
pariter e medio
avulso procul taedio
fit ludus ineffabilis
membris, lacertis, labii.

Se un ragazzo con una ragazzina
indugiasse in una piccola stanza,
sarebbe una felice unione,
poiché l'amore affiora
allo stesso modo in entrambi.
E, cacciata lontano la noia,
inizia un gioco ineffabile
con i corpi, le braccia, le labbra.

Commento
1. L'amore incomincia quanto prima e sicuramente prima dei 18 anni, data iniziale secondo le acute riflessioni di Andrea Cappellano, *De amore*, II, 44 (1185). *Puer* è il *ragazzo*, *iuvenis* è il *giovane*. È bene non perdere tempo.
2. Lo spettatore, ormai attempato, vorrebbe vedere, ma si accontenta di immaginare la scena e di ascoltare con gusto il cantante e la musica. E ricorda quando per la prima volta si chiuse in una stanza con una sua coetanea e fece per la prima volta le sue acrobazie sessuali. O era un fienile? O era nel bosco, in primavedera? Ah, la memoria!
3. Un componimento così delizioso, musicato e sensuale non ha alcun corrispettivo nella letteratura italiana del tempo e successiva, del tutto permeata dalla poesia religiosa. Qualcosa cambia soltanto nel sec. XV.

----------I☺I----------

----------I☺I----------

Chume, chume, geselle min!

Chum, chum, geselle min,
ih enbite harte din,
ih enbite harte din,
chum, chum, geselle min.

Suzer rosenvarwer munt,
chum une mache mich gesunt,
chum unde mache mich gesunt,
suzer rosenvarwer munt.

Commento
1. Lei invita il suo amore a venire da lei, arde già di desiderio. A sua volta egli la invita, chiamandola *Bocca di Rosa*, e la prega di renderlo felice. Le due cinquine sono complementari. A scanso di equivoci, l'espressione indica le *grandi labbra della vagina*, cioè la *vagina*, che gli dà felicità. Insomma lei lo deve rendere felice con la sua bocca superiore e con la sua bocca inferiore. Si suppone, per pari opportunità, che anche lei esprima a lui lo stesso desiderio. E il nome è un nome di battaglia che indica le prostitute, che si fanno pagare per le loro prestazioni.
2. È la ragazza che prende l'iniziativa. Ma i due amanti desiderano la stessa cosa: l'amore fisico, una semplice, facile e piacevole soddisfazione dei sensi. Una frullata e via! Ovviamente se è una prostituta, si capisce meglio perché lo fa. E allora vale la pena di ricordare che nella società greca c'erano le prostitute sacre presso i templi. E che nelle città romane c'era il *lupanare*, il *bordello*. Insomma andare a prostitute non era considerata una cosa sconveniente.
3. Il linguaggio esplicito dei due amanti non ha equivalente nella letteratura italiana, o forse la maratona di 232 sonetti scritti da Dante, per conquistare il *Fiore* (1283-87), cioè la *vagina*, di una donna. Il veneziano Giorgio Baffo (1694-1768), all'anagrafe Zorzi Alvise Baffo, scrive in dialetto veneziano e canta la *mona*, cioè la *vagina*, ma è troppo ripetitivo. L'unico autore significativo è Masuccio Salernitano, *Novellino* (Napoli, 1476; Sansoni, Firenze, 1991), che nelle sue 50 porno-novelle, usa un linguaggio costantemente pornografico e scurrile. Una sua novella ispira *Romeo e Giulietta* (1597) di William Shakespeare.
4. In tempi recenti il nome è stato recuperato da Fabrizio De André (1940-1999), *Bocca di Rosa* (1967), più sotto. La ragazza va nel paese di Sant'Ilario, ma non per fare la missionaria: si fa tutti i maschi del paese, senza controllare se erano liberi o occupati. Lei ama non per mestiere ma per passione, perché si sente realizzata così. Le comari protestano, non sanno fare altro. Ma una zitella trova la soluzione: la possono accusare di furto d'amore. Così Bocca di Rosa è accompagnata alla stazione, ma c'è il corteo dei paesani che la segue. Lo apre il parroco con la statua della Vergine Maria. Uno dei compaesani si lamenta: con lei se n'è andata la primavera.
5. Le ninfomani esistono soltanto nelle fantasie maschili. Dante, pignolo, ne fa il breve elenco in *If* V. Poca roba. Betsabea la molla a re Davide soltanto per diventare regina (*Samuele* II; *Re* 1). Fa il bagno nuda in pubblico, per farsi vedere dal re, il re la vede, la invita a palazzo, anche se sa che è sposata, e la frulla al volo. Lei per prudenza si fa subito mettere incinta. Poi il sovrano fa ammazzare il marito, terzo incomodo, per frullarla meglio, e se la tiene tutta per sé. Lei gli dà due figli. La vagina le ha permesso di abbandonare il suo tugurio e di diventare regina. La storia di Betsabea ha dato luogo a un *tópos* che poteva giustificare il nudo femminile: i pittori raffigurano lei nuda mentre fa il bagno e il re alla finestra della reggia o da un ponte che fa il guardone.
6. La pittura tedesca dà ampio spazio alle prostitute. Il loro maggior cantore è Lucas Cranach il Vecchio (1472 -1553). Le alternava sono i dipinti di Venere (ovviamente nuda) e Cupido. Spesso Cupido era punto da api: il piacere sessuale ha qualche inconveniente, come le malattie veneree. La pittura italiana invece dà qualche spazio soltanto alle cortigiane del sec. XVI, ma non le spoglia. Le presenta a mezzo busto con i seni al vento.
----------I☺I----------

Vieni, vieni, o mio amato

(Lei) Vieni, vieni, o amor mio,
ti aspetto ardente di desiderio,
ti aspetto ardente di desiderio,
vieni, vieni, o amor mio.

(Lui) O mia dolce bocca color di rosa,
vieni e rendimi felice,
vieni e rendimi felice,
o mia dolce bocca color di rosa.

Dulcissime

Totam tibi subdo me!

Commento
1. Il tempo fugge in modo irreparabile, perciò va vissuto intensamente, e con le attività sessuali bisogna iniziare quanto prima possibile e nel modo più completo possibile.
----------I☺I----------

O mio dolce amore

Ti concedo tutta me stessa,
il mio corpo e la mia anima!

2. L'amore è soltanto fisico, ed è la pienezza dei sensi, la felicità e l'estasi terrena. Non ci sono testi equivalenti nella letteratura italiana. Dante raggiunge l'estasi quando si fonde in Dio alla fine del viaggio ultraterreno (*Pd* XXXIII, 142-145).
----------I☺I----------

Ich was ein chint so wolgetan

Ich was ein chint so wolgetan,
virgo dum florebam
do brist mich div werlt al,
omnibus placebam.
Hoy et oe
Maledicantur thylie
iuxta viam posite.

Da wolde ih an die wisen gan,
flores adunare,
do wolde mich ein ungetan
ibi deflorare.
Hoy et oe
Maledicantur thylie
iuxta viam posite.

Er nam mich bi der wizen hant,
sed non indecenter,
er wist mich div wise lanch
valde fraudulenter.
Hoy et oe
Maledicantur thylie
iuxta viam posite.

Er grait mir an daz wize gewant
valde indecenter
er fûrte mih bi der hant
multum violenter.
Hoy et oe
Maledicantur thylie
iuxta viam posite.

Er sprach: “Vrowe, ge wir baz!
nemus est remotum”
dirre wech der habe haz!
planxi et hoc totum.
Hoy et oe
Maledicantur thylie
iuxta viam posite.

“Iz stat ein linde wolgetan
non procul a via
da hab ich mine herphe lan,
timpanum cum Iyra”.
Hoy et oe
Maledicantur thylie
iuxta viam posite.

Do er zu der linden chom,
dixit: “Sedeamus”,
– div minne twanch sêre den man –
“ludum faciamus!”
Hoy et oe
Maledicantur thylie
iuxta viam posite.

Ero una bambina innocente

Ero una bambina innocente,
una vergine mentre fioriva,
così mi considerava la gente,
e piacevo a tutti.
Hoy et oe
Maledetti siano i tigli,
posti lungo la via!

Volevo andare per i prati,
a raccogliere fiori,
allora mi volle un impudente
ivi deflorare.
Hoy et oe
Maledetti siano i tigli,
posti lungo la via!

Mi prese per la bianca mano,
ma non in modo sconveniente,
mi portò lungo il bianco sentiero,
in modo fraudolento.
Hoy et oe
Maledetti siano i tigli,
posti lungo la via!

Afferrò la mia bianca veste
in modo molto sconveniente,
mi prese per mano
con molta violenza.
Hoy et oe
Maledetti siano i tigli,
posti lungo la via!

Mi disse: “Ragazza, andiamo,
il boschetto è lontano!”
Questo sentiero dev’essere maledetto!
Mi lamentai per tutta la strada.
Hoy et oe
Maledetti siano i tigli,
posti lungo la via!

“C’è un bel tiglio
non lontano dalla via,
dove ho lasciato la mia arpa,
il tamburo e la lira”.
Hoy et oe
Maledetti siano i tigli,
posti lungo la via!

Quando è venuto sotto il tiglio,
mi disse: “Sediamoci!”
– il desiderio trasformò l’uomo –
“Facciamo un gioco!”
Hoy et oe
Maledetti siano i tigli,
posti lungo la via!

Er graif mir an den wizen lip,
non absque timore
er sprah: “ich mache dich ein wip,
dulcis es cum ore!”
Hoy et oe
Maledicantur thylie
iuxta viam posite.

Mi prese per il bianco corpo,
non senza paura da parte mia,
mi disse: “Faccio di te una donna,
sei dolce con la bocca!”
Hoy et oe
Maledetti siano i tigli,
posti lungo la via!

Er warf mir uof daz hemdelin
corpore detecta
er rante mir in daz purgelin
cuspide erecta.
Hoy et oe
Maledicantur thylie
iuxta viam posite.

Mi strappò via la camicetta,
mi spogliò completamente,
penetrò nel mio castello
con la sua lancia innalzata.
Hoy et oe
Maledetti siano i tigli,
posti lungo la via!

Er nam den chocher unde den bogen
bene venabatur
der selbe hete mich betrogen
ludus compleatur.
Hoy et oe
Maledicantur thylie
iuxta viam posite.

Poi prese l’arco e la faretra,
cacciava molto bene!
Mi ha ingannato,
il gioco è finito.
Hoy et oe
Maledetti siano i tigli,
posti lungo la via!

Commento

1. Il carme si inserisce nel genere della pastorella: un ragazzo o un uomo adocchia una pastorella, preoccupandosi che sia vergine. La porta in mezzo al bosco, le promette qualcosa e poi se la frulla. La ragazza ci sta male ad essere ingannata (o forse lo voleva…). Ma anche questo fa parte del gioco.
2. L’autore apporta al *tópos* una simpatica variante: il bilinguismo. Parla alto-tedesco e latino. Le parti più intense ed erotiche sono semi-celate nel latino.
3. La ragazza crede alle favole dello sfrontato che la vuole frullare. Le ragazze sono sempre credulone… o fingono di esserlo? Così si sottraggono a qualsiasi responsabilità per quanto succede. E da parte sua non oppone resistenza quanto lui le strappa di dosso la camicetta e tutto il resto. Non si mette neanche a strillare. Riconosce anzi che cacciava/frullava bene. Come possa esprimere questo giudizio (aveva inizialmente detto che era vergine), non si sa. Ma di una donna non si può capire tutto.
4. Il latino si sta trasformando: la forma corretta doveva essere: *thyli**ae*** e *posit**ae***. La pronuncia ha prevalso sulla grammatica. Ma si capisce lo stesso. Fa sorridere la battuta e la maledizione alla fine di ogni strofetta: la colpa è dei tigli, posti lungo la via. L’hanno drogata con il loro profumo. Non è sua.
5. Quando arriva al bel tiglio e non vede gli strumenti musicali, la ragazza doveva insospettirsi. E invece no. Ascolta ancora il ragazzo, che le dice di sedere, perché avrebbero fatto un gioco. E subito dopo le strappa i vestiti di dosso e lei non oppone alcuna resistenza.
6. Niente baci e niente carezze. L’amante la possiede subito. Lei dice che sapeva frullare bene, e le crediamo. Non si lamenta che le abbia fatto male o che abbia fatto le cose in fretta. Forse non era proprio una ragazza per bene… Ma basta non farci caso e ricordarsi che si devono sempre salvare le apparenze. E fare un po’ di scena.
7. Il genere della pastorella mostra quel che frulla in testa ai maschi, e soprattutto apre uno spiraglio sull’immaginario maschile. Ma le ragazze amano farsi ingannare…
8. Un altro magico incontro in un bosco è più sotto: Guido Cavalcanti (1258-1300), *In un boschetto trova’ pasturella*. Per altre frullata si devono saltare secoli: Paolo Giorza (1832-1914), *La bella Gigogin*, 1858; Marie Laforêt (1939-2019), *La vendemmia dell’amore*, 1963; Alberto Testa-Eros Sciorilli, *Sono una donna, non sono una santa*, 1971.

Osservazioni

1. Il testo è scritto in latino e appartiene all’area tedesca. È 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. Al tempo peraltro esisteva una cultura europea che accomunava tutti gli intellettuali.
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”.

----------I☺I----------

Vinum dulce gloriosum

Vinum dulce gloriosum
pingue facit et carnosum
atque pectus aperit.

Et maturum, gustu plenum,
valde nobis est amoenum,
quia sensus acuit.

Vinum forte, vinum purum
reddit hominem securum
et depellit frigora.

Sed acerbum linguas mordet,
intestina cuncta sordet
corrumpendo corpora.

Vinum vero quod est glaucum
potatorem facit raucum
et frequenter mingere.

Vinum vero turbulentum
solet dare corpus lentum
et colorem tingere.

Vinum rubeum subtile
non est reputandum vile,
nam calorem generat.

Auro simile citrinum
valde fovet intestinum
et langores suffocat.

Alba lympha maledicta
sit a nobis interdicta,
quia splenen provocat.

Amen.

Commento
1. La qualità artistica di questa canzone, come della più famosa *In taberna quando sumus*, è certamente modesta, ma ciò non è importante. All'osteria non si bada a queste quisquiglie. Gli studenti vogliono mangiare, bere e festeggiare, al suon di musica. Quel che conta è che esse siano orecchiabili, spingano a bere, a cantare e ad aggregare la compagnia. *Vinum dulce gloriosum* ha poi lo stesso ritmo e la stessa musica degli inni ecclesiastici, come *Pange, lingua, gloriosi corporis*. È una parodia e una blasfemia… Ma agli studenti si permetteva questo ed altro: erano nobili, erano ricchi, portavano e spendevano denaro dove andavano. Venezia non li vuole avere tra i piedi, perché disturbano la quiete pubblica,, così l'università sorge in terraferma, a Padova (1222).
2. Esse sono scritti in latino, la lingua ufficiale della cultura europea del tempo. Il latino resta la lingua ufficiale della scienza fino a Settecento inoltrato. Carl

Il vino dolce e glorioso

Il vino dolce e glorioso
rende pingui e carnosi,
e apre il petto.

Quand'è maturo e pien di gusto,
per noi è assai ameno,
perché acuisce i sensi.

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

Ma, se acerbo, morde la lingua,
sporca gli intestini,
e corrompe il corpo.

Il vino chiaro per davvero
rende rauco chi lo beve,
e lo fa spesso mingere.

Il vino torbido invece
è solito fare il corpo lento
e tingere [il viso] di colore.

Il vino rosso e sottile
non è da disprezzare,
poiché riscalda il corpo.

Il vino bianco come l'oro
favorisce l'intestino,
e soffoca i languori [di stomaco].

L'acqua limpida maledetta
sia da noi interdetta (=rifiutata),
perché provoca la bile.

Amen

Nilsson Linnaeus (1707-1778), italianizzato in Linneo, classifica piante e animali con la terminologia latina, che è tuttora usata.
----------I☺I----------

Gaio Valerio Catullo (84 a.C.-54 a.C.)

Gaio Valerio Catullo (Verona, 84-Roma 54 a.C.) è uno dei *poetae novi*, che rinnova la poesia romana. Ha un rapporto complesso e conflittuale con Lesbia, una ragazza che divide di mala voglia con i suoi amici. A lui si può confrontare la produzione goliardica.

Carmina* LXXXV, *Odi et amo

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Odio e amo. Forse chiederai come sia possibile.
Non lo so, ma è proprio così, e mi tormento.

Commento
1. L'oggetto dell'odio e dell'amore è Lesbia, una ragazza che fa sempre di testa sua e che si concede a chi vuole: non è proprietà di nessuno. Catullo la vorrebbe tutta per sé.

---I☺I---

Carmina* V, *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus

Vivamus, mea Lesbia, ,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.
Soles occidere et redire possunt;
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum;
dein, cum milia multa fecerīmus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.

Carmina* V, *Viviamo, o mia Lesbia, e amiamo

Viviamo, o mia Lesbia, e amiamo
e ogni mormorio perfido dei vecchi
valga per noi la più vile moneta.
Il giorno può morire e poi risorgere,
ma, quando muore il nostro breve giorno,
dormiremo una notte infinita.
Tu dammi mille baci, e quindi cento,
poi dammene altri mille, e quindi cento,
quindi mille continui, e quindi cento.
E quando poi saranno mille e mille
nasconderemo il loro vero numero,
che non getti il malocchio l'invidioso
per un numero di baci così alto.

Commento
1. L'amore è l'unico rimedio contro la brevità della vita (e contro gli acciacchi della vecchiaia), perciò è meglio approfittarne. Publio Virgilio Marone (Mantova 70-Roma 19 a.C.), il maggior poeta latino, scrisse:

Omnia vincit amor et nos cedamus amori
(*Buc.* X, 69)
L'amore vince tutto e anche noi cediamo all'amore.

2. Nel dramma pastorale *Aminta* (1573, 1581, Atto I, coro) Torquato Tasso (1544-1595) trascrive letteralmente i versi di Catullo:

Amiamo, perché il Sole muore e poi rinasce.
A noi egli nasconde la sua breve
luce ed il sonno ci porta una notte eterna.





1. Peter Behrens, *Il bacio*, 1898. *L'opera rientra nella corrente dell'*Art nouveau, *fine sec. XIX.*
2. Dorothea Lange, *Una madre sulla strada con la famiglia*, California, FSA, 1939.

----------I☺I----------

Andrea Cappellano (1150-1220)

Andrea Cappellano (Andreas Cappellanus o André le Chapelain) è forse Andrea di Luyères, cappellano della corte di Maria di Francia (1145-1198), ma vi sono tracce di Andrea Cappellano anche presso la corte del re di Francia Filippo II Augusto (1165-1223). Scrive il *De amore* (1185) forse alla corte di Maria di Champagne, protettrice del poeta Chrétien de Troyes e nipote del primo trovatore, Guglielmo IX d'Acquitania. L'opera è in tre libri.

Il *primo libro* parla della natura sensuale dell'amore, dei sintomi e dei turbamenti che provoca. Il sentimento amoroso è pena, sofferenza, a cui siamo condannati dalla natura, e la donna è spesso irraggiungibile. Tuttavia esso assume un valore positivo se è indirizzato verso il proprio perfezionamento morale. L'autore codifica la differenza tra nobiltà d'animo, che è personale, e nobiltà di sangue, che è ereditata. La distinzione avrà grande successo nella letteratura francese e italiana successiva.

Il *secondo libro* contiene le regole che l'amante deve seguire per conquistare e mantenere l'amore della donna in un contesto specifico, la corte del castello (*amore cortese*). Inoltre l'amore è segreto e necessariamente extra-coniugale. In tal modo si esprime in modo metaforico il legame fiduciario tra feudatario e vassallo. L'amore quindi diventa il terreno privilegiato per mostrare alla corte le proprie virtù cavalleresche, come il valore nei tornei e in guerra, il coraggio, la gentilezza d'animo, la liberalità e l'eleganza.

Il *terzo libro* cambia completamente di tono e parla dei vizi delle donne e dell'immoralità del rapporto extra-coniugale degli amanti. Peraltro sembra una ritrattazione, dettata dal timore di condanne ecclesiastiche, perché i due libri precedenti incitavano ai rapporti extra-coniugali o adulterini.

L'opera è condannata dalla Chiesa, che non può tollerare rapporti extra-coniugali, ma ha un grandissimo successo di pubblico e numerose traduzioni. E ispira le successive scuole poetiche: le scuole provenzali francesi, la scuola siciliana, Guido Guinizelli (*Al cor gentil rempaira sempre amore*, 1274), il Dolce stil novo toscano (1274-94), Dante Alighieri (*If* V, Paolo e Francesca, 1306-10), Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio e i trattatisti del sec. XVI.

Il testo ha grandissimo successo perché provvede alla mancanza di immaginazione delle corti: indica come ci si può divertire e rendere più interessante la vita. Indica strategie per conquistare e mantenere viva la relazione con la donna amata (che non può essere la propria moglie). Indica il comportamento da seguire per essere al centro dell'attenzione dei cortigiani (sospirare ed avere lo sguardo assente, far sospettare gli altri di avere un segreto o una donna segreta da nascondere, lanciare sguardi furtivi in tutte le direzioni, impallidire all'improvviso o dimagrire per anoressia). Così la corte si riempiva di dicerie ed era contenta. Insomma il trattato insegna i giochi di società, che forse facevano aumentare i figli illegittimi, e forse no, perché restavano il numero di sempre. La Chiesa doveva condannare i rapporti fuori del matrimonio (che andavano contro il 9° comandamento, contro la fedeltà reciproca degli sposi e contro l'indissolubilità del vincolo matrimoniale), ma non era detto che figli illegittimi ci fossero, anche se l'amor cortese era innato, era l'espressione della natura e richiedeva potentemente di essere soddisfatto. L'uomo da sempre vive la dimensione reale e quella immaginaria. E non è affatto detto che voglia o possa (o gli convenga) realizzare ciò che desidera e ciò che immagina. Si accontenta di avere una vita sdoppiata: la vita con la moglie e il sogno di fornicare con la donna più bella del mondo. Dante ne è l'esempio: nella vita reale sposa Gemma Donati, nella vita immaginaria ama Beatrice, già sposata e pure morta. L'amico Guido Cavalcanti (1258-1300) è un altro esempio: va in un boschetto e incontra una pastorella che gliela dà subito (*In un boschetto trova' pasturella*): pura fantascienza. Con questo sdoppiamento uomo e donna hanno una vita emotiva e sentimentale più ricca e soddisfacente.

Nel *De amore* c'è pure parità tra uomo e donna: se lui aveva l'amante, lo poteva avere anche lei. E, comunque sia, vi è asimmetria tra il comportamento maschile e quello femminile: l'uomo corteggia la donna, e la donna accetta o respinge. Il testo latino usa il termine "amans", participio presente sostantivato, maschile e femminile. Tuttavia, leggendo il testo, si deve capire se si tratta di lui o di lei. L'aiuto è tra parentesi.

Secoli dopo l'amor cortese ha una continuazione nel "cicisbeo" (o "cavalier servente"), il gentiluomo che nel sec. XVIII accompagnava una nobildonna sposata in occasioni mondane, feste, ricevimenti, teatri, e l'assisteva nelle incombenze personali, quali toeletta, corrispondenza, compere, visite e giochi. Passava con lei gran parte della giornata e doveva elogiarla, sedersi accanto a lei nei pranzi e nelle cene, nelle passeggiate o nei giri in carrozza. La signora era definita "cicisbea del cavaliere". Il vecchio marito era contento: aveva una seccatura in meno a cui badare. Ogni epoca ha i suoi valori, i suoi riti sociali e le sue fissazioni, basta prenderne atto e non farci troppo caso. In proposito il testo più significativo è Giuseppe Parini, *Il giorno. Mattino* (1763), più sotto.

Per chi vuole aggiornarsi sull'argomento:
Renzo Barbieri, *Il manuale del playboy*, Sonzogno, Milano, 1978, 1980, 1990.

---I ☺ I---

De amore, I, 1: *L'amore è pena*

L'amore è una passione (=tormento) innata (=naturale) causata dall'immaginazione eccessiva di una cosa veduta, che è di sesso opposto a quello della persona che pensa. E per questa passione un individuo desidera sopra tutte le cose abbracciare l'altra e di comune

accordo compiere tutte quelle azioni che sono dettate dall'amore.

L'amore è una pena che proviene dalla natura

È facile vedere che l'amore sia una passione: prima che l'amore diventi stabile per ciascuna delle due parti, l'angoscia non è maggiore, poiché sempre uno dei due amanti teme che l'amore non raggiunga l'effetto desiderato (=la conquista dell'altro) e teme di usare invano le sue energie. Teme pure le chiacchiere della gente, e teme ogni cosa che può guastare l'amore, poiché le cose rimaste incompiute si guastano per una cosa di poco conto. Se è povero, teme che la donna consideri vile la sua povertà; se non è bello, teme che la sua mancanza di bellezza (=bruttezza) sia disprezzata o che la donna gli preferisca un amore (=amante) più bello; se è ricco, teme di essere danneggiato dalla povertà precedente. E, a dir il vero, tante sono le paure del singolo amante, che nessuno lo potrebbe dire. E così è passione (=tormento) l'amore, che è sentito e vissuto soltanto da una delle due parti e che perciò si può chiamare amore [del] singolo [individuo].

Dopo che l'amore è divenuto stabile per ambedue le parti, le paure non sono finite. Ciascuno dei due amanti teme che quello, che ha acquistato con molta fatica, si perda per le fatiche (=per l'intervento) di qualche concorrente. E ciò gli appare più grave che se, spogliato della speranza, sentisse che la sua fatica non ha dato risultati, perché è più grave perdere una cosa guadagnata che essere privato della speranza di guadagnarla. Se ciò non bastasse, ciascuno teme pure di offendere in qualche modo il suo amante, e teme tante cose, che a raccontarle sarebbe troppo lungo.

Commento

1. In latino *patior*, *-eris*, significa *io soffro, io subisco*, perciò *patio*, *-ionis* è la *sofferenza*, cioè *qualcosa che si subisce e che non si controlla*. Come la pioggia o la grandine. L'uomo e la donna *subiscono* la passione, la sofferenza, che è loro imposta dalla natura. Potrebbero evitarla, andando in convento o castrandosi, ma non ci pensano nemmeno. La sofferenza piace. Ci sono molti ostacoli, ma alla fine c'è la *sofferenza totale*, l'esplosione dei sensi, l'orgasmo, per i più fortunati/e l'orgasmo multiplo. L'*amans* da parte sua è sempre attivo e sempre attiva: agisce in vista di uno scopo. Ed è comprensibile che sia lui sia lei facciano tanta fatica per raggiungere l'orgasmo e si lamentino degli ostacoli che incontrano strada facendo, tra cui (per lui) un altro pretendente delle grazie della donna, più bello e più ricco, o (per lei) una pretendente più giovane e più bella, che rende vane le fatiche. Ma ciò che costa fatica ha un valore maggiore.
2. È curioso, ma ognuno/a si preoccupa dei suoi difetti e non pensa ai suoi aspetti positivi, e non si chiede che cosa mai si aspetti l'altro/a, in modo da corrispondere alle aspettative e conquistarlo/a.
3. Alcune regole si completano a vicenda, altre si contraddicono, quel che conta è l'insieme, che fornisce una strategia da seguire e una serie articolata di comportamenti, da usare come modelli. L'opera fornisce un rituale da seguire, per aver successo in privato e in pubblico.
3. Alla vista della donna l'uomo impallidisce. Il motivo è semplice: dal volto il sangue defluisce al pene, che alza il capo, ed egli è pronto per violentarla. Lei poi ha un marito che non conosceva i doveri coniugali ed è stata costretta a cercarsi un amante. Non ha colpe.

---I ☺ I---

De amore, II, 44: *Le regole dell'amor cortese*

Le regole [dell'amor cortese] sono le seguenti:

1. Non è una scusa valida sottrarsi all'amore perché si è contratto il matrimonio (vedi anche 11).
2. Chi non è geloso non può amare (vedi anche 21 e 22).
3. Nessun amante, nessuna amata, può legarsi a due amori (ma vedi 31).
4. Si ha sempre la sensazione che l'amore cresca o diminuisca.
5. Non è corretto che l'amante pretenda qualcosa che l'amante si rifiuta di dare (ma vedi 26).
6. Di solito un maschio s'innamora a partire dalla fine dell'adolescenza (=dopo i 18 anni).

45 7. L'amante che resta in vita deve rispettare una vedovanza di due anni a favore dell'amato defunto.

8. Nessun amante dev'essere privato dell'amore (=deve essere lasciato) senza un motivo valido (ma vedi 17).
9. Nessuno può amare se non colui che è costretto dalle parole persuasive dell'amore (=dell'amante).
10. L'amore sta sempre lontano dalle case degli avari (=l'uomo deve spendere e far regali alla donna amata).
11. Non è un buon proposito amare quelle donne, il cui pudore (=avversione verso il sesso) porta alla rovina del matrimonio (vedi anche 1).
12. Un vero amante non desidera gli abbracci di alcuna donna che non sia la sua amata.
13. L'amore divulgato (=reso pubblico) dura poco.
14. La donna che cede subito al corteggiamento rende l'amore spregevole, invece quella che si fa desiderare lo rende prezioso.
15. Ogni amante di solito impallidisce alla vista della donna amata.
16. Il cuore dell'amante palpita alla vista improvvisa della donna amata.
17. Un nuovo amore costringe uno vecchio ad andarsene (ma vedi 8) (=l'amante lascia la donna matura per una più giovane).
18. Soltanto l'onestà (=sincerità, lealtà) rende degno di amore chiunque ami (=L'amante deve essere onesto, sincero e leale verso l'amata, soltanto così il suo amore merita di essere corrisposto).
19. L'amore, se inizia a diminuire, giunge rapidamente alla fine e succede raramente che ritorni a infiammarsi.
20. L'innamorato ha sempre timore [che la relazione finisca].

21. Dalla vera gelosia cresce sempre il sentimento dell'amore (vedi anche 2 e 22).
22. Gelosia e sentimento amoroso nascono (=sono causati) dalla donna amata vista con trepidazione (=che si ha timore di perdere) (vedi anche 2 e 21).
23. Dorme e mangia poco chi è turbato da pensieri amorosi.
24. Ogni atto d'amore finisce pensando all'amata (vedi anche 30).
25. Il vero amante crede che niente sia buono tranne ciò che pensa che piaccia all'amata.
26. L'amore non deve negare nulla all'amore (ma vedi 5).
27. Un amante non si sazia mai dei piaceri che gli procura l'amante.
28 Un piccolo screzio spinge l'amante a immaginare incomprensioni ben più gravi da parte dell'amante.
29. Non è capace di amare chi è dominato da una smodata lussuria (=chi pensa troppo al sesso).
30. Il vero amante si raffigura senza sosta nella mente l'immagine della donna amata (vedi anche 24).
31. Niente impedisce che una donna sia amata da due uomini, né che un uomo sia amato da due donne (ma vedi 3).

Commento
1. Il matrimonio è citato due volte: l'autore vuole allargare il suo pubblico anche ai mariti (regola 1): dice loro che è lecito andare a brucare altrove e di non corteggiare una donna che prova ribrezzo per il sesso (regola 11). Puro buon senso.
2. Non si dice mai, ma l'amante è sposato e corteggia o una donna sposata o un'amante più giovane. A sua volta un giovane corteggia una donna sposata e soltanto una donna sposata, anche matura, perché una donna della sua età cerca un marito o cerca di farsi mantenere a vita in cambio della sua giovinezza e/o della sua ingenuità.
3. Le attività sessuali ci devono essere, ma con misura: l'amore non deve essere ridotto soltanto a sesso (regola 26, 27 e 29). Ci deve essere almeno un po' di gelosia, di sentimento e soprattutto qualche regalo costoso (regola 10). L'amore è saggio, sta lontano dalle case degli avari.
4. È vero, *niente* potrebbe interferire, ma *qualcuno* o *qualcuna* sì (regola 31). Però, se tutto resta segreto, come dovrebbe essere, la regola è rispettata. "Occhio non vede, cuore non duole".
5. Per i dubbiosi: Dante Alighieri (1265-1321) scrive *Il fiore*, 365 sonetti prima di arrivare a conquistare il *fiore*, cioè la *vagina*, della donna.
5. Un amore diverso, spontaneo e senza remore, si trova nel tirolese Walther von der Vogelweide (1170-1230), che ha pure interessi politici e didascalici.
6. Un mondo nobiliare anticortese e antistilnovistico, dominato dall'ossessione del sesso è quello di Masuccio Salernitano (1410ca.-1476), *Novellino* (1476).
7. La regola 26 ha un precedente che sicuramente sorprende: Paolo di Tarso, *1Cor*, 7, 1-7.

Paolo di Tarso (4 d.C.-67 d.C.)

1Cor, 7, 1-7: *Meglio sposarsi che ardere.*
[1]Rispondendo alla domanda che mi avete posto nella vostra lettera, io vi dico: è meglio per l'uomo non sposarsi; [2]tuttavia, per non rischiare di cadere nell'immoralità, ogni uomo abbia la propria moglie e ogni donna il proprio marito.
[3]L'uomo sappia donarsi alla propria moglie, e così pure la moglie si doni al proprio marito. [4]La moglie non deve considerarsi padrona di se stessa: lei è del marito. E neppure il marito deve considerarsi padrone di se stesso: egli è della moglie. [5]Non rifiutatevi l'un l'altro, a meno che non vi siate messi d'accordo di agire così per un tempo limitato, per dedicarvi alla preghiera. Ritornate però subito dopo a stare insieme, per evitare che Satana vi tenti facendo leva sui vostri istinti. [6]Quel che vi sto dicendo è solo un suggerimento, non è un ordine. [7]Io vorrei che tutti fossero celibi, come me; ma Dio dà a ognuno un dono particolare: agli uni dà questo dono, ad altri uno diverso.
[8]Ai celibi e alle vedove dico che sarebbe bene per essi continuare a essere soli, come lo sono io. [9]Tuttavia, se non possono dominare i loro istinti, contraggano matrimonio. È meglio sposarsi che ardere di desiderio.

Commento
1. Paolo, l'ultimo arrivato (non fa parte dei 12 apostoli), scrive una lettera alla comunità cristiana di Corinto (GR). Ha una perfetta formazione rabbinica, ma ha mentalità più romana dei romani. È lui il fondatore e l'organizzatore della Chiesa primitiva.
2. L'apostolo insiste sul valore del celibato, la sua scelta di vita, ma rispetta le scelte altrui: Dio ha stabilito uno specifico futuro per ognuno di noi. Nella lettera dà numerosi consigli su come vivere la fede e su come organizzare la propria vita.
3. "È meglio sposarsi che ardere di desiderio" è un'espressione forte e icastica, tuttavia va interpretata correttamente: a) l'autore sta scrivendo una lettera, perciò deve usare toni forti; b) per sé sceglie il celibato, che ritiene la soluzione migliore, ma ognuno è libero di fare la scelta che vuole.
4. Paolo insiste sulla reciprocità di moglie e marito. Se lui vuole avere rapporti sessuali con lei, lei deve dire di sì. Ma vale anche il contrario: se lei vuole avere rapporti sessuali con lui, lui deve dire di sì. Una visione ugualitaria e pure rivoluzionaria dei rapporti tra uomo e donna. Il sesso poi è visto come dovere e non come piacere, ma sicuramente chi prende l'iniziativa e si fa una frullata lo fa per il suo piacere.
----------I ☺ I----------

Walther von der Vogelweide (1170-1230)

Walther von der Vogelweide (1170- 1230) nacque e visse nel Tirolo meridionale ed è il più grande fra i *Minnesänger*, cioè tra i *cantori dell'amore cortese in lingua tedesca*. La sua fama, in vita come dopo la morte, è dovuta alla poesia d'amore, ma soprattutto alla *Sangspruchdichtung*, cioè alla *poesia di carattere didascalico e/o di argomento politico*.
Il suo componimento più famoso è uno *Spruch*, cioè una *sentenza*, nella quale l'autore si descrive nella posa meditabonda e malinconica del pensatore, che riflette sulla vita e sui valori da difendere. La scelta è difficile. Valori come ricchezza e onore sono tra loro in conflitto. E per terzo c'è il timor di Dio, il valore più importante. Ma i tre valori non possono convivere insieme.
I versi hanno dato origine a una rappresentazione iconografica del poeta, che si è tramandata nel tempo.



1. *Codex Manesse*, sec. XIV, *folio* 124, *recto*.

Ich saz ûf eime steine

Ich saz ûf eime steine,
und dahte bein mit beine:
dar ûf satzt ich den ellenbogen:
ich hete in mîne hant gesmogen
daz kinne und ein mîn wange.
dô dâhte ich mir vil ange,
wie man zer welte solte leben:
deheinen rât kond ich gegeben,
wie man driu dinc erwurbe,
der keinez niht verdurbe.
diu zwei sint êre und varnde guot,
daz dicke ein ander schaden tuot:
daz dritte ist gotes hulde,
der zweier übergulde.
die wolte ich gerne in einen schrîn.
jâ leider desn mac niht gesîn,
daz guot und weltlich êre
und gotes hulde mêre
zesamene in ein herze komen.
stîg unde wege sint in benomen:
untriuwe ist in der sâze,
gewalt vert ûf der strâze:
fride unde reht sint sêre wunt.
diu driu enhabent geleites niht,
diu zwei enwerden ê gesunt.

Riassunto. Seduto su un sasso, il poeta riflette sulla vita che l'uomo deve tenere al mondo e su come si possano guadagnare beni che non portino danno né rovina. Ci sono l'onore e la ricchezza, che però sono tra loro in conflitto. Poi c'è il timore di Dio, che è il più importante. Egli scopre che anche il terzo valore è in conflitto con il desiderio di possedere beni mondani, che provocano tradimento e violenza e feriscono la pace e la giustizia. I tre valori possono convivere, ma i primi due devono ritornare ad essere sani.

Su una pietra sedevo

Su una pietra sedevo,
una gamba levata sopra l'altra
e il gomito poggiato sul ginocchio,
nella mia palma sorreggevo il mento.
Così, pieno d'affanno, riflettevo
qual sia la vita da tenere al mondo,
come si possan guadagnare beni
che non portino danno né rovina.
L'onore vi sarebbe e la ricchezza,
ma che tanto si battono l'un l'altra,
pur ve n'è un terzo, ed è il timor di Dio,
che li supera entrambi, così prezioso
che in uno scrigno lo vorrei tenere.
Ahimé, non può esser che insieme
con i beni mondani viva in cuore.
Strade e sentieri a lui sono sbarrati,
alle spalle è in agguato il tradimento
e la violenza gira per le strade:
ferite son la pace e la giustizia.
I tre non hanno protezione alcuna,
se prima i due non tornano a esser sani.

Commento
1. Il poeta individua tre valori da praticare: l'onore, i beni mondani e il timore di Dio. Ma i valori mondani provocano tradimento e violenza e feriscono la pace sociale e la giustizia. E tuttavia i tre valori possono convivere nello stesso cuore, a condizione però che i primi due ritornino ad essere sani, cioè vissuti correttamente.
2. La condanna dell'avidità si trova anche in Dante (*If* I ecc.), rappresentata dalla lupa che si "ammoglia" con molti altri animali, cioè con molti altri vizi.
3. Walther imprecò poeticamente contro l'imperatore che non gli concedeva un feudo che gli permettesse di affrontare serenamente la vecchiaia. Ma infine lo ottenne. E sempre poeticamente ringraziò il sovrano.

Under der linden

Under der linden
an der heide,
da unser zweier bette was,
da mùget ir vinden
schóne beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal
tandaradei!
schóne sane diu nahtegal.

Ich kam gegàngen
zuo der ouwe:
dò was min friedel komen è.
Da wart ich empfangen,
hére frouwe!
daz ich bin saelic iemer me.
Kuste er mich? wol tùsentstunt!
tandaradei!
sehet, wie rót mir ist der munt.

Dò het er gemachet
alsó rìche
von bluomen eine bettestat.
Des wirt noch gelachet
inneclìche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
Bì den rósen er wol mac,
tandaradei!
merken wà mir'z houbet lac.

Daz er bì mir laege,
wessez iemen
(nu enwelle Got!), só schamte ich mich.
Wes er mit pfiaege
niemer niemen
bevinde daz, wan er und ich
und ein kleinse vogellin
tandaradei!
daz mac wol getriuwe sin.

Sotto quel tiglio

Sotto quel tiglio,
nella campagna,
là c'era un letto per noi due,
e là potete ben vedere
come sono spezzati
i fiori e l'erba.
In una valle al limite del bosco,
tandaradei!
dove cantava l'usignolo.

Io me ne venni
al prato,
il mio amico era già arrivato.
Come mi accolse,
son felice sempre di più.
Se mi ha baciata?
Oh, mille volte mi ha baciata!
tandaradei!
guardate com'è rossa la mia bocca!

E aveva fatto
così splendido
un letto di fiori.
Ancora ne riderà
tra sé e sé,
chi passa per quel sentiero.
Tra le rose potrà capire,
tandaradei!
dov'era posata la mia testa.

Che giacque con me,
nessuno lo sappia!
Dio non voglia! Che vergogna!
E come mi ha amato
mai, mai nessuno
lo scoprirà, soltanto lui ed io
e un piccolo uccellino,
tandaradei!
che certo mi sarà fedele.

Riassunto. Una ragazza racconta la sua avventura amorosa. Aveva un appuntamento con il suo amico in mezza campagna. Lei va, lui le aveva già preparato un letto di fiori. Quindi si baciano e si dedicano ad intense attività sessuali. Chi passa di là vede ancora l'erba calpestata. Ma è pudica: nessuno lo deve sapere, neanche noi, perché si vergognerebbe. E nessuno saprà mai come lui l'ha amata, lo sapranno soltanto loro due e un uccellino, che manterrà il segreto.

Commento

1. Una garbata lirica d'amore, che presenta l'amore fisico senza remore: i due ragazzi si sono dati appuntamento in mezzo campagna per consumare. Niente schermaglie, niente promesse di matrimonio, niente chiacchiere, ma soltanto baci e abbracci e un'intensa attività fisica. La ragazza confessa che si vergognerebbe, se qualcuno lo venisse a sapere. Ha ragione…

2. La lirica appartiene al genere diffusissimo delle pastorelle, che si concedono senza alcuna remora sociale o religiosa. Si può confrontare con *Ich was ein chint so wolgetan* (*Ero una bambina innocente*), più sopra, e con Guido Cavalcanti, *In un boschetto trova' pasturella* (*In un boschetto trovai una pastorella*), più sotto. Conviene però fare anche altri confronti: con le regole dell'amor cortese di Andrea Cappellano (*De amore*, II, 44), con Dante (*Tanto gentile e tanto onesta pare*), con Cecco Angiolieri (*Becchin'amor! – Che vuo', falso tradito?*, XLVII; *Tre cose solamente m'ènno in grado*, LXXXVII) e con Petrarca, che vede Laura nuda e accaldata in una pozza d'acqua, ma non le salta addosso, preferisce fare collegamenti mitologici nella sua testa (*Nel dolce tempo della giovinezza*, XXIII; *Chiare, fresche et dolci acque*, CXXVI). Un altro confronto possibile è con l'amore mistico di Jacopone da Todi (*O Segnor, per cortesia*), che si augu-

ra l'autodistruzione perché con i suoi peccati ha messo in croce Gesù, il suo Signore. Poi si può saltare a Boccaccio (le novelle erotiche del *Decameron*, 1348-51), Masuccio Salernitano (*Novellino*, 1476), Ariosto (*Angelica e Medoro*), Tasso (*Erminia tra i pastori*, *Il giardino della maga Armida*), Paolo Giorza (1832-1914, *La bella Gigogin*, 1858), un tripudio erotico-politico-militare, e quindi ai brani musicali contemporanei (Marie Laforêt, 1939-2019, *La vendemmia dell'amore*, 1963; Alberto Testa-Eros Sciorilli, *Sono una donna, non sono una santa*, 1971). Non è cattiva idea dare uno sguardo anche alla pittura e alla scultura italiana e soprattutto straniera, che ama i boschi, i fiumi, i mari, dove le ragazze hanno l'abitudine di girar nude, di farsi rapire e di farsi violentare.

3. Nella letteratura italiana un testo simile a *Under der linden* (*Sotto il tiglio*) si trova soltanto in tempi recentissimi: Alberto Testa-Eros Sciorilli, *Sono una donna, non sono una santa*, 1971:

Sono una donna, non sono una santa
non tentarmi non sono una santa
Non mi portare nel bosco di sera
ho paura nel bosco di sera
Fra tre mesi, te lo prometto
che il mio amore tu l'avrai
ti assicuro, non è un dispetto,
ogni cosa a suo tempo, lo sai.
Tre mesi sono lunghi da passare
quando l'amore stuzzica il tuo cuore
ti prego, amore mio, non mi lasciare.
Se non avessi te, meglio morire.
[…]

E canta soltanto indirettamente l'amore fisico. La ragazza poi si sente costretta a cedere per le richieste di lui.

4. La scelta di un testo del genere della pastorella disponibile può essere giustificato perché piacevole, per fare collegamenti e confronti e in altri modi. Tuttavia il problema è altrove: le antologie propongono una visione ristretta e letteraria della letteratura del passato, che appare del tutto staccata dalla realtà. Walther è escluso perché scrive in tedesco, altri perché scrivono in latino, altri perché scrivono opere religiose. Ma quella era la cultura del tempo, diffusa in Italia, nelle varie classi sociali. Inoltre i poeti non scrivevano per auto-compiacersi, ma per avere fama, gloria, denaro, per divertire il loro pubblico, per toccare argomenti che coinvolgevano la sensibilità di tutti. Le corti, piccole o grandi, avevano i loro poeti e i poeti si davano da fare per essere originali ed essere assoldati. Le liriche erano poi cantate e accompagnate dalla musica. E anche noi dobbiamo avvicinarsi alle composizioni poetiche con lo stesso spirito edonistico. È correttezza filologica…, piacere, cultura viva e divertimento.

----------I☺I----------







1. Robert Boyvin, *Betsabea, Livre des heures*, Rouen, 1440-1502. *Betsabea era sposata a uno straniero senza arte né parte. Pensa di fare il bagno nuda in pubblico per farsi vedere dal sovrano. Re David la vede, la invita nella reggia e la monta senza perder tempo. Così diventa regina. Ha usato bene le sue bellezze.*
2. Anonimo, *Susanna e i due vecchioni*, 1550sd. *La ragazza sta facendo il bagno, è nuda, e si intrattiene a parlare con i due vecchioni. Spinge con la mano quello troppo intraprendente, accavalla le gambe per dire che non permette di entrare. Ma non è affatto preoccupata.*
3. Dirk de Quade, *Nudo femminile che dorme*, 1610ca. *È in attesa di compagnia.*

Chrétien de Troyes (1135ca.-1190)

Lancillotto o *Il cavaliere della carretta*, 1176-81: *Ginevra invita Lancillotto a una notte d'amore*

Quand'egli vede la regina
che dalla finestra s'inclina,
che di grossi ferri è ferrata,
dolcemente l'ha salutata.
Ella il saluto ha presto reso,
ché grande desiderio preso
lei di lui e lui di lei ha.
Di villania né di viltà
discorso alcuno o accordo fanno.
L'uno vicino all'altra vanno,
e le loro mani congiungono.
Che ad essere insieme non giungono
dispiace loro a dismisura,
e ne incolpan la ferratura (=le inferiate).
Ma Lancillotto si fa vanto,
se piace alla regina tanto,
che andrà dentro e insieme staranno:
i ferri non lo tratterranno.
[…]
La finestra non era bassa;
pure, Lancillotto ci passa
presto, senza essere impedito.
Vede nel letto Keu (=guardia) assopito,
e va al letto della regina,
e l'adora, ed a lei s'inchina,
perché non c'è reliquia a cui
creda più. E la regina a lui
le braccia distende, e l'abbraccia,
e stretto al petto se l'allaccia;
se l'è a fianco nel letto tratto,
ed il più bel viso gli ha fatto
che possa fargli, che da Amore
le viene ispirato e dal cuore.
Questa gioia da Amore viene
che gli mostra, e se l'ama bene
lei, centomila volte più
lui, perché nei cuori altrui fu
Amore niente, al suo rispetto;
ma rifiorì tutto nel petto
di lui, e fu tanto intero Amore,
che fu vile in ogni altro cuore.
Lancillotto ora ha ciò che brama:
la regina lo accoglie, ed ama
che stia con lei e che le faccia
piacere: tiene fra le braccia
lui lei, e lei lui tra le sue.
È così dolce il gioco ai due
e del baciare e del sentire,
che n'ebbero, senza mentire,
una gioia meravigliosa
tanto che mai una tale cosa
non fu udita né conosciuta;
ma da me resterà taciuta:
nel racconto non può esser detta.
Delle gioie fu la più eletta
quella, la gioia che più piace,
che il racconto ci cela e tace.
Gran piacere ebbe, e gioia vera
Lancillotto la notte intera.
Ma viene il giorno, e gran dolore
ha, perché s'alza dal suo amore.
Vero martire fu ad alzarsene,
tanto penoso fu di andarsene;
martirio è il dolore che ha.
Il cuore tira sempre là
dove la regina si trova.
A richiamarlo invano prova,
tanto la regina gli piace,
che di lasciarla non ha pace:
va il corpo, il cuore lì soggiorna.
Dritto alla finestra ritorna;
ma tanto sangue resta lì,
che dai tagli alle dita uscì,
che il lenzuolo è tinto e macchiato.

Commento

1. Re Artù trascurava i suoi doveri coniugali, la moglie Ginevra non se la prende e si cerca un amante (sessualmente) vigoroso: Lancillotto del Lago, il più valoroso dei paladini. Prende lei l'iniziativa. È alla finestra, con la mano lo invita a entrare (secondo i canoni dell'amor cortese). Il paladino strappa l'inferriata, pensando a ciò che lo aspetta, ma si ferisce a una mano. Per prudenza lei lo precede in camera da letto, perché c'era una guardia. Anche lui supera la guardia senza far rumore. La donna lo aspetta tutta nuda. Chiudono la porta, per non far sentire il rumore delle loro acrobazie e si amano o si frullano per tutta la notte. All'alba, sempre per il timore della guardia, Lancillotto se ne va, ma rimpiange già la notte appassionata che ha trascorso. Il suo cuore è rimasto nella camera.
2. Il poeta scrive in lingua d'oïl, che era parlata nel centro-nord della Francia, e usa versi *octosyllabes* in rima baciata. Canta l'amore adultero della regina verso Lancillotto, il più valoroso cavaliere della Tavola rotonda. Il poemetto è scritto su richiesta della sua protettrice, Maria di Francia o di Champagne (1145-1196), prima figlia di Luigi VII il Giovane (1120-1180), re di Francia e d'Aquitania.
3. Il poemetto non descrive le prodezze notturne di Ginevra e di Lancillotto, ciò sarebbe stato volgare. Le fa immaginare al lettore: una prestazione sessuale straordinaria, durata tutta la notte. Il poeta ricorre pure al linguaggio religioso, il linguaggio ufficiale di tutti: il lenzuolo è tutto macchiato di sangue e Lancillotto diviene un martire cristiano, un san Sebastiano.
5. La storia è molto semplice, è incentrata sull'amore di Ginevra e Lancillotto, sull'onore, sulla parola data, sui pericoli e sull'avventura. L'amore è soltanto fisico. La regina è trascurata dal sovrano, ma non se la prende, si cerca un amante, lo trova e lo mette al lavoro sul suo corpo. Nessuna condanna per l'amore adultero. Ben diversa e più complessa la situazione immaginata da Dante per Paolo e Francesca (*If* V).

Cielo d'Alcamo, sec. XIII

Rosa fresca aulentis[s]ima ch'apari inver' la state, 1231-50

1. «Rosa fresca aulentis[s]ima ch'apari inver' la state,
le donne ti disiano, pulzell' e maritate:
tràgemi d'este focora, se t'este a bolontate;
per te non ajo abento notte e dia,
penzando pur di voi, madonna mia».

2. «Se di meve trabàgliti, follia lo ti fa fare.
Lo mar potresti arompere, a venti asemenare,
l'abere d'esto secolo tut[t]o quanto asembrare:
avere me non pòteri a esto monno;
avanti li cavelli m'aritonno».

3. «Se li cavelli artón[n]iti, avanti foss'io morto,
ca'n is[s]i [sí] mi pèrdera lo solacc[i]o e 'l diporto.
Quando ci passo e véjoti, rosa fresca de l'orto,
bono conforto dónimi tut[t]ore:
poniamo che s'ajúnga il nostro amore».

4. «Che 'l nostro amore ajúngasi, non boglio m'ata-
se ci ti trova pàremo cogli altri miei parenti, lenti:
guarda non t'ar[i]golgano questi forti cor[r]enti.
Como ti seppe bona la venuta,
consiglio che ti guardi a la partuta».

12. «[…]. Cerca la terra ch'este gran[n]e assai,
chiú bella donna di me troverai».

13. «Cercat'ajo Calabr[ï]a, Toscana e Lombardia,
Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria,
Lamagna e Babilonïa [e] tut[t]a Barberia:
donna non [ci] trovai tanto cortese,
per che sovrana di meve te prese».

14. «Poi tanto trabagliàsti[ti], fac[c]ioti meo pregheri
che tu vadi adomàn[n]imi a mia mare e a mon peri.
Se dare mi ti degnano, menami a lo mosteri,
e sposami davanti da la jente;
e poi farò le tuo comannamente».

18. «Di *quel frutto* non àb[b]ero conti né cabalieri;
molto lo disïa[ro]no marchesi e justizieri,
avere no'nde pòttero: gíro'nde molto feri.
Intendi bene ciò che bol[io] dire? […] ».

19. «[…]
bella, non dispregiàremi *s'avanti non m'assai* […]».

23. «[…] Or fa un anno, vítama, che 'ntrata mi se'
Di canno ti vististi lo maiuto, ['n] mente.
bella, da quello jorno so' feruto».

24. «Di tanno 'namoràstiti, [tu] Iuda lo traíto,
como se fosse porpore, iscarlato o sciamito?
S'a le Va[n]gele júrimi che mi sï' a marito,
avere me non pòter'a esto monno:
avanti in mare [j]ít[t]omi al perfonno».

O rosa fresca e profumatissima, che sbocci all'inizio dell'estate

1. Lui «O rosa fresca e profumata, che sbocci all'inizio dell'estate, le donne, nubili e maritate, ti desiderano: liberami da questa passione, se ne hai la volontà; a causa tua non ho pace né di notte né di giorno, perché penso soltanto a voi, o signora mia».

2. Lei «Se soffri a causa mia, è la follia che ti spinge a farlo. Potresti arare il mare, seminare ai venti, mettere insieme tutte le ricchezze di questo mondo, ma non puoi avermi a nessun costo. Piuttosto mi taglio i capelli (=mi faccio monaca)».

3. Lui «Se ti tagliassi i capelli (=se ti facessi monaca), preferirei morire, poiché con essi perderei ogni gioia e ogni piacere. Quando passo di qui e ti vedo, o rosa fresca del giardino, mi dai piacere in ogni momento. Facciamo in modo che il nostro amore si unisca!».

4. Lei «Che il nostro amore si unisca non voglio che mi piaccia: se ti trova qui mio padre con gli altri miei parenti, sta' attento che questi forti corridori non ti raggiungano. Come sei stato rapido a venire qui, ti consiglio di esserlo altrettanto ad andartene».

12. Lei «[…] Cerca nel mondo che è molto grande, perché troverai una donna più bella di me».

13. Lui «Ho cercato in Calabria, Toscana e Lombardia, in Puglia, a Costantinopoli, a Genova, a Pisa e in Siria, in Germania, a Babilonia e in tutto il Nordafrica: non trovai una donna tanto nobile, perciò ti ho scelto come mia signora».

14. Lei «Poiché ti sei presa tanta pena, io ti prego che tu vada a chiedere la mia mano a mia madre e a mio padre. Se si degnano di darmi a te [in sposa], portami al monastero e sposami davanti alla gente; e poi obbedirò ad ogni tuo comando».

18. Lei «Quel frutto (=la vagina) non l'hanno avuto conti né cavalieri; lo hanno molto desiderato marchesi e giudici, e non poterono averlo, perciò se ne andarono molto adirati. Capisci bene quel che ti voglio dire? […]».

19. Lui «[…] o bella mia, non disprezzarmi se prima non assaggi [il mio pene]. […]».

23. Lui «[…] È ormai un anno, o vita mia, che sei entrata nella mia mente. Da quando hai indossato il maiuto (=una stoffa preziosa per i ceti bassi), o mia bella, da quel giorno sono stato ferito [dal dio Amore (=Cupido)]».

24. Lei «Da allora ti sei innamorato, tu, Giuda traditore, come se fosse porpora, o un'altra stoffa preziosa? Se tu non giuri sul *Vangelo* che mi sposi, non puoi avermi a nessun prezzo: piuttosto mi butto nella profondità del mare».

25. «Se tu nel mare gít[t]iti, donna cortese e fina,
dereto mi ti mísera per tut[t]a la marina,
[e da] poi c'anegàs[s]eti, trobàrati a la rena
solo per questa cosa adimpretare:
conteco m'ajo a[g]giungere a pec[c]are».

28. «Sazzo che m'ami, [e] àmoti di core paladino.
Lèvati suso e vatene, tornaci a lo matino.
Se ciò che dico fàcemi, di bon cor t'amo e fino.
Quisso t'[ad]impromètto sanza faglia:
te' la mia fede che m'hai in tua baglia».

29. «Per zo che dici, càrama, neiente non mi movo.
Intanti pren[n]i e scànnami: tolli esto cortel novo.
Esto fatto far pòtesi intanti scalfi un uovo.
Arcompli mi' talento, [a]mica bella,
ché l'arma co lo core mi si 'nfella».

30. «Ben sazzo, l'arma dòleti, com'omo ch'ave arsura.
Esto fatto non pòtesi per null'altra misura:
se non ha' le Vangel[ï]e, che mo ti dico 'Jura',
avere me non puoi in tua podesta;
intanti pren[n]i e tagliami la testa».

31. «Le Vangel[ï]e, càrama? ch'io le porto in seno:
a lo mostero présile (non ci era lo patrino).
Sovr'esto libro júroti mai non ti vegno meno.
Arcompli mi' talento in caritate,
ché l'arma me ne sta in sut[t]ilitate».

32. «Meo sire, poi juràstimi, eo tut[t]a quanta incenno.
Sono a la tua presenz[ï]a, da voi non mi difenno.
S'eo minespreso àjoti, merzé, a voi m'arenno.
A lo letto ne gimo a la bon'ora,
ché chissa cosa n'è data in ventura».

25. Lui «Se tu ti getti in mare, o donna cortese e fine,
io ti verrò dietro per tutta la superficie del mare,
e dopo che sarai annegata ti troverò sulla spiaggia
soltanto per ottenere questa cosa (=la vagina):
devo congiungermi insieme a te per peccare».

28. Lei «Lo so che mi ami, e io ti amo di cuore, lealmente.
Ora alzati e vattene, torna qui domattina.
Se fai per me ciò che dico, ti amerò di buon cuore
e lealmente. Qui te lo prometto senza errori:
eccoti la mia parola, mi hai in tuo potere».

29. Lui «Per ciò che dici, o mia cara, non mi muovo
affatto. Piuttosto prendi e scannami, prendi questo coltello
nuovo. Questa cosa si può fare prima di cuocere un uovo.
Esaudisci il mio desiderio, o amica bella,
poiché l'anima e il cuore mi si intristiscono».

30. Lei «Lo so bene, l'anima ti duole come un uomo che
ha sete. Questa cosa non si può realizzare in nessun altro
modo: se non hai il *Vangelo* affinché io dica "Giura!",
non puoi avermi in tuo potere;
piuttosto prendimi e tagliami la testa».

31. Lui «Il *Vangelo*, o mia cara? Io lo porto in tasca:
l'ho rubato in chiesa (il prete non c'era).
Su questo libro ti giuro di non tradirti mai.
Esaudisci il mio desiderio, per favore (=dàmmela!),
poiché l'anima mia si sta consumando».

32. Lei «O mio signore, poiché hai giurato, io son tutta un
Mi offro a te, non mi difendo più da voi. fuoco.
Se ti ho disprezzato, [ti chiedo] perdono, mi arrendo a voi.
Andiamo subito a letto,
poiché questa cosa ci è stata data dalla sorte».

Riassunto. Il pretendente corteggia con insistenza una ragazza, facendole numerosi complimenti: è una rosa profumata del giardino, è la più bella donna che ha incontrato, si è subito innamorato di lei. Ma precisa: vuole pascolare nel suo giardino (=la vagina) e consumare fisicamente il rapporto. Lei oppone una resistenza sempre più debole: deve andarsene, i suoi parenti lo possono malmenare, non l'ha mai data a nessuno, anche se nobile e ricco, e lui è uno spiantato, deve chiedere la sua mano ai suoi genitori. Addirittura lo minaccia di andare in convento e di suicidarsi: non vuole concedersi a lui. Alla fine è disposta a dargliela e si accontenta di un giuramento di fedeltà sui *Vangeli*. Quindi si scatena e rivela la sua vera natura: andiamo subito a letto, è il nostro destino!

Commento
1. La poesia è un contrasto, cioè un componimento a botta e risposta, costituito da 32 strofette di cinque versi ciascuna. Nelle strofette si alternano lui e lei. Il linguaggio usato lo colloca in Sicilia. Sull'autore ci sono scarse notizie.
2. "*Poniamo che s'ajúnga il nostro amore*" ("Facciamo in modo che il nostro amore si unisca!") significa: "Facciamo in modo che i nostri due corpi si congiungano nel rapporto sessuale". L'amore di cui il contrasto parla è l'amore fisico e soltanto l'amore fisico. Ma i due sono contenti.
4. Il contrasto va confrontata con *Ich was ein chint so wolgetan* (*Ero una bambina innocente*), più sopra, e poi con i sonetti a botta e risposta di Cecco Angiolieri, come *"Becchina, amor!"*, più sotto.
5. Il *maiuto* (23) è una stoffa di lusso per persone di basso ceto.
6. "Devo congiungermi insieme a te per peccare": diversa era la visione della donna di Giacomo da Lentini, *Io m'aggio posto in core a Dio servire* (1250ca.), Guido Guinizelli, *Al cor gentil rempaira sempre Amore* (1274), Dante Alighieri, *Tanto gentile e tanto onesta pare* (1295ca.), nei quali la donna porta l'uomo a Dio. E poi ci sono i sonetti irriverenti di Cecco Angiolieri e Dante Alighieri, *Divina commedia*, *If* V, Paolo e Francesca, lussuriosi.
7. La donna non cede subito, è volgare farlo, e vuole un po' di scenografia e il pretendente gliela offre. Poi lei rivela di essere una ninfomane (un essere immaginario, mai esistito): vuole consumare subito.
8. Il pretendente è disposto anche a possederla da morta (25). È necrofilo.

Le maggiori correnti del Duecento

Le maggiori correnti letterarie del Duecento sono:
a) la Scuola siciliana (1230ca.-1260ca.);
b) la Scuola toscana (1260ca.-1280ca.);
c) la corrente comico-realistica (1260ca.-1310ca.);
d) il Dolce stil novo (1274-1294).

Per tutto il secolo poi ha una diffusione capillare la letteratura religiosa, che usa spesso il latino. Il termine *religioso* è soltanto indicativo perché è inadeguato. La letteratura religiosa è quasi tutta la letteratura esistente e gli autori sono per lo più ecclesiastici o, in alternativa, sono laici che hanno intrapreso la ben remunerata carriera ecclesiastica ma che in cuore sono rimasti laici o quasi. Il più importante e il più famoso è Francesco Petrarca (1304-1374) del secolo successivo.
Le storie della letteratura vogliono fare letteratura alta, letteraria, quella prodotta dai letterati per i letterati, che usa l'italiano o il latino, non importa. Ma essa è soltanto una parte minima dei testi prodotti nel corso del tempo. A questa scelta si aggiunge pure la diffidenza laica verso ciò che ha anche soltanto una parvenza di religioso e un laicismo che si trasforma subito in sano e violento anticlericalismo. Così sono emarginate la letteratura religiosa e la letteratura popolare, che invece sono diffusissime e coinvolgono la maggioranza della popolazione. Sarebbe meglio fare pure la storia dei testi religiosi e popolari, anch'essi appartengono alla storia, alla cultura e alla società.
----------I☺I----------

La letteratura religiosa

I maggiori esponenti della letteratura religiosa sono Francesco d'Assisi (1182-1226), Tommaso da Celano (1190ca.-1260), Tommaso d'Aquino (1225-1274) e 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 la Chiesa 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.



1. Michelangelo Buonarroti, *La creazione del Sole, della Luna e delle piante*, 1511. *Dalla creazione del Cielo (il Sole, la Luna, le stelle) Dio passa alla creazione delle piante sulla Terra. L'Olimpo cristiano è enorme e si può opportunamente confrontare con quello pagano, che invece è ben misero. Le divinità pagane avevano un'unica passione o un unico passatempo: dedicarsi alle attività sessuali e poi interferire nelle questioni umane. Infilavano il pene (soprattutto Giove) anche in vagine non consenzienti e in donne già sposate. E le dee non erano da meno: cercavano un amante con cui spassarsela per bene. Afrodite, moglie (non si sa perché) di Vulcano, lavoratore e stakanovista, dava il buon esempio. Ma le ninfe si addormentavano già nude nei boschi, così non perdevano tempo a spogliarsi.*
I miti greci sono ereditati dalla società europea che riparte dopo l'anno 1000 e le storie più sporche (per pari opportunità anche quelle della Bibbia*) diventano* tópoi *artistici per secoli e secoli, fino ai nostri giorni.*

Francesco d'Assisi (1182-1226), *Laudes creaturarum*, 1224

I.
Altissimu, onnipotente, bon Signore,
tue so' le laude, la gloria e 'honore
et onne benedictione.
Ad te solo, Altissimo, se konfàno
et nullu homo ène dignu te mentovare.

II
Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo qual è iorno, et allumini noi per lui.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore,
de te, Altissimo, porta significatione.
Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle,
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.
Laudato si', mi' Signore, per frate vento et per aere
et nubilo et sereno et onne tempo,
per lo quale a le tue creature dài sustentamento.
Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.
Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la nocte,
et ello è bello et iocundo et robustoso et forte.
Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

III
Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano
per lo tuo amore,
et sostengo infirmitate et tribulatione.
Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.
Laudato si' mi' Signore per sora nostra morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali;
beati quelli ke trovarà ne le tue santissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male.

IV
Laudate et benedicete mi' Signore
et ringratiate et serviateli cum grande humilitate.

Riassunto. 1) Francesco si rivolge a Dio, altissimo e onnipotente. 2) E lo loda perché ci ha dato tutte le creature. Lo loda perché ci ha dato il sole, che ci illumina. Perché ci ha dato la luna e le stelle, che brillano in cielo e sono preziose e belle. Perché ci ha dato il vento, il cielo nuvoloso e sereno, con cui nutre le sue creature. Perché ci ha dato l'acqua, che è utile, e il fuoco, che illumina la notte. E perché ci ha dato la terra, che ci nutre con i suoi frutti ed è piena di fiori. 3) Poi loda coloro che perdonano e che sopportano le sofferenze e le malattie con pazienza, e che saranno premiati con il paradiso. Loda la morte (sottinteso, del corpo), che nessuno può evitare. Sono beati coloro

Le lodi [a Dio] per averci dato le creature o *Cantico di fratello Sole*

1.
O Altissimo, onnipotente e buon Signore,
tue sono le lodi, la gloria, l'onore
e 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, con tutte le creature,
specialmente [per averci dato] messer fratello Sole,
che è luce del giorno, e tu c'illumini per mezzo di lui.
Esso è bello e irraggia grande splendore:
di te, o Altissimo, è il simbolo.
Che tu sia lodato, o mio Signore, per sorella luna e le
in cielo le hai create lucenti, preziose e belle. stelle:
Che tu sia lodato, o mio Signore, per fratello vento,
il cielo nuvoloso e sereno e ogni tempo,
per mezzo del quale sostieni la vita delle tue creature.
Che tu sia lodato, o mio Signore, per sorella acqua,
che 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 nostra sorella
madre terra, che 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 accolti in paradiso.
Che tu sia lodato, o mio Signore,
per nostra sorella morte del corpo,
dalla quale nessun uomo vivente può fuggire:
guai a coloro che morranno in peccato mortale;
beati quelli che troverà nella 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.

che non morranno in peccato mortale ma in grazia di Dio e che eviteranno la seconda morte, quella dell'anima. 4) Infine invita a lodare, riverire e servire Dio con grande umiltà.

Commento
1. Francesco scrive le due *Regole*, il *Cantico di Frate Sole* (o *Laudes 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 alla preposizione *per* dei vv. 10, 12, 15, 17 ecc. *Per* può significa-

re *da* (e allora le creature sono invitate dallo scrittore 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. Vale anche la pena di ricordare che al tempo la lingua si stava formando e i termini avevano un significato oscillante, ora legato al latino, ora legato al volgare. Ed è ragionevole pensare che nel testo il significato della preposizione si modifichi dai primi versi agli ultimi.
2. Il testo può essere diviso in quattro parti: a) l'introduzione che loda l'Altissimo; poi 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) la conclusione che invita a lodare, riverire e servire il Signore. Il riassunto ha rispettato questa suddivisione.
3. Dio è 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.
4. 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.
5. Subito dopo le creature sono nominati "coloro Che perdonano per tuo amore", senza alcun ulteriore chiarimento e senz'alcun'altra motivazione. Francesco fa riferimento alle lotte continue e sanguinose che coinvolgevano tutte le parti politiche e tutte le città italiane, divise tra guelfi (sostenitori del papa) e ghibellini (sostenitori dell'imperatore). A parte poi le faide tra famiglie. Esse sono la malattia della società e creano sofferenze. E invita a sopportare in pace, cioè senza reagire, le ingiustizie, perché così si andrà in paradiso. E giustamente con queste malattie e sofferenze, che hanno un'origine sociale, mette le malattie e le sofferenze, che invece hanno un'origine naturale. 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 le malattie sono i compagni inseparabili della vita quotidiana dalla nascita alla morte. Francesco vuole ridurre i conflitti sociali e le sofferenze di origine naturale, proponendo di sopportarle per amor di Dio, ma il sacrificio ha un senso ed è conveniente: permette di ottenere il paradiso.
6. 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'accenno alle sofferenze di origine 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).
7. La conclusione invita *apparentemente* 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; la vita sulla terra è in funzione alla vita in cielo. In realtà dando importanza all'al di là e svalutando l'al di qua, Francesco ottiene il risultato di buttare acqua sul fuoco, cioè sui contrasti che provocavano gli scontri sociali e sugli stessi valori dominanti, che si possono ignorare a favore di altri valori, più adatti alla convivenza civile: un valore per essere tale deve essere riconosciuto come valore. Nella *Divina commedia* di Dante agli inizi del Trecento, indubbiamente un testo molto più complesso, esiste un meccanismo simile, che tuttavia mostra in modo molto più visibile il fatto che l'al di là è in funzione dell'al di qua.
8. Non deve stupire che la cultura del tempo sia (quasi) soltanto religiosa: la Chiesa aveva avuto 800 anni (476-1225) per conquistare l'intera società europea e per plasmarla con i suoi valori. Oltre a ciò nel mondo antico greco e romano la religione era sempre presente nelle cerimonie private come in quelle pubbliche. Il *paterfamilias* era pure *sacerdos* della famiglia.
----------I☺I----------

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, ricordandogli che è morto sulla croce proprio per salvarlo dalla dannazione eterna.

Il *Dies irae* non va letto, va cantato o ascoltato in chiesa e in coro in una fredda giornata invernale, verso il tramonto o anche a notte inoltrata, quando in passato si accendevano le torce per far luce.

Tommaso da Celano (1190ca.-1260), *Dies irae*

Dies irae, dies illa
solvet saeclum in favilla:
teste David cum Sybilla[1].

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.

Tuba, mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet, apparebit:
nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae
ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus,
redemisti Crucem passus:
tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus,
culpa rubet vultus meus
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Il giorno dell'ira divina

Il giorno dell'ira divina, il giorno supremo,
distruggerà il mondo nel fuoco,
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,
spingerà tutti davanti al trono [di Dio].

La morte si stupirà e anche la natura,
quando risorgerà la creatura (=gli uomini),
per rispondere al suo giudice.

Sarà portato il libro scritto,
nel quale è contenuto tutto ciò
di cui il mondo sarà giudicato.

Quando il giudice si sederà,
tutto ciò che è nascosto apparirà:
niente di impunito rimarrà.

Che cosa io, infelice, 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 (=giustizia),
fammi il dono della remissione (=perdono),
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.

[1] David è un re ebreo dell'*Antico testamento.* Le sibille sono sia personaggi storicamente esistiti, sia figure mitologiche greche e romane. Erano vergini ispirate dal dio Apollo, avevano capacità profetiche, facevano predizioni, ma in forma oscura o ambigua.

Preces meae non sunt dignae, sed tu bonus fac benigne, ne perenni cremer igne.	Le mie preghiere non son degne, ma tu, o buono, fa' benignamente che io non arda nel fuoco eterno.
Inter oves locum praesta, et ab haedis me sequestra, statuens in parte dextra.	Fàmmi un posto tra le pecore e separami dai caproni, ponendomi alla tua destra!
Confutatis maledictis, flammis acribus addictis, voca me cum benedictis.	Confutati i maledetti e condannati alle fiamme dolorose, chiama me fra i benedetti!
Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis: gere curam mei finis.	Io ti supplico e chino il capo, il mio cuore è consumato come cenere, abbi cura della mia fine!
Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla.	Sarà un giorno di pianto quel giorno in cui risorgerà la creatura (=i morti risorgeranno).
Judicandus homo reus. huic ergo parce, Deus:	Se giudicherai l'uomo colpevole, perdona a lui, o Dio.
Pie Jesu Domine, dona eis requiem.	O pio Gesù, o mio Signore, dona loro la pace eterna.
Amen.	Amen.

Commento

1. Il *Dies irae* è una delle *sequenze* (=testi poetici che si adattano 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 e il problema del rapporto dell'uomo con Dio, suo creatore.
2. 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 e valore sino agli *Inni sacri* di Alessandro Manzoni (1785-1873).
3. 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.
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, ma ancora a Gesù. Invece nella *Divina commedia* (*Pd* XXXIII, 1-54; 1317-21) Bernardo e tutti i santi si rivolgono alla Madonna.
5. Il latino del testo è facile. Per chi studia latino può essere un'occasione per dimostrare le proprie capacità di traduttore. Il contatto con il testo è il miglior modo per imparare una lingua, soprattutto una lingua antica, che non si usa più e mai parlata. Grammatica e sintassi aiutano.



1. *Little boy* (=piccolo ragazzo), lanciato sulla città di Hiroshima (Giappone), 06-08-1945. *120.000 morti al momento e 60.000 in seguito. Ctiminali gli scienziati, criminali i politici, criminali i piloti.*

----------I☺I----------

Il frate domenicano **Tommaso d'Aquino** (1225-1274) è considerato l'autore dell'inno *Pange, lingua*. 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 ha anche una dimensione più semplice e immediata, che si esprime nel canto.

Tommaso d'Aquino (1225-1274), *Pange, lingua*, 1264

Pange, lingua, gloriósi
córporis mystérium,
sanguinìsque pretiósi,
quem in mundi prétium
fructus ventris generósi
Rex effúdit géntium.

Nobis datus, nobis natus
ex intácta Vìrgine,
et in mundo conversátus,
sparso verbi sémine,
sui moras incolátus
miro clausit órdine.

In suprémæ nocte coenæ
recúmbens cum frátribus
observáta lege plene
cibis in legálibus,
cibum turbæ duodénæ
se dat suis mánibus.

Verbum caro, panem verum
verbo carnem éfficit:
fitque sanguis Christi merum,
et si sensus déficit,
ad firmándum cor sincérum
sola fides súfficit.

Tantum ergo sacraméntum
venerémur cérnui:
et antìquum documéntum
novo cedat rìtui:
præstet fides suppleméntum
sénsuum defféctui.

Genitóri, Genitóque
laus et jubilátio,
salus, honor, virtus quoque
sit et benedìctio:
procedénti ab utróque
compar sit laudátio.

Amen. Alleluja!

Canta, o mia lingua

Canta, o mia lingua,
il mistero del corpo glorioso
e del sangue prezioso
che il Re delle genti,
frutto del grembo generoso,
sparse per il riscatto delle genti.

Si è dato a noi ed è nato per noi
da una Vergine rimasta intatta,
discese nel mondo
per spargere il seme della sua parola
e, finito l'esilio sulla terra,
concluse in modo mirabile la vita.

Nella notte dell'ultima cena,
sedendo a mensa con i fratelli,
osservata pienamente la legge
sui cibi rituali,
con le proprie mani
si dà in cibo ai dodici apostoli.

La Parola incarnata (=Gesù Cristo) trasforma
con la parola il vero pane nella sua carne:
e il vino diventa il sangue di Cristo,
e, se i sensi vengono meno (=non capiscono),
la sola fede basta per rassicurare
un cuore sincero.

Un sacramento così grande
adoriamo dunque in ginocchio:
le antiche prescrizioni
cedano al nuovo rito (=la comunione),
e la fede supplisca
ai limiti dei nostri sensi.

Al Padre e al Figlio
sia lode e giubilo,
salute e onore,
potenza e benedizione:
pari lode sia allo Spirito Santo,
che procede da entrambi.

Amen. Alleluja!

Commento
1. Il testo è fedele ai *Vangeli*, presenta le verità della fede, ma mostra anche una divinità vicina agli uomini. L'inno è incentrato sul dogma dell'eucarestia: il pane e il vino si trasformano veramente nel corpo e nel sangue di Gesù. Poi la comunione in chiesa e l'*agàpe*, il pranzo privato, consolidano i rapporti sociali.
2. La conclusione è comprensibile: la centralità di Dio, uno e trino, serve a contenere i contrasti e le tensioni tra gli uomini. Mentre si loda la Santissima Trinità, non si ha tempo per litigare. La storia però insegna che l'unità e la compattezza di un gruppo sociale sono attive soltanto in relazione a nemici esterni (e non sempre).

----------I☺I----------

Jacopone da Todi (1236ca.-1306)

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 incarcera. È liberato cinque anni dopo da papa Benedetto XlI, che succede a Bonifacio VIII e che annulla anche la scomunica. Muore nel 1306.
Jacopone è considerato l'autore della *sequenza Stabat Mater*, che nel corso dei secoli fu musicata centinaia di volte. Scrive numerose *laudi*, in cui riversa la sua intensa religiosità e la sua polemica contro la corruzione della Curia romana. La più intensa 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 son viste con gli occhi della Madonna.

Stabat Mater

Stabat Mater dolorósa
iuxta crucem lacrimósa,
dum pendébat Fìlius.

Cuius ánimam geméntem,
contristátam et doléntem
pertransìvit gládius.

O quam tristis et afflìcta
fuit illa benedìcta
Mater Unigéniti!

Quae moerébat et dolébat,
Pia Mater dum videbat
nati poenas ìnclyti.

Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si vidéret
in tanto supplìcio?

Quis non posset contristári,
Christi Matrem contemplári
doléntem cum Filio?

Pro peccátis suae gentis
vidit Jesum in torméntis
et flagéllis subditum.

Vidit suum dulcem natum
moriéntem desolátum,
dum emìsit spìritum.

Eia, mater, fons amóris,
me sentìre vim dolóris
fac, ut tecum lúgeam.

Fac, ut árdeat cor meum
in amándo Christum Deum,
ut sibi compláceam.

Sancta Mater, istud agas,
crucifìxi fige plagas
cordi meo válide.

La Madre addolorata stava

La Madre addolorata stava
in lacrime davanti alla croce,
dov'era crocifisso suo Figlio.

Una spada aveva trafitto
la sua anima gremente,
rattristata e dolente.

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

Quanto si rattristava e 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.

Tui Nati vulneráti, tam dignáti pro me pati, poenas mecum dìvide.	Dividi con me le pene di tuo figlio straziato dalle ferite, che ha voluto patire tante sofferenze per me.
Fac me tecum pie flere, Crucifìxo condolére donec ego vìxero.	Fa' che io pianga con te, o pia, e che io soffra insieme con il crocifisso, finché io vivrò.
Iuxta crucem tecum stare, et me tibi sociáre in planctu desìdero.	Desidero stare con te davanti alla croce e unirmi con te nel pianto.
Virgo vìrginum praeclára, mihi iam non sis amára, fac me tecum plángere.	O Vergine gloriosa tra le vergini, non soffrire ormai più per me: fammi piangere con te.
Fac, ut portem Christi mortem, passiónis fac me sortem et plagas recólere.	Fa' che io porti la morte di Cristo, fa' che io condivida la sua passione e riviva le sue piaghe.
Fac me plagis vulnerári, cruce hac inebriári et cruóre Fìlii.	Fa' che io sia ferito dalle piaghe, fammi inebriare della croce e del sangue del Figlio.
Flammis urar ne succénsus, per te, Virgo, sim defénsus in die iudìcii.	Per non essere bruciato dalle fiamme, o Vergine, io ti chiedo che tu mi difenda nel giorno del giudizio.
Fac me cruce custodìri morte Christi praemunìri, confovéri grátia.	O Cristo, fa' che io sia custodito dalla croce, che io sia protetto dalla tua morte, che sia favorito dalla grazia.
Quando corpus moriétur, fac, ut ánimae donétur paradìsi glória.	Quando il corpo morirà, fa' che alla mia anima sia data la gloria del paradiso.
Amen.	Amen.

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) in una *lauda* propone ancora la passione e la morte di Cristo in croce vista con gli 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 essa 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. È costituito da terzine i cui primi due versi sono in 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 la più adeguata a un inno che si canta coralmente in chiesa.
5. Ad esso si possono confrontare la Vergine di Dante (*Pd*, XXXIII) e di Petrarca (*Canzoniere*, CCCLXVI).

---I ☺ I---

O Segnor, per cortesia

O Segnor, per cortesia,
manname la malsanìa!

A mme la freve quartana,
la contina e la terzana,
la doppla cotidïana
co la granne ydropesia.

A mme venga mal de dente,
mal de capo e mal de ventre;
a lo stomaco dolur' pognenti
e 'n canna la squinanzia.

Mal dell'occhi e doglia de flanco
e la postema al canto manco;
tiseco me ionga enn alto
e d'onne tempo fernosìa.

Aia 'l fecato rescaldato,
la melza grossa e 'l ventr'enflato
e llo polmone sia 'mplagato
cun gran tòssa e parlasia.

A mme venga le fistelle
con migliaia de carvuncilli,
e li granci se sian quelli
che tutto replen ne sia.

A mme venga la podraga,
mal de cóglia sì me agrava,
la bisinteria sia plaga
e le morroite a mme sse dìa.

A mme venga 'l mal de l'asmo,
iongasecce quel del pasmo;
como a can me venga el rasmo,
entro 'n vocca la grancia.

A mme lo morbo caduco
de cadere enn acqua e 'n foco
e ià mai non trovi loco,
che eo afflitto non ce sia.

A mme venga cechetate,
mutezza e sordetate,
la miseria e povertate
e d'onne tempo entrapparìa.

Tanto sia 'l fetor fetente
che non sia null'om vivente,
che non fuga da me dolente,
posto en tanta enfermaria.

En terrebele fossato,
che Riguerci è nomenato,
loco sia abandonato
da onne bona compagnia.

O mio Signore, per cortesia

O Signore, per cortesia,
mandami la lebbra!

Che mi venga la febbre quartana,
la continua e la terzana (=ogni tre giorni),
la doppia quotidiana
con la grande idropisia (=ventre gonfio)!

Che mi venga mal di dente,
mal di capo e mal di ventre,
allo stomaco un dolore pungente,
e in gola un forte dolore;

mal di occhi e dolore al fianco
e un ascesso sul lato sinistro,
mi giunga pure la tisi
e a tempo pieno la frenesia (=ansia)!

Che abbia il fegato riscaldato,
la milza grossa, il ventre gonfiato;
il polmone sia piagato
con una gran tosse e la paralisi!

Che mi vengano le fistole
con migliaia di pustole,
e i carcinomi siano quelli
di cui io sia tutto pieno.

Che mi me venga la podagra (=la gota),
mi gravi anche il male di ciglia,
poi la dissenteria ulcerosa
e le emorroidi mi si dia.

Che mi venga il male dell'asma,
vi si aggiunga quello dello spasimo;
come al cane il prurito rabbioso
e dentro la bocca l'ulcera.

Che mi venga il mal cadùco (=l'epilessia)
e mi faccia cadere nell'acqua e nel fuoco
e possa non trovare alcun luogo
in cui io non sia afflitto.

Che mi venga la cecità,
la mutezza e la sordità;
la miseria e la povertà
e gli arti sempre rattrappiti.

Tanto sia il fetore fetente
che ogni uomo vivente
fugga da me dolente,
colpito da una tale infermità.

In quel terribile fossato,
che Riguerci (=affluente del Tevere) è chiamato,
che io sia abbandonato
da ogni buona compagnia.

Gelo, grando e tempestate,
fulgure, troni e oscuritate;
e non sia nulla aversitate,
che me non aia en sua bailìa.

Le demonia enfernali
sì mme sian dati a menestrali,
che m'essèrcino en li mali,
ch'e' ho guadagnati a mea follia.

Enfin del mondo a la finita
sì mme duri questa vita
e poi, a la scivirita,
dura morte me sse dìa.

Allegom'en sseppultura
un ventr'i lupo en voratura
e l'arliquie en cacatura
en espineta e rogarìa.

Li miracul' po' la morte,
chi cce vene aia le scorte
e le deversazioni forte
con terrebel fantasia.

Onn'om che m'ode mentovare
sì sse deia stupefare
e co la croce sé segnare,
che reo escuntro no i sia en via.

Signor meo, non n'è vendetta
tutta la pena ch'e' aio ditta,
ché me creasti en tua diletta
et eo t'ho morto a villania.

Che sia colpito da gelo, grandine e calamità,
folgori, tuoni e oscurità,
e non ci sia alcuna avversità
che non mi abbia in sua balia.

I demoni dell'inferno
mi sian dati come servitori,
che mi esercitino nei tormenti
che ho guadagnato 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 d'un lupo che mi abbia divorato;
e i miei resti, ridotti a sterco,
[siano dispersi] tra cespugli spinosi e rovi.

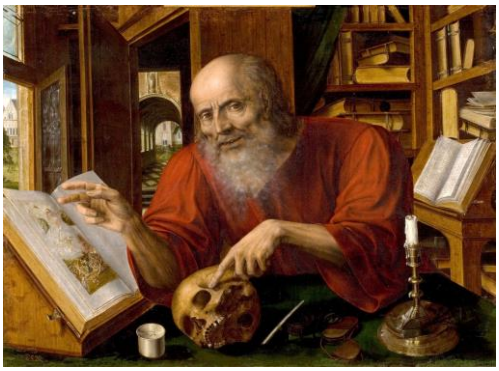
I miracoli dopo la morte:
chi ci (=sul mio sepolcro) viene abbia il compenso,
sia perseguitato fortemente
da terribili visioni.

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 mio Signore, non è vendetta (=*punizione ingiusta* o
tutta la pena che ho detto, *eccessiva*)
perché tu mi hai creato con [un atto d'] amore
ed io ti ho ucciso con l'ingratitudine.

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). È nobile e perciò parla di cortesia. In seguito il *Dolce stil novo* parlerà di gentilezza.
2. Per 17 quartine in un crescendo spasmodico 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, come spiega nell'ultima quartina, 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 a 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 e di tutte le classi sociali. Le città erano fogne a cielo aperto: da un millennio non avevano fogne. E l'igiene rimane sconosciuta per un altro mezzo millennio.
4. Jacopone vede in termini positivi la sofferenza, i tormenti e la distruzione del corpo, purché in funzione di uno scopo più alto. 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 dall'epoca in cui si nasce, dal luogo in cui si nasce, dalla famiglia in cui si nasce e da moltissime altre circostanze.



1. Jan Massys (Metsys), *San Girolamo*, 1530-40.

Donna de paradiso

NUNZIO Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è preso
Iesù Cristo beato.

Accurre, donna e vide
che la gente l'allide;
credo che lo s'occide,
tanto l'ò flagellato.

VERGINE Come essere porria,
che non fece follia,
Cristo, la spene mia,
om l'avesse pigliato?

NUNZIO Madonna, ello è traduto,
Iuda sì ll'à venduto;
trenta denar' n'à auto,
fatto n'à gran mercato.

VERGINE Soccurri, Madalena,
ionta m'è adosso piena!
Cristo figlio se mena,
como è annunzïato.

NUNZIO Soccurre, donna, adiuta,
cà 'l tuo figlio se sputa
e la gente lo muta;
òlo dato a Pilato.

VERGINE O Pilato, non fare
el figlio meo tormentare,
ch'eo te pòzzo mustrare
como a ttorto è accusato.

POPOLO *Crucifige, crucifige!*
Omo che se fa rege,
secondo la nostra lege
contradice al senato.

VERGINE Prego che mm'entennate,
nel meo dolor pensate!
Forsa mo vo mutate
de que avete pensato.

POPOLO Traiàn for li latruni,
che sian soi compagnuni;
de spine s'encoroni,
ché rege ss'è clamato!

VERGINE O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio!
Figlio, chi dà consiglio
al cor me' angustïato?

Figlio occhi iocundi,
figlio, co' non respundi?
Figlio, perché t'ascundi
al petto o' si lattato?

O Signora 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 han flagellato.

VERGINE Come può essere
che sia stato catturato
Cristo, la speranza mia,
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 mio figlio si conduce,
come egli stesso ha annunciato.

NUNZIO Soccorrilo, 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 Crocifiggilo! Crocifiggilo!
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 giglio!
Figlio, chi dà consiglio
al mio cuore angustiato?

Figlio, occhi giocondi,
perché non rispondi?
perché ti nascondi al petto
che ti ha allattato?

NUNZIO Madonna, ecco la croce,
che la gente l'aduce,
ove la vera luce
déi essere levato.

VERGINE O croce, e que farai?
El figlio meo torrai?
E que ci aponerai,
che no n'à en sé peccato?

NUNZIO Soccurri, plena de doglia,
cà 'l tuo figliol se spoglia;
la gente par che voglia
che sia martirizzato.

VERGINE Se i tollit'el vestire,
lassatelme vedere,
com'en crudel firire
tutto l'ò ensanguenato.

NUNZIO Donna, la man li è presa,
ennella croc'è stesa;
con un bollon l'ò fesa,
tanto lo 'n cci ò ficcato.

L'altra mano se prende,
ennella croce se stende
e lo dolor s'accende,
ch'è plu multiplicato.

Donna, li pè se prènno
e clavellanse al lenno;
onne iontur'aprenno,
tutto l'ò sdenodato.

VERGINE Et eo comenzo el corrotto;
figlio, lo meo deporto,
figlio, chi me tt'à morto,
figlio meo dilicato?

Meglio aviriano fatto
ch'el cor m'avesser tratto,
ch'ennella croce è tratto,
stace desciliato!

CRISTO O mamma, o' n'èi venuta?
Mortal me dà' feruta,
cà 'l tuo plagner me stuta,
ch'el veio sì afferato.

VERGINE Figlio, ch'eo m'aio anvito,
figlio, pat'e mmarito!
Figlio, chi tt'à firito?
Figlio, chi tt'à spogliato?

CRISTO Mamma, perché te lagni?
Voglio che tu remagni,
che serve mei compagni,
ch'êl mondo aio aquistato.

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,
e aumenta sempre più.

O Signora, i piedi si prendono
e s'inchiodano al legno:
rompono ogni giuntura,
lo hanno tutto slogato.

VERGINE E io comincio 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, perché ne ho 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 Figlio, questo non dire! Voglio teco morire, non me voglio partire fin che mo ‘n m’esc’ el fiato.		VERGINE O figlio, non dire questo: voglio morire con te, non mi voglio allontanare finché mi esce il fiato.
C’una aiàn sepultura, figlio de mamma scura, trovarse en afrantura mat’e figlio affocato!	104	Che abbiamo una sola sepoltura, o figlio di mamma dolente: e si ritrovino in un unico tormento, madre e figlio soffocato!
CRISTO Mamma col core afflitto, entro ‘n le man’ te metto de Ioanni, meo eletto; sia to figlio appellato.		CRISTO O mamma, con il cuore afflitto tra le mani ti metto di Giovanni, il mio prediletto: sia chiamato tuo figlio.
Ioanni, èsto mea mate: tollila en caritate, àginne pietate, cà ‘l core si à furato.	112	O Giovanni, questa è mia madre, accòglila con amore, àbbine pietà, perché ha il cuore trafitto.
VERGINE Figlio, l’alma t’è ‘scita, figlio de la smarrita, figlio de la sparita, figlio attossecato!		VERGINE O figlio, l’anima ti è uscita [dal corpo], figlio della smarrita, figlio della sperduta, figlio avvelenato!
Figlio bianco e vermiglio, figlio senza simiglio, figlio, e a ccui m’apiglio? Figlio, pur m’ài lassato!	120	Figlio bianco e vermiglio, figlio senza simile, figlio, a chi mi appiglio? O figlio, anche tu mi hai lasciato!
Figlio bianco e biondo, figlio volto iocondo, figlio, perché t’à el mondo, figlio, cusì sprezzato?		O figlio bianco e biondo, figlio dal volto giocondo, figlio, perché il mondo ti ha, o figlio, così disprezzato?
Figlio dolc’e placente, figlio de la dolente, figlio àte la gente mala mente trattato.	124	O figlio dolce e piacente, figlio della dolente, o figlio, la gente ti ha trattato male!
Ioanni, figlio novello, morto s’è ‘l tuo fratello. Ora sento ‘l coltello che fo profitizzato:		O Giovanni, mio nuovo figlio, è morto tuo fratello: ora sento la spada che fu profetizzata:
“Che moga figlio e mate d’una morte afferrate, trovarse abraccecate mat’e figlio impiccato!”.	132	“Che muoiano insieme figlio e madre, presi da una sola morte, che si trovino abbracciati madre e figlio appeso alla croce!”.

Commento

1. La *laude* si compone di 33 quartine (esclusa la ripresa) che corrispondono agli anni di Cristo quando fu crocifisso, mentre la descrizione del suo corpo inchiodato alla croce si concentra nei vv. 64-75, dunque nelle tre strofe centrali del componimento, con una perfetta simmetria e nel rispetto della simbologia religiosa del numero tre. Il testo ha rime difficili: i primi tre versi di ogni quartina hanno la stessa rima; il quarto rima con i quarti versi di tutte le altri 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, son dovuti al fatto che la lingua si sta formando. Lo sforzo dell’elaborazione letteraria non si sente mai. La Madonna è chiamata *donna*, cioè *domina*, signora del paradiso.

2. I protagonisti sono pochi ed essenziali, e ciò aggiunge ulteriore drammaticità alla *laude*: la Vergine,

il nunzio, il popolo, Cristo. Pilato è soltanto nominato e Giovanni è presente, ma non parla. In tal modo il poeta incentra la *laude* sulla Madonna e ne aumenta il carattere drammatico.
3. Jacopone vuole essere aderente alla passione di Cristo raccontata dai primi tre *Vangeli*. Ma introduce due novità: vede la passione con gli occhi angosciati della Madonna; e 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 è 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* secondo Giovanni, che risente della filosofia ellenistica, il Dio che sconvolge l'animo e che si trova dentro il proprio cuore di Agostino di Tagaste (354-430), vescovo d'Ippona, poi il Dio dei mistici medioevali e il Dio razionale di Tommaso d'Aquino (1225-1274).
5. Leimmagini della Madonna della *sequenza* di Tommaso d'Aquino e della *laude* di Jacopone si possono 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.
6. Un esempio di lettura letteraria ed erudita, ma di buon livello:
6.1. Il testo ha la forma metrica di una ballata di versi settenari, con una ripresa di tre versi (rima YYX) e 33 strofe di quattro versi ciascuna (rima AAAB). Sono presenti rime siciliane ai vv. 1-2 (Paradiso / preso), vv. 28-29 (crucifige / rege), vv. 37-38 (compagnuni / encoroni), vv. 48-49 (croce / aduce), vv. 60-61 (vestire / vedere), vv. 104-105 (afflitto / metto). Una rima imperfetta è ai vv. 76-77, corrotto / deporto.
6.2. La passione di Cristo è rappresentata nella sua crudezza e nella sua umanità, poiché Gesù è mostrato come un uomo che soffre, il cui corpo è flagellato e sottoposto a crudeli ferite. Altrettanto umana la figura della Madonna, il cui dolore è quello di una madre che soffre a vedere il figlio torturato senza colpa (all'inizio Maria tenta inutilmente di convincere la folla e Pilato dell'innocenza del figlio). Nelle prime strofe la sua voce si alterna a quella di un fedele (forse Giovanni, l'apostolo prediletto, a cui Cristo affida la madre alla fine del testo), che descrive i momenti più strazianti del martirio e invita Maria a soccorrere il figlio; interviene poi la voce della folla che incita alla crocifissione, secondo la visione medievale del



1. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1465-70.

popolo ebreo deicida, quindi animato dal desiderio di martirio verso Cristo.
6.3. La prima parte della *lauda* contiene soprattutto la descrizione della *Via crucis* con le urla della folla all'indirizzo di Gesù e gli oltraggi al suo corpo, mentre nella seconda parte (dopo che Cristo è stato inchiodato alla croce) ha grande spazio il dolore di Maria, che si abbandona a un "corrotto" (un lamento funebre) commovente e straziante: la Vergine si rivolge direttamente al figlio, sottolinea la sua innocenza e il fatto che sia martirizzato senza colpa, ne fa l'elogio con una serie di epiteti esornativi (l'anafora "figlio" è ripetuta per quattro quartine consecutive, vv. 112-127, poi Maria lo chiama "bianco e vermiglio", "bianco e biondo", "volto iocondo"). Il suo dolore è quello tutto umano di una donna che vede il figlio morire e vorrebbe essere uccisa insieme con lui, mente alla fine rimane in lacrime ai piedi della croce.

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. 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 (1230-60)

La Scuola siciliana sorge a Palermo 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.

---I ☺ I---

Giacomo da Lentini (1210ca.-1260ca.), *Amor è uno desio*

Amor è un desio che ven da core
per abbondanza di gran piacimento;
e li occhi in prima generan l'amore
e lo core li dà nutricamento.

Ben è alcuna fiata om amatore
senza vedere so 'namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore
da la vista de li occhi ha nascimento:

che li occhi rappresentan a lo core
d'onni cosa veden bono e rio,
com'è formata naturalmente;

lo cor, che di zo è concepitore,
imagina, e li piace quel desio:
e questo amore regna fra la gente.

L'amore è uno desidero che proviene dal cuore

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

È ben vero che tlvolta qualcuno s'innamora
senza vedere la donna di cui è innamorato;
ma quell'amore che ti prende con furore
nasce soltanto dalla visioe 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 gli piace quel desiderio:
e questo è l'amore che regna tra la 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. Talvolta qualcuno si innamora senza vedere la donna amata. Ma quell'amore che sconvolge senza freni nasce soltanto attraverso gli occhi, poiché soltanto essi mostrano al cuore gli aspetti belli e brutti di ogni cosa. Poi 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, *l'amore di terra lontana*, per una donna lontana, mai vista. 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 batte forte e prova piacere a rappresentarsi l'immagine della donna. Questo è l'amore normale, praticato dalla maggioranza delle persone. L'amore passa da una visione aristocratica ed esclusivistica 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.

---I ☺ I---

Lo viso mi fa andare

Lo viso mi fa andare alegramente,
lo bello viso mi fa rinegare;
lo viso me conforta ispesamente,
l'adorno viso che mi fa penare.

Lo chiaro viso de la più avenente,
l'adorno viso, riso me fa fare:
di quello viso parlane la gente,
che nullo viso [a viso] li po' stare.

Chi vide mai così begli ochi in viso,
né sì amorosi fare li sembianti,
né boca con cotanto dolce riso?

Quand'eo li parlo moroli davanti,
e paremi ch'ì vada in paradiso,
e tegnomi sovrano d'ogn'amante.

Il suo viso mi riempie di gioia

Il suo 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, [che dice]
che 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,
e mi ritengo il re 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 Segnor, 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. Si allena per scrivere la *Divina commedia*.
3. In questo sonetto, ma anche negli altri, il poeta polemizza con un'altra concezione dell'amore proveniente dalla Francia, quella di Andrea Cappellano, che vive alla corte del re di Francia. Nel *De amore* (I, 1) (più sopra) afferma che l'amore è pena e tormento, che la natura ha voluto infliggere all'uomo. Tuttavia l'uomo e la donna si innamorano e cercano baci e abbracci e anche esercizi fisici: "È facile vedere che l'amore sia una passione (=un forte turbamento che si subisce): prima che l'amore diventi stabile per ciascuna delle due parti, l'angoscia non è maggiore, poiché sempre uno dei due amanti teme che l'amore [che lo domina] non raggiunga l'effetto desiderato (=la conquista dell'altro) e teme di usare invano le sue energie". Questa concezione si diffonde in Europa alla fine del sec. XII.



1. Diego Velázquez, *Incoronazione della Vergine*, 1645.

---I ☺ I---

Io m'aggio posto in core a Dio servire

Io m'aggio posto in core a Dio servire,
com'io potesse gire in paradiso,
al santo loco ch'aggio audito dire,
u' si manten sollazzo, gioco e riso.

Sanza mia donna non vi voria gire,
quella c'ha blonda testa e claro viso,
ché sanza lei non poteria gaudere,
estando da la mia donna diviso.

Ma non lo dico a tale intendimento,
perch'io peccato ci volesse fare;
se non veder lo suo bel portamento

e lo bel viso e 'l morbido sguardare:
ché lo mi teria in gran consolamento,
veggendo la mia donna in ghiora stare.

Io mi sono proposto in cuore di servire Dio

Io mi sono proposto in cuore di servire Dio,
per poter andare in paradiso,
nel santo luogo, dove (ho sentito dire),
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 dalla mia donna.

Ma non lo dico con questa intenzione,
di voler peccare con lei;
ma per vedere il suo bel portamento,

il bel viso e il dolce sguardo,
perché riterrei una grande consolazione
vedere la mia donna stare in paradiso.

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, ha il viso chiaro e si trucca. 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 e ottenere la grazia.
2. Con il tempo usi e costumi cambiano e la società francese ed europea vuole un amore fisico e edonistico, giustificato dalla bellezza dei corpi femminili.





1. Luca Giordano, *Ratto di Lucrezia*, da parte di Tarquinio il Superbo, 1633. *Ratti (=rapimenti) e stupri diventano un motivo conduttore dell'arte occidentale.*
2. François Boucher, *Vertumno e Pomona*, 1740. *Vertumno è innamorato di Pomona, ma la ragazza lo respinge. Allora egli si traveste da vecchia e con tale aspetto la avvicina. La ragazza lo lascia avvicinare. A questo punto lui si rivela e lei, colpita dal suo amore, gli si concede. Intanto mostra le sue bellezze al committente o allo spettatore. La sua amica invece è impegnata a mostrare l'altra metà del cielo. Il monte di Venere è rigonfio e sempre depilato.*

---------- I ☺ I----------

Giacomino Pugliese (prima metà sec. XIII), *La dolce cera piagente*

La dolce cera piagente
e gli amorosi sembianti
lo cor m'alegra e la mente,
quanto mi pare davanti.

Sì volontieri la vio
la boca ch'io basciai;
quella cui io amai
ancor l'aspetto e disio.

L'aulente bocca e le menne
e lo petto le cercai,
fra le mie braza la tenne;
basciando mi dimandai:

Messer, se venite agire,
nom facciate adimoranza,
ché non n esti bona usanza
lasciar l'amore e partire.

Allotta ch'eo mi partivi
Madonna, a Dio v'acomando;
la bella guardò ver mivi,
sospirava lagrimando.

Tant'erano li sospire,
c'a pena mi rispondia;
e la dolze donna mia
non mi lassava partire.

lo non fuivi sì lontano,
che lo mio amor v'ubriasse,
e non credo che Tristano
Isaotta tanto amasse.

Quando vegio l'avenente,
infra le donne aparire,
lo cor mi trae di martire
e ralegrami la mente!

Riassunto. Il poeta vede la sua donna innamorata e si rallegra. Ricorda quando la baciava e le accarezzava i seni. La donna lo rimprovera: non è buona usanza partire e lasciare la propria donna. Egli allora la raccomanda a Dio, mentre lei sospira e piange, perché non vuol lasciarlo partire. Ma egli non va tanto lontano da dimenticarla. E, quando al ritorno la rivede, cessa di soffrire e si rallegra di gioia.

Commento
1. Il poeta svolge il tema della partenza. La sua donna lo ama e la partenza gli è dura. Ricorda quando l'abbracciava e le accarezzava i seni. Ora lei piange, perché non vuole che parta. Egli la raccomanda a Dio. Ma non va tanto lontano da dimenticarla. E, quando ritorna, il suo cuore cessa di soffrire e si rallegra.

Il dolce viso piacevole

Il dolce viso piacevole
e l'aspetto innamorato
mi rallegrano il cuore e la mente,
quanto mi appare davanti [agli occhi].

Così io vidi ben volentieri
la bocca che io baciai;
quella di cui io amai
anche l'aspetto e che ora desidero.

Le cercai la bocca profumata,
le punte dei seni e il petto,
la tenni fra le mie braccia;
e, mentre la baciavo, mi chiese:

"O signore, se volete partire,
non trattenetevi oltre,
perché non è buona usanza
lasciar l'amore e partire".

Quando io parto,
o Madonna, a Dio vi raccomando;
la bella guardò verso di me,
sospirando tra le lacrime.

Tanto numerosi erano i sospiri,
che a fatica mi rispondeva;
e la dolce donna mia
non mi lasciava partire.

Io non andai così lontano,
che il mio amore la dimenticasse,
e non credo che Tristano
amasse altrettanto Isotta.

Quando vedo la mia bella
apparire fra le donne,
il cuore mi toglie dalla sofferenza
e mi rallegra la mente!

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 sia Eva, la tentatrice, che induceva l'uomo al peccato, sia la Vergine Maria, che accettava di diventare Madre di Dio, per salvare l'umanità intera. 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.
----------I☺I----------

La Scuola toscana (1260-80)

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 (1220ca-1290ca.), 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).

---I☺I---

Guittone d'Arezzo (1230-1294ca.), *Tuttor ch'eo dirò "gioi'", gioiva cosa*

Tutt'or ch'eo dirò "gioi", gioiva cosa,
intenderete che di voi favello,
che gioia sete di beltá gioiosa
de gioia di piacer gioioso e bello;

e gioia in cui gioioso avenir posa,
gioi d'adornezze e gioi di cor asnello;
gioia in cui viso è gioi tant'amorosa
ched è gioiosa gioi mirare in ello.

Gioi di volere e gioi di pensamento
e gioi di dire e gioi di far gioioso
e gioi d'onni gioioso movimento.

Per ch'eo, gioiosa gioi, sì disioso
di voi mi trovo, che mai gioi non sento
se 'n vostra gioi il meo cor non riposo.

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 alegramente*. Il poeta siciliano ripeteva all'infinito la parola *viso*. Guittone invece ripete la parola *gioia* o l'aggettivo derivato ben 25 volte in soli 14 versi. 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 è presentata

Ogni volta che io dirò la parola "gioia"

Ogni volta che dirò "gioia", [cioè] cosa gioiosa,
intenderete che parlo di voi (=la donna del poeta),
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 dal corpo snello;
gioia, in cui il viso è gioia tanto piena d'amore,
che è gioia gioiosa fissare gli occhi in esso.

Gioia di volere e gioia di pensare
e gioia di dire e gioia di ogni atto 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 nella vostra gioia non ripongo in pace il mio cuore.

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

---I☺I---

Bonagiunta Orbicciani (1220ca.-1290ca.), *Voi, ch'avete mutata la mainera*

Voi ch'avete mutata la mainera
de li piagenti ditti de l'amore
de la forma dell'esser là dov'era,
per avansare ogn'altro trovatore,

avete fatto como la lumera,
ch'a le scure partite dà sprendore,
ma non quine ove luce l'alta spera,
la quale avansa e passa di chiarore.

Così passate voi di sottigliansa,
e non si può trovar chi ben ispogna,
cotant'è iscura vostra parlatura.

Ed è tenuta grave 'nsomilliansa,
ancor che 'l senno vegna da Bologna,
traier canson per forsa di scritura.

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 e oscuri, che nessuno riesce a capirli e 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 cultura libresca come essi fanno.

Commento
1. "Per quanto il senno venga da Bologna": Bologna è patria di Guinizelli e sede dell'università. Il poeta è ironico. "A forza di studio", cioè piene di sapere tratto dai libri.
2. 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.
e gli animi, l'aspetto angelicato, l'invito a sospirare.
2.3. Dopo Guittone Petrarca (1304-1374) si cimenta nel riprodurre questa ascesi 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.

---I☺I---

O voi, che avete mutato il modo

O voi, che avete mutato il modo
di [scrivere] le piacevoli poesie d'amore
[abbandonando] forma e contenuto tradizionali,
per superare ogni altro poeta,

avete fatto come la luce,
che illumina le parti oscure, ma non qui,
dove risplende la grande sfera [di Guittone]
che [vi] supera e oltrepassa per lucentezza.

Così voi oltrepassate ogni uomo per sottigliezza
e non si trova alcuno, che sia capace di spiegarvi,
tanto è oscuro il vostro modo di parlare.

E [tutti] considerano una grande stranezza,
per quanto il senno venga da Bologna,
far canzoni piene zeppe di cultura libresca.

3. 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 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 basta. Come classe è sorta da poco. Deve pensare a qualcosa che essa abbia e che la controparte non abbia. L'idea escogitata è semplice 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 imbelle!
4. Molti secoli dopo (1730-90) la borghesia francese (il terzo Stato) per bocca e con la penna degli illuministi fa la stessa cosa *contro* clero e nobili: usa la *ragione* per valutare il passato e il presente e per chiedere *riforme* (ponti, strade, tassazione equa). In tal modo scalza i privilegi presenti che le altre due classi giustificavano richiamandosi ai loro titoli, conquistati nel lontano passato (o semplicemente comperati). 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.
5. 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* – posteriore 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 "forsa di scritura" – 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.
6. Dante però lo imbroglia anche per un altro verso: ora (verso il 1314, quindi oltre 20 anni dopo), mentre scrive il *Purgatorio*, si presenta come lo scrittore sacro, che aspetta l'ispirazione dal dio Amore. Nella giovinezza invece aveva interpretato la corrente in funzione antinobiliare e filoborghese, poiché sosteneva che la nobiltà non è nobiltà di sangue che si eredita, ma nobiltà di spirito, che si conquista con i meriti personali. Allora però era giovane e pieno di speranze per il futuro, ora è in esilio.



"Oh, come sei focoso!"



"Ci piace suonare il piffero!"



"A me tocca sempre suonare e guardare!"

1. Jan Massys e bottega, *L'allegra compagnia*, 1555.
2. Jan Massys, *L'allegra compagnia in un bordello*, 1560.
3. Theodoor Rombouts, *Suonatore di liuto*, 1620.

La pittura dell'Europa settentrionale è più varia della pittura italiana. Entra anche nelle case, nelle osterie e nei bordelli. Il committente è laico e desidera cantare i piaceri della vita, dall'amore fisico alla musica alla buona tavola. I personaggi sono ben tarchiati.

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. Si chiama così, perché tratta argomenti bassi, che riguardano la vita quotidiana, popolari. Fa riferimento alla teoria dei generi e degli stili: tragedia/alto, commedia/medio, elegia/basso. In ogni caso le poesie dimostrano grandi capacità letterarie. I poeti più importanti sono il fiorentino Rustico Filippi (1230 ca.-1300ca.) e 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 (1260ca.-1312ca.)

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, raccolti nelle *Rime*, 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.

Accorri accorri accorri, uom, a la strada!, I

C: Accorri accorri accorri, uom, a la strada!
P: Che ha', fi' de la putta? – **C:** I' son rubato.
P: Chi t'ha rubato? – **C:** Una che par che rada
come rasoio, sì m'ha netto lasciato.

P: Or come non le davi de la spada?
C: I' dare' anz'a me. – **P:** Or se' 'mpazzato?
C: Non so che 'l dà, così mi par che vada.
P: Or t'avess'ella cieco, sciagurato!

D: E vedi che ne pare a que' che 'l sanno?
C: Di' quel che tu mi rubi. – **D:** Or va' con Dio,
ma anda pian, ch'i' vo' pianger lo danno,
ché ti diparti. – **C:** Con animo rio!
D: Tu abbi 'l danno con tutto 'l malanno!
C: Or chi m'ha morto? – **P:** E che diavol sacc'io?

Accorri accorri accorri, uomo, qui sulla strada!

[Cecco ai passanti:]
C: Accorri, accorri, accorri, uomo, sulla strada!
[Un passante si ferma.]
P: Che hai, figlio di puttana? – **C:** Io son derubato!
P: Chi t'ha derubato? – **C:** Una che par che rada
come un rasoio, tanto mi ha ripulito!

P: Perché non le hai dato un colpo di spada?
C: Io lo darei invece a me – **P:** Ma sei impazzito?
C: So che non me lo ridà, così mi pare che faccia.
P: Neanche t'avesse accecato, o sciagurato!

[La donna interviene:]
D: Vedi che pensano di te quelli che lo sanno?
P: Di' quel che tu mi rubi. – **D:** Ora va' con Dio,
ma va' piano, perché io voglio piangere il danno

[E con parole sarcastiche lo caccia via:]
della tua partenza. – **C:** Con animo addolorato!
D: Che tu abbia il danno con tutto il malanno!
[La donna se ne va. Cecco ai passanti:]
C: Ora chi mi ha ucciso? – **P:** E che diavolo ne so io?

Riassunto. Il poeta **C** chiede aiuto a un passante **P**, che gli chiede che cos'ha. Risponde che è stato "derubato" dalla donna **D**, lì presente, di cui è innamorato e che stava corteggiando. Il passante chiede perché non le ha dato un colpo di spada (=non la ammazza). Risponde che piuttosto l'avrebbe dato a se stesso. Il passante chiede se è impazzito. Risponde che lei non glielo (=il cuore) avrebbe restituito. Il passante commenta: neanche lo avesse accecato! Interviene la donna, che gli dici di notare che cosa pensano gli altri di lui. Egli non risponde, ma le chiede di dire che cosa gli ha rubato (=il cuore). Lei ribatte di togliersi lentamente dai piedi, così lei può piangere il danno della sua partenza (=è sarcastica). Lui chiede se lei lo piange davvero con animo triste. Allora lei rincara la dose (spera di essere capita) e gli augura il danno del furto con il malanno della sofferenza. E se ne va. Lui si rivolge ancora ai passanti e chiede chi lo ha ucciso (=con il furto del cuore e con la sofferenza che lei lo ha respinto). Uno gli risponde che lui non sa niente.

Commento
1. Il sonetto iniziale della raccolta è ben diverso sia dal sonetto iniziale delle *Rime* di Dante, sia da quello iniziale del *Canzoniere* di Petrarca (*Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono*). Cecco non è poeta comico-realista, come in genere si dice. È poeta, e grande poeta, che sceglie e costruisce consapevolmente il linguaggio e le occasioni. Dante e Petrarca scelgono il linguaggio dotto e raffinato, egli sceglie il linguaggio

sboccato del popolino, il linguaggio sguaiato di strada. Ma si tratta sempre di alta letteratura.
2. Il sonetto è ambientato in una strada. Una strada fuori di città o di passaggio, in nessun modo una strada di Firenze. Una strada di malaffare. L'ambientazione rimanda inevitabilmente al sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*: il poeta incontra la sua donna per le vie della città, essa è elegante, ma non superba, saluta e rende muti chi la guarda, infine fa sospirare l'anima. La *selva oscura* di Dante è senz'altro posteriore (*If* I), ma il confronto è velenoso: Dante vuole uscire dalla strada del male e, per farlo, è disposto a muovere mari e monti e a fare un giro lunghissimo nei tre regni dell'oltretomba. Cecco invece non ha nessuna intenzione di abbandonare la strada di una vita dissoluta: ci sta troppo bene.
3. Il motivo di lei che lo maltratta e che gli ha rubato il cuore o che lo tiene per i vestiti compare anche in altri sonetti.
4. "Accorri accorri accorri, uomo, qui sulla strada!" Il verso iniziale è arioso e a sorpresa: il poeta si mette a parlare non con la sua donna, ma con un viandante. E il motivo del dialogo non è l'amore, i sospiri e le svenevolezze, bensì il fatto che è stato ripulito di tutti i suoi averi. Il sonetto è velenoso e corrosivo. Che si consolino gli altri poeti con le donne angelicate, che vivono d'aria e discendono dal cielo!

---I☺I---

Oimè d'Amor, che m'è duce sì reo, IV

Oimè d'Amor, che m'è duce sì reo,
oimè, che non potrebbe peggiorare;
oimè, perché m'avvene, segnor Deo?
oimè, ch'i' amo quanto si pò amare,

oimè, colei che strugge lo cor meo!
Oimè, che non mi val mercé chiamare!
oimè, il su' cor com'è tanto giudeo,
oimè, che udir non mi vol ricordare?

Oimè, quel punto maledetto sia,
oimè, ch'eo vidi lei cotanto bella,
oimè, ch'eo n'ho pure malinconia!

Oimè, che pare una rosa novella,
oimè, il su' viso: dunque villania,
oimè, cotanto come corre 'n ella?

Tristezza d'Amore, che mi opprime così forte

Tristezza d'Amore, che mi opprime così forte,
tristezza, che non potrebbe peggiorare;
tristezza, perché succede a me, o signore Iddio?
Tristezza, che io amo quanto si può amare,

tristezza, colei che strazia il cuore mio!
Tristezza, che non mi serve a niente gridar *pietà*!
Tristezza, il suo cuore com'è tanto bugiardo,
tristezza, che a sentirla non mi vuole ricordare?

Tristezza, sia maledetto quel momento,
tristezza, in cui la vidi così bella,
tristezza, che io ne ho pure malinconia!

Tristezza, che pare una rosa novella,
tristezza, il suo viso: dunque, come può villania,
tristezza, correre così tanto dietro a lei?

Riassunto. Il poeta è disperato, perché la sua donna lo respinge. Egli la ama con tutte le sue forze. Ma lei non reagisce. Così maledice il momento in cui si è accorto della sua bellezza e si chiede come una donna, che assomiglia ad una rosa, si possa comportare così villanamente.

Commento
1. Per Andrea Cappellano l'*amore è pena*. Cecco è d'accordo, ma naturalmente esagera: per lui l'amore diventa *malattia*.
2. Il poeta deride la poesia cortese: abilmente mette in contrasto il suo viso di rosa e l'animo scortese e poi si chiede perché lei lo respinge con tanta *villania*.... Al suo amore doveva rispondere con altrettanto amore, e invece no. E prende in giro anche il Dolce stil novo!
3. *Ohimè!* Il poeta ricorre all'anafora, per esprimere in modo più tangibile le sue pene amorose. In genere succedeva il contrario: il poeta andava in visibilio o addirittura in estasi pensando alla sua donna. I precedenti sono Giacomo da Lentini che pure ricorre all'anafora in *Lo viso mi fa andare alegramente*; ma anche un autore di un'altra area, quella religiosa, Jacopone da Todi, che usa più volte l'anafora per esprimere il dolore della Madonna davanti alla croce dove è stato crocifisso suo figlio. Il sonetto pero è una parodia *ante litteram* di un sonetto *posteriore* di Petrarca: *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno* (LXI), scritto qualche decennio dopo.
4. Il sonetto dà visivamente l'idea di un Cecco che sta piangendo a dirotto e che è disperato.
5. Il finale non finisce *in gloria*, come di consueto nei sonetti degli altri autori. Finisce *in disgrazia*: la donna è *villana*, abita in *villa* (=paese), e si comporta *villanamente*! Cecco si è innamorato di una donna *villana*... È come se il poeta dicesse: "Tanto villana e tanto disonesta pare la donna mia, quand'ella altrui incontra, ch'ogni lingua si mette a imprecare...".
6. Il riassunto è in realtà impossibile: quello che si fa è uno dei riassunti possibili (o inutili). Cecco impedisce anche di fare quella cosa banale che è il riassunto! Il fatto è che con i versi, con i dubbi, con i dolori che soffre egli vuole dare un'idea concreta del suo animo e delle sensazioni o delle pene che egli prova: Becchina non ci sta, né spiritualmente né fisicamente. E si comporta da villana. Ed egli soffre e non sa più come comportarsi verso di lei.
7. *Malinconia* o *melancolia* ha significato forte e antico (deriva dal greco): *umor nero*, *malumore*.

---I☺I---

La mia malinconia è tanta e tale, X

La mia malinconia è tanta e tale,
ch'i' non discredo che, s'egli 'l sapesse
un che mi fosse nemico mortale,
che di me di pietade non piangesse.

Quella, per cu' m'avven, poco ne cale;
che mi potrebbe, sed ella volesse,
guarir 'n un punto di tutto 'l mie male,
sed ella pur: "I' t'odio" mi dicesse.

Ma quest'è la risposta c'ho da lei:
ched ella non mi vol né mal né bene,
e ched i' vad'a far li fatti mei;

ch'ella non cura s'i' ho gioi' o pene,
men ch'una paglia che le va tra' piei:
mal grado n'abbi Amor, ch'a le' mi diène

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

---I☺I---

Becchina mia! – Cecco, nol ti confesso, XXII

Becchina mia! – Cecco, nol ti confesso.
Ed i'son tu'. – E cotesto disdico.
I' sarò altrui. – Non vi dò un fico.
Torto mi fai. – E tu mi manda 'l messo.

Sì, maccherella. – Ell'avrà 'l capo fesso.
Chi gliele fenderae? – Ciò ti dico.
Se' così niffa? – Sì, contra 'l nimico.
Non tocc'a me. – Anzi, pur tu se' desso.

E tu t'ascondi. – E tu va' col malanno.
Tu non vorresti. – Perché non vorrìa?
Ché se' pietosa. – Non di te, uguanno!

La mia malinconia è tanta e tale

La mia malinconia (=umor nero) è tanta e tale,
che io non dubito che, se lo sapesse
uno, che mi fosse nemico mortale,
piangerebbe su di me per la compassione.

La donna, che amo, 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 diede a lei!

sonetto si pone: esso è il risultato di una straordinaria abilità retorica.
2. Nel sonetto la donna e il poeta sono sullo stesso piano: si amano, litigano, non si amano più, esprimono i loro desideri e 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 Cecco 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.
7. *Malinconia* o *melancolia* ha significato forte: *umor nero, malumore*. Proviene dal *taedium* latino e anticipa lo *spleen* dei poeti inglesi e poi dei "poeti maledetti" francesi dell'Ottocento. Charles Baudelaire scrive il sonetto *Spleen* (*I fiori del male*, 1857).

---I☺I---

Becchina mia! – Cecco, non te lo confermo

Becchina mia! – Cecco, non te lo confermo.
Ed io son tuo. – Lo nego più che mai.
Io sarò di un'altra. – Non m'importa un fico secco.
Mi fai torto. – E tu mandami il messo [del tribunale] (=denunciami).

Sì, [ti mando] una mezzana. – Le romperò la testa.
Chi gliela romperà? – Te lo dico io.
Sei così disgustata? – Sì, con il nemico.
Non sono io. – Anzi, sei proprio lui.

E tu ti nascondi. – E tu prenditi un accidente.
Tu non vorresti. – Perché non vorrei?
Perché sei pietosa. – Non con te, mai!

Se foss'un altro? – Cavere'l d'affanno.
Mal ti conobbi! – Or non di' tu bugia.
Non me ne poss'atar. – Abbieti 'l danno!

Riassunto. Il poeta esprime tutto il suo amore per Becchina, che ha tradito con un'altra donna (in realtà la vuol prendere in giro), ma la donna non ci vuol sentire e lo respinge con rabbia.

Commento
1. Il riassunto è impossibile, perché il sonetto si gioca sulle botte e risposte dei due interlocutori. Quel che

---I☺I---

Anima mia, cuor del mi' corp', amore, XXVI

Anima mia, cuor del mi' corp', amore,
alquanto di merzé e pietà ti prenda
di me, che vivo 'n cotanto dolore,
che 'n ora 'n ora par che 'l cuor mi fenda

per la gran pena, ch'i' ho, del tremore
ched i' non t'abbi anzi che porti benda;
sed i' ne muoio, non ti sarà onore:
se vorra' puo', non potra' far l'ammenda.

Avvegna ch'i' non sia degno trovare
in te merzé, pietà né cortesia,
nïente men lassarò di pregare:

però ch'Amor comand'e vol che sia
licita cosa di poter amare
in quella donna, che 'l su' cor disìa.

Riassunto. Il poeta si rivolge alla donna, di cui è innamorato, la chiama anima sua, e le chiede di avere un po' di pietà verso di lui, che vive con il cuore spezzato dal dolore. Non sarà un onore per lei, se lui muore, perché se volesse lo potrebbe accontentare, né potrà fare ammenda dei suoi continui rifiuti. Anche se egli non è degno di trovare in lei né compassione né pietà né cortesia, non per questo cesserà di pregare, perché il dio Amore vuole e comanda che sia lecito amare quella donna a cui si dà il proprio cuore.

Commento
1. Il poeta è respinto dalla donna che ama, ma insiste ugualmente: lo comanda il dio Amore.
2. Qui come negli altri sonetti in cui la donna lo respinge Cecco svolge il tema tradizionale del rifiuto. Le parole riescono a dare un'idea del suo "dolore". Questo tema è intercalato con l'altro in cui lui la tradisce e poi finge di fare la pace e la prende in giro.
3. Il sonetto ha antecedenti biblici nel *Cantico dei cantici* (3, 1-4):

Se fossi un altro? – Lo leverei dall'affanno.
Ti ho mal conosciuta! – Ora tu sei veritiero.
Non posso darmi pace. – Tienti il danno!

conta è l'atmosfera: egli corteggia la donna, ma la donna lo respinge irritata. Più che corteggiarla, Cecco la vuole prendere in giro (si sente il suo senso di superiorità, mentre va all'attacco della donna, che in genere è sulla difensiva), perciò lei risponde irritata e in malo modo (Non afferra però qualcosa per tirarglielo addosso). Questa atmosfera si ripete in altri sonetti.

---I☺I---

Anima mia, cuore del mio corpo, amore

O anima mia, cuore del mio corpo, amore,
un po' di compassione e di pietà ti prenda
di me, che vivo in tanto grande dolore,
che di ora in ora par che il cuore mi si fenda

per la gran pena, che io ho, del tremore
che io non ti abbia, anzi che porti benda;
ma, se io ne muoio, non ti farà onore:
se vorrai puoi, non potrai fare l'ammenda.

Benché io non sia degno di trovare
in te compassione né pietà né cortesia,
non per questo io cesserò di pregare:

perché il dio Amore comanda e vuole che sia
sempre lecito poter amare quella donna,
che il suo cuore desidera.

[1]Sul mio letto, lungo la notte, ho cercato
l'amore dell'anima mia;
l'ho cercato, ma non l'ho trovato.
[2]Mi alzerò e farò il giro della città
per le strade e per le piazze;
voglio cercare l'amore dell'anima mia.
L'ho cercato, ma non l'ho trovato.
[3]Mi hanno incontrata le guardie che fanno la ronda in città:
«Avete visto l'amore dell'anima mia?».
[4]Da poco le avevo oltrepassate,
quando trovai l'amore dell'anima mia.
Lo strinsi forte e non lo lascerò,
finché non l'abbia condotto nella casa di mia madre,
nella stanza di colei che mi ha concepito.

---I☺I---

Maledetta sie l'or'e 'l punt'e 'l giorno, LI

Maledetta sie l'or'e 'l punt'e 'l giorno
e la semana e 'l mese e tutto l'anno
che la mia donna mi fece uno 'nganno,
il qual m'ha tolt'al cor ogni soggiorno

ed hal sì 'nvolto tutto 'ntorno intorno
d'empiezza, d'ira, di noia e d'affanno
che, per mio bene o per mi' minor danno,
vorrêlo 'nanzi 'n un ardente forno.

Però che megli'è mal che mal e peggio,
avvegna l'un e l'altro buon non sia:
ma, per aver men pena, il male cheggio.

E questo dico per l'anima mia;
ché, se non fosse ch'i' temo la peggio,
i' medesimo già morto m'avria.

Riassunto. Cecco maledice l'attimo, l'ora, il giorno, la settimana, il merse e l'anno in cui la sua donna lo ha ingannato, cioè lo ha fatto innamorare, e gli ha tolto al suo cuore la pace e lo ha avvolto di empietà, d'ira, di tristezza e di affanni, tanto che, per il suo bene o come minore dei mali, egli lo vorrebbe mettere al più presto in un forno acceso. Perché è preferibile il male al male e peggio, anche se né l'uno né l'altro sono buoni, ma per soffrire di meno chiede il male. Dice questo per salvare la sua anima, perché, se egli non temesse il peggio (=la dannazione all'inferno), si sarebbe già ucciso con le sue stesse mani.

Commento
1. Cecco maledice il momento, l'ora, il giorno e l'anno in cui la sua donna lo ha ingannato, cioè lo ha fatto innamorare. Ora ha il cuore spezzato e sofferente per le pene d'amore. E filosofeggia: tra il male che soffre e il male che soffre e peggio, egli sceglie il male semplice semplice, come male minore, anche se

---I ☺ I---

Becchin'amor! – Che vuo', falso tradito?, XLVII

Becchin'amor! – Che vuo', falso tradito?
Che mi perdoni. – Tu non ne se' degno.
Merzé, per Deo! – Tu vien' molto gecchito.
E verrò sempre. – Che sarammi pegno?

La buona fé. – Tu ne se' mal fornito.
No inver' di te. – Non calmar, ch'i' ne vegno.
In che fallai? – Tu sa' ch'i' l'abbo udito.
Dimmel', amor. – Va', che ti vegn'un segno!

Vuo' pur ch'i' muoia? – Anzi mi par mill'anni.
Tu non di' ben. – Tu m'insegnerai.
Ed i' morrò. – Omè che tu m'inganni!

Maledetta sia l'ora, il momento e il giorno

Maledetta sia l'ora e il momento e il giorno
e la settimana e il mese e tutto l'anno
che la mia donna mi fece un inganno,
con cui ha tolto al mio cuore ogni tranquillità

e lo ha così avvolto tutto intorno intorno
di empietà, d'ira, di noia (=seccature) e d'affanno
che, per il mio bene o per il mio minor danno,
lo vorrei al più presto in un forno ardente.

Perché è meglio il male che il male e peggio,
anche se né l'uno né l'altro siano buoni,
ma, per aver meno pena, chiedo il male.

E dico questo per salvare la mia anima,
perché, se non fosse che io temo il peggio,
io medesimo mi sarei già ucciso.

né l'uno né l'altro sono buoni. Fa questo ragionamento e la scelta del male minore, perché vuole salvare la sua anima, altrimenti si sarebbe già dato la morte con le sue stesse mani.
2. Il poeta soffre ancora pene d'amore a causa della sua donna, che lo ha fatto innamorare. E tira in ballo la religione: tra le pene d'amore e le penne d'amore e peggio, cioè la dannazione eterna, sceglie le pene d'amore, che sono il male minore. Altrimenti, se potesse sfuggire alla dannazione eterna, egli si sarebbe già dato la morte con le sue stesse mani.
3. Il sonetto è pieno delle atmosfere notturne di terrore per la dannazione eterna con cui Jacopo Passavanti (1302ca.-1357), di poco posteriore, condiva le sue prediche nello *Specchio di vera penitenza* (1354).
4. Ed ha un'altra imitazione successiva: Francesco Petrarca, *Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno* (*Canzoniere*, LI). Le sue soluzioni stilistiche, i suoi versi e il contenuto dei suoi sonetti sono quelli di un grande letterato.

---I ☺ I---

Becchina, amore! – Che vuoi, bugiardo traditore?

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', 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!

Die tel perdoni. – E che, non te ne vai?
Or potess'io! – Tègnoti per li panni?
Tu tieni 'l cuore. – E terrò co' tuo' guai!

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 e 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 letteratura italiana. Dante ha un momento di crisi morale

---I☺I---

S'i' fosse foco, arderei 'l mondo, LXVI

S'i' fosse foco, arderei 'l mondo;
s'i' fosse vento, lo tempesterei;
s'i' fosse acqua, i' l'annegherei;
s'i' fosse Dio, mandereil'en profondo;

s'i' fosse papa, sare' allor giocondo,
ché tutti cristïani imbrigherei;
s'i' fosse 'mperator, sa' che farei?
A tutti mozzarei lo capo a tondo.

S'i' fosse morte, andarei da mio padre;
s'i' fosse vita, fuggirei da lui:
similemente farìa da mi' madre.

S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui,
torrei le donne giovani e leggiadre:
e vecchie e laide lasserei altrui.

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; se fosse vita, fuggirebbe da sua madre. Se fosse Cecco, come è ed è sempre stato, terrebbe per sé le donne giovani e belle, e lascerebbe ai presenti quelle vecchie e sporche.

Che Dio ti perdoni. – Perché non te ne vai?
Potessi io farlo! – Ti tengo forse per i vestiti?
Tu tieni il mio cuore. – E lo terrò per farti penare!

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 irriverenza 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.

---I☺I---

Se io fossi fuoco, brucerei il mondo

Se io fossi fuoco, brucerei 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 giocondo,
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,
e le vecchie e sporche lascerei a voi!

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 i suoi amici di osteria e di declamare i suoi sonetti in pubblico, salendo su un tavolo.
4. L'anafora *S'i' fosse*, ripetuta nove volte, è assai efficace.

---I☺I---

Tre cose solamente, LXXXVII

Tre cose solamente m'ènno in grado,
le quali posso non ben ben fornire,
cioè la donna, la taverna e 'l dado:
queste mi fanno 'l cuor lieto sentire.

Ma sì·mme le convene usar di rado,
ché la mie borsa mi mett' al mentire;
e quando mi sovien, tutto mi sbrado,
ch'i' perdo per moneta 'l mie disire.

E dico: «Dato li sia d'una lancia!»,
ciò a mi' padre, che·mmi tien sì magro,
che tornare' senza logro di Francia.

Ché fora a tôrli un dinar[o] più agro,
la man di Pasqua che·ssi dà la mancia,
che far pigliar la gru ad un bozzagro.

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 gliele 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'esasperazione, gli àugura 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.
2. 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.
3. 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.

Tre cose solamente mi son gradite

Tre cose solamente mi son gradite,
di cui non mi posso ben rimpinzare,
cioè la donna, l'osteria e il gioco d'azzardo:
soltanto esse mi riempiono il cuore di gioia.

Ma sono costretto ad usarle raramente,
perché il mio borsellino non me lo permette;
e, quando me ne ricordo, mi metto tutto a sbraitare,
perché per il denaro non soddisfo i miei desideri.

E dico: "Che si prenda un colpo di lancia!";
lo auguro a mio padre, che mi tiene così a corto,
che tornerei senza dimagrire dalla Francia.

Togliergli un soldo di tasca, la mattina di Pasqua,
quando si fa l'elemosina, sarebbe più difficile
che far pigliare una gru a una piccola poiana.

4. 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.
5. In seguito saranno presi da *malinconia* o da *umor nero* o dal *taedium vitae* o dal semplice *tedio*: Francesco Petrarca (la sua *accidia* o insoddisfazione esistenziale corrisponde al *taedium vitae*), Leopardi (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, 1829-30), Charles Baudelaire (*Spleen*, 1857), Umberto Saba (*Malinconia*, 1923-24).
6. Ai sonetti di Angiolieri vanno confrontati i sonetti, spesso simili, di Francesco Petrarca, *Canzoniere*, 1373-74: due mondi diversi, estroverso e rivolto verso l'osteria il primo, introverso e rivolto verso il cielo il secondo.

---I☺I---

Dante Alighier, Cecco, ‘l tu’ serv’e amico, CI

O Dante Alighieri, Cecco, il tuo servo e amico

Dante Alighier, Cecco, ‘l tu’ serv’e amico,
si raccomand’a te com’a segnore;
e sì ti prego per lo dio d’Amore,
il qual è stat’un tu’ signor antico,

che mi perdoni s’ispiacer ti dico,
ché mi dà sicurtà ‘l tu’ gentil cuore;
quel ch’i’ ti dico, è di questo tenore:
ch’al tu’ sonetto in parte contraddico.

Ch’al meo parer ne l’una muta dice
che non intendi su’ sottil parlare,
a que’ che vide la tua Beatrice;

e puoi hai detto a le tue donne care
che tu lo ‘ntendi: adunque, contraddice
a se medesmo questo tu’ trovare.

O Dante Alighieri, Cecco, il tuo servo e amico,
si raccomanda a te come al suo signore;
e ti prego così in nome del dio dell’Amore,
il quale è stato un tuo antico signore,

che tu mi perdoni se ti dico qualcosa di spiacevole,
perché mi dà sicurezza il tuo cuore gentile.
Quel che io ti dico è di questo tenore:
che in parte contraddico al tuo sonetto.

A mio parere nella prima terzina [il sonetto] dice
che non intendi il parlare sottile
di colui che vide la tua Beatrice;

e poi hai detto alle tue care donne
che tu lo capisci: dunque, contraddice
a se medesimo questo tuo sonetto.

Riassunto. Il poeta si rivolge a Dante, che beffardamente chiama *amico*, per fargli notare una contraddizione in un suo sonetto. Prima dice che non intende le parole difficili di chi vide Beatrice; e subito dopo dice alle donne che lo intende bene.

Commento
1. Cecco accusa Dante di essere in contraddizione con se stesso. Nel sonetto *Oltre la spera che più larga gira*, attualmente l’ultimo della *Vita nova*, egli dice che non capisce il suo pensiero amoroso, tanto è sottile (prima terzina), poi dice che capisce qual è il tema di quel discorso (seconda terzina).
2. In questo sonetto del 1291-92 Cecco si dice amico e servo di Dante: gli esprime in modo beffardo tutta la sua deferenza e sottomissione. Poi lo accusa malignamente d’essersi lasciato andare all’amore. Ben inteso, non all’amore celeste, ma agli amoretti volgari.





1. Caravaggio, *Giocatori di carte*, 1594.
2. Wouter Crabeth II, *Giocatori di carte*, 1640.
Un’osteria italiana e un’osteria olandese. In seguito Paul Cézanne (1839-1906) darà molto spazio ai giocatori di carte.
3. *Ragazza assennata*, 2010. *Pittura e sculura tradizionali riproducevano quasi sempre seni enormi. La fotografia a sua volta continua la tradizione.*



Dante Alighier, s'i' so' begolardo, CII

Dante Alighier, s'i' son bon begolardo,
tu mi tien bene la lancia a le reni;
s'eo desno con l'altrui, e tu vi ceni;
s'eo mordo il grasso, e tu ne suggi il lardo;

s'eo cimo il panno, e tu vi freghi il cardo;
s'eo so' discorso, e tu poco t'affreni;
s'eo gentileggio, e tu messer t'avveni;
s'eo so' fatto romano, e tu lombardo.

Sì che, laudato Deo, rimproverare
poco pò l'uno l'altro di noi due:
sventura o poco senno cel fa fare.

E se di questo voi dicere piue,
Dante Alighier, i' t'avarò a stancare,
ch'eo so' lo pungiglione e tu se' 'l 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, ospite 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 influenza, lo specifico pubblico a cui essa si rivolge.
2. Si è dato uno spazio particolarmente ampio a Cecco Angiolieri, perché è un letterato forbito che vuole fare l'anti-letterato e perché in tutta la letteratura italiana ci sono rarissimi esempi di anti-letteratura. I critici in genere non lo apprezzano e lo mettono da parte, preferendogli Dante, Boccaccio e Petrarca. La stessa

O Dante Alighieri, se io parlo a vanvera

O Dante Alighieri, se io parlo a vanvera,
tu mi tieni la lancia sulla schiena (=tu mi tieni dietro);
se io desino con altri, tu vi ceni;
se io mordo il grasso, tu succhi il lardo;

se io cimo il panno, tu vi freghi 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 scrocco a Roma, tu scrocchi in Lombardia.

Così che, che Dio sia lodato!, 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,
o Dante Alighieri, io ti potrò stancare,
perché io sono il pungolo e tu sei il bue.

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 intrinseco dell'opera, ma dalle convinzioni, dai valori, dai criteri adottati da chi la sceglie. 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 di solito le è riservato: lo stesso Dante non si vergogna 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 essi la relegano. La letteratura è vita!
4. Conviene confrontare questo sonetto con Guido Cavalcanti, *Io vengo da te ogni giorno infinite volte*, rivolto a Dante in un momento di crisi. Dante gli dedica il sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*.



1. Annibale Carracci, *Il mangiafagioli*, 1584-85.

----------I☺I----------

Il Dolce stil novo (1274-94)

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 è 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). In quella circostanza però il poeta imbroglia Bonagiunta, i critici e noi…

---I ☺ I---

Guido Guinizelli (1235ca.-1276), *Al cor gentil rempaira sempre amore*, 1274

I. Al cor gentil rempaira sempre amore
come l'ausello in selva a la verdura;
né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura:
ch'adesso con' fu 'l sole,
sì tosto lo splendore fu lucente,
né fu davanti 'l sole;
e prende amore in gentilezza loco
così propiamente
come calore in clarità di foco.

II. Foco d'amore in gentil cor s'aprende
come vertute in petra preziosa,
che da la stella valor no i discende
anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
poi che n'ha tratto fòre
per sua forza lo sol ciò che li è vile,
stella li dà valore:
così lo cor ch'è fatto da natura
asletto, pur, gentile,
donna a guisa di stella lo 'nnamora.

III. Amor per tal ragion sta 'n cor gentile
per qual lo foco in cima del doplero:
splendeli al su' diletto, clar, sottile;
no li stari' altra guisa, tant'è fero.
Così prava natura
recontra amor come fa l'aigua il foco
caldo, per la freddura.
Amore in gentil cor prende rivera
per suo consimel loco
com'adamàs del ferro in la minera.

---I ☺ I---

Nel cuore gentile l'amore trova sempre rifugio

1. Nel cuore gentile l'amore trova sempre rifugio
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, tanto fiero.
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.

IV. Fere lo sol lo fango tutto ‘l giorno:
vile reman, né ‘l sol perde calore;
dis’omo alter: “Gentil per sclatta torno”;
lui semblo al fango, al sol gentil valore:
ché non dé dar om fé
che gentilezza sia fòr di coraggio
in degnità d’ere’
sed a vertute non ha gentil core,
com’aigua porta raggio
e ‘l ciel riten le stelle e lo splendore.

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 prescinda 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.

V. Splende ‘n la ‘ntelligenzia del cielo
Deo criator più che ‘n nostr’occhi ‘l sole:
ella intende suo fattor oltra ‘l cielo,
e ‘l ciel volgiando, a Lui obedir tole;
e con’ segue, al primero,
del giusto Deo beato compimento,
così dar dovria, al vero,
la bella donna, poi che ‘n gli occhi splende
del suo gentil, talento
che mai di lei obedir non si disprende.

5. Dio creatore risplende nell’intelligenza che muove
il cielo più che il sole risplenda ai nostri occhi:
essa intende il suo creatore, oltre al suo cielo,
e prende a ubbidirgli, facendo girare il cielo,
e consegue subito un felice risultato
conforme alla giustizia divina.
Allo stesso modo la donna, che splende negli occhi
del suo gentile amante, dovrebbe veramente
infondere in costui il desiderio
di non cessare mai d’ubbidirle.

VI. Donna, Deo mi dirà: “Che presomisti?”,
siando l’alma mia a lui davanti.
«Lo ciel passasti e ‘nfin a Me venisti
e desti in vano amor Me per semblanti:
ch’a Me conven le laude
e a la reina del regname degno,
per cui cessa onne fraude».
Dir Li porò: “Tenne d’angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s’in lei posi amanza”.

6. O donna, Dio mi dirà, quando la mia anima sarà
davanti a lui: “Quale presunzione hai avuto?
Hai oltrepassato il cielo e sei giunto sino a me
e mi hai paragonato a un amore che dura poco;
invece a me e alla Regina del cielo
spetta la lode,
perciò lascia ogni bene apparente!”
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 per strofa. 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 son 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 a un angelo disceso dal suo regno, perciò non commisi peccato, se riposi in lei il mio amore.

Riassunto sintetico. 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 un amore destinato a durare poco. 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.
5. *Nobiltà di sangue* vuol dire che il capostipite di una famiglia si è distinto in qualche impresa civile o militare (e che è stato ripagato con il titolo) o che ha acquistato il titolo dal papa o dall'imperatore, che così rimpinguavano le loro finanze. I titoli poi andavano dal più basso (conte) al più alto (re).

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 dell'utente a cui sono destinati.





1. Albert Stevens, *Il nuovo nastro azzurro*, 1894.
2. Jan Gossart, detto Mabuse, *Ritratto di Hendrik III, conte di Nassau-Breda (Paesi Bassi)*, 1516ca.

----------I☺I----------

Guido Cavalcanti (1258-1300)

La vita. Guido Cavalcanti, figlio di Cavalcante de' Cavalcanti, nasce a Firenze nel 1258 in una nobile famiglia guelfa di parte bianca. Nel 1260 Cavalcante, padre del poeta, è mandato in esilio in seguito alla sconfitta di Montaperti. Ma sei anni dopo può ritornare a Firenze dopo la sconfitta di Manfredi di Svevia e dei ghibellini a Benevento (1266). Per superare i conflitti tra guelfi e ghibellini, le due fazioni decidono la strategia dei matrimoni. Nel 1267 a Guido è promessa in sposa Beatrice, figlia di Farinata degli Uberti, capo della fazione ghibellina. Dal matrimonio nascono i figli Tancia e Andrea.
Nel 1280 Guido è tra i firmatari della pace tra guelfi e ghibellini e quattro anni dopo siede nel Consiglio generale al Comune di Firenze con Brunetto Latini e Dino Compagni. I contrasti tra le due fazioni non si placcano. È uno dei maggiori esponenti del Dolce stil

---I ☺ I---

Voi che per li occhi mi passaste 'l core

Voi che per li occhi mi passaste 'l core
e destaste la mente che dormia,
guardate a l'angosciosa vita mia,
che sospirando la distrugge Amore.

E' vèn tagliando di sì gran valore,
che' deboletti spiriti van via:
riman figura sol en segnoria
e voce alquanta, che parla dolore.

Questa vertù d'amor che m'ha disfatto
da' vostr'occhi gentil' presta si mosse:
un dardo mi gittò dentro dal fianco.

Sì giunse ritto 'l colpo al primo tratto,
che l'anima tremando si riscosse
veggendo morto 'l cor nel lato manco.

Riassunto. Il poeta si rivolge alla sua donna, le dice che è entrata attraverso i suoi occhi fino al cuore, e lo ha sconquassato. L'amore che prova gli ha indebolito gli spiriti vitali, e del suo corpo sono rimaste soltanto l'apparenza esterna e una voce flebile. La freccia amorosa è partita velocemente dai suoi occhi gentili e gli è penetrata in profondità dentro il fianco. Il colpo fece centro al primo tiro e l'anima fu presa da tremiti e si riscosse, vedendo che il cuore nel fianco sinistro era morto.

Commento
1. Cavalcanti non descrive l'aspetto della sua donna, ma gli effetti sconvolgenti che ha avuto su di lui, sulla sua mente e sul suo cuore.
2. Il poeta prende dalla scuola siciliana (l'immagine della donna che attraverso gli occhi giunge sino al cuore), dalle regole dell'amor cortese di Andrea Cappellano (l'amore è pena), infine dal Dolce stil novo (l'amore scoppia subito, appena l'ha vista). Ci sono pure i sospiri, che non esprimono letizia come in Dante (*Tanto gentile e tanto onesta pare*), ma sofferenza, una sofferenza tanto profonda, che distrugge il corpo. Nel sonetto c'è il raddoppiamento degli occhi: gli occhi belli della donna sono entrati per gli occhi del poeta e sono giunti sino al cuore, che hanno sconvolto.
3. "Parla dolore": il verbo è usato in modo transitivo.
4. Il sonetto ha rima normale: ABBA ABBA CDE CDE.

novo, ma ha anche una formazione filosofica che lo fa considerare ateo, materialista ed eretico. Per lo stesso motivo suo padre è messo tra gli eretici (*If* X). Nel 1300 i priori di Firenze, tra cui Dante Alighieri, sono costretti a mandarlo in esilio con i capi delle fazioni bianca e nera, perché turbolento. Cavalcanti si reca a Sarzana (tra La Spezia e Marina di Carrara), dove contrae la malaria. Tuttavia, per le sue cattive condizioni di salute, la condanna è revocata. Ritorna a Firenze, dove muore poco dopo.

Le opere. Cavalcanti scrive 49 opere, tra cui 36 sonetti, 11 ballate, 2 canzoni. Egli s'inserisce nella corrente stilnovistica, ma tratta anche altri motivi. Dante gli dedica il sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, a cui Guido risponde con il sonetto *S'io fosse quelli che d'amor fu degn*o. A Dante dedica anche il sonetto *I' vegno il giorno a te infinite volte* in cui gli rimprovera la vita dissoluta che conduce.

---I ☺ I---

O voi, che con gli occhi mi trapassaste il cuore

O voi, che con gli occhi mi trapassaste il cuore
e risvegliaste la mia mente che dormiva,
guardate la mia angosciosa vita,
che Amore distrugge a forza di sospiri.

E ferisce con una forza così grande,
che gli spiriti vitali indeboliti fuggon via:
rimane soltanto l'apparenza esterna,
e una voce flebile, che si lamenta.

Questa potenza d'amore, che mi ha distrutto,
si mosse veloce dai vostri occhi gentili:
una freccia mi scagliò dentro il fianco.

Il colpo giunse dritto al primo tiro, così
che l'anima tremando si riscosse,
vedendo il cuore morto nel lato mancino.

---I ☺ I---

I' vegno il giorno a te infinite volte

I' vegno il giorno a te infinite volte
e trovoti pensar troppo vilmente:
molto mi dol de la gentil tua mente
e d'assai tue vertù che ti son tolte.

Solevanti spiacer persone molte,
tuttor fuggivi l'annoiosa gente;
di me parlavi sì coralmente,
che tutte le tue rime avie ricolte.

Or non ardisco per la vil tua vita
far mostramento che tuo dir mi piaccia,
né in guisa vegno a te che tu mi veggi.

Se 'l presente sonetto spesso leggi,
lo spirito noioso che t'incaccia
si partirà da l'anima invilita.

Riassunto. Guido con il pensiero va a trovare Dante più volte al giorno ed è dispiaciuto perché trova l'amico che non dimostra più il suo animo gentile né le sue capacità. Era solito disprezzare le persone vuote e fuggiva le persone importune e provava un grande affetto verso di lui, Guido, tanto che avrebbe raccolto tutte le sue poesie. Ma ora, per la vita volgare che tiene, non vuole mostrargli che i suoi versi gli piacciono e va da lui ma senza farsi vedere. Se legge spesso questo sonetto, che ha scritto per lui e che gli manda, spera di poter cacciare lo spirito malefico che opprime e ha involgarito l'amico.

Commento
1. Dante si dà alle gozzoviglie, e l'amico Guido lo rimprovera. Gli ricorda l'amicizia passata, l'animo gentile, che ora si è involgarito, il disprezzo per la moltitudine volgare e per le persone fastidiose, l'affetto che l'amico gli ha dimostrato. Adesso Guido non ha più il coraggio di dire che i suoi versi gli piacciono e va da lui senza farsi vedere. Spera che il presente sonetto allontani dall'amico lo spirito malefico che lo opprime e che lo ha reso volgare.
2. Il sonetto di Cavalcanti va letto tenendo presente il sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* e il sonetto irriverente *Dante Alighier, s'i' son bon begolardo*, di Cecco Angiolieri. L'immagine di Dante acquista una dimensione più concreta e vicina al lettore. Il sonetto sull'uomo volgare di Cavalcanti fa da contrappunto al sonetto di Dante sulla donna angelicata che cammina per le vie di Firenze.
3. Il sonetto ha rima normale: ABBA ABBA CDE CDE.

Io vengo da te ogni giorno infinite volte

Io vengo da te ogni giorno infinite volte
e ti trovo a pensare in modo volgare:
mi dispiace molto che tu non dimostri più
il tuo animo gentile e le altre tue capacità.

Eri solito disprezzare la moltitudine,
fuggivi sempre le genti fastidiose;
parlavi di me con un affetto così grande,
che avrei raccolto tutte le tue rime.

Ora per la tua vita volgare non oso
mostrarti che i tuoi versi mi piacciano,
né vengo da te in modo che tu mi veda.

Se leggi spesso questo mio sonetto,
lo spirito malefico che ti opprime
si allontanerà dalla tua anima involgarita.



"Ti do un bacio, e poi…" "E poi…?"

1. Karl Schweninger, *Bacco salva Arianna, abbandonata da Teseo*, 1875. *Arianna era stata sedotta e abbandonata dall'eroe greco, ma trova presto un suo secondo consolatore nel dio Bacco, che la invita a spiluccare l'uva con lui. Con la mano sinistra il dio esprime chiaramente le sue profonde intenzioni… Lo spettatore vorrebbe essere al suo posto.*

---I ☺ I---

In un boschetto trova' pasturella

In un boschetto trova' pasturella
più che la stella – bella, al mi' parere.

Cavelli avea biondetti e ricciutelli,
e gli occhi pien' d'amor, cera rosata;
con sua verghetta pasturav' agnelli;
[di]scalza, di rugiada era bagnata;
cantava come fosse 'namorata:
er' adornata – di tutto piacere.

D'amor la saluta' imantenente
e domandai s'avesse compagnia;
ed ella mi rispose dolzemente
che sola sola per lo bosco gia,
e disse: «Sacci, quando l'augel pia,
allor disïa – 'l me' cor drudo avere».

Po' che mi disse di sua condizione
e per lo bosco augelli audìo cantare,
fra me stesso diss' i': «Or è stagione
di questa pasturella gio' pigliare».
Merzé le chiesi sol che di basciare
ed abracciar, – se le fosse 'n volere.

Per man mi prese, d'amorosa voglia,
e disse che donato m'avea 'l core;
menòmmi sott' una freschetta foglia,
là dov'i' vidi fior' d'ogni colore;
e tanto vi sentìo gioia e dolzore,
che 'l die d'amore – mi parea vedere.

In un boschetto trovai una pastorella

In un boschetto trovai una pastorella,
più bella di una stella, a mio parere.

Aveva capelli biondetti e ricciutelli,
gli occhi pieni d'amore, il volto rosato;
con la sua verga portava al pascolo gli agnelli;
era scalza e bagnata di rugiada;
cantava come se fosse innamorata:
era bellissima e d'aspetto piacente.

La salutai subito con amore
e le domandai se avesse compagnia (=l'amante);
ella mi rispose dolcemente
che se ne andava sola soletta per il bosco,
e disse: "Sappi che, quando l'uccello canta,
allora il mio cuore desidera avere un amante".

Dopo che mi disse della sua condizione
e poiché sentivo gli uccelli cantare nel bosco,
dissi fra me e me: "Ora è tempo
di prendere piacere con questa pastorella!".
Le chiesi soltanto la grazia di baciarla
e abbracciarla, se lei fosse d'accordo.

Mi prese per mano, con desiderio amoroso,
e disse che mi aveva donato il suo cuore;
mi portò sotto un fresco cespuglio,
dove vidi fiori di ogni colore;
e vi provai tanta gioia e dolcezza,
che mi sembrava di vedere il dio Amore.

Riassunto. Il poeta in un boschetto incontra una pastorella bellissima (1). Era bionda, aveva i capelli ricci e conduceva le pecore al pascolo con una piccola verga. Era scalza e bagnata di rugiada. E cantava come se fosse innamorata (2). Egli la saluta e le chiede se aveva un amante. Lei risponde che se ne andava da sola per il bosco e che, quando l'uccello canta, desidera avere un amante (3). Dopo la sua risposta e poiché gli uccelli cantavano nel bosco, il poeta dice tra sé e sé che può prendere piacere con la ragazza. E le chiede di poterla baciare e abbracciare, se è d'accordo (4). La pastorella lo prende per mano, dice che gli ha donato il suo cuore e lo porta sotto un bel cespuglio, dove c'erano fiori pieni di colori. Egli provò tanta dolcezza, che credette di vedere il dio Amore (5).

Commento
1. Guido Cavalcanti, un guelfo bianco molto rissoso, scrive questa ballata che si inserisce nel genere provenzale della pastorella. Il poeta o il protagonista incontra una pastorella nel bosco, è tutta sola, la corteggia, la ragazza si rifiuta, ma alla fine cede e si concede. La sua ballata è più semplice: incontra la ragazza, che canta. Egli le chiede se ha un amante. Lei precisa che è sola e che, quando l'uccello canta, desidera avere un amante, e tutti gli uccelli cantavano. Allora egli chiede con educazione se la può abbracciare e baciare. Lei lo prende per mano e lo porta subito dietro a un cespuglio, dove consumano. Qui egli prova tanta dolcezza, da pensare di vedere il dio Amore. Non si sa se lei abbia goduto, ma si può pensare di sì, visto il suo spirito d'iniziativa…
2. Il poeta fornisce una descrizione accurata dell'aspetto fisico e del lavoro della ragazza. È bellissima, bionda, ricciuta, scalza e accudisce le pecore. Ma gli animali sono tranquilli e lei si prende una pausa d'amore o di sesso. Tuttavia si preoccupa anche del contesto, della scenografia: il bosco è bello, lei è bella, il cespuglio è bello, ci sono poi molti fiori pieni di colori. E la ragazza è come lui o gli uomini la desiderano: senza remore, senza problemi, disponibile per una frullata. Per fare prima prende l'iniziativa: gli dona il *cuore* e intende il *corpo*.
3. Lo stilnovismo è lontano (il motivo della pastorella è provenzale). L'amore non è spirituale, è fisico e soltanto fisico, e senza patemi d'animo o richiesta di matrimonio. Una frullata, e via!

---I ☺ I---

Perch'i' no spero di tornar giammai

Perch'i' no spero di tornar giammai,
ballatetta, in Toscana (=a Firenze),
va' tu, leggera e piana,
dritt' a la donna mia,
che per sua cortesia
ti farà molto onore.

Tu porterai novelle di sospiri
piene di doglia e di molta paura;
ma guarda che persona non ti miri
che sia nemica di gentil natura:
ché certo per la mia disaventura
tu saresti contesa,
tanto da lei ripresa
che mi sarebbe angoscia;
dopo la morte, poscia,
pianto e novel dolore.

Tu senti, o mia piccola ballata, che la morte
mi stringe sì, che vita m'abandona;
e senti come 'l cor si sbatte forte
per quel che ciascun spirito ragiona.
Tanto è distrutta già la mia persona,
ch' i' non posso soffrire:
se tu mi vuoi servire,
mena l'anima teco
(molto di ciò ti preco)
quando uscirà del core (=morirò).

Deh, ballatetta, a la tu' amistate
quest'anima che trema raccomando:
menala teco, nella sua pietate,
a quella bella donna a cu' ti mando.
Deh, ballatetta, dille sospirando,
quando le se' presente:
"Questa vostra servente
vien per istar con vui,
partita da colui
che fu servo d'Amore".

Tu, voce sbigottita e deboletta
ch'esci piangendo de lo cor dolente,
coll'anima e con questa ballatetta
va' ragionando della strutta mente.
Voi troverete una donna piacente
di sì dolce intelletto,
che vi sarà diletto
starle davanti ognora.
Anima, e tu l'adora
sempre, nel su' valore.

Perché io non spero di tornare mai più

Perché io non spero di tornare mai più,
o mia piccola ballata, in Toscana,
va' tu, leggera e piana,
diritta alla donna mia,
che per sua cortesia
ti farà molto onore.

Tu porterai notizie di sospiri
piene di dolore e di grande paura;
ma guarda che non ti veda alcuno
che sia nemico dell'animo gentile:
perché certamente per mia sventura
tu saresti ostacolata [nel cammino]
e tanto disprezzata da lui
che io sarei preso dall'angoscia;
e poi, dopo la morte, verserei
lacrime e proverei nuovo dolore.

Tu senti, o mia piccola ballata, che la morte
mi sta alle spalle così, che la vita mi abbandona;
e senti come il mio cuore batte forte
a causa di ciò che ogni mio spirito vitale dice.
Tanto è già distrutta la mia persona,
che io non posso soffrire [di più]:
se tu mi vuoi servire,
conduci la mia anima con te
(ti prego molto di farlo!)
quando uscirà dal cuore (=corpo).

Deh, o mia piccola ballata, alla tua amicizia
raccomando la mia anima che trema:
conducila con te, nella sua pietà,
a quella bella donna a cui ti mando.
Deh, o mia piccola ballata, dille sospirando,
quando sarai alla sua presenza:
"Questa vostra serva
viene per restare con voi
ed è partita da colui
che fu vostro servo d'Amore!"

Tu, o voce sbigottita e ormai fioca,
che esci piangendo dal cuore addolorato,
con l'anima e con questa piccola ballata
va' a parlarle della mia mente desolata.
Voi troverete una donna piacevole
di così dolce intelletto,
che vi sarà molto gradito
starle sempre davanti.
O anima mia (=la ballata), tu la devi adorare
sempre, per il suo valore (=virtù).

Commento

1. Cavalcanti scrive la ballata nel 1300, mentre sente avvicinarsi la morte. È in esilio a Sarzana, ma la condanna è revocata per motivi di salute. Muore ad agosto dello stesso anno. Egli personifica la ballata e la invita ad andare dalla sua donna, a portarle tristi notizie, perché le sue condizioni di salute sono ormai precarie. Essa però deve evitare chi disprezza l'animo gentile (=animo nobile non per nascita, ma per sentimenti) e andare direttamente da lei, che la accoglierà con molto onore. La ballata deve portare un messaggio alla donna del poeta, deve presentarsi come serva, viene a restare per sempre con lei, ed è stata inviata a lei da chi l'ha sempre amata. La ballata (il poeta nel penultimo verso la chiama "anima mia") deve adorare la donna per sempre, per il suo valore, cioè per le sue virtù.
2. La ballata è apparentemente semplice, ha una struttura metrica assai complessa ed è piena di figure retoriche. È costituita da cinque stanze di 10 versi ciascuna (la prima è di sei versi), composti da endecasillabi e settenari, secondo lo schema AB, AB; BCC DDX. La prima figura retorica è la *personificazione*: il poeta si rivolge alla ballata come fosse una persona con cui parlare e le chiede di svolgere un compito per lui.
3. Il tema che percorre la ballata non è quello dell'esilio in terra straniera né quello della lontananza alla patria o dalla donna amata, ma quello – davvero inconsueto – della morte, che il poeta sente ormai imminente. In questa situazione difficile ed angosciosa Guido pensa alla sua donna. E la ballata deve fargli da messaggera e portarle la notizia della sua salute ormai minata. Deve andare da lei, restare sempre da lei e adorarla sempre per il suo grande valore (o per le sue grandi virtù). L'ultimo pensiero di Guido è per la sua donna.
4. La ballata propone i consueti temi stilnovistici: 1) la nobiltà non è nobiltà di sangue che si eredita, è nobiltà d'animo, che si conquista con i propri meriti personali; 2) la donna non è un semplice oggetto di desiderio o una semplice figura da contemplare, come per la Scuola siciliana; essa anzi innalza l'animo del suo amante e lo rende gentile, lo fa uscire dalla massa amorfa della moltitudine. Ma c'è anche la *cortesia*, che fa riferimento alla corte del castello e alla nobiltà di sangue. La ballata perciò deve restare lontana da chi non ha l'animo gentile, cioè da chi non è spiritualmente nobile, che non capisce ed anzi disprezza.
5. In azzurro i termini che caratterizzano la poetica del tempo: l'autore è riuscito a usarli tutti.
6. In seguito i pastori compariranno con Torquato Tasso (*Gerusalemme liberata*, 1575, 1581: *Erminia tra i pastori*, VII, 1-22), con l'Arcadia a Roma e in Italia (1690-1750), con Giacomo Leopardi (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, 1829-30) e con Gabriele D'Annunzio (*I pastori*, 1903). Una canzone di lotta di estrema Sinistra, che ha militanti sardi, li cita:

Pino Masi (1946), *Lotta continua*, 1971

Siamo operai, compagni, braccianti
e gente dei quartieri
siamo studenti, pastori sardi,
divisi fino a ieri!
Lotta! Lotta di lunga durata,
lotta di popolo armata:
lotta continua sarà!

L'unica cosa che ci rimane
è questa nostra vita,
allora compagni usiamola insieme
prima che sia finita!
Lotta! Lotta di lunga durata...

Una lotta dura senza paura
per la rivoluzione
non può esistere la vera pace
finché vivrà un padrone!
Lotta! Lotta di lunga durata...

Il riferimento ai *pastori sardi* è strano e lascia perplessi, e andava evitato, perché fa pensare ai sequestri di persona in voga dagli anni Sessanta in poi. Tuttavia è possibile che il gruppo considerasse i rapimenti in termini positivi, come una lotta contro i valori della società costituita, che andava abbattuta:

"Tra il 1960 e il 1997 si sono registrati 150-180 sequestri in Sardegna, per poi ridursi drasticamente e scomparire" (*Wikipedia*, voce *Anonima sequestri*, 30.05.2020).

Insomma nell'isola esisteva l'industria del sequestro, come si disse. E i rivoluzionari avevano una vaga idea di Stato presente e dell'eventuale Stato futuro, che volevano costruire. Non avevano il senso della legalità.
I rivoluzionari non hanno mai saputo contare e hanno scambiato se stessi (quattro gatti) come più numerosi della società costituita (contata come una sola). Ma no!, la società è formata da moltissimi individui e ci si deve chiedere se, con la rivoluzione, si fa gli interessi di pochi o di molti individui. E se la prendono con i padroni, mentre potrebbero organizzare subito tra loro una società o almeno una comunità che funzioni in base ai loro valori. E qui l'ignoranza la fa da padrona: la Comune di Parigi era fallita (1871) e l'occupazione delle fabbriche in Italia ("biennio rosso", 1919-20) era ugualmente fallita. Con il senno di poi si può aggiungere che anche l'URSS è fallita (1989-91) e che anche il PCI ha chiuso i battenti (1991). La Sinistra quindi ha raccolto una fila interminabile di sconfitte, fatte con le proprie mani e non da avversari potentissimi e invincibili. Ma basta non farci caso e mettersi il paraocchi, e tutto va bene.
----------I☺I----------

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 traviamento spirituale, quando Beatrice muore. Nel 1295, ormai trentenne, entra nella vita politica. Per far ciò, si iscrive all'Arte degli Speziali, 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 è 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 è 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 è rinnovata la condanna a morte, che è estesa ai figli al raggiungimento dei 14 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 è escluso dall'amnistia 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 è 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

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 egli aveva nove anni, e del rinnovamento spirituale prodotto in lui dall'amore per lei.
Nel cap. XIX il poeta decide di scrivere una canzone rivolta alle donne, ma non a tutte le donne, bensì soltanto a quelle che hanno l'animo gentile, ad esse vuole parlare di Beatrice, che gli angeli pretendono in cielo. Egli, pensando alla sua donna, potrà evitare la dannazione eterna. La canzone riprende e ripropone i consueti motivi della poesia stilnovistica.
Nel cap. XXVI il poeta vede Beatrice, che descrive mentre saluta qualcuno e notando l'effetto che la donna fa su chi lei saluta.
Il luogo dell'incontro non è più il cortile del castello, ma le vie di Firenze.

Donne ch'avete intelletto d'amore, XIX

Avvenne poi che, passando per un cammino lungo il quale se ne andava un ruscello molto chiaro, a me giunse tanta volontà di dire, che cominciai a pensare alla forma da usare; e pensai che parlare di lei non si conveniva che io facessi, se io non parlassi direttamente alle donne, però non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili d'animo e che non sono soltanto femmine. Allora dico che la mia lingua parlò quasi come mossa da se stessa, e disse: *O donne, che avete una grande conoscenza dell'amore*. Queste parole io riposi nella mente con grande letizia, pensando di prenderle come verso iniziale; onde poi, ritornato alla sopradetta città (=Firenze), riflettendo per alcuni giorni, cominciai una canzone con questo primo verso, ordinata nel modo che si vedrà di sotto nella sua divisione. La canzone comincia: *O donne che avete*.

Donne ch'avete intelletto d'amore,
i' vo' con voi de la mia donna dire,
non perch'io creda sua laude finire,
ma ragionar per isfogar la mente.
Io dico che pensando il suo valore,
Amor sì dolce mi si fa sentire,
che s'io allora non perdessi ardire,
farei parlando innamorar la gente.
E io non vo' parlar sì altamente,
ch'io divenisse per temenza vile;
ma tratterò del suo stato gentile
a respetto di lei leggeramente,
donne e donzelle amorose, con vui,
ché non è cosa da parlarne altrui.

Angelo clama in divino intelletto
e dice: "Sire, nel mondo si vede
maraviglia ne l'atto che procede
d'un'anima che 'nfin qua su risplende".
Lo cielo, che non have altro difetto
che d'aver lei, al suo segnor la chiede,
e ciascun santo ne grida merzede.
Sola Pietà nostra parte difende,
che parla Dio, che di madonna intende:
"Diletti miei, or sofferite in pace
che vostra spene sia quanto me piace
là 'v'è alcun che perder lei s'attende,
e che dirà ne lo inferno: O mal nati,
io vidi la speranza de' beati".

Madonna è disiata in sommo cielo:
or voi di sua virtù farvi savere.
Dico, qual vuol gentil donna parere
vada con lei, che quando va per via,
gitta nei cor villani Amore un gelo,
per che onne lor pensero agghiaccia e pere;
e qual soffrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa, o si morria.
E quando trova alcun che degno sia
di veder lei, quei prova sua vertute,
ché li avvien, ciò che li dona, in salute,
e sì l'umilia, ch'ogni offesa oblia.
Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato
che non pò mal finir chi l'ha parlato.

Dice di lei Amor: "Cosa mortale
come esser pò sì adorna e sì pura?"
Poi la reguarda, e fra se stesso giura
che Dio ne 'ntenda di far cosa nova.
Color di perle ha quasi, in forma quale
convene a donna aver, non for misura:
ella è quanto de ben pò far natura;
per essemplo di lei bieltà si prova.
De li occhi suoi, come ch'ella li mova,
escono spirti d'amore infiammati,
che feron li occhi a qual che allor la guati,
e passan sì che 'l cor ciascun retrova:
voi le vedete Amor pinto nel viso,
là 've non pote alcun mirarla fiso.

O donne che avete grande conoscenza dell'amore,
io voglio parlare con voi della mia donna (=Beatrice),
non perché io creda di esaurire la sua lode,
ma perché voglio ragionare per liberare la mia mente.
Io dico che, pensando al suo valore,
il dio Amore mi si fa sentire così dolcemente
che, se io allora non perdessi coraggio,
farei innamorare la gente parlando.
E non voglio parlare in modo così profondo
da diventare per timore vile (=non all'altezza);
ma tratterò della sua gentilezza
in modo leggero rispetto a lei,
con voi, o donne e fanciulle innamorate,
poiché non è argomento di cui parlare con altri.

Un angelo si lamenta nell'intelletto di Dio
e dice: "O Signore, nel mondo si vede
una meraviglia vivente, che si manifesta
in un'anima (=Beatrice) che risplende fin quassù".
Il cielo, che non ha altro difetto
se non che manca di lei, la chiede al suo Signore,
e ogni santo ne chiede a gran voce la grazia.
Soltanto la Pietà prende le nostre parti,
perché Dio, che conosce bene la madonna, dice:
"O miei diletti, ora sopportate con pazienza
che la vostra speranza (=Beatrice) resti per il tempo
che mi piace là, sulla Terra, dove c'è qualcuno che
teme di perderla, e che dirà all'inferno: *O dannati,*
io vidi la speranza dei beati!".

Madonna è desiderata nel cielo più alto (=l'Empireo):
ora voglio farvi sapere della sua virtù.
Dico che qualunque donna voglia apparire gentile,
vada con lei, che, quando cammina per strada,
il dio Amore getta nei cuori incolti un gelo,
per cui ogni loro pensiero si ghiaccio e muore;
invece chi sopportasse di starla a guardare
diventerebbe nobile o morirebbe.
E, quando lei trova qualcuno che sia degno
di vederla, quello mette alla prova il suo valore,
poiché tutto ciò che lei gli dona diventa beatitudine
e lo rende così umile che dimentica ogni offesa.
Dio le ha fornito anche una grazia maggiore,
che chi le ha parlato non può finire dannato.

Amore dice di lei: "Come può una creatura
terrena essere così bella e pura?".
Poi la osserva e tra sé e sé giura
che Dio intende fare di lei qualcosa di straordinario.
Ha quasi il colore delle perle, nella forma (= misura)
che a una donna conviene avere, non fuor di misura:
essa è quanto di bello la natura può fare;
sull'esempio di lei si misura la bellezza.
Dai suoi occhi, a seconda di come li muova,
escono spiriti infiammati d'amore,
che feriscono gli occhi a chiunque allora la guardi
e passano così, che ciascuno di essi ritrova il cuore:
voi le vedete il dio Amore dipinto nel viso,
là dove nessuno può fissarla con lo sguardo.

Canzone, io so che tu girai parlando
a donne assai, quand'io t'avrò avanzata.
Or t'ammonisco, perch'io t'ho allevata
per figliuola d'Amor giovane e piana,
che là 've giugni tu diche pregando:
«Insegnatemi gir, ch'io son mandata
a quella di cui laude so' adornata».
E se non vuoli andar sì come vana,
non restare ove sia gente villana:
ingegnati, se puoi, d'esser palese
solo con donne o con omo cortese,
che ti merranno là per via tostana.
Tu troverai Amor con esso lei;
raccomandami a lui come tu dei.

O canzone, io so che tu andrai a parlare
a molte donne, quando io ti avrò resa pubblica.
Ora ti ammonisco, poiché ti ho allevata
come una figlia giovane e semplice del dio Amore,
che là dove tu arrivi dica pregando:
"Indicatemi la strada, poiché io sono mandata
a colei delle cui lodi sono adornata".
E, se non vuoi muoverti inutilmente,
non restare dove ci sia gente villana (=incolta):
ingegnati, se puoi, di mostrarti
soltanto a donne o a un uomo cortese, che ti
condurranno là (=da Beatrice) per la via più breve.
Tu troverai il dio Amore insieme con lei;
raccomandami a lui come tu devi fare.

Riassunto per stanza. 1. Il poeta si rivolge alle donne che hanno una conoscenza profonda dell'amore, perché egli vuole parlare della sua donna. Il dio Amore lo ispira a scrivere. Egli però vuole cantare la sua donna in modo leggero.
2. Un angelo si lamenta con Dio, perché in cielo manca Beatrice. Dio gli risponde che resterà sulla Terra quanto lui vorrà e che laggiù c'è qualcuno che teme di perderla e che grazie a lei potrà disprezzare l'inferno.
3. Quindi il poeta tesse le lodi di Beatrice. La sua donna è desiderata nell'Empireo, dove si trova la sede dei beati. Quando passa per strada, il dio amore raggela i pensieri delle persone villane (=incolte), mentre chi la sta a guardare diventerebbe di animo gentile o morirebbe. E chi le parla non può finire dannato.
4. Il poeta descrive poi il suo aspetto fisico: ha la pelle candida che assomiglia alle perle, ma il suo candore è nella giusta misura. Dai suoi occhi escono spiriti d'amore che colpiscono nel cuore chi la guarda.
5. Nel congedo il poeta invita la canzone a parlare di Beatrice a molte donne, di chiedere la strada che la porta da Beatrice, di evitare la gente volgare, di mostrarsi soltanto a donne e a uomini di animo gentile, che la condurranno da Beatrice per la strada più breve. Con la donna troverà anche il dio Amore. E il poeta la prega di raccomandarlo a lui.

Commento
1. Il poeta riprende e rielabora i consueti motivi stilnovistici della canzone-manifesto *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guido Guinizelli: a) amore e cuore gentile si identificano; b) la nobiltà non è nobiltà di sangue che si eredita, è gentilezza (o nobiltà) d'animo che si conquista con il proprio ingegno; c) la donna è un angelo venuto dal cielo per portare l'uomo a Dio. Ma si riallaccia anche alla Scuola siciliana: la donna e una creatura concreta, terrena, capace però di portare l'uomo in cielo. Riprende anche motivi della ballata di Guido Cavalcanti: nel congedo i due poeti invitano la canzone ad andare a parlare della propria donna alle altre donne, per dire che è in fin di vita (Cavalcanti), ma non a tutte, bensì soltanto a quelle di animo nobile (Dante). In seguito anche Petrarca in *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* invita la canzone ad andare tra la gente a predicare la pace.
2. Nella canzone Guinizelli coinvolge la sua donna, se stesso e Dio. Cavalcanti coinvolge la sua donna, se stesso e la ballata. Rispetto agli altri autori Dante coinvolge un numero maggiore di personaggi: Beatrice, le donne di animo gentile, donne e uomini di animo volgare, se stesso, il dio Amore, Dio e i santi, la canzone. La differenza più significativa è la presenza del dio Amore.
3. Dante ripete due volte che grazie a Beatrice eviterà la dannazione eterna (stanza prima e terza). E in *If* V con l'episodio di Francesca e Paolo riprende il motivo stilnovistico che il cuor gentile non può respingere chi lo ama: "Amor, ch'a nullo amato amar perdona" ("L'Amore, che costringe chi è amato a riamare").
4. Il poeta introduce un elemento estraneo alla tradizione cristiana: il dio Amore, che fa innamorare scagliando le sue frecce amorose (stanza quarta). Anche Petrarca seguirà questa strada; il dio Amore è da per tutto ed anzi lo perseguita, ma egli è contento (*Solo e pensoso*; *Chiare, fresche e dolci acque*). Anzi egli non si salverà con le sue forze, ma perché Laura, vedendo la sua tomba, sparge una lacrima, che gli farà ottenere la salvezza eterna.
5. Conviene notare il rapporto positivo tra poeta, donna e salvezza eterna nella Scuola siciliana come nel Dolce stil novo: la donna ha l'aspetto di un angelo venuto dal cielo e porta l'innamorato a Dio, alla salvezza eterna. In seguito Petrarca vive il rapporto in modo drammatico e conflittuale: la donna è e rappresenta i beni e i valori terreni; egli cerca di liberarsi del suo pensiero, ma invano; e chiede perciò aiuto a Dio che lo liberi del suo "indegno amore". È il "dissidio interiore". Peraltro è il poeta che introduce questa frattura tra terra e cielo, che non ha alcun motivo di essere. La donna è stata creata da Dio, da una costola di Adamo, per essere la compagna di Adamo, dunque è cosa buona. Anche se ha preso gli ordini minori, la causa del conflitto non è Laura, ma le altre donne che incontrava e con cui faceva esercizi sessuali.
6. In *Pg* XXIV, 43-63, Dante incontra Bonagiunta Orbicciani, che si lamenta perché è stata abbandonata la poesia tradizionale, quella di Guittone d'Arezzo e sua, e perché le poesie stilnovistiche sono fatte "per forsa di scritura", cioè sono piene di cultura e quindi incomprensibili alla gente comune. In quell'occasione

Dante dimentica le tesi stilnovistiche sulla gentilezza d'animo e si presenta come lo scrittore sacro, ispirato dal dio Amore: "Io son uno che, quando l'Amore m'ispira, annoto, e nel modo, che mi detta nell'animo, trascrivo in versi" (vv. 52-54). La definizione di Dolce stil novo, data oltre 20 anni dopo, è sicuramente

---I☺I---

Tanto gentile e tanto onesta pare, XXVI

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi non la prova:

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'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 dal suo volto 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. *Onesta* significa *onesta* (come oggi), cioè *che ha buoni costumi morali*. Ad esempio *ragazza onesta*, in contrapposizione a *ragazza disonesta*, cioè *ragazza di facili costumi*.
3. 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.

tendenziosa. Dante non era ispirato dal dio Amore, ma dalla sua classe sociale, la piccola nobiltà cittadina, legata alla borghesia. Ma, quando scrive il *Purgatorio*, i tempi sono cambiati ed egli si trova in esilio e senza una classe sociale alle spalle.

---I☺I---

Tanto gentile e tanto onesta appare

Tanto gentile e tanto onesta appare
la mia donna quand'ella saluta qualcuno,
che ogni lingua diviene tremando muta
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 un miracolo (=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 dal suo volto si muova
uno spirito soave, pieno d'amore,
che va dicendo all'anima: "Sospira!".

4. Il poeta vive una doppia vita spirituale e 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).
5. 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.
6. L'amore dello stilnovismo è ben diverso da quello di Masuccio Salernitano, *Novellino* 1476), completamente rivolto al sesso e sulla soddisfazione dei propri desideri sessuali. Quest'amore fisico era praticato da nobili, preti, frati, suore, cittadini privati. E le donne si concedevano senza difficoltà ed erano affamate dii sesso.

---I☺I---

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

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vasel, ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;

sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.

Riassunto 1. 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 2. "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 (=ti trovo) pensar troppo vilmente".
2. Egli indica le donne dei suoi due amici. Per sé vorrebbe quella che è al trentesimo posto nella lista 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.

O Guido, io 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.
---I ☺ I---

Il *Convivio*, 1304-07

Il *Convivio* (1304-07), incompiuto, è scritto in italiano, poiché si rivolge a 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 parola 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. Con la teoria dei quattro sensi i pensatori medioevali intendevano dire che a) il linguaggio (o un testo) è in sé complesso, poli-significante; e che b) dal nostro punto di vista lo possiamo leggere facendogli rispondere a quelle quattro prospettive che a noi interessano. I quattro sensi indicavano già i punti di approccio normali che il lettore doveva applicare (e non doveva far la fatica di inventare). Con la teoria dei quattro sensi la lettura di un testo ne esce enormemente arricchita. È una cosa secondaria se in tal modo un testo è forzato: si tratta di una lettura creativa dell'originale. Vale la pena di ricordare che Machiavelli nel *Principe* (1512-13) riduce i quattro sensi a due: il letterale e l'allegorico. E non è affatto detto che ciò sia un progresso nello sforzo di comprendere i testi del passato.
3. 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.
4. 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.
5. 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.

---I ☺ I---

Il *De vulgari eloquentia*, 1303-05

Il *De vulgari eloquentia* (1303-05), cioè *La capacità espressiva della lingua popolare*, 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 poeta affronta per primo il problema dell'unificazione linguistica della penisola. Altri grandi scrittori fiorentini, come Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, poi Niccolò Machiavelli, faranno del fiorentino la lingua di riferimento di tutti gli scrittori dei secoli successivi, fino ad Alessandro Manzoni (1785-1873) e all'unità d'Italia (1861).

---I ☺ I---

Il *De monarchia*, 1313-18

Il *De monarchia* (1313-18), cioè *Il governo (politico e religioso)*, 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.

---I ☺ I---

La *Divina commedia*, 1306-21

La *Divina commedia* (1306-21) sintetizza in termini poetici l'esperienza umana, culturale, religiosa, filosofica e politica di Dante. L'aggettivo *divina* è aggiunto in seguito da Giovanni Boccaccio. Essa è composta di 3 cantiche di 33 canti ciascuna, la prima ha un canto introduttivo, per un totale di 100 canti. I versi sono endecasillabi a rima incatenata (o danteschi) 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-tolemaica 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 forse dagli eretici (*If* X) e dai bestemmiatori (*If* XIV), ma certamente non può essere buon cittadino chi non crede in Dio o non lo rispetta. Per Dante quindi il valore fondamentale a prima vista sembra la salvezza dell'anima, che si raggiunge nell'altra vita. In realtà la nostra collocazione ultraterrena è condizionata radicalmente dalle nostre azioni terrene: premio e castigo sono i deterrenti che ci costringono a comportarci bene e a rispettare le leggi qui sulla Terra.
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. Varcano il fiume Acherónte sulla barca del demonio Carónte. Durante il viaggio incontrano anime che hanno commesso peccati sempre più gravi, dalla lussuria (primo girone) al tradimento (lago gelato di Cocìto). Incontrano Francesca da Rimini e Paolo Malatesta (lussuriosi), Ciacco (golosi), Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti (eretici), i tiranni (Ezzelino da Romano, Guido da Montfort), i suicidi (Pier delle Vigne), i sodomiti (il maestro Brunetto Latini, molti chierici e letterati), simoniaci (il papa Niccolò Orsini, che nomina i papi in arrivo), i traditori (Ugolino della Gherardesca che strazia il cranio del vescovo Ruggieri degli Ubaldini; frate Alberigo dei Manfredi e Branca Doria). Nel fondo dell'inferno vedono Lucifero, che ha tre teste e sei ali, muovendo le quali gela il lago. Nella bocca centrale mastica Giuda, traditore di Cristo, nelle bocche laterali mastica Bruto e Cassio, traditori dell'impero. Quindi per un budello escono a riveder le stelle.



1. Domenico di Michelino, *Dante e i tre regni dell'oltretomba*, 1465.

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. Sulla spiaggia del purgatorio i due poeti incontrano le anime che aspettano il momento in cui possono salire alle cornici loro destinate dalla giustizia divina. Poi salgono alle varie cornici, dove le anime espiano i loro peccati. Via via che si sale il monte, il peccato, dalla superbia alla lussuria, diventa sempre più leggero. Il poeta incontra Jacopo del Cassero, un giudice suo amico, Bonconte da Montefeltro, suo avversario politico, la dolcissima Pia de' Tolomei, superbi e invidiosi (Umberto Aldobrandeschi, Oderisi da Gubbio; e Sapia da Siena), i poeti del passato (Sordello da Goito, Arnaut Daniel), i poeti della sua giovinezza (Bonagiunta Orbicciani, Guido Guinizelli, Forese Donati), il poeta latino P. Papinio Stazio dalla fede cristiana tiepida, che lo accompagna sino al paradiso terrestre. Infine in cima al purgatorio, nel paradiso terrestre, Virgilio scompare e Dante incontra prima Matelda, la custode del paradiso terrestre, poi Beatrice (simbolo della fede), che gli farà da guida

per tutto il paradiso. Qui il poeta su invito di Matelda si purifica immergendosi prima nel Lete, che fa dimenticare i peccati commessi, poi nell'Eunoe, che fa ricordare le buone azioni compiute, e diventa pronto a salire alle stelle.

Il *Paradiso*. Dante e Beatrice lasciano la terra e passano di cielo in cielo, dove egli 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, Cunizza da Romano e Raab (una ninfomane e una prostituta), Folchetto da Marsiglia, il vescovo sterminatore di eretici, i frati Bonaventura da Bagnoregio e Tommaso d'Aquino che parlano dei rispettivi ordini, 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: riportare sulla retta via l'umanità errante. Poi san Pietro lo interroga sulla fede, san Giacomo sulla speranza e san Giovanni evangelista sulla carità. Il poeta supera i tre esami con soddisfazione degli esaminatori. Infine Beatrice lo lascia e lo affida a san Bernardo (simbolo della fede mistica). Questi invoca la Vergine Maria che interceda presso Dio affinché il poeta possa vedere Dio, 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.

La *Divina commedia* in versione italiana contemporanea si trova in

http://www.letteratura-italiana.com/commedia.htm

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 in vigore.
3. La *Divina commedia* è un *itinerarium in Deum*, un viaggio per incontrare Dio. È una ascesi mistica. Tuttavia si deve capire bene che cosa sia questa ascesi: è un progressivo liberarsi degli impedimenti terreni, per vedere i problemi e la realtà con spirito libero, disincarnato e… disincantato. Dante lo dice esplicitamente in *Pd* I, quando egli e Beatrice lasciano la Terra e volano verso il cielo. I problemi però sono i problemi terreni, che ci riguardano, non problemi insussistenti (o ultraterreni, dove noi *non* viviamo). Si può trovare un precedente classico a questa ascesi: la *teoria delle anime* di Platone. Le anime sono cadute dal cielo e si sono incarnate nel corpo. Peraltro il loro scopo è liberarsi del corpo e riacquistare la purezza e l'incorporeità originaria e ritornare nel mondo delle idee, nell'iperuranio (o oltre-cielo).
4. I *peccati* sono *peccati sociali*: sono *reati*. Anche bestemmiatori, atomisti ed epicurei (o atei) si possono far rientrare tra i reati sociali: non può essere buon cittadino chi non crede in Dio e chi lo disprezza. Se non teme Dio, tanto meno temerà e rispetterà le leggi e gli uomini. Perciò il peccato o il reato più grave è il tradimento: il tradimento dei familiari, degli amici, dei concittadini, degli ospiti.
L'opera si conclude con la visione estatica di Dio, ma… subito dopo il poeta ritorna a casa, sulla Terra: deve raccontare il suo viaggio ultraterreno. Questo è anzi lo scopo del viaggio e della missione che lo stesso Dio gli ha affidato per bocca del trisavolo Cacciaguida (*Pd* XVII). Insomma la Terra e la vita sulla Terra, quell' "aiuola che ci fa tanto feroci", è al centro di tutte le fatiche di Dante politico, credente e scrittore. E anche dei suoi contemporanei.
6. Il poema è sicuramente la più grande e articolata sintesi del pensiero e dei valori del Basso Medio Evo. Tuttavia, come suggeriva la cultura classica (Q. Orazio Flacco, 65 a.C-8 a.C., dice di scrivere un'opera "più duratura del bronzo") e come lo stesso poeta ripete, egli ha scritto per tutto l'umanità, presente e futura. Insomma anche per noi posteri. Una lettura che lo inserisca strettamente nel suo tempo è inadeguata e pure sbagliata: vanno rispettate le sue intenzioni di scrivere per i posteri e per l'umanità intera. Ha infinite cose da dirci. E giustamente noi continuiamo a leggerlo a sette secoli di distanza.



1. *Vanni Fuci, un ladro di Pistoia, fa il gesto delle fiche a Dio* (*If* XXIV, 1-3), 2012.

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, presso Avignone, 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* e 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 anti-aristotelica *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 proiettata verso 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*.

---I ☺ I---

Il *Canzoniere* o *Rerum vulgarium fragmenta*

Il *Canzoniere* (il titolo latino stabilito dall'autore è *Rerum vulgarium fragmenta*, cioè *Poesie scritte in volgare*) (1338-74) costituisce l'opera di maggiore successo di Petrarca. Essa e 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 tra loro (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. Addirittura già ai tempi del poeta qualcuno mise in dubbio l'esistenza di Laura. A questi Petrarca rispose che una donna irreale 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

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente10
di me medesmo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

O voi che ascoltate in queste rime il suono

O voi che ascoltate in queste rime il suono
di quei sospiri (con i quali io nutrivo il cuore
al tempo del mio errore giovanile,
quando ero in parte diverso da quel che ora sono),

per le diverse poesie (nelle quali io piango e ragiono)
fra le vane speranze e il vano dolore,
io spero di trovare pietà, nonché perdono, se tra voi
qualcuno conosce 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 de 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 essere 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 traduco-

no 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 medesmo meco ragiono" (allitterazione); "piango e ragiono", "trovar pietà, non che perdono" (antitesi). In questo come negli altri testi è diffu-

---I☺I---

Era il giorno ch'al sol si scoloraro, III

Era 'l giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo Factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, Donna, mi legaro.

Tempo non mi parea da far riparo
contra colpi d'Amor; però n'andai
secur, senza sospetto: onde i mei guai
nel comune dolor s'incominciaro.

Trovommi Amor del tutto disarmato,
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco.

Però, al mio parer, non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur 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. Al tempo però *citare* significava *rendere omaggio* al personaggio citato.
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* (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 sissima la coordinazione tra due termini, verbi, sostantivi o aggettivi che siano.
1. 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.

---I☺I---

Era Venerdì Santo, il giorno in cui il sole si offuscò

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, 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
[per la morte di Cristo] incominciarono i miei guai.

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

Perciò, secondo me, non gli fece onore
colpirmi con la freccia [mentre ero] in quello stato;
e non mostrare a voi armata nemmeno l'arco.

per gli amici guelfi); fa uscire da una crisi religiosa l'amico Boccaccio; ottiene come pagamento il terreno sui colli Euganei, dove si fa costruire la villa.



1. Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1594-95. *Tre piani: angelo, Giuseppe e Maria, quindi sfondo con fuga all'infinito in alto a dx.*

---I☺I---

Movesi il vecchierel canuto e bianco, XVI

Movesi il vecchierel canuto et biancho
del dolce loco ov'à sua età fornita
et da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;

indi trahendo poi l'antiquo fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quanto più pò, col buon voler s'aita,
rotto dagli anni, et dal camino stanco;

et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di colui
ch'ancor lassù nel ciel vedere spera:

così, lasso, talor vo cerchand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disïata vostra forma vera.

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 (e poiché) 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 e anche sproporzionato, ma egli non ci fa caso.
4. Il sonetto ha un ritmo estremamente lento ed è costituito da una sola e lunghissima proposizione. Ed è letteratura, solamente letteratura
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*.
7. Al "vecchierel" di Petrarca va confrontato il peggiore degli uomini che siano mai vissuti: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, *Ser Ciappelletto* (I, 1).

---I ☺ I---

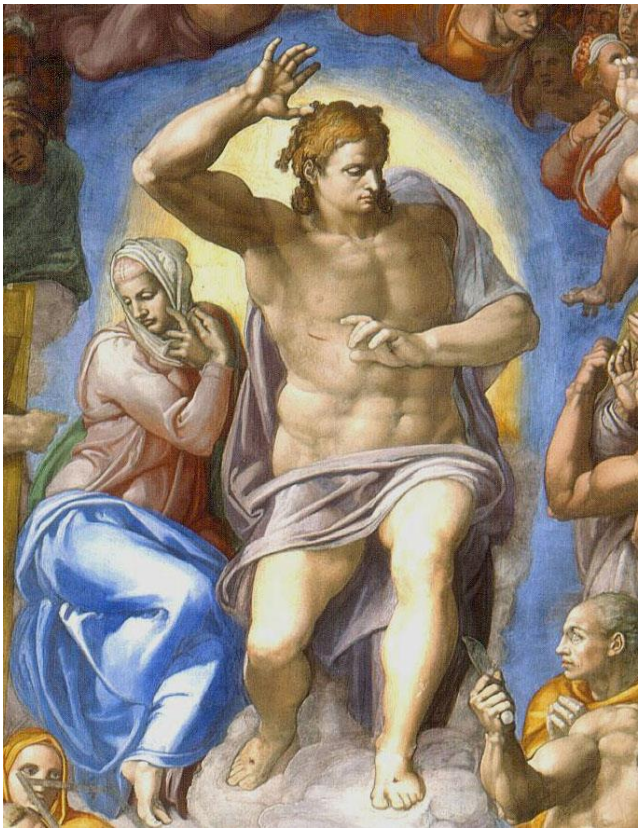
Il vecchietto con i capelli bianchi e pallido

Il vecchietto con i capelli bianchi e pallido
lascia il dolce luogo della sua giovinezza
e la sua famigliola smarrita,
che vede l'amato padre venir meno (=partire);

quindi, trascinando il vecchio corpo
negli ultimi giorni della sua vita,
quanto più può con la buona volontà si aiuta,
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 lassù in cielo.

Allo stesso modo, ahimè, talvolta io cerco,
o donna, quant'è possibile, nel viso d'un'altra donna
il vostro desiderato e vero volto.



1. Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale*, cappella Sistina, 1535-40. *Conviene confrontare il Dio cristiano con Giove romano e Zeus greco, anche con gli dei di altre religioni. E chi è curioso può seguire l'evoluzione del Dio cristiano dalla* Genesi *ad oggi.*

---I ☺ I---

Nel dolce tempo de la prima etade, XXIII

[…]
Spirto doglioso errante (mi rimembra)
per spelunche deserte et pellegrine,
piansi molt'anni il mio sfrenato ardire:
et anchor poi trovai di quel mal fine,
et ritornai ne le terrene membra,
credo per più dolore ivi sentire.
I' seguì' tanto avanti il mio desire
ch'un dì cacciando sì com'io solea
mi mossi; e quella fera bella et cruda
in una fonte ignuda
si stava, quando 'l sol più forte ardea.
Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
et per farne vendetta, o per celarse,
l'acqua nel viso co le man' mi sparse.
Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
ch'i' sentì' trarmi de la propria imago,
et in un cervo solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo:
et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.

Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro
che poi discese in pretïosa pioggia,
sì che 'l foco di Giove in parte spense;
ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accense,
et fui l'uccel che più per l'aere poggia,
alzando lei che ne' miei detti honoro:
né per nova figura il primo alloro
seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra
ogni men bel piacer del cor mi sgombra.

Nel dolce tempo della giovinezza

[…]
Fui uno spirito dolente, che vagava (mi ricordo)
per spelonche deserte come un pellegrino,
e piansi per molti anni la mia sfrenata audacia.
Poi conobbi la fine di quel male
e ritornai nel mio corpo terreno,
credo per sentire con esso più dolore.
Io seguii tanto avanti il mio desiderio
che un giorno m'incamminai (come di solito facevo)
per incontrarla; e quella fiera, bella e crudele,
se ne stava tutta nuda in una fonte d'acqua,
quando il sole ardeva più forte.
Io, che non m'accontento di alcun'altra vista,
stetti a mirarla, perciò ella provò vergogna.
E, per vendicarsi o per nascondersi,
con le mani mi spruzzò l'acqua sul viso.
Dirò la verità (forse essa sembrerà una menzogna):
io sentii di perdere il mio aspetto umano
e mi trasformai in un cervo solitario e bello
che corre veloce di selva in selva,
per fuggire allo stuolo dei miei cani.

O canzone, io non fui mai quella nuvola d'oro
che poi discese sotto forma di pioggia preziosa,
così che spense in parte il fuoco di Giove;
ma fui ben la fiamma che un bello sguardo accese,
e fui l'uccello che più vola per l'aria,
innalzando lei che onoro nelle mie poesie.
Né seppi lasciare il primo alloro per il nuovo aspetto,
perché basta soltanto la sua dolce ombra
per sgombrarmi dal cuore ogni piacere meno bello.

Riassunto. Il poeta ricorda che da giovane frequentò posti isolati e grotte solitarie, e che pianse per molti anni la sua sfrenata audacia, l'amore per Laura. Un giorno cercò la donna lungo il fiume Sorga, come era solito fare. La vide che se ne stava tutta nuda in una pozza d'acqua a causa della calura. Egli si fermò per ammirarla, lei provò vergogna e, per vendicarsi o per nascondere il suo corpo, con le mani lo spruzzò d'acqua sul viso. Egli si sentì trasformare in un cervo, che correva veloce per fuggire i suoi cani che lo inseguivano. Nel congedo si rivolge alla canzone e le dice che egli non fu mai la pioggia d'oro con cui Giove spense in parte la sua passione amorosa; fu invece una fiamma, accesa dallo sguardo di Laura, e fu l'uccello che passa il tempo in volo, per innalzare lei con le sue poesie. Né seppe abbandonare l'alloro poetico per acquisire il nuovo aspetto, perché basta soltanto l'ombra di Laura, per liberare il suo cuore da ogni piacere disonesto (o turpe o vergognoso o ignobile).

Commento
1. La poesia di Petrarca vive del passato e dei ricordi del passato. In questa canzone egli va indietro nel tempo e ricorda che da giovane si rifugiava nei boschi a piangere le sue inclinazioni amorose. Un giorno, com'era solito fare, cercò Laura. La trovò che se ne stava tutta nuda in una pozza d'acqua, poiché il sole bruciava forte. Egli si fermò a guardarla. La donna, presa da vergogna, con le mani gli spruzzò acqua sul viso, per impedirgli di vedere. Egli allora si sentì trasformato in un cervo, inseguito (come Atteone) dalla torma dei suoi cani. E poi commenta: egli non fu mai la nuvola che poi si trasformò in pioggia d'oro, come fece Giove, per calmare in parte il fuoco della passione amorosa. Egli fu invece la fiamma, accesa da uno sguardo della sua donna, fu l'uccello, che passò il tempo a volare per cantarla nelle sue poesie. Né dimenticò l'alloro poetico perché l'aveva vista nuda: bastava l'ombra della sua donna per cacciargli dal cuore ogni desiderio indegno.
2. Il lettore, se pensa che almeno una volta Petrarca si comporti umanamente e faccia il guardone o ne approfitti per saltarle addosso, è subito deluso. Il poeta va subito a immagini letterarie: Atteone trasformato in cervo e inseguito dai suoi cani, perché aveva sbirciato Artemide nuda; Giove che si trasforma in pioggia d'oro per possedere Danae, che il padre aveva richiuso in una torre. E a questi riferimenti mitologici seguono due paragoni: egli è la fiamma di fuoco, accesa dallo sguardo di Laura, è l'uccello che vola, per cantare Laura. A parte i riferimenti mitologici, Petrarca guardone rimanda alla pittura, al *tópos* di Susanna

nuda al bagno, concupita e importunata da due vecchioni (*Daniele*, 13). O a Betsabea che fa il bagno nuda in pubblico, per farsi adocchiare da re Davide, farsi invitare nella reggia e farsi frullare (*2Sam* 11-12). Il re ci casca. Ad ogni modo un Petrarca guardone, vero o falso che sia, fornisce un'idea diversa del poeta.

3. Petrarca distingue l'*amore puro e ideale* per Laura, e l'*amore sensuale e fisico* che pratica con diverse donne, pur essendo un chierico. Ha due figli naturali, Giovanni (1337) e Francesca (1343), che nascono durante il suo soggiorno ad Avignone, alla corte papale.



2007



2011



2007



2009



2010



2012

1-5. Discutete il problema: quale di queste ragazze potrebbe essere la Laura di Petrarca che fa il bagno?

Solo e pensoso i più deserti campi, XXXV

Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co·llui.

Riassunto. Petrarca cerca luoghi deserti per non mostrare alla gente quanto è innamorato. Tuttavia non sa trovare luoghi così aspri e selvaggi, che il dio Amore non venga 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*: faccio una cosa e ne vorrei fare un'altra.
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 conosce 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 è 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. Non ha un'esistenza propria.
5. Il sonetto va confrontato almeno con Walther von der Vogelweide (1170-1230), *Ich saz ûf eime steine* (*Su una pietra sedevo*), più sopra. Petrarca è proiettato su se stesso, il poeta tirolese invece è proiettato sul mondo sociale. Tuttavia il *Canzoniere* resta un testo privato, da non rendere pubblico. E in privato ognuno pensa e fa ciò che vuole.

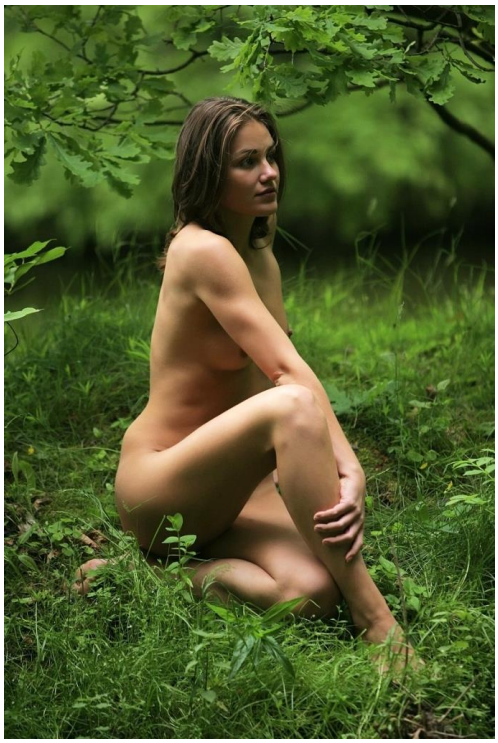
Solo e pensoso i più deserti campi

Solo e pensoso i più deserti campi
misuro con passi tardi e lenti,
e rivolgo gli occhi (pronti a fuggire)
dove il suolo mostri un'orma umana.

Non trovo altro riparo che impedisca alla gente
di vedere chiaramente [quanto io sia innamorato],
perché nei miei atti privi di allegria
di fuori si vede quanto io dentro bruci di passione:

così che io credo ormai che i monti, le pianure,
i fiumi e 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!



1. *Ninfa dei boschi*, 2007. *Dal 1849 la fotografia ha introdotto una nuova dimensione all'arte e alla bellezza. Ma i motivi sono rimasti gli stessi della pittura: il nudo femminile. Meglio così per tutti. L'ideale greco della* kalokagathìa *(il bello e il buono coincidono) è ancora sentito come attuale. Il lettore e la lettrice possono anche considerare il* tópos *del nudo nell'arte (pittura e scultura) e confrontare i nudi fotografici di ieri e di oggi con i nudi dell'arte tradizionale. Un'avvertenza: non si devono confondere le fotografie con la realtà. Quelle ragazze non esistono, perché le fotografie mentono grazie al sensore che migliora i colori e l'incarnato, grazie all'illuminazione adeguata e grazie alle capacità del fotografo di costruire l'immagine.*

---I ☺ I---

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno, LXI

Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno
e la stagione e'l tempo e l'ora e 'l punto
e'l bel paese e'l loco ov'io fui giunto
da'duo begli occhi che legato m'ànno;

E benedetto il primo dolce affanno
ch'ì ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco e le saette ond'ì fui punto,
e le piaghe che'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri e le lagrime e 'l desio;

e benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei; si ch'altra non v'à parte.

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 alegramente* 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. "Nel suo cuore non c'è posto per nessun'altra": nel suo letto però c'è posto per altre donne.
6. 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!"*, a *Oimè d'Amor* o a *Maledetta sie l'or'e 'l punt'e 'l giorno* di Cecco Angiolieri (1260ca.-1312ca.).

Benedetto sia il giorno, il mese e l'anno

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.

E benedette siano le parole che io ho sparso
chiamando il nome della donna,
i sospiri, le lacrime e il mio desiderio [di lei];

e benedetti siano tutti gli scritti
(con cui io le procuro fama) e il mio pensiero,
che pensa solo a lei e non ha posto per nessun'altra.

7. L'amore di Petrarca per Laura è quindi un amore letterario, che si compiace di essere tale, che si preoccupa di essere intessuto di citazioni letterarie (Scuola siciliana, Dolce stil novo, *Bibbia* ecc.), che è soddisfatto di rispecchiarsi in se stesso. Angiolieri voleva fare anti-letteratura, Petrarca vuole fare iper-letteratura: la realtà è trasformata in un'abile, raffinata e preziosa (ri)elaborazione letteraria.



1. Anonimo ebanista italiano, *Cristo flagellato alla colonna*, Museo del Prado, Madrid, 1550sd. *Torsione del busto.*

---I ☺ I---

Padre del ciel, dopo i perduti giorni, LXXII

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese
con quel fero desir che al cor s'accese
mirando gli atti per mio mal si adorni;

piacciati omai, co'l tuo lume, ch'io torni
ad altra vita et a più belle imprese;
sì ch'avendo le reti indarno tese
il mio duro adversario se ne scorni.

Or volge, signor mio, l'undecimo anno
ch'i'fui sommesso al dispietato giogo,
che sopra i più soggetti è più feroce.

Miserere del mio non degno affanno;
reduci i pensier vaghi a miglior luogo;
rammenta lor com'oggi fosti in croce.

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, perciò 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* e *amor profano*. A quanto pare la situazione non è completamente spiacevole, se egli insiste nel rimanervi irretito. E, comunque, non intende impegnarsi seriamente ad uscirne: 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.

---I☺I---

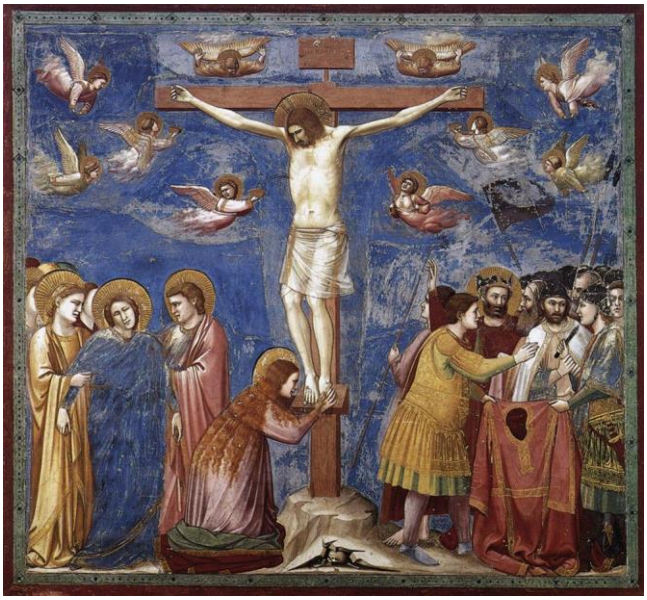
O Padre del cielo, dopo i giorni di perdizione

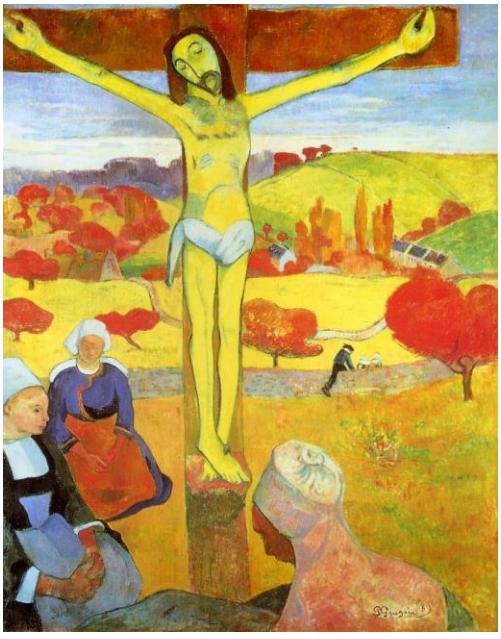
O Padre del cielo, dopo i giorni di perdizione,
dopo le notti consumate in pensieri vani
con quel crudele desiderio che si accese al cuore,
guardando gli atti [di Laura] per mio male così belli,

ti piaccia ormai con la tua grazia che io ritorni
a un'altra vita e a più belle imprese,
così che il mio crudele avversario (=il demonio),
avendo teso invano le reti, rimanga scornato.

Ora, o mio signore, sta passando l'undicesimo anno
da quando io fui sottoposto allo spietato giogo (= l'amore per Laura), che è più crudele sui più deboli.

Abbi pietà del mio indegno affanno;
ricondùci i miei i pensieri erranti verso il cielo;
ricorda loro come oggi tu fosti crocefisso.





1. Giotto, *Crocifissione*, 1303-05.
2. Paul Gauguin, *Cristo giallo*, 1889. *Il Cristo giallo fece scandalo. Le pie donne erano contadine olandesi. L'arte cambiaa: le due opere hanno 590 anni di distanza.*

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi, XC

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi ch'or ne son sġ scarsi;

e 'l viso di pietosi color farsi,
non so se vero o falso, mi parea:
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale
ma d'angelica forma, e le parole
sonavan altro che pur voce umana;

uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi, e se non fosse or tale,
piaga per allentar d'arco non sana.

Riassunto. I capelli biondi di Laura erano sparsi all'aria, i suoi occhi erano splendenti. 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. E anche se ora non è più bella come un tempo (=è divenuta vecchia), 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*. Il gioco di parole costruito su *l'aura* e l'iperbole *un sole vivo* anticipano il concettismo della poesia barocca (prima metà del Seicento).
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 rozze e approssimative rispetto al sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*.
3. Il poeta ricorre anche a 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.
4. L'amore per Laura è un amore della memoria: il poeta ricorda il suo amore 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).
5. A questo sonetto di Petrarca si deve confrontare il sonetto di Giambattista Marino (1569-1625), *Donna che si pettina* (*Rime*, 1602), più sotto.

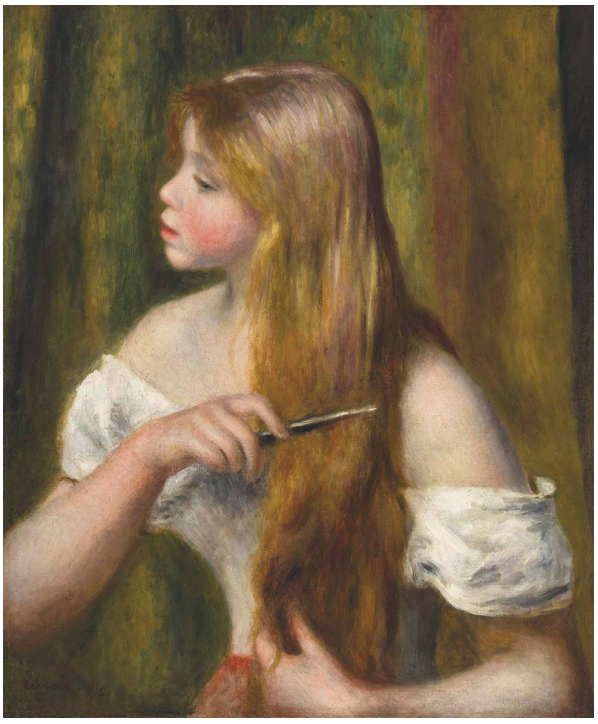
I capelli biondi erano sparsi all'aria

I capelli biondi [di Laura] erano sparsi all'aria,
che li faceva ondeggiare in mille dolci nodi,
e 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 m'innamorai subito?

Il suo camminare non era da essere mortale,
era quello di un angelo, e le sue parole
suonavano oltre la voce umana;

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



1. Pierre-Auguste Renoir, *Ragazza che si pettina*, 1894. *Il pittore entra nell'intimità della casa e spoglia o guarda i seni a tutte le ragazze che incontra.*

---I ☺ I---

Chiare, fresche e dolci acque, CXXVI

I. Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir mi rimembra)
a lei di fare al bel fianco colonna;
erba e fior che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole estreme.

II. S'egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche grazia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo;
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata e l'ossa.

III. Tempo verrà ancor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella e mansueta,
et là ' ov' ella mi scorse
nel benedetto giorno
volga la vista disiosa et lieta,
cercandomi: et, o pieta!,
già terra infra le pietre
vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

IV. Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
umile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le trecce bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dì, a vederle;
qual si posava in terra, e qual su l'onde;
qual, con un vago errore
girando, parea dir: "Qui regna Amore".

O chiare, fresche e dolci acque

1. O chiare, fresche e dolci acque (=fiume Sorga)
(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 la bella veste
ricoprì con l'angelico seno),
o aria sacra e serena
(dove Amore mi aprì il cuore
mostrandomi i suoi begli occhi),
ascoltate insieme
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
quella [donna] crudele, bella e mansueta,
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 bei 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!".

V. Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso.
Così carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sì diviso
da l'imagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
questa erba sì, ch'altrove non ho pace.

VI. Se tu avessi ornamenti quant' hai voglia,
poresti arditamente
uscir del bosco e gir in fra la gente.

5. Quante volte io allora,
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 d'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 dal bosco e andare tra la gente.

Riassunto per strofa. 1. O dolci acque del fiume – 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 sembravan 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, lasceresti questo luogo per andare tra la gente [a parlare di Laura].

Commento
1. Il riassunto, che si limita ad eliminare gli aggettivi e le proposizioni dipendenti superflui, mostra chiaramente quanto (poco) il poeta sia interessato al contenuto, e quanto (molto) sia interessato alla forma letteraria in cui il contenuto è espresso. Ciò vale per tutta la sua produzione letteraria.
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. "L'angelico seno" è la piega del vestito o il seno (al singolare): la donna-angelo "ricopre erbe e fiori con la veste e con il bel seno (o con il bel corpo)". Se fa il bagno, si deve spogliare, immergere nel fiume e poi asciugare. Per asciugarsi, si distende per terra sull'erba e sui fiori, perché non ha portato un asciugamano. Ad ogni modo il poeta fa riferimento alla donna angelicata del Dolce stil novo, in particolare alle statue, che riempiono le chiese e che sono a seno nudo. Gli angeli sono asessuati o ermafroditi ed hanno un aspetto effeminato.
3. Il testo è, come di consueto, assai ricercato e assai elaborato sul piano letterario. Agli inizi si rivolge a parlare alle acque del fiume Sorga, al ramo, all'erba e ai fiori. Alla fine personifica anche la canzone, che il poeta invita ad andare tra la gente. Il lettore non deve preoccuparsi del contenuto, piuttosto semplice, ma delle immagini che il poeta cerca di evocare. Quel che conta sono soltanto le immagini letterarie: il poeta ha perciò saccheggiato la letteratura prima di lui.
4. Petrarca descrive un *locus amoenus* e vi immerge Laura, l'unica che a lui par donna, cioè *domina*, *signora* e *padrona*. La scenografia è coinvolgente e straordinaria. Il *locus amoenus* è un *tópos* letterario di grande successo. Il primo è il paradiso terrestre che si trova nella *Genesi* (3, 22), un altro è ancora il paradiso terrestre in cima alla montagna del purgatorio nella *Divina commedia* (*Pg* XXVII-XXXIII), un terzo è la villa immersa nella natura in cui si ritrovano i dieci giovani del *Decameron* di Boccaccio.
5. 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.
6. 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. Il riassunto più sopra lo dimostra.
7. La canzone si può commentare con un'opera d'arte posteriore di un secolo: Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, 1482-85, m 1,72x2,78. La dea è a grandezza naturale.

---I ☺ I---

Italia mia, ben che 'l sperar sia indarno, CXXVIII

I. Italia mia, benché 'l parlar sia indarno
a le piaghe mortali
che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,
piacemi almen che ' miei sospir' sian quali
spera 'l Tevero et l'Arno,
e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio.
Rettor del cielo, io cheggio
che la pietà che Ti condusse in terra
Ti volga al Tuo dilecto almo paese.
Vedi, Segnor cortese,
di che lievi cagion' che crudel guerra;
e i cor', che 'ndura et serra
Marte superbo et fero,
apri Tu, Padre, e 'ntenerisci et snoda;
ivi fa che 'l Tuo vero,
qual io mi sia, per la mia lingua s'oda.

II. Voi cui Fortuna à posto in mano il freno
de le belle contrade,
di che nulla pietà par che vi stringa,
che fan qui tante pellegrine spade?
perché 'l verde terreno
del barbarico sangue si depinga?
Vano error vi lusinga:
poco vedete, et parvi veder molto,
ché 'n cor venale amor cercate o fede.
Qual più gente possede,
colui è più da' suoi nemici avolto.
O diluvio raccolto
di che deserti strani
per inondar i nostri dolci campi!
Se da le proprie mani
questo n'avene, or chi fia che ne scampi?

III. Ben provide Natura al nostro stato,
quando de l'Alpi schermo
pose fra noi et la tedesca rabbia;
ma 'l desir cieco, e 'ncontr'al suo ben fermo,
s'è poi tanto ingegnato,
ch'al corpo sano à procurato scabbia.
Or dentro ad una gabbia
fiere selvagge et mansüete gregge
s'annidan sì che sempre il miglior geme:
et è questo del seme,
per più dolor, del popol senza legge,
al qual, come si legge,
Mario aperse sì 'l fianco,
che memoria de l'opra ancho non langue,
quando assetato et stanco
non più bevve del fiume acqua che sangue.

IV. Cesare taccio che per ogni piaggia
fece l'erbe sanguigne
di lor vene, ove 'l nostro ferro mise.
Or par, non so per che stelle maligne,

O Italia mia, benché la speranza sia vana

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

che ‘l cielo in odio n’aggia:
vostra mercé, cui tanto si commise.
Vostre voglie divise
guastan del mondo la più bella parte.
Qual colpa, qual giudicio o qual destino
fastidire il vicino
povero, et le fortune afflicte et sparte
perseguire, e ‘n disparte
cercar gente et gradire,
che sparga ‘l sangue et venda l’alma a prezzo?
Io parlo per ver dire,
non per odio d’altrui, né per disprezzo.

V. Né v’accorgete anchor per tante prove
del bavarico inganno
ch’alzando il dito colla morte scherza?
Peggio è lo strazio, al mio parer, che ‘l danno;
ma ‘l vostro sangue piove
più largamente, ch’altr’ira vi sferza.
Da la matina a terza
di voi pensate, et vederete come
tien caro altrui che tien sé così vile.
Latin sangue gentile,
sgombra da te queste dannose some;
non far idolo un nome
vano senza soggetto:
ché ‘l furor de lassú, gente ritrosa,
vincerne d’intellecto,
peccato è nostro, et non natural cosa.

VI. Non è questo ‘l terren ch’i’ toccai pria?
Non è questo il mio nido
ove nudrito fui sì dolcemente?
Non è questa la patria in ch’io mi fido,
madre benigna et pia,
che copre l’un et l’altro mio parente?
Perdio, questo la mente
talor vi mova, et con pietà guardate
le lagrime del popol doloroso,
che sol da voi riposo
dopo Dio spera; et pur che voi mostriate
segno alcun di pietate,
vertú contra furore
prenderà l’arme, et fia ‘l combatter corto:
ché l’antiquo valore
ne gli italici cor’ non è anchor morto.

VII. Signor’, mirate come ‘l tempo vola,
et sì come la vita
fugge, et la morte n’è sovra le spalle.
Voi siete or qui; pensate a la partita:
ché l’alma ignuda et sola
conven ch’arrive a quel dubbioso calle.
Al passar questa valle
piacciavi porre giù l’odio et lo sdegno,
vènti contrari a la vita serena;
et quel che ‘n altrui pena

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, neanche dopo tante
prove, dell’inganno dei mercenari tedeschi,
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 vendersi 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 incivilimento,
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

tempo si spende, in qualche acto più degno
o di mano o d'ingegno,
in qualche bella lode,
in qualche honesto studio si converta:
così qua giù si gode,
et la strada del ciel si trova aperta.

VIII. *Congedo*
Canzone, io t'ammonisco
che tua ragion cortesemente dica,
perché fra gente altera ir ti convene,
et le voglie son piene
già de l'usanza pessima et antica,
del ver sempre nemica.
Proverai tua ventura
fra' magnanimi pochi a chi 'l ben piace.
Di' lor: "Chi m'assicura?
I' vo gridando: Pace, pace, pace!".

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. *Congedo*
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 accolta soltanto dai pochi animi generosi,
che amano il bene pubblico.
Di' loro: "Chi di voi mi protegge?
Io vado a gridare: *Pace, pace, pace!*".

Riassunto per strofa. 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 perdete 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 per strofa ma più breve. 1. Il poeta si rivolge ai signori d'Italia e chiede perché hanno invitato soldati stranieri.
2. Essi sono venuti qui non per ammazzarsi tra loro, ma per depredare il nostro paese. E continua:
3. 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
4. e da Giulio Cesare. Perciò si chiede perché i signori d'Italia vogliono far guerra ai loro vicini.
5. 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.
6. 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.
7. 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.
8. 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 Due-

cento 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 nel 1494 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.



1. Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi*, 1328.

Passa la nave mia colma d'oblio, CLXXXIX

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi; et al governo
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;
la vela rompe un vento humido eterno
di sospir', di speranze, et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna et rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è la ragion et l'arte,
tal ch'incomincio a desperar del porto.

Riassunto. Il poeta paragona la sua vita a 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 dispera di raggiungere il porto (=la salvezza, la sicurezza, la tranquillità, anche la salvezza dell'anima).

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. L'*oblio* è la *dimenticanza*: il poeta ha dimenticato i suoi valori e i suoi doveri. Era anche chierico, ma ha due figli. L'attività sessuale aguzza l'ingegno.
4. Il poeta si ascolta, ascolta i suoi versi lenti e impregnati di lacrime del sonetto. E li ascolta: suonano bene e sono convincenti. E li gusta. Dopo gli *esibizionisti* e i *guardoni* ci sono gli *origlioni*, coloro che provano piacere a origliare, anche ad ascoltare il turpiloquio.

Passa la nave mia colma d'oblio

La mia nave (=la mia vita) piena d'oblio passa
per un mare aspro, a mezza notte, d'inverno,
fra gli scogli di Scilla e di Cariddi; e alla guida
siede il signore, anzi il nemico mio (=il dio Amore).

A ciascun remo siede un pensiero sfrenato e reo,
che pare non curarsi della tempesta né della salvezza;
la vela è battuta 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 sàrtie ormai stanche (=logore),
che sono fatte di errore intrecciato con ignoranza.

Si celano i miei due dolci e consueti segni (=gli occhi di Laura); sono morte fra le onde la scienza e l'arte di navigare, tanto che comincio a disperare del porto.

4. 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. E noi siamo costretti a rispettare questa sua concezione della retorica e tenerla presente quando leggiamo il *Canzoniere*.5. A questo sonetto si può confrontare Umberto Saba, *Ulisse* (*Mediterranee*, 1946), un breve componimento in cui il poeta propone di sé l'immagine di un Ulisse sempre pronto al pericolo e che non vuole invecchiare.



1. Madeleine von Foerster, *Acherontia atropos* (il nome della farfalla sui rami dell'alberello), 2012.

---I ☺ I---

La vita fugge e non s'arresta un'ora, CCLXXII

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi dànno guerra, et le future anchora;

e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora,
or quinci or quindi, sì che 'n veritate,
se non ch'i' ò di me stesso pietate,
i' sarei già di questi penser' fòra.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggio al mio navigar turbati i vènti;

veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.

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 *magnis itineribus*, espressione militare che significa *a marce forzate*. Sulle meridiane medioevali era scritto *tempus fugit* o *tempus semper fugit*.
5. Il verso finale è 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.

La vita fugge e non si ferma un momento

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

e il ricordo e l'attesa mi angosciano
da una parte e dall'altra, così che in verità,
se non avessi pietà di me stesso,
sarei già fuori di questi pensieri (=mi sarei suicidato).

Mi torna in mente se il mio cuore infelice ebbe mai
qualche dolcezza; e poi, dall'altra parte (=al futuro),
vedo i venti scatenati contro la mia navigazione:

vedo tempesta nel porto (=alla morte), è ormai stanco
il timoniere, sono rotti l'albero e le sàrtie, e spenti
i begli occhi (=di Laura), che solevo ammirare.



1. Fernando Botero, *Autoritratto*, 1959.

---I ☺ I---

I’ vo piangendo i miei passati tempi, CCCLVI

I’ vo piangendo i miei passati tempi
i quai posi in amar cosa mortale,
senza levarmi a volo, abbiend’io l’ale,
per dar forse di me non bassi exempi.

Tu che vedi i miei mali indegni et empi,
Re del cielo invisibile immortale,
soccorri a l’alma disvïata et frale,
e ‘l suo defecto di tua gratia adempi:

sì che, s’io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
fu vana, almen sia la partita honesta.

A quel poco di viver che m’avanza
et al morir, degni esser tua man presta:
tu sai ben che ‘n altrui non ò speranza.

Riassunto. Il poeta rimpiange la sua vita passata, perché ha amato qualcosa di mortale e non si è alzato in volo verso il cielo, pur avendone le capacità. Perciò si rivolge a Dio e gli chiede di soccorrere la sua anima, attratta dai beni terreni e fragile. In tal modo, se visse lottando contro le tentazioni, possa morire in pace e salvando l’anima. E, se la vita terrena fu mal spesa, almeno la morte sia onorevole.

Commento
1. Il sonetto sembra avere un contenuto maggiore di altri, perché fa un uso misurato di aggettivi. Ma una lettura un po’ attenta mostra il lavoro letterario alle spalle: “mali indegni et empi”, “a l’alma disvïata et frale”, “in guerra et in tempesta”, “in pace et in porto” e le diverse e facili contrapposizioni.
2. Il sonetto va confrontato con la canzone di Guido Guinizelli *Al cor gentil rempaira sempre amore*. Nella strofa finale il poeta immagina di essere davanti a Dio che gli rimprovera di aver amato un essere terreno ed effimero, la sua donna, e non Lui e la Regina del Cielo. Ed egli risponde che la sua donna aveva l’aspetto di un angelo disceso dal cielo, perciò non commise peccato, se l’ha amata. La donna stilnovistica porta l’uomo a Dio, la donna di Petrarca lo porta invece al dissidio interiore (la terra e i beni terreni o il cielo) e al peccato. La salvezza può venire soltanto dalla grazia divina.
3. Al sonetto vanno confrontati Giacomo Leopardi, *A Silvia* (1828), la ragazzina che non conoscerà né la giovinezza né l’amore, “german di giovinezza”, e *Le ricordanze* (1829), che ricordano un’altra ragazza, Nerina. Il poeta immagina un futuro felice, ma il destino è di diverso avviso. Silvia e Nerina muoiono, ed egli vede davanti a sé soltanto la sconfitta della morte. Le differenze sono minime: *A Silvia* è incentrato sulla figura di Silvia. *Le ricordanze* invece sono incentrate sui ricordi del poeta, sulla sua infelice vita in

Io sto rimpiangendo la mia vita passata

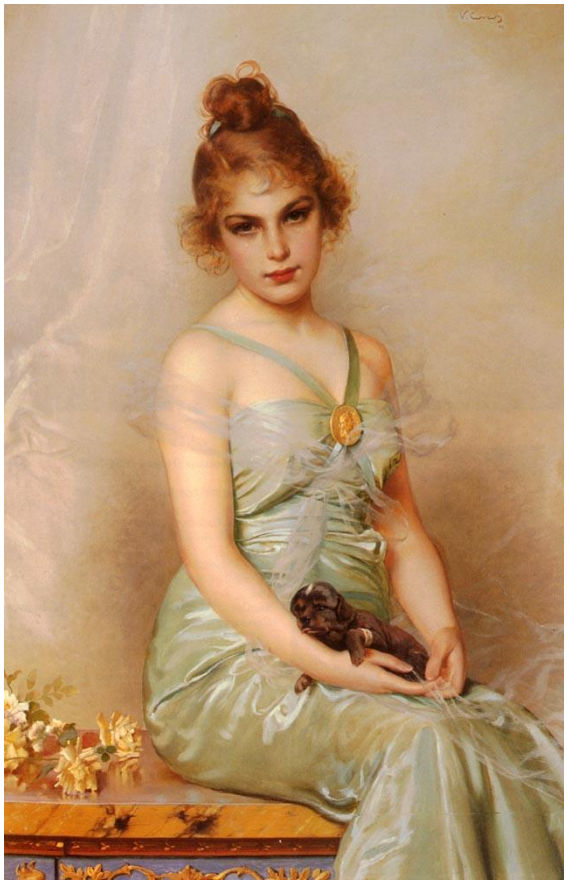
Io sto rimpiangendo la mia vita passata,
che spesi nell’amare un essere mortale
senza alzarmi in volo, pur avendo le ali,
per dare forse di me esempi elevati.

Tu, che vedi i miei mali indegni ed empi,
o Re del cielo, invisibile e immortale,
soccorri la mia anima deviata e fragile,
e colma i suoi difetti con la tua grazia:

cosicché, se io vissi in guerra e in tempesta,
possa morire in pace e in porto; e, se la mia vita
terrena fu vana, almen la partenza sia onorevole.

La tua mano si degni di essere sollecita
a quel poco di vita che [ancora] mi resta:
tu sai bene che non ho speranza in nessun altro.

paese, sui suoi incubi notturni; e la ragazza vi svolge una funzione importante ma secondaria.



“Non te la do, neanche se mi paghi!”

1. Vittorio Corcos, *La bambola meravigliosa*, 1899.

---I☺I---

Canzone alla Vergine, CCCLXVI, 1367-72

I. Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sì, che ‘n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole:
ma non so ‘ncominciar senza tu’ aita,
et di Colui ch’amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamò con fede:
Vergine, s’a mercede
miseria extrema de l’humane cose
già mai ti volse, al mio prego t’inchina,
soccorri a la mia guerra,
bench’i’ sia terra, et tu del ciel regina.

II. Vergine saggia, et del bel numero una
de le beate vergini prudenti,
anzi la prima, et con più chiara lampa;
o saldo scudo de l’afflicte genti
contra colpi di Morte et di Fortuna,
sotto ‘l qual si trïumpha, non pur scampa;
o refrigerio al cieco ardor ch’avampa
qui fra i mortali sciocchi:
Vergine, que’ belli occhi
che vider tristi la spietata stampa
ne’ dolci membri del tuo caro figlio,
volgi al mio dubbio stato,
che sconsigliato a te vèn per consiglio.

III. Vergine pura, d’ogni parte intera,
del tuo parto gentil figliola et madre,
ch’allumi questa vita, et l’altra adorni,
per te il tuo figlio, et quel del sommo Padre,
o fenestra del ciel lucente altera,
venne a salvarne in su li extremi giorni;
et fra tutt’i terreni altri soggiorni
sola tu fosti electa,
Vergine benedetta,
che ‘l pianto d’Eva in allegrezza torni,
fammi, ché puoi, de la Sua gratia degno,
senza fine o beata,
già coronata nel superno regno.

IV. Vergine santa d’ogni gratia piena,
che per vera et altissima humiltate
salisti al ciel onde miei preghi ascolti,
tu partoristi il fonte di pietate,
et di giustitia il sol, che rasserena
il secol pien d’errori oscuri et folti;
tre dolci et cari nomi ài in te raccolti,
madre, figliuola et sposa:
Vergina glorïosa,
donna del Re che nostri lacci à sciolti
et fatto ‘l mondo libero et felice,
ne le cui sante piaghe
prego ch’appaghe il cor, vera beatrice.

Canzone alla Vergine

1. O Vergine bella [che splendente come il sole
e coronata di stelle, piacesti al sommo Sole (=Dio)
a tal punto, che racchiuse in te la sua luce],
l’amore mi spinge a parlare di te:
ma non so iniziare senza il tuo aiuto e quello
di Colui che per amore s’incarnò nel tuo ventre.
Invoco colei che sempre rispose
a chi la chiamò con fiducia;
o Vergine, se mai a pietà
ti mosse la misera condizione
della vita umana, ascolta la mia preghiera,
soccorri ai miei affanni,
benché io sia fango e tu regina del cielo.

2. O Vergine saggia, che fai parte del bel numero
delle beate vergini prudenti,
anzi sei la prima, e con luce più luminosa;
o forte scudo delle genti afflitte
contro i colpi della Morte e della Fortuna,
sotto il quale non solo ci si salva, ma si trionfa;
o refrigerio al cieco desiderio che brucia
qui tra gli sciocchi mortali;
o Vergine, quei begli occhi
che videro sofferenti l’impronta crudele delle ferite
sul corpo del tuo amato figlio,
volgi al mio incerto stato, che smarrito
viene a te per aver consiglio.

3. O Vergine pura, immacolata in ogni tua parte,
figlia e madre del tuo nobile parto,
che illumini questa vita e abbellisci l’altra,
per mezzo di te e del sommo Padre, tuo figlio,
o finestra del cielo luminosa e superba,
venne a salvarci negli ultimi giorni del mondo;
e fra tutte le altre donne
tu sola fosti prescelta,
o Vergine benedetta,
che tramuti in allegria il pianto d’Eva.
Rendimi, poiché tu puoi, degno della sua grazia,
o infinitamente beata,
già coronata in paradiso.

4. O Vergine santa, piena di ogni grazia,
che grazie alla tua sincera e nobilissima umiltà
salisti al cielo, da dove ascolti le mie preghiere,
tu partoristi la fonte di pietà
e il sole di giustizia, che rasserena
il secolo pieno d’errori, oscuri e numerosi;
tre dolci e cari nomi unisci in te,
madre, figlia e sposa;
o Vergine gloriosa,
signora del Re che ha sciolto i nostri vincoli
e fatto il mondo libero e felice,
ti prego, o vera beatrice, di appagare
il mio cuore nelle sue (= di Cristo) sante ferite.

V. Vergine sola al mondo senza exempio,
che ‘l ciel di tue bellezze innamorasti,
cui né prima fu simil né seconda,
santi penseri, atti pietosi et casti
al vero Dio sacrato et vivo tempio
fecero in tua verginità feconda.
Per te pò la mia vita esser ioconda,
s’a’ tuoi preghi, o Maria,
Vergine dolce et pia,
ove ‘l fallo abondò, la gratia abonda.
Con le ginocchia de la mente inchine,
prego che sia mia scorta,
et la mia torta via drizzi a buon fine.

VI. Vergine chiara et stabile in eterno,
di questo tempestoso mare stella,
d’ogni fedel nocchier fidata guida,
pon’ mente in che terribile procella
i’ mi ritrovo sol, senza governo,
et ò già da vicin l’ultime strida.
Ma pur in te l’anima mia si fida
peccatrice, i’ no ‘l nego,
Vergine; ma ti prego
che ‘l tuo nemico del mio mal non rida:
ricorditi che fece il peccar nostro,
prender Dio, per scamparne,
humana carne al tuo virginal chiostro.

VII. Vergine, quante lagrime ò già sparte,
quante lusinghe et quanti preghi indarno,
pur per mia pena et per mio grave danno!
Da poi ch’i’ nacqui in su la riva d’Arno,
cercando or questa et or quel’altra parte,
non è stata mia vita altro ch’affanno.
Mortal bellezza, atti et parole m’ànno
tutta ingombrata l’alma.
Vergine sacra et alma,
non tardar, ch’i’ son forse a l’ultimo anno.
I dì miei più correnti che saetta
fra miserie et peccati
sonsen’ andati, et sol Morte n’aspetta.

VIII. Vergine, tale è terra, et posto à in doglia
lo mio cor, che vivendo in pianto il tenne
et de mille miei mali un non sapea:
et per saperlo, pur quel che n’avenne
fôra avenuto, ch’ogni altra sua voglia
era a me morte, et a lei fama rea.
Or tu donna del ciel, tu nostra dea
(se dir lice, e convensi),
Vergine d’alti sensi,
tu vedi il tutto; e quel che non potea
far altri, è nulla a la tua gran vertute,
por fine al mio dolore;
ch’a te honore, et a me fia salute.

5. O Vergine unica al mondo e senza uguali,
che facesti innamorare il cielo della tua bellezza,
a cui fu uguale né prima né seconda,
santi pensieri, atti pietosi e casti
fecero nella tua verginità feconda
un tempio vivente consacrato al vero Dio.
La mia vita può essere gioconda, o Maria,
o Vergine dolce e pietosa,
se grazie alle tue preghiere,
dove l’errore abbondò, la grazia abbonda.
Con le ginocchia della mente inchinate
ti prego di essere la mia scorta
e si rivolgere la mia vita a buon fine.

6. O Vergine luminosa e stabile in eterno,
stella per questo mare tempestoso,
guida fidata di ogni navigatore,
rivolgi il pensiero alla terribile tempesta
in cui io mi ritrovo solo, senza timoniere,
e ho già vicine le ultime parole [della mia vita].
Ma la mia anima peccatrice
si affida a te, io non lo nego,
o Vergine; ma ti prego
che il tuo nemico non rida della mia dannazione:
ricordati che i nostri peccati
fecero che Dio s’incarnasse
nel tuo grembo virginale, per salvarci.

7. O Vergine, quante lacrime ho già versato invano,
quante lodi e quante preghiere, solamente
per accrescere la mia pena e il mio grave tormento!
Da quando io nacqui sulla riva dell’Arno,
percorrendo ora questa, ora quell’altro paese,
la mia vita non è stata altro che affanno.
Bellezza, atti e parole mortali mi hanno
ingombrato l’animo completamente.
O Vergine sacra e vivificante, non tardare,
poiché io forse sono alla fine della mia vita.
I giorni se ne sono andati più velocemente
che una freccia, tra miserie e peccati,
e mi aspetta soltanto la Morte.

8. O Vergine, una donna terrena pose
il mio cuore nel dolore e in vita lo tenne nel pianto
e non sapeva affatto dei miei mille affanni:
e, se lo avesse saputo, sarebbe accaduto
quel che poi è avvenuto, perché ogni suo desiderio
era per me mortale, per lei d’infamia.
Ora tu, che sei signora del cielo, tu nostra dea
(se è lecito e conveniente parlare così),
o Vergine di doti eccelse, tu vedi
tutto; e quel che [Laura] non poteva
fare, [cioè] porre fine al mio dolore [terreno],
è nulla per le tue grandi capacità,
e per te sarà motivo d’onore, per me di salvezza.

IX. Vergine, in cui ò tutta mia speranza
che possi et vogli al gran bisogno aitarme,
non mi lasciare in su l'extremo passo.
Non guardar me, ma Chi degnò crearme;
no 'l mio valor, ma l'alta Sua sembianza,
ch'è in me, ti mova a curar d'uom sì basso.
Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso
d'umor vano stillante:
Vergine, tu di sante
lagrime et pïe adempi 'l meo cor lasso,
ch'almen l'ultimo pianto sia devoto,
senza terrestro limo,
come fu 'l primo non d'insania vòto.

X. Vergine humana, et nemica d'orgoglio,
del comune principio amor t'induca:
miserere d'un cor contrito humile.
Che se poca mortal terra caduca
amar con sì mirabil fede soglio,
che devrò far di te, cosa gentile?
Se dal mio stato assai misero et vile
per le tue man' resurgo,
Vergine, i' sacro et purgo
al tuo nome et penseri e 'ngegno et stile,
la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri.
Scorgimi al miglior guado,
et prendi in grado i cangiati desiri.

XI. Il dì s'appressa, et non pòte esser lunge,
sì corre il tempo et vola,
Vergine unica et sola,
e 'l cor or coscïentia or morte punge.
Raccomandami al tuo figliuol, verace
homo et verace Dio,
ch'accolga 'l mïo spirto ultimo in pace.
---I☺I---

9. O Vergine, in cui io ripongo tutta la mia speranza,
ti prego, aiutami nel momento del grande bisogno,
non abbandonarmi nel passaggio estremo!
Non guardare me, ma Chi si degnò di crearmi;
non il mio valore, ma la Sua infinita sembianza
che è in me, ti spinga a curare un uomo così misero.
Un amore insano e i miei errori mi hanno trasformato
in sasso che versa un inutile pianto:
o Vergine, riempi il mio cuore stanco
di lacrime sante e pietose,
così che almeno l'ultimo piano sia devoto,
libero da inquietudini,
come il primo non fu privo di follia.!

10. O Vergine benevola e nemica dell'orgoglio,
ti convinca l'amore per la comune origine:
abbi pietà di un cuore pentito e umile.
Che se son solito amare con così mirabile fedeltà
un po' di terra mortale di breve durata (=Laura),
che cosa dovrò fare verso di te,
che sei creatur così nobile?
O Vergine, se mi risollevo dalla mia condizione
assai misera e vile grazie al tuo aiuto,
io consacrerò al tuo nome e purificherò pensieri,
ingegno e stile, lingua, cuore, lacrime e sospiri.
Guidami al passaggio migliore
e gradisci i miei desideri ormai cambiati.

11. Il giorno si avvicina e non può essere lontano,
perché il tempo corre e vola,
o Vergine unica e sola, ora il rimorso,
ora il pensiero della morte tormentano il mio cuore.
Raccomandami a tuo figlio, vero
uomo e vero Dio,
affinché accolga il mio spirito nella pace del cielo.
---I☺I---

Riassunto. Il poeta ha dimenticato i beni terreni e ha cambiato i suoi desideri, così si rivolge alla Vergine e la prega di intercedere a suo favore presso suo Figlio, in modo che egli possa salvare l'anima.

Commento
1. La canzone va confrontata con:
a) *Canzoniere*, I: *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*: il poeta si rivolge alla Madonna, per avere la grazia, in modo da salvare l'anima e salire in cielo.
b) *Preghiera alla Vergine* di san Bernardo, affinché interceda a favore di Dante e gli faccia avere la visione mistica di Dio (*Pd* XXXIII, 1-39): 137 versi lunghi (e interminabili) di Petrarca contro 39 versi densi di Dante. Il santo lo fa alla presenza di tutti i beati del paradiso. Petrarca invece è in un rapporto solidario con la Vergine, a cui chiede di intervenire in suo aiuto e fargli avere la salvezza eterna. Dante vuole conoscere le verità di fede, tornarsene a casa e raccontare il suo viaggio oltremondano. Petrarca non ha alcuna di queste pretese. Vuole scrivere un testo lunghissimo in cui esamina se stesso e la sua vita e che intesse di infiniti riferimenti letterari.
c) *Dies irae* (*Il giorno dell'ira divina*). La sequenza propone una religiosità del tutto diversa. Dio è "*rex tremendae majestatis*" ("Re di tremenda maestà") e un giudice terribile, che non lascerà niente d'impunito.
d) La predica di Jacopo Passavanti, *Il cavaliere che rinnegò Dio* (1354). Un cavaliere dissipa le sue ricchezze e diventa povero. Stanco della sua vita miserabile, vuole ritornare ricco. Così accetta il consiglio del suo fattore e una notte si reca nel bosco per fare un patto con il diavolo. Rinnega Dio, ma non ha il coraggio di rinnegare la Madonna e si pente di quel che stava facendo. Si reca in una chiesetta, dove c'è la statua della Madonna e chiede perdono. Le sue lacrime di pentimento spingono la Madonna a chiedere a suo Figlio di perdonarlo. E suo figlio lo perdona. La devozione alla Madonna ha anche un sèguito positivo: un cavaliere che assiste per caso alla scena decide di restituirgli le ricchezze che aveva comprato da lui e in più di dargli sua figlia in moglie. Indubbiamente tutti i salmi finiscono in gloria. E le coincidenze sono del tutto fortuite.
e) Ed anche i canti di chiesa dedicati alla Madonna, in

latino come in italiano, nel capitolo **Inni e canti della Chiesa cattolica (1950-70)**, più sotto.
2. L'aggettivazione esasperata e retorica della canzone petrarchesca non ha spazio nella canzone dedicata alla Madonna di Francesco Saverio D'Aria (1889-1976), *Dell'aurora tu sorgi più bella* (1959).
3. C'è un abisso tra il testo lunghissimo e il riassunto cortissimo: appena quattro righe. Il poeta si ripete ad oltranza: ancora la vita peccaminosa e l'errore giovanile, ancora l'amore terreno verso una donna destinata a trasformarsi in polvere. Ma ora, vicino alla morte, ha cambiato pensieri e desideri, o almeno lo dice. Così si rivolge alla Vergine e la implora di intercedere presso suo Figlio, in modo che egli possa salvarsi.
4. Neanche in questo drammatico frangente egli riesce a dimenticare la letteratura: compare la Medusa (strofa IX), un mostro della mitologia greca, che pietrifica chi la guarda. Egli è stato pietrificato dagli occhi e dalla bellezza di Laura.
5. Ogni strofa ripete due volte la parola "Vergine", il congedo una volta. Oltre a una aggettivazione esasperata, la canzone presenta numerose invocazioni alla Vergine: due per strofa.
6. " Corre il tempo et vola" e "Vergine unica et sola" (strofa XI): due versi e due verbi/aggettivi coordinati. Ma l'intera canzone, come l'intera produzione poetica, è piena di queste soluzioni retoriche.

---I☺I---

Le *Familiares*: *La salita a monte Ventoso*, 1336

Petrarca scrive all'amico Dionigi da Borgo San Sepolcro, che gli aveva regalato una copia delle Confessioni *di sant'Agostino, una lettera – la più famosa della raccolta – sulla sua salita sul monte Ventoso con il fratello Gherardo. La lettera, scritta in latino, porta la data 26 aprile 1336, che coincide con il Venerdì Santo, giorno di pentimento, che precede la Pasqua di Redenzione. Per Petrarca la salita diventa l'occasione per delineare la propria vita spirituale. E la conquista della cima diventa la metafora della conquista della salvezza o almeno dei suoi sforzi in quella direzione. Il fratello Gherardo sale in modo sicuro, invece egli incontra continue difficoltà e cerca una strada più agevole che lo porti in cima al monte. Ma non la trova. Infine, giunto in cima alla vetta, legge ad alta voce un brano delle* Confessioni *scelto a caso, che sembra riferirsi proprio alla sua condizione.*

*A Dionigi da Borgo San Sepolcro, dell'ordine di sant'Agostino, professore della sacra pagina (*Bibbia*).*

Oggi, spinto dal solo desiderio di vedere un luogo celebre per la sua altezza, sono salito sul più alto monte di questa regione, chiamato giustamente Ventoso. Da molti anni mi ero proposto questa gita. Come sai, per quel destino che regola le vicende degli uomini, ho abitato in questi luoghi fin dall'infanzia e questo monte, che a bell'agio si può ammirare da ogni parte, mi è stato quasi sempre negli occhi. […]
Partimmo da casa il giorno stabilito e a sera eravamo giunti a Malaucena, alle falde del monte, verso settentrione. Qui ci fermammo un giorno ed oggi, finalmente, con un servo ciascuno abbiamo cominciato la salita, e con molta fatica. La mole del monte è sassosa e assai scoscesa e quasi inaccessibile, ma ben disse il poeta che "l'ostinata fatica vince ogni cosa [Virgilio, *Georg.* I, 145-146.]".
Il giorno lungo, l'aria mite, l'entusiasmo, il vigore, l'agilità del corpo e tutto il resto favorivano la nostra salita; ci ostacolava soltanto la natura del luogo. In una valletta del monte incontrammo un vecchio pastore che tentò in mille modi di dissuaderci dal salire, raccontandoci che anche lui, cinquant'anni prima, preso dal nostro stesso entusiasmo giovanile, era salito sulla vetta, ma che non ne aveva riportato che delusione e fatica, il corpo e le vesti lacerati dai sassi e dai pruni, e che non aveva mai sentito dire che altri, prima o dopo di lui, avesse ripetuto il tentativo. Ma, mentre ci gridava queste cose, a noi – così sono i giovani, sordi ad ogni consiglio – il desiderio cresceva per il divieto. Allora il vecchio, accorgendosi dell'inutilità dei suoi sforzi, si inoltrò un bel po' tra le rocce, ci mostrò con il dito un sentiero tutto erto e ci diede molti avvertimenti, ripetendoceli alle spalle, mentre noi ci allontanavamo. Lasciammo presso di lui le vesti e gli oggetti che ci potevano intralciare. Tutti soli ci accingiamo a salire e ci incamminiamo con passo spedito. Ma, come spesso avviene, a un grosso sforzo segue rapidamente la stanchezza, così facemmo una sosta su una rupe non lontana. Ci rimettiamo in marcia, avanziamo di nuovo, ma più lentamente. Io soprattutto, che mi arrampicavo per la montagna con passo più faticoso. Invece mio fratello, per una scorciatoia lungo il crinale del monte, saliva sempre più in alto. Io, più fiacco, scendevo giù, e a lui che mi richiamava e mi indicava il cammino più diritto, rispondevo che speravo di trovare un sentiero più agevole dall'altra parte del monte e che non mi dispiaceva di fare una strada più lunga, ma più piana. Pretendevo così di scusare la mia pigrizia e, mentre i miei compagni erano già in alto, io vagavo tra le valli, senza scorgere da nessuna parte un sentiero più dolce. La via invece cresceva e l'inutile fatica mi stancava. Mi annoiai e mi pentii di questo girovagare, e decisi di puntare direttamente verso l'alto. E, quando, stanco e ansimante, riuscii a raggiungere mio fratello, che si era intanto rinfrancato con un lungo riposo, per un po' di strada procedemmo insieme. Avevamo appena lasciato quel colle che già io, dimentico del primo errabondare, sono di nuovo trascinato verso il basso e, mentre attraverso la vallata, vado di nuovo alla ricerca di un sentiero più agevole, ma ricado subito in gravi difficoltà. Volevo rimandare la fatica della salita, ma la natura non si piega alla volontà umana, né può accadere che qualcosa di corporeo raggiunga l'altezza scendendo verso il basso. Insomma, in poco tempo, tra le risa di mio fratello e con mio avvilimen-

to, ciò mi accadde tre volte o più. Deluso, sedevo spesso in qualche valletta e lì, trascorrendo rapidamente dalle cose corporee alle incorporee, mi imponevo riflessioni di questo genere: "Ciò che hai tante volte provato oggi salendo questo monte, si ripeterà, per te e per tanti altri che vogliono accostarsi alla beatitudine. Se gli uomini non se ne rendono conto tanto facilmente, ciò è dovuto al fatto che i moti del corpo sono visibili, mentre quelli dell'animo sono invisibili e nascosti. La vita che noi chiamiamo beata è posta in alto e, come dicono, stretta è la strada che vi conduce [*Mt* VII, 14]. Inoltre vi si frappongono molti colli, e di virtù in virtù dobbiamo procedere per nobili gradi. Sulla cima è la fine di tutto, è quel termine verso il quale si dirige il nostro pellegrinaggio. […]
C'è una cima più alta di tutte, che i montanari chiamano il "Figliuolo". Non so dirti per quale motivo. Se non forse per ironia, come talora si fa, perché sembra il padre di tutti i monti vicini. Sulla sua cima c'è un piccolo pianoro e qui, stanchi, riposammo. E dal momento che tu hai ascoltato gli affannosi pensieri che mi sono saliti nel cuore mentre salivo, ascolta, padre mio, anche il resto e spendi, ti prego, una sola delle tue ore a leggere la mia avventura di un solo giorno.
Dapprima, colpito da quell'aria insolitamente leggera e da quello spettacolo grandioso, rimasi come istupidito. […] Ma ecco entrare in me un nuovo pensiero che dai luoghi mi portò ai tempi. «Oggi – mi dicevo – si compie il decimo anno da quando, lasciando gli studi giovanili, hai abbandonato Bologna. Dio immortale, eterna Saggezza, quanti e quali sono stati nel frattempo i cambiamenti della tua vita! Così tanti che non ne parlo. Del resto non sono ancora così sicuro in porto da rievocare le trascorse tempeste. Verrà forse un giorno in cui potrò enumerarle nell'ordine stesso in cui sono avvenute. Vi premetterò le parole di Agostino: "Voglio ricordare le mie passate turpitudini, le carnali corruzioni dell'anima mia, non perché le ami, ma per amare te, Dio mio" [Agostino, *Conf.* II, 1, 1]. Troppi sono ancora gli interessi che mi producono incertezza ed impaccio. Ciò che ero solito amare, non amo più; mento: lo amo, ma meno; ecco, ho mentito di nuovo: lo amo, ma con più vergogna, con più tristezza; finalmente ho detto la verità. È proprio così: amo, ma ciò che amerei non amare, ciò che vorrei odiare; amo tuttavia, ma contro voglia, nella costrizione, nel pianto, nella sofferenza. In me faccio triste esperienza di quel verso di un famosissimo poeta: "Ti odierò, se posso; se no, t'amerò contro voglia" [Ovidio, *Amori* III, 11, 35]. Non sono ancora passati tre anni da quanto quella volontà malvagia e perversa che tutto mi possedeva e che regnava incontrastata nel mio spirito cominciò a provarne un'altra, ribelle e contraria; e tra l'una e l'altra da un pezzo, nel campo dei miei pensieri, s'intreccia una battaglia ancor oggi durissima e incerta per il possesso di quel doppio uomo che è in me». […]
Mentre ammiravo questo spettacolo in ogni suo aspetto ed ora pensavo a cose terrene ed ora, come avevo fatto con il corpo, levavo più in alto l'anima, credetti giusto dare uno sguardo alle *Confessioni* di Agostino, dono del tuo affetto, libro che in memoria dell'autore e di chi me l'ha donato io porto sempre con me: libretto di piccola mole ma d'infinita dolcezza. Lo apro per leggere quello che mi cadesse sott'occhio: quale pagina poteva capitarmi che non fosse pia e devota? Era il decimo libro. Mio fratello, che aspettava di udire dalla mia bocca una parola di Agostino, era attentissimo. Lo chiamo con Dio e testimonio che, dove dapprima gettai lo sguardo, lessi: "Gli uomini vanno a contemplare le cime dei monti, i vasti flutti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l'immensità dell'oceano, il corso degli astri e trascurano se stessi" [Agostino, *Conf.* X, 8, 15]. Mi stupii, lo ammetto. Pregai mio fratello, che desiderava udire altro, di non disturbarmi e chiusi il libro. Ero sdegnato con me stesso per l'ammirazione che ancora provavo verso cose terrene quando già da tempo, dagli stessi filosofi pagani, avrei dovuto imparare che niente è da ammirare tranne l'anima, di fronte alla cui grandezza non c'è nulla di più grande.
Soddisfatto oramai, e persino sazio della vista di quel monte, rivolsi gli occhi della mente in me stesso e da allora nessuno mi udì parlare per tutta la discesa. Quelle parole tormentavano il mio silenzio. Non potevo certamente pensare che tutto fosse accaduto per caso. Sapevo anzi che quanto avevo letto era stato scritto per me, non per altri.

Riassunto. Petrarca in una lettera racconta all'amico Dionigi de' Roberti, frate agostiniano, la sua salita a monte Ventoso con il fratello Gherardo. Partono di buon mattino. Strada facendo incontrano un pastore che li dissuade dal continuare, perché non c'è niente da vedere. Ma essi non lo ascoltano e continuano la salita. Gli lasciano però i bagagli che possono ostacolare la salita. Il fratello procede dritto, egli invece tende a girovagare alla ricerca di una strada più agevole, che non c'è. Infine si rassegna a procedere per la strada irta e sassosa in salita. Il poeta allora si mette a riflettere: la salita al monte è una metafora della sua vita spirituale. È attratto dai beni terreni, cerca di disfarsene, ma non vi riesce. Deve fare uno sforzo maggiore. Ma almeno sa che quella è la direzione giusta. Giunti in cima, apre le *Confessioni* di Agostino regalategli da Dionigi. Il passo che legge dice che gli uomini hanno girato il mondo ed hanno dimenticato la cosa più vicina e importante: l'anima. Il passo riguardava certamente lui. Poi scendono in silenzio, mentre il poeta continua a riflettere sul passo di Agostino.

Commento
1. Dionigi de' Roberti da Borgo San Sepolcro, frate agostiniano, fu professore di teologia e di filosofia a Parigi, dove il poeta lo conobbe forse nel 1333.

2. Monte Ventoso è il Mont Ventoux nel Comune di Malaucène, non lontano da Valchiusa. È alto quasi m 2.000. Nella lettera il monte è presente-assente. Il poeta non si sofferma mai a descriverlo con precisione, la cosa non lo interessa, non è un esploratore né un botanico né un geologo. È detto "erto e sassoso e con più cime", ma ben presto diventa metafora della vita interiore difficile e contrastata del poeta. I due fratelli sono accompagnati dai servi, che però non disturbano mai con la loro presenza.
3. La lettera è semplice e garbata, mescola note sul percorso con riflessioni di altro tipo, che riguardano la vita spirituale del poeta. La salita del monte diventa una metafora della sua vita spirituale e dei suoi continui tentennamenti. Ma, anche se girovagando e perdendo tempo, alla fine riesce a raggiungere la cima. La conquista del monte è accompagnata dalla lettura di un brano delle *Confessioni* di Agostino, che invita a non andare lontano. La cosa più importante è vicinissima, è l'anima. E riflettendo su questo passo, che certamente lo riguarda, Petrarca scende in silenzio il monte.
4. La lettura metaforica della salita mostra in altra luce anche la figura del pastore: è salito sulla cima, ma non ha apprezzato ciò che ha visto: non aveva gli occhi predisposti ad apprezzarlo. E presso questo uomo meccanico, rozzo e insensibile e tuttavia premuroso e sollecito, Petrarca e il fratello lasciano tutto ciò che può rallentare il loro viaggio.
5. Come di consueto e come era prevedibile, Petrarca intesse la salita di letteratura e pensa ai suoi autori preferiti: il *Vangelo*, Ovidio e Agostino. Sullo sfondo è il suo dissidio interiore: il desiderio di salire al cielo e l'attrazione che i beni terreni esercitano su di lui. Ma il dissidio non è espresso con toni perentori e le riflessioni sono espresse con tono garbato e con un linguaggio letterario assai curato. Laura è lasciata giustamente a casa a fare la calza o a farsi i primi bagni nel fiume…
6. Alla lettera filosofica di Petrarca si può accostare un'altra famosa lettera, quella che Jacopo Ortis scrive all'amico Lorenzo Alderani per raccontargli il primo bacio di Teresa (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1798, 1816). Quel bacio lo ha fatto divino e lo ha spinto ad andare su e giù per i colli Euganei per tutta la notte. Foscolo-Ortis però svolge le riflessioni in un'altra direzione: l'uomo ha bisogno di ideali e di illusioni, per vivere, per contrastare quel mondo vuoto di valori che comporta la sua visione materialistica della realtà.
7. Secoli dopo Giovanni Berchet (1783-1851) scrive una *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* (1816), nella quale si schiera con gli scrittori moderni contro gli antichi e propone un Romanticismo impegnato e progressista, che combattesse per l'unità dell'Italia.
8. Gli audaci possono leggere Don Lorenzo Milani, *Lettera a una professoressa* (1967), che fece scandalo, perché criticava l'insegnamento scolastico della storia. Le critiche erano modeste, da principiante (ma tutto è relativo), e al tempo furono esplosive. Oggi don Milani è messo sugli altari da Stato, Chiesa, beoti ecclesiastici e beoti laici, e pure dal beota comune, che mastica cultura. Amen.
9. Alla lettera filosofica di Petrarca si può accostare anche il più famoso quadro romantico: Caspar David Friedrich (1774-1840), *Viandante sul mare di nebbia* (1818, Amburgo, Kunsthalle). Un viandante, visto di spalle, ammira le montagne e il mare di nebbia sotto di lui.
10. Anche il lettore può farsi un giro in montagna, meglio se in compagnia femminile (e viceversa), poi ritornare a casa e descrivere le emozioni che ha provato. Così capisce meglio il testo di Petrarca.



"Mi manca il deltaplano per farmi un giro!"

1. Caspar David Friedrich, *Viandante sopra un mare di nebbia*, 1818. *Il poeta o il viandante incontra l'infinito, che vive per lo più in solitudine. Il suo animo è superiore all'animo della gente comune. Eegli aspira al sublime.*

----------I☺I----------

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).
5. Per i più coraggiosi della letteratura un compito difficile, confrontare con le prediche di Passavanti autori che compariranno soltanto secoli dopo: gli scrittori statunitensi di *fanta-horror* Edgar Allan Poe (Boston, 1809-Baltimora, 1849), Howard Phillips Lovecraft (Providence, 1890-Providence, 1937), Stephen King (Portland, 1947). L'Europa ha sfornato soltanto *Frankenstein o il moderno Prometeo* (1818, 1831) della britannica Mary Shelley (Londra, 1797-Londra, 1851) e *Dracula* (1897) dell'irlandese Bram (Abraham) Stoker (Clontarf, 1847-Londra, 1912).

---I☺I---

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, inattingibili, 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. Sette secoli dopo i gialli polizieschi avranno la stessa struttura.

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 sottomesso 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 ascoltatoti potrebbero essere tentati di provare.
5. La donna è sempre silenziosa, come il carbonaio, perché come il carbonaio non ha alcun prestigio sociale. Essa è 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, intel-

lettuali 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 è commesso dagli ascoltatori, che si identificano nel 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 dei due dannati 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).

---I☺I---

Serlo e lo scolaro dannato

Riassunto. A Parigi fu un maestro (=docente universitario) 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 personaggi 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). Il protagonista si chiama *ser Lo* o *Serlo*.
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. Tutta-

via 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, frate francescano, 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.

---I☺I---

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. Ma contemporaneamente vale anche il detto: "Aiutati, che Dio ti aiuta!".
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*... Qui il frate dimostra tutta la sua abilità nel plasmare secondo i suoi scopi il mondo immaginario dell'ascoltatore.
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.
5. Per i più coraggiosi della letteratura un compito difficile, confrontare con le prediche di Passavanti autori che compariranno soltanto secoli dopo: gli scrittori statunitensi di *fanta-horror* Edgar Allan Poe (Boston, 1809-Baltimora, 1849), Howard Phillips Lovecraft (Providence, 1890-Providence, 1937), Stephen King (Portland, 1947) ecc. Ufficialmente il genere *horror* nasce con i racconti del terrore e dell'incubo di Poe. L'Europa ha sfornato soltanto due opere significative:
a) Mary Shelley (Londra, 1797-Londra, 1851), *Frankenstein*, o *Il moderno Prometeo* (1818, 1931); e
b) Bram (Abraham) Stoker (Clontarf, Irlanda, 1847-Londra, 1912), *Dracula* (1897).

----------I☺I----------

I *Fioretti di san Francesco*

I *Fioretti di san Francesco* sono un'anonima traduzione degli *Actus beati Francisci et sociorum ejus* (*Azioni del beato Francesco e dei suoi compagni*), 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, maltrattamenti 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 simmetrica, 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 della vita quotidiana 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 farla sua, 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, una definizione perciò 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 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 odii, di invidie, di rancori, 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. E contemporaneamente dà un senso e una giustificazione agli aspetti negativi e più penosi, che caratterizzavano costantemente la vita quotidiana dell'ascoltatore di estrazione popolare.
6. Il Duecento e il Trecento (ma anche quelli successivi) sono 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 o semplicemente imitata dalla cultura laica del Trecento e del Quattrocento. L'assimilazione avviene senza traumi perché molti

ecclesiastici sono letterati o perché 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 Petrarca (1304-1374), che passava per la parrocchia di Santa Giustina (Padova) soltanto per incassare le sue spettanze.
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 privi di cultura e 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 (o lo trasformano in un valore) 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 lingua italiana è forgiata senz'altro da Dante e molti secoli dopo anche da Manzoni, ma non si devono dimenticare tutti i frati che portavano l'insegnamento della Chiesa e un po' di cultura con le loro prediche semplici e coinvolgenti, declamate con voce chiara e scritte in un italiano facile da comprendere. Questo italiano per il popolo era inevitabilmente e fortunatamente forgiato sul latino, la lingua ufficiale della Chiesa. Il latino ecclesiastico era vicino al latino di Giulio Cesare, non al latino retorico e letterario (o avvocatesco) di Cicerone. Manzoni aveva sempre gli umili (o i popolani) in testa, ma certamente non li amava: costruisce un italiano moderno che è un italiano letterario, ciceroniano, non un italiano che serva alla vita quotidiana e alla comunicazione.
11. La proposta, espressa nel fioretto, di accettare tutto ciò che proviene da Dio si trova già nel *Cantico di Frate Sole* (o *Laudes creaturarum*) di Francesco d'Assisi (1182-1226) e nella laude *O Segnor, per cortesia* di Jacopone da Todi (1236ca.-1306). Francesco invita ad accettare da Dio "infirmitate 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". Beninteso, si tratta di fare di necessità virtù: era meglio accoglierle amabilmente, piuttosto che arrabbiarsi, perché si peggiorava la situazione.
12. 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* (le *quattro medicine*): a) gli dei non si occupano degli uomini e passano il tempo in cielo a banchettare; b) un male intenso è di breve durata; c) un male lungo è facilmente sopportabile; d) 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 Agostino d'Ippona (354-430) aveva sostenuto che il male era pura assenza di bene, era semplice *non essere*. Ciò non lo rendeva però più piacevole.
13. Dopo Francesco d'Assisi la figura più importante dell'ordine è sant'Antonio da Padova (1195-1231), ma nato a Lisbona. La Chiesa li ha proclamati santi. Grazie alla costruzione della basilica del Santo (1233-1310) Padova diventa un centro economico di primaria importanza. Oltre alla basilica ci sono altre chiese significative: il duomo (ricostruito nel 1522-82), la basilica di santa Giustina (ricostruita nel 1501-1506), la cappella degli Scrovegni, affrescata da Giotto (1303-05), la chiesa degli Eremitani, la chiesa di santa Maria dei Servi, la chiesa della Madonna del Carmine, la chiesa di Ognissanti, la chiesa di santa Sofia e altre chiese minori. I palazzi laici di Padova medioevale sono pochi: il Palazzo della Ragione (1218, 1306) con la piazza delle Erbe e della Frutta e la torre con l'orologio "Dondi" (1344). Il palazzo comunale, il Caffè "Pedrocchi" (1831-39), il palazzo del Bo, sede dell'università, sono costruiti secoli dopo, per lo più nell'Ottocento, e sono di ben modesta fattura architettonica. In altre parole fino a metà Ottocento l'economia girava intorno alla Chiesa e alla costruzione di sempre nuove chiese. Da parte loro le parrocchie fornivano e forniscono molteplici servizi alla popolazione, che era riconoscente.
----------I☺I----------

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), 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 e 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 del sec. XV;
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

realtà: 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.

---I☺I---

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 è 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.

In versione italiana moderna: ALDO BUSI, *Il Decameron di Giovanni Boccaccio*, BUR, Milano, 1990.

Boccaccio scrive alcune novelle erotiche (brevi, modeste, da osteria), che meritano uno spazio a sé. Vale la pena di leggerle, almeno in riassunto, e meditarle:
http://www.letteratura-italiana.com/pdf/letteratura%20italiana/19%20Boccaccio%20erotico.pdf

Nell'*Introduzione alla quarta giornata* lo scrittore giustifica la sua opera e il suo amore per le donne. Si dimentica però di dire che con le donne gli andava sempre male e che persino una vedova lo ha respinto.

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 Ciappelletto, 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 sconsacrata. 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 insalatuzze. 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 sparlato 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 bestemmiano 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 bestemmia 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 breve. 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 toglie dai guai due usurai che lo ospitano. Alla fine accetta di essere sepolto nel convento dei frati e muore in fama di santità. Dopo la morte 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 omosessuale). 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'allegra 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 è 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 e 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.

---I☺I---

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 dovevano essere risolti subito, senza incertezze, con immediata capacità d'inventare la soluzione giusta, altrimenti il piano sarebbe fallito. La donna ha grandi 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 diffusa 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.

---I☺I---

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 bue, 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 novelletta 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.

---I☺I---

Commento
1. Boccaccio afferma che la *cultura*, cioè l'educazione, non può modificare né reprimere la *natura* e le inclinazioni naturali. Quarant'anni prima Dante aveva sostenuto la tesi opposta in *If* V: grazie a un libro – alla *cultura* – Paolo e Francesca scoprono l'amore, il piacere che si possono dare l'un l'altra, la bellezza dei loro corpi e la loro sessualità. La donna riconosce che "Galeotto fu 'l libro, e chi lo scrisse". Soltanto la *cultura* riesce a dare una forma precisa ai desideri confusi ed inespressi, che turbavano i loro cuori. A questo punto si può discutere quale dei due autori abbia ragione o se il problema vada posto in altro modo: ogni individuo ha le sue reazioni particolare e perciò non si può generalizzare. In tal modo nella società ci sono individui come Paolo e Francesca e individui come Filippo Balducci e il figlio. E la varietà fa gli interessi di tutti.
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 termi-

ne 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 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 un'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.
7. Dante (*If* V) e Boccaccio hanno idee opposte sui rapporti tra *natura* e *cultura*. Il lettore discuta il problema ed esprima la sua opinione.

---I☺I---

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.



1. Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, 1483.

Commento

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

2. Nastagio degli Onesti è giovane, nobile di antica nobiltà, ricchissimo ed innamorato. È anche bello o almeno simpatico, se è pure benvoluto 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 al giovane, 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 essere 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 è 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 lussuriosa. Anche il pubblico è diverso: il popolo minuto da una parte; la nobiltà e la borghesia emergente, che presta denaro e che si dedica con successo ai commerci 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 sociale 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 dedita 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 Gianfigliazzi (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 (i tradimenti minano i rapporti dentro la famiglia e nella società), ma come uomo li capisce e forse li assolve, perché essi non potevano resistere alla forza della passione, fatta emergere dalla lettura di un libro, uno dei poemi cavallereschi che giravano per le case dei nobili. La passione è talmente forte, che i due cognati saranno uniti per l'eternità.

---I☺I---

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'altra 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'esperienza. 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 un'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 Gianfigliazzi, 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 femminetta 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. Giovanna 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 a 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 Jacopo 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.

---I☺I---

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 esercitava 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 degna-

mente 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 riferimento 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 Gianfigliazzi (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 andati 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).
11. A Cisti fornaio si potrebbe paragonare il sarto di Alessandro Manzoni, *Promessi sposi* (capitolo XXIV, 1840-42), che al cardinal Federigo Borromeo in visita a casa sua, dove si trovava Lucia Mondella, dopo aver sottoposto a grande sforzo il suo cervello, risponde con un modestissimo "Si figuri!", di cui si rimprovererà per tutta la vita. Però Manzoni non doveva trattarlo così male! Non si prendono in giro i propri personagggi. Qualche lettore vi si può identificare e arrabbiarsi moltissimo con lo scrittore.

---I☺I---

Chichibìo e la gru, VI, 4

Riassunto. Currado Gianfigliazzi 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 Gianfigliazzi, 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 controparte. 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 fornaio 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.

---I☺I---

Madonna Filippa e l'amore in eccesso, VI, 7

A Prato una legge imponeva di bruciar viva la donna sposata o la prostituta che era stata scoperta con l'amante. Avvenne che una notte Madonna Filippa, una donna gentile e bella ed anche innamorata, fu trovata dal marito Rinaldo de' Pugliesi nelle braccia di Lazzarino de' Guazzagliotri, un giovane nobile e bello, che la amava. Il marito trattenne la rabbia ma denunciò la donna, potendo portare testimonianze sicure dell'adulterio. Contro la volontà del parentado, la donna decise di affrontare il processo, piuttosto che fuggire in modo vile. Si presentò davanti al giudice, mentre tutti la invitavano a negare il fatto. Il giudice la vide bellissima e provò compassione per lei. Temeva che le risposte della donna lo costringessero a condannarla a morte. Ma alla fine dovette chiedere chiaramente se aveva tradito il marito, avvisandola che la confessione lo avrebbe costretto a condannarla a morte. La donna confessò che aveva tradito il marito più volte. Ma aggiunse anche che le donne hanno la capacità di soddisfare più uomini. Questa è la loro natura. Quindi chiese al marito se lei si era concessa tutte le volte che egli aveva voluto. Il marito rispose di sì. A questo punto la donna chiese al giudice che cosa doveva fare di quello che era rimasto: doveva forse buttarlo ai cani o servirlo a un altro uomo, giovane e bello, che l'amava? I presenti tra le risate si misero ad urlare che la donna aveva ragione e che la legge andava riservata alle mogli che si concedevano per denaro. Così il marito fu costretto a tacere e la donna se ne tornò felicemente a casa.

Commento
1. La novella e le altre più sotto sono novelle boccaccesche, come vuole la *vulgata* che ha fatto di Boccaccio uno scrittore erotico o licenzioso. È indubbio che la trama riguarda la soddisfazione degli istinti sessuali del protagonista o delle ragazze, ma è anche vero che lo scrittore abbina costantemente sesso e *intelligenza*. L'intelligenza è usata in modo funzionale ed efficace per soddisfare i propri desideri sessuali. La ragione è sì usata soltanto come semplice strumento per conseguire il fine voluto. Tuttavia deve fare uno sforzo estremo di creatività, per superare gli ostacoli che si interpongono tra il desiderio sessuale e la sua soddisfazione. L'ambito del sesso quindi è soltanto uno degli ambiti in cui si esplica e si realizza la ragione del mercante, che pervade tutto il *Decameron*. I protagonisti delle novelle erotiche sono compagni di vita e di avventura di Andreuccio da Perugia (II, 5), Nastagio degli Onesti (V, 8) e Federigo degli Alberighi (V, 9), tre giovani che colgono altri aspetti dell'amore e della donna e, ugualmente, dell'intelligenza. Nelle novelle invece tutti i personaggi, maschili e femminili, sono assatanati dal sesso. E agiscono unicamente per calmare e raffreddare i loro bollenti spiriti.
2. Lo scrittore cambia registro e cambia pubblico: si rivolge al giovane lettore comune, che pensa al rapporto sessuale (più che al sesso) e pensa semplicemente a soddisfare la fame che lo divora, senza tante sovrastrutture intellettuali. A suo avviso l'uomo è sempre un membro in resta, alla costante ricerca di vagine da impalare e la donna è una vagina bollente, sempre affamata di membri maschili. Tutto qui: si tratta di un amore tra organi genitali, che non ha ancora conosciuto né le schermaglie sociali né i riti di accoppiamento, che esistono anche tra gli animali. Un amore davvero povero e pure che dura un momento, il tempo dell'orgasmo. Questa novella come le altre si riallaccia a quanto lo scrittore aveva detto nella novelletta delle papere (*Introduzione alla quarta giornata*): l'educazione non può far dimenticare il sesso e l'istinto sessuale. Basta l'occasione e l'istinto sessuale si risveglia e vuole essere soddisfatto. L'autore però dimentica che nel corso dei secoli le società avevano trasformato l'accoppiamento inventando riti e schermaglie ed anche un *itinerarium hominis ad copulandam foeminam*, per rendere più perfette ed eccitanti le azioni. Il *Kamasutra* è un esempio.
3. I protagonisti della novella sono, come al solito, pochi e ben delineati: la donna, il marito, il giudice preoccupato e, sullo sfondo, l'amante e il pubblico che sghignazza.
4. Madonna Filippa è una ninfomane e il marito non riesce a soddisfarla completamente. Lei allora si concede all'amante, che è nobile, giovane e bello. Il marito la porta in tribunale: corre il rischio di essere

condannata a morte. E si presenta davanti al giudice. È sicura, con le sue argomentazioni, di avere il pubblico che si schiera con lei contro la legge. E così è. Il pubblico è comprensibilmente interessato, perché spera di poter apprezzare anche lui le grazie della donna. Essa si giustifica, la giustificazione è accolta dai giudici e così vince la causa e poi se ne ritorna a casa dal… marito a testa alta. Non sappiamo che cosa fece poi il marito al riparo delle mura domestiche. L'avrà bastonata o avrà preso polvere di corno di rinoceronte, per soddisfarla? O ha fatto bastonare l'amante che disturbava la sua quiete familiare? Lo scrittore si dimentica di dirlo. Magari c'era materiale per un'altra novella…

5. Più che quelle con protagonisti nobili o che vanno a Napoli a comperare cavalli questa novella è calata sulla vita dei giovani lettori, arrappati di sesso: essi vanno all'osteria, Cecco Angiolieri li intrattiene con i suoi sonetti accompagnati dalla musica, poi qualcun altro inizia a raccontare novelle salaci. Non c'è nessuna donna presente, a parte l'ostessa, che possa ascoltare. I giovani maschi tirano fuori le loro idee sulle donne: vogliono frullarle, e basta. Magari il giorno dopo o una settimana dopo andranno a cercarsi una donna da frullare o si rivolgeranno al sensale di matrimoni affinché procuri loro la moglie ufficiale da frullare nelle stanze di casa.

6. Nella *Divina* commedia, addirittura in paradiso, ci sono una ninfomane e una prostituta: Cunizza da Romano e Raab (*Pd* IX). La prima non si faceva neanche pagare, bastava chiedere cortesemente e lei si concedeva; la seconda sì: univa l'utile al dilettevole e… pensava alla vecchiaia. Addirittura Gesù Cristo, appena risorto, va a prendersi Raab nel limbo e se le porta in paradiso, nel cielo degli spiriti amanti! I piani di Dio sono veramente imperscrutabili. Sono in compagnia di un vescovo assassino, ex cantautore fallito…

7. Anche questa novella è una proiezione dei desideri maschili o femminili. Nella realtà succedeva che il marito picchiava o uccideva la moglie fedifraga. Come dimostra tra le altre Pia de' Tolomei, uccisa dal marito (*Pg* V). E le corna fanno male anche da morti, come dimostra il giudice Nino Visconti, che prova un "giusto risentimento" – parole di Dante – verso la moglie, che si è subito risposata (*Pg* VIII). In precedenza Gianciotto Malatesta non aveva apprezzato le corna della moglie Francesca con il fratello Paolo, anche se tutto avveniva in famiglia ed anche se egli alla moglie preferiva la caccia con il falcone e i cavalli (*If* V).

8. Quel che colpisce della novella è il carattere volitivo della donna, che vuole soddisfare i suoi desideri sessuali, ma che usa anche la sua intelligenza, una buona intelligenza, per farlo. Una donna di polso e di cervello.

---I☺I---

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 tor-

naconto 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 arrostire 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 ne 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 del dovuto.

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 Chichibìo 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 Gianfigliazzi (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 rim-

provera 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 è valutato con criteri morali. Tuttavia è 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 penna rubata e ridono alle spalle del popolo credulone. Lo scrittore è sensibile alla polemica anticlericale, 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 anticlericale 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 nel *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 è 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 è invaso dalle truppe francesi, chiamate contro di esso da Ludovico il Moro, signore di Milano.

---I☺I---

Il marito geloso ingannato dalla moglie, VII, 5

Ad Armino viveva un mercante ricco di denaro e di proprietà, che aveva una moglie bellissima. Era però molto geloso e non permetteva alla donna di uscire di casa. La donna era molto infastidita, tanto più che si sentiva innocente. Non potendo uscire di casa né guardare alla finestra, decise di fare un buco nel muro, poiché nella casa vicina viveva un giovane molto bello. Voleva parlargli e confessare il suo amore, in attesa che il marito smettesse di essere geloso. Attraverso il buco nel muro la donna si mise a parlare con il giovane. Lo allargò quanto bastava affinché le loro dita si sfiorassero. Di più non potevano fare a causa della vigilanza del marito. Arrivò il giorno di Pasqua. La donna disse al marito che voleva andare in chiesa a confessarsi. Il marito si insospettì, le negò il permesso ma alla fine fu costretto a cedere. Doveva però andare a confessarsi in una chiesetta lì vicina. Il giorno convenuto egli precedette la moglie e si sostituì al confessore. La donna se ne accorse subito, perché si era travestito male. La donna disse che era innamorata di un prete, che veniva ogni notte e giaceva con lei. Il confessore chiese come poteva succedere, se il marito era in casa. La donna rispose che il prete diceva alcune parole, che facevano subito addormentare il marito. La donna chiese l'assoluzione. Il confessore rispose che non gliela poteva dare, ma che avrebbe pregato per lei: avrebbe mandato poi un chierichetto a casa, per sapere se le preghiere facevano effetto. La donna gli disse di non mandare nessuno, perché il marito era gelosissimo. Il confessore rispose che il marito non se ne sarebbe accorto e le diede la penitenza. A casa la donna notò che il marito non riusciva a nascondere la brutta sorpresa che aveva avuto. Quella notte il marito si mise a guardia della porta di casa, nascondendosi in una cameretta. La donna disse al giovane che il marito era di guardia al pianterreno

e che egli poteva raggiungerla per i tetti. Il giovane la raggiunse e passarono la notte insieme. Il marito mandò un giovane a chiedere alla moglie se il prete era venuto. Lei rispose di sì. Così il marito per più notti vigilò la porta di casa, mentre i due giovani passavano la notte ad amarsi. Alla fine il marito volle sapere dalla donna chi era il prete che lei amava. La donna negò di amare un prete e aggiunse che era lui, il marito, il prete che amava. Non si era forse travestito da prete? Lo rimproverò di aver voluto sapere quel che lei voleva dire soltanto in confessione. Lo invitò a non essere più geloso e lo minacciò: se lei voleva tradirlo, lo avrebbe fatto anche se lui aveva cento occhi. E non se ne sarebbe neanche accorto. Il marito si sentì preso in contropiede. Riconobbe che la moglie era saggia e aveva ragione e da quel momento cercò di controllare la sua gelosia. Dopo quel giorno la donna continuò a vedere l'amante. Non lo fece più venire per il tetto, lo faceva entrare discretamente per la porta. I due giovane si videro e si amarono con reciproco piacere per lungo tempo.

Commento

1. I protagonisti della novella sono, come al solito, pochi e ben delineati: Il marito geloso, la moglie fedifraga, poi in secondo piano il giovane amante e il prete.
2. Anche questa novella è calata sulla vita del giovane lettore che pensa soltanto al sesso e che si diverte ad ascoltare racconti salaci, in cui le donne sono sempre affamate di membri maschili e sempre disponibili all'avventura sessuale, sia prima di sposarsi, sia e soprattutto dopo sposate, con un matrimonio concordato e un marito inadempiente. Ovviamente si innamorano di maschi che sono sia giovani sia belli sia abili nell'arte di amare. Sono anche spiantati, ma basta non dirlo. Sono pure oggetti sessuali nelle mani della donna, ma anche qui basta non farci caso: a loro non interessa. Non esiste il "maschio oggetto".
3. Il marito si è preso una moglie bella, che non sa gestire o, in alternativa, la donna si è presa un marito ricco, che non può pensare di frullarla a tempo pieno, deve preoccuparsi innanzi tutto di lavorare e di guadagnare.
4. Nella novella la donna si dimostra più astuta del marito, che pure doveva avere l'intelligenza acuta del commerciante. Ma si tratta della bassa astuzia, l'intelligenza del popolino o delle donne, non si tratta dell'alta e nobile intelligenza di Nastagio degli Onesti o dell'intelligenza da mercante di Andreuccio da Perugia, che si fa ingannare ma che un po' alla volta impara a cautelarsi e alla fine recupera il denaro perduto.
5. Anche questa donna è attiva e vogliosa di sesso come madonna Filippa (VI, 7). Per motivi sconosciuti nessuna di queste ninfomani si preoccupa di restare incinta.
6. Boccaccio ha calato questa e le altre novelle erotiche sulla vita del suo giovane lettore assatanato di sesso e voglioso di rapporti sessuali "prendi e scappa". Ma nelle trame qualcosa stride. In questa novella ad esempio è immediato pensare che la donna sia stupida a mettere a rischio il benessere conquistato con il matrimonio per soddisfare le esigenze della sua vagina: a) lei aveva piazzato bene la sua bellezza e la sua bellezza non era eterna; b) il marito poteva brutalmente dirle che l'aveva comperata, che facesse la sua parte e che non dimenticasse che la bellezza è di breve durata, mentre i suoi fiorini no; c) il marito poteva cacciarla fuori di casa o batterla, senza problemi, e nessuno avrebbe messo in discussione il suo diritto di bastonare la moglie adultera. Ma ai giovani ascoltatori queste quisquiglie non venivano in mente neanche in mille anni. Il solo pensiero di una donna che cercava rapporti sessuali fuori del matrimonio li eccitava.

---I☺I---

La badessa e le brache del prete, IX, 2

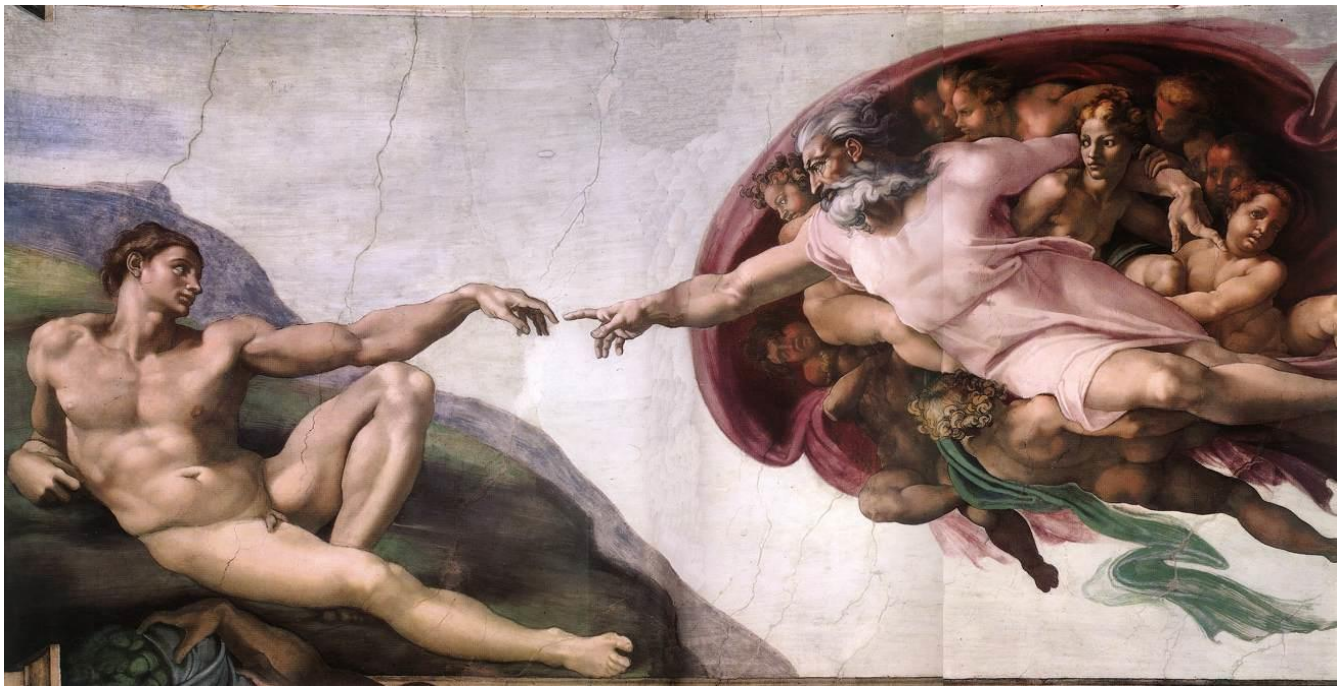
In Lombardia c'era un monastero pieno di santità e di religiosità. Qui c'era una monaca nobile e bellissima di nome Isabella. Un giorno un suo parente venne con un giovane. Lei si innamorò di lui e lui la ricambiava. Lui trovò il modo di raggiungerla di notte. Così fece più volte. Una notte però una monaca lo vide. Lo disse alle altre monache. Insieme decisero di dirlo alla badessa, che era reputata una santa donna. Poi pensarono che era meglio che i due giovani fossero colti mentre erano insieme. Così una notte in cui il giovane era venuto, una monaca si mise a guardia della porta di Isabella, un'altra andò dalla badessa. La badessa stava con un prete e, temendo che la monaca aprisse la porta, si vestì in fretta e al buio. Sul capo però non si mise il velo, ma le brache del prete. Nessuna si accorse di quel che si era messo in capo. Isabella e l'amante furono colti di sorpresa. Isabella fu portata nel salone del monastero. Il giovane intanto si rivestiva pensando che poteva sempre portar fuori la ragazza dal monastero. Nel salone la badessa si mise a rimproverare duramente Isabella, accusandola di aver infangato il buon nome del monastero. La giovane se ne stava zitta, piena di vergogna, sentendosi colpevole. Il suo silenzio spinse le altre monache a provare compassione per lei. La badessa continuava i rimproveri. Ad un certo punto Isabella alzò il capo e vide le brache. Allora invitò la badessa ad annodarsi la cuffia. La badessa non capiva. Isabella ripeté l'invito. Soltanto allora le altre monache si accorsero delle brache. Finalmente la badessa capì. Allora, vedendo che tutte le monache se n'erano accorte, cambiò discorso e disse che non si poteva resistere agli stimoli della carne, invitò le monache a fare quel che fino ad allora avevano fatto, quindi licenziò la giovane e se ne tornò dal suo prete. Isabella continuò a vedersi con l'amante, suscitando qualche invidiata. Quando seppero come stavano le cose, le monache senza amante si diedero da farne per procurarsene uno.

Commento

1. La novella è ambientata in un convento femminile. Per Boccaccio anche le suore sono donne e sono do-

minate dall'istinto sessuale, che tendono a soddisfare. Dio è lontano, irraggiungibile, e non disturba con la sua presenza la vita dentro le mura del convento.
2. Conviene confrontare le novelle erotiche di Boccaccio tra loro, per sottolineane diversità ed elementi comuni. E anche la visione del sesso e dei rapporti maschio-femmina che propongono.
3. La novella è stata ripresa 120 anni dopo da Masuccio Salernitano (*Novellino*, *Fra' Nicolò da Narni e le brache di san Griffone*, I, 3): conviene confrontare le due versioni. Ed anche i due autori.
4. Più in generale conviene confrontare tutte le novelle erotiche di Boccaccio e di Masuccio. Il sesso e la sessualità vi svolgono funzioni assai diverse. In Boccaccio esse celebrano il *rapporto sessuale*, che i giovani chiamano pomposamente *amore*. In Masuccio celebrano il *rapporto sessuale*, ma inserito in una visione più vasta: il *corpo femminile* è uno dei pochi beni da arraffare, che tutte le classi sociali (nobili, clero e popolo alto) cercano di arraffare. L'altro valore è la ricchezza. Il popolo minuto è escluso dalla ricchezza e anche dall'uso dei di corpi femminili. Quando pensa alle donne per frullarle, entra in concorrenza con il clero, ma mai con i nobili.
5. Masuccio riesce quindi a controbilanciare la monotonia dei rapporti sessuali, che poi sono soltanto accennati. Ad esempio, trasforma la corte a madonna Barbara in uno spettacolo di bravura teatrale, che raggiunge il culmine nel momento della deflorazione, quando accende due torce ai lati della ragazza: le ombre create dalle fiamme provocano una esplosione di erotismo (I, 2). Nella novella delle brache di san Grifone (I, 3) c'è la duplice frullata (la donna e la serva, i due frati), ma la novella non si ferma all'amplesso, e continua perché uno dei due frati aveva dimenticato le mutande e bisognava recuperarle. Di qui l'idea geniale della processione.
6. Le novelle erotiche di Boccaccio fanno pensare che il sesso sia apprezzato soltanto quando è difficile da raggiungere, quando fa provare il brivido del rischio, quando è vietato, quando la donna è di proprietà altrui, quando è ninfomane e non è soddisfatta dal legittimo consorte. E infine che il matrimonio riduca nell'uomo la *libido*, anche se potrebbe scatenarsi, perché la donna è sua moglie o di sua proprietà.
7. In nessuna novella erotica Boccaccio entra nei particolari. Non sappiamo se i due giovani si baciano, si abbracciano, si accarezzano, si spogliano lentamente o velocemente, se parlano o non parlano, se si fanno reciproci complimenti sulla bellezza reciproca, se si frullano subito e tutto finisce in pochi secondi o se la tirano per le lunghe. Nel caso di Francesca e Paolo le cose vanno per le lunghe (*If* V): c'è in primo luogo il pre-riscaldamento mentale, la lettura del libro e la trasformazione delle parole in immagini mentali che danno sicuramente piacere. Poi i due amanti si spogliano ed apprezzano la reciproca bellezza. Magari la commentano verbalmente… "Amor mio, sei il primo bronzo di Riace!" "E tu sei Venere quando aveva 20 anni e usciva nuda dal mare!" Infine pensano ad usare i loro corpi in un caos indescrivibile di membra, di posizioni, di acrobazie e di gemiti.
8. Masuccio Salernitano (1410ca.-1476) riprende questa novella nel *Novellino* (1476): *Fra' Nicolò da Narni e le brache di san Griffone*, I, 3. Egli coinvolge due frati e poi tutto il convento in una storia oscena di corna e di donne affamate di sesso.

----------I☺I----------



1. Michelangelo Buonarroti, *Creazione di Adamo*, 1511. *Adamo ha il pene rattrappito, perché Eva non era ancora stata creata. Dio si dà una mossa per crearla quanto prima. Poi Adamo recupera il tempo perduto e si dedica agli esercizi sessuali con Eva. Un buon esempio per tutta l'umanità. Dio controllava che non sbagliasse entrata.*

Masuccio Salernitano (1410ca.-1476)

La vita. **Tommaso Guardati**, detto **Masuccio Salernitano** (Salerno, 1410ca.-Salerno, 1476) è imbevuto di cultura religiosa ed è una figura solitaria dell'Umanesimo napoletano, poiché non è un letterato di professione. Lavora come funzionario alla corte di Alfonso d'Aragona a Napoli, dal 1463 entra al servizio del principe di Salerno Roberto Sanseverino. Ha cinque figli, tre dei quali prendono gli ordini religiosi.

L'opera. Masuccio Salernitano scrive il *Novellino*, una raccolta di 50 novelle che dissacrano il mondo ecclesiastico e celebrano la nobiltà. La stesura è lentissima, inizia nei primi anni Cinquanta e termina nei primi anni Settanta. Subito dopo la morte il manoscritto è bruciato dall'inquisitore. La prima edizione critica dell'opera è curata dal patriota napoletano Domenico Settembrini, che si propone di recuperare la letteratura meridionale del passato. Masuccio divide le novelle in dieci gruppi, introdotti da un *Prologo*, che trattano uno specifico argomento. Alla fine dell'opera pone un *Parlamento*, insomma una *Postfazione*. A sua volta ogni novella ha l'*Argomento*, cioè il riassunto in 5-6 righe, il *nome* dell'autore a cui è dedicata, l'*esordio*, che è una specie di premessa, la *Narrazione*, cioè il testo della novella, infine il commento finale intitolato *Masuccio* e fatto dallo stesso autore. Ogni decade di novelle tratta poi lo stesso argomento. Lo scrittore cerca in qualche modo di ripetere l'organizzazione del *Decameron* di Boccaccio: per allontanarsi dalla peste, 10 giovani si ritirano in una villa fuori di Firenze e si raccontano una novella al giorno per 10 giorni con argomento indicato dal re o dalla regina. L'ultima novella della giornata e alcune giornate hanno argomento libero. In tal modo i due autori salvano unità e varietà, ed evitano la noia e la ripetizione. I due mondi, quello di Boccaccio e quello di Masuccio, sono però molto diversi, perciò i risultati sono completamente diversi. Anche gli scopi sono diversi: Boccaccio vuole serenamente divertire, anche quando racconta novelle licenziose. Masuccio non dimentica mai lo scopo pubblicitario e politico delle sue novelle: la difesa della classe nobiliare contro il clero e i vari ordini frateschi, che insidiano le donne e la ricchezza alla nobiltà. Il popolo per lui è semplice carne da macello, che si fa imbrogliare dai frati, e le sue donne sono territorio di caccia per i nobili lombi. Il disprezzo per il clero non gli impedisce di piazzare i suoi figli e le sue figlie proprio nella gerarchia ecclesiastica, che permetteva una vita agiata. L'eventuale contraddizione passa però in secondo piano se si tiene presente che egli si schiera con i principi napoletani contro l'esosa fiscalità del sovrano, che ne deve domare le due rivolte. Firenze era ricca e produceva ricchezza, da cui tutti attingevano. il Regno di Napoli no. Di qui la lotta di tutte le parti sociali per strappare ricchezza alle altre. La lotta avviene anche sul piano ideologico e culturale: la Chiesa usa le prediche, Masuccio le novelle.

La poetica. L'economia arretrata, i conseguenti conflitti tra monarchia e nobili, tra nobili ed ecclesiastici, tra monarchia e Chiesa romana permettono di capire meglio i suoi attacchi polemici e le sue ossessioni. Tuttavia nelle novelle egli fa sentire la sua formazione sia religiosa sia teatrale. D'altra parte la Chiesa aveva il monopolio della cultura e del teatro che era nato con le sacre rappresentazioni… In una società povera i premi in palio sono pochi: un po' di ricchezza e un po' di sesso, rappresentato dal corpo di una donna, che appaiono ossessivamente e in modo ripetitivo da una novella all'altra. L'amore poi è povero, è soltanto fisico, è soltanto sesso: il maschio possiede e usa la femmina per soddisfare i suoi appetiti sessuali che culminano nell'orgasmo. L'amore sessuale non s'innalza mai al livello letterario, emotivo, sentimentale, ideale, come proponevano la Scuola siciliana (1230-60) e il *Dolce stil novo* fiorentino (1275-95), che avevano inventato la donna-angelo, che porta l'uomo a Dio. E oltre al sesso con c'è altro, non ci sono altri valori. Il sesso che travolge il lettore non è quindi una ricerca del piacere che soddisfa e realizzi i personaggi. È la fuga in un mondo turpe e degradato, è un auto-stordimento, per protestare contro il mondo reale in cui si vive.
Basta confrontare le cinque novelle erotiche di Masuccio con le sei novelle erotiche di Boccaccio e si coglie la diversa prospettiva dei due autori. Boccaccio apprezza l'ironia, la battuta di spirito, l'amore sentimentale, l'amore romantico, l'amore tragico. A tutto questo lo scrittore salernitano contrappone la ricerca continua e ossessiva di amplessi, ricercati dai nobili cavalieri e da tutte le donne, presentate come voraci vagine affamate di membri maschili. Il popolo invece è sessualmente anoressico (gli uomini) o terreno di caccia per nobili e clero (le donne) o altri esseri mostruosi affamati di sesso (i nani). Lo scrittore propone insomma, e consapevolmente, un'estetica del brutto, un'estetica pre-barocca, incentrata sulla celebrazione dell'osceno, del deforme e di una umanità degradata.
L'opera è molto apprezzata dalla nobiltà del tempo, ma è osteggiata dalle autorità ecclesiastiche ed è presto dimenticata, poiché propone un mondo deforme e grottesco che si contrappone sia al mondo ideale e alla nobiltà di Boccaccio, sia ai valori classicheggianti dell'Umanesimo, sia perché è ferocemente anticlericale. Masuccio, blasfemo e pornografico, è riscoperto secoli dopo soltanto da Domenico Settembrini (1813-1876), un patriota napoletano, che ripubblica il *Novellino* nel 1874. Il Salernitano però subisce la condanna moralistica dei critici di ispirazione crociana, che proponevano un'estetica del bello. E la sua "cattiva fama" permane anche dopo le edizioni critiche di Alfredo Mauro (1940) e di Giorgio Petrocchi (1957) e, a parte qualche rara eccezione, anche con la critica successiva.

Commento

1. Masuccio mostra un aspetto della cultura meridionale ben diverso da quello normalmente conosciuto, prima la Scuola siciliana e poi l'Umanesimo napoletano. Vale la pena di leggerlo proprio per questo motivo. È uno scrittore anomalo, che non cerca classici greci e latini da pubblicare, e che porta la cultura in ambiti originali, del tutto sconosciuti. Conviene confrontarlo con il *Decameron* (1349-51) di Giovanni Boccaccio, a cui si ispira, e anche con lo *Specchio di vera penitenza* (1354) di Jacopo Passavanti, scrittore di prediche, che scopre le atmosfere notturne. La cosa curiosa è che il suo moralismo (ma filonobiliare) supera di gran lunga quello del frate domenicano.
2. La corte napoletana peraltro offre anche un'altra e ben diversa visione dell'Umanesimo: quello di Lorenzo Valla (1407-1457), di Giovanni Pontano (1422-1503) e di Iacopo Sannazaro (1455-1530), tre grandissimi umanisti. Valla, un professionista della cultura, fa la spola tra Napoli e Roma e dimostra che la donazione di Costantino è un falso del sec. VII (1440). Pontano e Sannazaro scrivono splendide opere in latino.
3. Masuccio può essere confrontato proficuamente con Jacopo Passavanti per diversi motivi: Passavanti proietta l'uomo sull'al di là dove i peccati sono duramente puniti; Guardati lascia interamente l'uomo sulla terra, un infermo non meno peggiore. I due autori puntano sull'orrido, su atmosfere cupe e maligne in cui i personaggi sono immersi. Per il frate la ricchezza è un dis-valore e fa perdere l'anima. Per Guardati è una dei due valori, l'altro è l'amore fisico con una donna. Per il frate la cultura fa andare all'inferno (*Serlo e lo scolaro dannato*), per il Salernitano è un valore, ma lontanissimo e non si accorge che grazie ad essa i frati predicatori riescono a tessere con successo i loro imbrogli. Peraltro egli è più vicino a Passavanti (1354) che a Boccaccio (1349-51). Ma Guardati non riesce mai a staccarsi dal suo mondo tra Napoli e Salerno e da una visione grossolanamente materialistica della realtà. Il passato pesa sulle sue idee. Non capisce che l'uomo e la donna hanno bisogno di sogni e di illusioni per vivere. Lo dirà poi Ugo Foscolo, un altro materialista, in un romanzo (1798). In quegli stessi anni Firenze, Roma e Venezia conoscono i fulgori dell'Umanesimo e poi del Rinascimento. E la lingua ufficiale è il latino.
4. Il sesso di Masuccio non è liberatorio, è ossessivo, è l'unica evasione dalla realtà per tutti, nobili, preti, frati, uomini comuni. E donne. Ben diverso è il sesso nella visione goliardica o di Walther von der Vogelweide, più sopra, a cui va confrontato.

---I☺I---

Maestro Diego, la cavalla e lo stallone, I, 1

Riassunto. A Salamanca viveva un frate minore conventuale di nome Diego de Revalo. Era esperto in san Tommaso come in Duns Scoto. Teneva lezione all'università. Era bello e leggiadro e sentiva il fuoco dell'amore. Si innamora di Caterina, moglie di Roderigo d'Angiaja, un notabile della città. Le scrive una lettera, che fa portare da un chierichetto. La donna è lusingata, ma gli risponde che suo marito la vuole tutta per lui. Egli diventa invece importuno e la segue ovunque. Caterina pensa di avvisare il marito prima che altri lo avvisino. Il marito le dice di farlo venire di notte, al resto avrebbe pensato lui. Diego entra, una serva lo conduce in una stanza buia. Qui il marito e un servo lo strangolano. Il marito si pente subito dell'omicidio (teme il re e il convento). Con il servo lo porta in convento e lo mette a sedere in una stanza su una sedia (è la latrina del convento). Quindi ritorna a palazzo. Un giovane frate va nella stessa stanza per sgravarsi di corpo. Riconosce Diego seduto e si mette ad aspettare. Tra i due non correva buon sangue. Ma Diego non si muove. Allora il frate, pensando che lo voglia prendere in giro, afferra una pietra e lo colpisce sul capo. Diego cade. Egli pensa di averlo ucciso e, temendo d'essere incolpato a causa della loro inimicizia, lo prende e lo trascina davanti alla porta del palazzo di Roderigo, poiché sapeva che il frate ne corteggiava la moglie. Non contento, va dal padre guardiano e gli chiede di poter andare a Medina con una cavalla a prendere le elemosine che aveva raccolto. Il padre lo loda e gli dà il permesso. Roderigo passa la notte in bianco, finché decide di mandare un servo ad ascoltare se i frati hanno scoperto il morto. Il servo esce e trova subito il cadavere. Ritorna dal padrone, che non si arrabbia affatto. Manda il servo a prendere uno stallone, sul quale legano il morto, gli mettono una lancia in mano e lo portano davanti al convento. In quel momento dal convento esce il frate con la cavalla. Sentendo l'odore della femmina, lo stallone cerca di montarla. Il frate le spinge gli speroni nei fianchi, la cavalla si mette a correre, inseguita dallo stallone. Il frate chiede aiuto. Ormai è primo mattino, la gente guarda dalla finestra, vede i due frati che si inseguono e ride. Alla fine i due sono fermati ad una porta della città. Gli abitanti volevano sapere che cosa era successo. Il morto è sepolto, il vivo è portato in convento, poi sarebbe stato portato in carcere con l'accusa di omicidio. Il podestà lo avrebbe giudicato e impiccato. Intanto era giunto il sovrano, il quale, sentendo la storia, da una parte ride, dall'altra è dispiaciuto di aver perso un frate così stimato. Ma la giustizia doveva seguire il suo corso. Allora Roderigo, per evitare che il frate fosse ingiustamente impiccato ed essendo in buoni rapporti con il sovrano, decide di confessare in pubblico quanto era successo. Però è disposto a raccontare la storia soltanto se il sovrano perdona preventivamente colui che ha giustamente ucciso il frate. Il sovrano concede il perdono e il nobile racconta la storia. Il frate insidiava e importunava sua moglie, così egli ha pensato di farlo venire di notte e di strangolarlo. Poi l'aveva portato in convento, ma se l'era ritrovato davanti alla porta il mattino dopo. Allora l'aveva messo sullo stallone e riportato al convento. Il re aveva già sentito qualche voce

sull'intraprendenza di Diego verso le donne. Perciò fa venire il frate guardiano, il frate incriminato e gli altri confratelli, che ascoltano il racconto di Roderigo e confermano il comportamento riprovevole di Diego. Così il sovrano fa liberare il frate, ingiustamente accusato, e oltre al perdono loda il cavaliere per quanto ha fatto.

Commento

1. Il punto forte del racconto è la cavalcata infernale che avviene sul far dell'alba. Il punto debole è che non si spreca uno stallone così, per scopi poi non molto chiari. Che dovevano dire o fare i frati davanti al morto legato allo stallone? Sicuramente non si era legato da solo… Comunque sia, la storia è movimentata e piena di colpi di scena. Arriva anche il sovrano, senza farsi annunciare, che serve come (e diventa il) *deus ex machina*, che risolve la situazione, con soddisfazione di tutte le parti in causa. La morale della favola – c'è anche una morale! –, espressa dal sovrano, è che non si va a pascolare impunemente l'erba altrui e che il nobile ha fatto bene a strangolare il frate. Il sovrano dà un perdono preventivo e oltre al perdono loda il cavaliere che si è fatto giustizia da solo. I frati del convento davano però il loro consenso: Diego de Revalo esagerava nell'essere intraprendente verso le donne. E non capiva che doveva restare a pascolare le sue popolane e non insidiare mogli di nobili.
2. I personaggi sono poveri di tratti. I frati o i pretendenti sono *giovani*, *belli* e *innamorati*. Tutto qui. Le donne sono belle o bellissime e concupibili o normalmente vogliose di rapporti sessuali. E, almeno in questo caso, sono oneste soltanto per timore delle conseguenze. Normalmente non si preoccupavano neanche di esserlo: farsi possedere era il loro unico ideale di vita. Avevano una particolare predilezione per i nani a causa della fama che essi avevano di avere un pene sovra-dimensionato. Concedersi a un altro nobile si poteva anche capire, ma concedersi a un frate no: i frati avevano già la loro pastura tra le popolane che andavano in chiesa. Quindi risultano del tutto giustificate l'irritazione e la reazione del nobile.
3. Non deve sfuggire il modo sbrigativo di farsi giustizia: il frate è scocciato che Diego de Revalo resti troppo a lungo a sgravarsi le budella e gli tira un sasso. Non si accorge della testa a penzoloni del morto (era stato strangolato) e lo porta davanti alla porta di casa del potenziale assassino. Nessuno poi nota il collo spezzato del frate o, almeno, l'effetto dello strangolamento. Il collo doveva ritornare al suo posto, per la sceneggiata successiva.
4. Lo strangolamento del frate non dà luogo ad alcuna catena di vendette. Tutte le parti riconoscono che fra' Diego de Revalo meritava di essere punito per aver corteggiato una donna, una donna *sposata*, e sposata a un *nobile*. Il nobile insomma ha per tutti il diritto di strangolare l'invasore, l'intruso. Oggi la legge italiana punisce il padrone di casa o il gioielliere che spara al ladro per legittima difesa e/o per difendere la sua proprietà! Paese che vai, diritto che trovi.
5. Il re di Spagna svolge la funzione di *deus ex machina* della tragedia antica: incanala la novella verso la soluzione che accontenta tutte le parti. È chiaro poi che le decisioni di un re non si possono discutere e sono sempre giuste…
6. Masuccio non dimentica mai lo scopo pubblicitario e politico delle sue novelle: la difesa della classe nobiliare contro il clero e i vari ordini frateschi, che insidiano le donne e la ricchezza alla nobiltà. Il popolo per lui è semplice carne da macello, che si fa imbrogliare dai frati, e le sue donne sono territorio di caccia per i nobili lombi. Il disprezzo per il clero non gli impedisce di piazzare i suoi figli e le sue figlie proprio nella gerarchia ecclesiastica. L'eventuale contraddizione passa però in secondo piano se si tiene presente che egli si schiera con i principi napoletani contro l'esosa fiscalità del sovrano, che ne deve domare le due rivolte.
7. La novella va paragonata alle novelle di Boccaccio incentrate sui giovani (*Andreuccio da Perugia*, *Nastagio degli Onesti*, *Federigo degli Alberighi*) e sull'erotismo (*Masetto da Lamporecchio*, *Re Agilulfo e il palafreniere*, *Madonna Filippa*). La conclusione è immediata: i due mondi sono lontanissimi. Un confronto efficace è anche con un altro scrittore del terrore: Jacopo Passavanti, che spaventa i fedeli per portarli a vivere in grazia di Dio.
8. La novella iniziale dà un'idea soddisfacente del *Novellino*. È un mondo degradato, che pensa unicamente al sesso e alle soddisfazioni sessuali. Ma le novelle successive aggravano (se così si può dire) questo degrado: compaiono le donne dalla vagina ardente, sempre affamate di sesso, i mariti anoressici e tanti nani dal pene sovradimensionato, che esistono unicamente per soddisfare le voglie femminili.
9. Una degli aspetti che più colpiscono di questa come delle altre novelle è la sua costruzione teatrale: non è scritta per essere letta, è scritta per essere rappresentata. L'autore pensa e scrive in termini di rappresentazione teatrale ed è sempre attento all'ambiente in cui l'azione si svolge. In questa fa comparire in scena anche gli spettatori: la gente che si sveglia all'alba e assiste alla cavalcata infernale. Seicento anni prima della comparsa del cinema… Un esempio può essere istruttivo: *Il mondo perduto – Jurassic Park* (1995) di Michael Crichton (1942-2008) non è un romanzo da leggere, è già la sceneggiatura & montaggio di un film, che poi si farà (1997).
10. La novella della cavalcata infernale sul far dell'alba dà inizio alla letteratura nera, alle atmosfere piene di paura, ai morti viventi, agli *zombie*, al racconto e al romanzo gotico o del terrore, che esploderanno nell'Ottocento. Le penne più illustri sono lo statunitense Edgard Allan Poe (1809-1849), lo statunitense Howard Phillips Lovercraft (1890-1937) e lo statunitense Stephen King (1947). La produzione italiana ed europea è insignificante. E l'Italia vive di cultura americana e inglese importata. Basta scorrere gli autori delle varie collane della "Mondadori".

---I☺I---

Un frate domenicano, madonna Barbara e il quinto evangelista, I, 2

Riassunto. In Germania viveva un ricco signore, il duca di Lanzhueta, che aveva un'unica figlia, molto bella, di nome Barbara. La ragazza si fissa di fare voto di castità e nulla le può far cambiare idea, tanto che alla fine i genitori si rassegnano. Essa pregava e faceva digiuni tanto che la sua fama si diffuse in tutta la Germania e poi anche in Italia. Così, per vederla, iniziano i pellegrinaggi, non sempre ispirati da buone intenzioni. Un frate domenicano, bravo predicatore, girava il paese con false reliquie e faceva spessissimo miracoli. La sua fama giunge alle orecchie della ragazza, che lo vuole vedere per chiedergli consiglio e lo invita. Il frate era giovane e robusto e, quando vide la ragazza, se ne innamora. Fa fatica a controllare i suoi desideri, ma loda la scelta di Barbara di restare vergine. Anzi persuade la famiglia a costruire un monastero per la figlia e le altre donne che volevano vivere come lei. In breve il monastero è costruito. È dedicato a santa Caterina da Siena. In poco tempo si riempie di giovani figlie dei nobili della regione. Egli le convince che il modo migliore di lottare contro il maligno è quello di confessarsi. Così diventa il loro padre spirituale. A questo punto mette in atto la seconda parte del piano. Una sera prende il messale di Barbara e vi infila un biglietto scritto a lettere d'oro: "Tu concepirai il quinto evangelista e rimarrai vergine". Poi lo rimette al suo posto. Quando lo prende e legge la frase, la ragazza si preoccupa non poco e va a chiedergli consiglio. Il frate dice che non deve credere a quelle tentazioni del maligno. Lei se ne va contenta. Allora egli dà al suo chierichetto altri santini simili da lanciare nella stanza della ragazza. Essa allora ritorna dal frate, il quale risponde che potevano provenire da Dio come no. Ma doveva restare nella decisione precedente. Sarebbe venuto però nella sua cella a celebrare una messa. Il giorno dopo va. Per tutta la messa il chierichetto continua a lanciare santini. Alla fine la donna chiede come potrà obbedire a Dio se non conosce uomo. Quindi pensa che il frate, uomo buono e pio, sia la persona giusta. Egli risponde che ha fatto voto di castità, ma, per non permettere che le carni della ragazza siano contaminate da altre mani, è disposto a sacrificarsi. Si sarebbero preparati pregando fino a sera. Giunta l'ora, entra nella cella della ragazza. Ma non ha fretta, anche se il desiderio lo prende. La vuole prima vedere nuda. Mette due torce ai lati e le dice di spogliarsi. È bellissima. Per poco egli non sviene dall'emozione. Quindi inizia a baciarla. La possiede per tutta la notte tante volte quanti i doni dello Spirito Santo. Barbara ci prende gusto, anche se lo faceva per obbedienza. Alla fine rimane incinta. Il frate allora si preoccupa. Le dice che sarebbe andato dal Santo Padre e sarebbe ritornato a prenderla con i cardinali. La ragazza gli crede. Il frate ritorna in Italia e si perde in Toscana, dove continua a imbrogliare chiunque incontrava. Poiché i cardinali non arrivano, Barbara confessa tutto alla madre, la quale le dice che è stata ingannata. Adirato, il duca manda soldati per tutta la regione ad ammazzare frati. Infine dà la figlia in moglie a un piccolo barone. Egli e la moglie terminano amareggiati i loro giorni.

Commento

1. Per entrare nel mondo dello scrittore napoletano bisogna tener presente che nel Basso Medio Evo la Chiesa attirava i giovani di tutte le classi sociali, forniva loro cultura, chiedeva loro soltanto di esserle fedeli. In cambio concedeva prestigio, denaro e la massima libertà sessuale. I giovani, soprattutto delle classi più povere, trovavano quindi nella Chiesa una eccezionale occasione per abbandonare la loro povertà, per avere cultura, prestigio, denaro, cibo in abbondanza, soddisfazioni sessuali con maschi come con femmine. Soltanto la Chiesa garantiva una vita economica soddisfacente. E gli ordini religiosi hanno uno sviluppo esponenziale: francescani e domenicani ecc., che sottraggono ricchezza alla classe nobiliare. Di qui gli attriti fra mobilità (o Stati) e Chiesa di Roma. Francesco Petrarca, il maggior poeta del Trecento, prende gli ordini minori per convenienza e per la sua parrocchia di Santa Giustina (Padova) passa soltanto per intascare le decime. Ha due figli con due donne sconosciute. Nessuno gli rimprovera questa vita. Soltanto il concilio di Trento (1545-63) pone ordine alla vita sessuale dei parroci: in giro per la canonica potevano andare soltanto donne che avevano compiuto 40 anni, che erano un vero orrore.
2. Lo scrittore racconta una storia dolente: anziché pensare al matrimonio, la ragazza si intestardisce a voler restare vergine e a passare la vita tra preghiere e digiuni. E poi arriva un giovane e santo frate e si fa ingannare. Una vergogna per la famiglia. Anche i nobili risultano creduloni: una vergogna doppia
3. Ovviamente la costruzione del monastero è troppo rapida. Ma quel che conta è la storia, non le difficoltà tecniche o i punti inverosimili della trama, che non interessano al lettore. Il lettore si può porre anche un'altra domanda: valeva la pena di fare tutta quella fatica per conquistare la ragazza? Non era troppa? Non conveniva pensare a un altro modo per conquistarla, ad esempio rapirla e violentarla? O, addirittura, non era meglio lasciar perdere? O semplicemente andare in un bordello o, al limite, consolarsi con un altro frate? Molto spesso neanche i grandi romanzieri di massa si pongono queste semplici domande.
4. La formazione teatrale di Masuccio si vede nella scena in cui fa spogliare Barbara tra due fiaccole. I movimenti delle fiamme creano e ricreano ombre sensuali sul corpo della donna e sulle pareti della stanza, e aumentano a dismisura l'effetto erotico.
5. Si può confrontare il meccanismo di questa novella con il meccanismo ben più elaborato di *Andreuccio da Perugia* (II, 5), che ha per deuteragonista una prostituta siciliana. La novella è ambientata nei quartieri di Napoli. Il meccanismo della novella di Boccaccio è più scorrevole e credibile.

6. Un confronto si può fare anche tra il voto di castità di Lucia Mondella (*Promessi sposi*) e quello di Barbara. I due contesti sono radicalmente diversi. I confronti si possono allargare ad altri personaggi del romanzo e dei racconti. Possono riguardare le figure degli ecclesiastici nel *Novellino* e nei *Promessi sposi*, ad esempio la figura di don Abbondio, di fra Galdino (quello delle noci), di fra' Cristoforo, del padre provinciale, di Federigo Borromeo ecc. Un altro confronto può riguardare i nobili di Manzoni e i nobili di Masuccio. È possibile tirare fuori anche un terzo incomodo: fra' Timoteo, il cinico frate della *Mandragola* (1518), che pensa a fare i suoi interessi e gli interessi del convento, e che non resiste alla tentazione di sapere come la storia andrà a finire. I confronti servono per vedere come un argomento, un tema, una figura sono visti in modi diversi e magari contrapposti da scrittori diversi e di società diverse. Per derubare la Chiesa e gli ordini religiosi prima la Rivoluzione francese (1789), poi Napoleone (1805) sciolgono i monasteri e ne incamerano i beni. Erano arrivati i predoni e i bottegai, nati dalle idee e dalla penna caustica degli illuministi, che dicevano che tutti gli uomini erano uguali e che anche la borghesia aveva il diritto, come nobili e clero, di arraffare.

---I☺I---

Fra' Nicolò da Narni e le brache di san Griffone, I, 3

Riassunto. Tempo addietro a Catania viveva Ruggero Campisciano, dottore in medicina. Da vecchio prende moglie. Si chiamava Agatha. Era molto bella. E diviene geloso anche degli amici. Le impone di guardarsi sia dai laici sia dai religiosi, anche se egli era tesoriere dei frati minori. Un giorno in città viene un frate, ipocrita e imbroglione come tutti gli altri, ma giovane e bello. Si chiamava fra' Nicolò da Narni. Aveva studiato a Perugia, era bravo predicatore ed era stato compagno di san Bernardino. Un giorno, mentre predica, la vede e comincia a fissarla. La donna lo guarda, gli pare bello, e pensa di andare a confessarsi da lui. Finita la predica, gli si fa incontro. Lui, per nascondere il suo desiderio di possederla, dice che non poteva confessarla. Ma poiché è la moglie del loro procuratore, l'avrebbe fatto. Alla fine della confessione la donna chiede al frate se c'è un modo per eliminare la gelosia del marito. Magari con impiastri d'erbe. Il frate è contento: si vede aperta la porta di casa. Ma risponde che la causa di tutto era la bellezza della donna e un uomo saggio doveva essere per forza geloso. Lei chiede l'assoluzione. Il frate le risponde che non poteva dargliela senza l'aiuto di lei. La donna, sicura che il frate fosse gallo e non cappone, dice che voleva concedergli il suo amore. Il frate risponde che insieme avrebbero gustato la loro giovinezza. Lei dice che ogni mese ha un momento di debolezza ed ha bisogno del medico. Un giorno in cui il marito è assente si finge ammalata, così il frate poteva andare da lei con la reliquia di san Griffone. Il frate è d'accordo. Aggiunge che avrebbe portato un suo confratello, che si sarebbe fatta la serva. Agatha riferisce tutto alla serva, che è contenta della notizia. Il giorno dopo il marito deve uscire di casa. Agatha si finge ammalata e manda la serva a chiamare il frate. Come d'accordo, il frate viene con il confratello. Giunto a casa della donna, dice che le reliquie fanno più effetto se precedute dalla confessione. Così nella stanza rimangono le due donne e i due frati. Per cacciarla meglio, fra' Nicolò si toglie le mutande e le getta in capo al letto. Era già arrivato alla terza lepre, quando sente arrivare maestro Ruggero. Si risistema in fretta e furia, fa entrare i servi, ma dimentica le brache. Il marito non è contento di vedere i frati. Agatha gli dice che l'avevano guarita con le reliquie di san Griffone. Allora il marito, credulone, ringrazia Dio, san Griffone ed anche il frate. Andandosene, il frate si accorge che il suo cane sbatte ora di qua, ora di là. Gli viene in mente che ha dimenticato le brache. Il compagno lo rassicura: le avrebbe trovate la serva, che poi le avrebbe nascoste. Fra' Nicolò si augura che non ne seguisse uno scandalo. L'altro aggiunge che i frati domenicani vanno in giro a cacciare senza mutande. Poi si confidano: fra' Nicolò era alla terza starna, l'altro al secondo chiodo. Invece maestro Ruggero si accorge delle brache, le riconosce del frate e chiede spiegazione. La donna risponde prontamente che il frate aveva lasciato da lei la reliquia, per prolungarne l'effetto benefico. Aveva chiesto lei di lasciargliela. Il marito si rasserena. Le crede o finge di crederle. Conoscendo il marito, Agatha pensa bene di togliergli ogni sospetto mandando la serva al convento. Doveva dire di tornare a prendersi la reliquia. La serva corre e trova subito fra' Nicolò. Il frate va dal padre guardiano, racconta la storia e chiede aiuto. Il padre guardiano si rabbuia, gli chiede perché non è stato più attento. Facendo così portava discredito sull'ordine e poi toccava a lui aggiustare gli errori. Poi chiama a raccolta i frati e dice del miracolo fatto da san Griffone. Li mette in ordine per due, poi in processione, preceduti dalla croce, vanno alla casa del loro tesoriere. A Ruggero il padre guardiano dice che i frati portavano di nascosto le loro reliquie a casa di chi ne aveva bisogno e poi di nascosto le riportavano al convento, per non far venir meno la fede nei miracoli, se non avevano fatto effetto. Ma ora, davanti al miracolo, aveva pensato bene di venire a riprenderle con una grande processione pubblica. Il marito, vedendo davanti a sé tutto il capitolo dei frati, pensa che mai essi avrebbero coperto un'azione poco pulita. Si persuade delle parole del padre guardiano, prende per mano lui e il predicatore e li porta in camera della moglie. Il padre guardiano bacia le brache, le fa baciare al marito, alla moglie e a tutti i presenti, quindi le depone nel tabernacolo che aveva portato con sé. Poi, cantando il *Veni Creator Spiritus*, se ne ritorna in processione al convento tra due ali di folla. Qui le depone in chiesa sull'altar maggiore. Dovunque andasse, maestro Ruggero parla del miracolo che aveva fatto guarire la moglie e aumenta la devozione popolare

verso l'ordine francescano. Mentre egli incrementa la fama del convento, fra' Nicolò e l'altro frate continuano la caccia. Citando il medico arabo Avicenna, la donna dice con saggezza che un rimedio saltuario giova, ma un rimedio continuo guarisce. E il rimedio del santo frate l'avrebbe fatta guarire.

Commento
1. Lo scrittore descrive uomini e donne, nobili e religiosi, tutti affamati di sesso e sempre a caccia di prede. I frati di tutti gli ordini insidiano anche le tasche dei nobili e del popolo. Lo scrittore dileggia la credulità del pubblico, il culto dei miracoli e delle reliquie. La polemica contro le reliquie si trova ampiamente anche nel *Decameron* di Boccaccio e in altri scrittori.
2. In greco "tà agathà" significa "le cose buone", Agatha quindi è "la bona". Gli scrittori stanno sempre attenti ai nomi e ai suoni dei nomi. Alberto Pincherle non avrebbe mai avuto successo, neanche se scriveva un *Decameron bis*. Ma, divenuto Alberto Moravia (prende il cognome della madre), entra nel paradiso degli scrittori laici ed è adorato e santificato. La stessa cosa vale per Italo Svevo, che all'anagrafe non si chiamava così. Molti scrittori professionisti si firmano con uno pseudonimo, che addirittura possono cambiare a seconda del genere di romanzi che scrivono.
3. La novella può essere confrontata con la novella di Boccaccio in cui compaiono le brache: *La badessa e le brache del prete* (IX, 2). La badessa per errore si mette in testa le brache del prete con cui stava fornicando. Una novizia, colta in fragrante con il suo ragazzo, glielo fa notare. La badessa smette di rimproverarla e se ne ritorna dall'amante. Il tempo dell'amore è prezioso e non va sprecato. La giovinezza è bella, ma "si fugge tuttavia", fugge via rapidamente, parola di Lorenzo de' Medici.

---I☺I---

Fra' Girolamo da Spoleto e il braccio di san Luca, I, 4

Riassunto. Al tempo di Giacomo di Borbone (1415) a Napoli giunge fra' Girolamo da Spoleto, un abile predicatore, che acquista ben presto una vasta fama. Un giorno ad Aversa in un convento di frati predicatori gli è mostrato il corpo, ancora intatto, di un nobile cavaliere. Egli immagina subito come far denari con qualche reliquia del morto. Così poi si sarebbe dato alla bella vita e forse avrebbe anche comperato qualche carica ecclesiastica. Molti religiosi vivevano imbrogliando i creduloni: vendevano assoluzioni in cambio di denaro e si riempivano le budella di quattrini, anche se la regola dell'ordine lo vietava. Fra' Girolamo corrompe il sacrestano del convento ed ottiene il braccio e la mano del cavaliere. Poi ritorna a Napoli. Ritrova il suo compagno fra' Mariano da Savona, abile artista quanto lui, e insieme vanno in Calabria, una provincia abitata da gente ignorante. Per prudenza fra' Mariano si traveste da frate domenicano e cerca un passaggio su una nave. Fra' Girolamo con alcuni suoi compagni prende invece una barca di Amantea. Sulla barca fingono di non conoscersi, come fanno gli imbroglioni nelle fiere. Una tempesta però manda tutti su una spiaggia vicino a Sorrento. Il brutto tempo li avrebbe trattenuti per qualche giorno in quei luoghi. Perciò fra' Girolamo pensa di mettere subito alla prova la falsa reliquia del cavaliere. Informa del suo piano frate Mariano, chiede al vescovo di poter fare una predica il giorno dopo che era domenica. Durante la predica avrebbe mostrato una reliquia. Il vescovo fa diffondere la notizia per il contado. Il frate fa una lunga predica preparatoria: sicuramente per volontà divina erano finiti sulle loro spiagge. Come premio della loro devozione Dio aveva voluto che mostrasse loro una reliquia miracolosa: il braccio e la mano destra di san Luca. Essi avrebbero ottenuto indulgenze, se facevano offerte alla reliquia secondo le loro capacità. Poi bacia la cassetta e mostra il santo braccio ai presenti. Dal fondo della chiesa fra' Mariano, fattosi domenicano, si mette a urlare che la reliquia era falsa ed egli un bugiardo. Il vescovo e gli altri prelati gli dicono di tacere. Invece egli urla ancora più forte. A questo punto fra' Girolamo chiede silenzio, si rivolge a Dio e gli chiede di fare un miracolo. Allora fra Mariano comincia ad urlare e a contorcersi, diviene balbuziente e poi muto del tutto, fino a cadere a terra morto. Il popolo inizia a mormorare di stupore. Il frate allora lo fa deporre davanti all'altar maggiore. L'avrebbe resuscitato e gli avrebbe ridato la parola, affinché la sua anima non finisse all'inferno. Con un coltellino gratta in un bicchiere pieno d'acqua un po' d'unghia della mano del santo, fa bere l'acqua al morto che subito si rialza e si rimette a parlare e a invocare Gesù. Fra' Girolamo fa poi mettere la cassetta sull'altare in modo che la gente passasse e lasciasse l'elemosina. Alcune donne donano i gioielli che hanno addosso. Per tutta la giornata la reliquia rimane esposta. A sera il frate fa raccogliere tutto e con gli altri frati se ne va. Fa anche certificare i miracoli che la reliquia ha fatto. Il giorno dopo i frati partono per la Calabria, dove con i loro imbrogli raccolgono molto altro denaro. Fanno la stessa cosa in altre città d'Italia e all'estero, tanto che divengono ricchissimi. Infine ritornano a Spoleto. Qui fra' Girolamo con la mediazione di un cardinale compera un vescovado, non per simonia, come si faceva un tempo, ma per procura, come si diceva al presente. E con fra' Mariano vive nell'abbondanza e nell'ozio per il resto della vita.

Commento
1. Nel Medio Evo esiste la libertà di pensiero e di parola. Le porno-novelle di Masuccio lo dimostrano. Neanche l'onnipotenza della Chiesa cattolica riesce ad imporre un pensiero unico. Tommaso d'Aquino è accusato di eresia dal concilio di Parigi (1274), poi diventa il maggiore teologo della Chiesa. Oggi un *Novellino* o la stessa *Divina commedia* manderebbero all'ergastolo per l'eternità i loro autori. Dante mette

all'inferno i sodomiti, cioè i culatoni (*If* XV). Essi sono tutti ecclesiastici e grandi letterati. Invece mette in paradiso, nel cielo degli spiriti amanti, Cunizza da Romano (un paese presso Treviso), che era una ninfomane, e Raab, che era una prostituta democratica, che si vendeva ad amici e a nemici, e che era pure una traditrice, perché consegna i suoi concittadini agli ebrei, che li sterminano (*Pd* IX).
2. Per lo scrittore i religiosi di tutti gli ordini usano la religione per fare i loro interessi economici e per soddisfare i loro istinti sessuali, che dovrebbero controllare. Così il mondo risulta vuoto, squallido e senza ideali. I nobili dovrebbero riempirlo con i loro ideali, ma anch'essi risultano di poco conto. Con le critiche ai religiosi Masuccio tocca sul vivo una classe sociale, che allora era potentissima. Oggi non provocherebbe le stesse reazioni, perché il clero ha perso sia importanza sia prestigio. Lo scrittore potrebbe allora parlare dei politici? È pericoloso. I politici italiani ritengono calunniose e offensive anche le vignette satiriche. Essi fanno intervenire subito l'accusa di vilipendio. Invece incassare tangenti fino al 15% (insomma più del pizzo della mafia) per loro è naturale, è il loro *status symbol*. Bettino Craxi (1934-2000), segretario del PSI, inventa il *socialismo delle tangenti*. E, scoperto, scappa in Tunisia per evitare la galera. Gli altri partiti prendono esempio da lui.
3. La novella può essere confrontata con la novella di Boccaccio in cui compaiono reliquie: *Frate Cipolla* (VI, 10). Il frate vuole mostrare la penna dell'angelo Gabriele e poi per uno scherzo che subisce mostra i carboni di san Lorenzo… Un errore voluto dal cielo, perché di lì a poco era la festa di san Lorenzo, martirizzato sui carboni accesi! Le due prediche preparatorie sono simili. Oggi i laici deridono la credulonerie del popolino medioevale. E dimenticano che i laici sono assidui frequentatori di cartomanti, maghi e imbroglioni di ogni tipo. Gli economisti di fama che nel 1929 giocavano in borsa a New York non erano diversi da Pinocchio che si era fatto convincere di seminare le sue monete nel Campo dei Miracoli, perché si sarebbero moltiplicate senza che lui dovesse lavorare e far fatica…
4. Il lettore, se ha voglia, può confrontare il clero dei *Promessi sposi* con il clero descritto da Masuccio. E chiedersi chi ha ragione…

---I☺I---

La Massimilla è concupita da un prete e da un sarto, ai quali si era promessa, I, 5

Riassunto. In passato, quando la città era ricca, vicino ad Amalfi viveva un prete, don Battimo, che era giovane e bello e si era dato al servizio delle donne più che a quello di Dio, tanto che a molti compaesani aveva posto in capo la corona con le corna. Una sua vicina di casa, Massimilla, moglie di un falegname, era orgogliosa della sua bellezza, ma proprio per questo non si era mai degnata di guardarlo. Allora egli iniziò a importunarla, tanto che alla fine la donna gli dice che, non appena il marito fosse uscito di casa, si sarebbe concessa a lui. Anche un altro vicino di casa si innamora della ragazza. Si chiama Marco, fa il sarto ed è giovane e bello. Corteggia con garbo e intelligenza la ragazza che a un certo punto gli promette di sua spontanea volontà che si sarebbe concessa a lui. Alcuni giorni dopo il marito della donna deve partire per Palermo. Marco incontra Massimilla ad una festa e ne è molto contento. I due si divertono. Alla fine della festa le chiede di mantenere la promessa. La ragazza gli dice di seguirla con discrezione. Il marito della donna aveva una casetta dove lavorava o riponeva gli attrezzi. Massimilla pensa che sia un luogo discreto per passare tutta la notte insieme. Sapendo che il marito è partito, il prete va a casa della donna e, non trovandola, va a vedere se era nella casetta del marito. Appena arrivato, si mette a bussare, pensando che sia sola. Il sarto invece ha appena iniziato a baciarla. Egli le ricorda la promessa, ma la donna non gli vuole aprire. Allora egli passa alle minacce. La donna, sapendo che il prete non sentiva ragione, dice al sarto di nascondersi in soffitta e di tirare su la scala. Avrebbe risolto il problema in poco tempo. Marco accetta, anche perché non aveva il cuore di leone. La donna fa entrare il prete, che senza ritegno si mette subito a baciarla e a nitrire come un cavallo. Sapendo di essere guardata dal sarto, la donna cerca di difendersi, ma debolmente. Il prete però vuole concludere e grida che vuole mettere il Papa a Roma. E la scaraventa sul letto. Marco soffre a vedere la scena, ma non ha più paura, perché le battute di spirito sono il suo pane quotidiano. Perciò pensa che a Roma il Papa non poteva andare senza un accompagnamento di musica. E, tirata fuori la piva dalla cintura, si mette a suonare una entrata in porto, facendo con i piedi un gran rumore. Il prete, pensando che sia il marito o i parenti della donna, prende le sue cose e si dà precipitosamente alla fuga per la porta rimasta aperta. Marco scende con più coraggio di quanto era salito e trova la Massimilla che si stava sbellicando dalle risate. Riprende il bacio interrotto, aggiungendo che, se il Papa non poteva entrare in Roma senza musica, il Turco non può entrare senza balli a Costantinopoli.

Commento
1. Lo scrittore è anticlericale e filonobiliare. Ma, al di là di queste scelte, non ci sono in nessuna classe sociale figure idealizzate. La sua visione del mondo e della cultura è troppo limitata. E le sue storie oscene sono troppo povere e troppo ripetitive. Il sesso non è mai liberatorio né è l'esplosione degli istinti vitali. È soltanto la droga più efficace per ubriacarsi e dimenticare una realtà economica e sociale del tutto insoddisfacente, che porta la nobiltà a ribellarsi due volte contro la monarchia napoletana.
2. La novella di Massimilla, bella, sposata, ma disponibile con i vicini di casa, può essere confrontata con la *Mandragola* (1518) di Niccolò Machiavelli. L'onestissima Lucrezia, moglie di Nicia, un avvocato fiorentino, è ingannata e persuasa o costretta a conce-

dersi a Callimaco, un bello e ricco trentenne, che si è innamorato di lei e della sua bellezza (in altre parole, la vuole semplicemente possedere), e lascia Parigi, per realizzare il suo proposito. Lo scrittore, che non era del tutto privo di cervello, alla fine scopre che tutti sono contenti (Nicia ha un figlio, Callimaco ha un'amante, Sostrata ha un nipotino, fra' Timoteo un po' di denaro). Ma che il prezzo da pagare è troppo elevato: lo scardinamento dei valori che stanno alla base della società. E tutto per frullare una donna sposata, che era bella e onesta, e che – parola del marito – aveva pure i piedi freddi. Ne valeva la pena? Gli errori si scoprono sempre *dopo*. Oltre a ciò Lucrezia, sentendosi raggirata da marito, madre, confessore, scopre il potere della vagina sugli uomini, impara a usarlo e ne approfitta per dominarli.
3. La battuta finale fa parte della cultura del tempo. Si trova anche nella *Mandragola* (1518) di Niccolò Machiavelli: "Io so che la Pasquina entrerà in Arezzo" (IV, 8). La Pasquina è il pene, Arezzo è la vagina. La battuta oscena ha alle spalle una macchina da guerra prima romana e poi medioevale, l'ariete, usato per sfondare le porte delle città assediate.
4. Ovviamente la novella e l'opera si possono confrontare con i personaggi nobili del *Decameron* ed anche con i giovani nobili (i servi non fanno testo) di *Romeo e Giulietta* (1597) di William Shakespeare. Per chi osa, anche con i personaggi veneziani di *Biló*ra (1530). Venezia era il Meridione del nord, i canali una fogna all'aria aperta, perciò i veneziani vanno in villa nel retroterra, lungo la Brenta. O di Stephen King (1947).

Osservazioni
1. Dopo aver incontrato Masuccio il lettore può riscontrare più che mai l'enorme varietà di prospettive culturali finora incontrate e arricchite da quelle che seguiranno. Noterà il loro radicale e inconciliabile contrasto. E dovrà riflettere sui rapporti tra cultura e amore, cultura e sesso, letteratura e amore, letteratura e sesso, letteratura-amore-sesso-passione-morale pubblica-e-privata. Si divertirà anche con un nuovo argomento: la pornografia. E si chiederà in che cosa consiste la pornografia… In un corpo nudo di donna (ma ce ne sono tanti nelle chiese!) o di uomo (ugualmente ce ne sono tanti nelle chiese, piselli compresi, e nelle piazze italiane, piselloni compresi!) o negli occhi impuri di chi guarda. Paolo di Tarso o, se si preferisce, san Paolo scrisse che "*omnia munda mundis*" ("Tutto è puro per i puri!") (*Lettera a Tito*, I, 15). Il comune di Londra costringe gli organizzatori della mostra a ritirare i manifesti con una *Venere nuda* (1529) di Lucas Cranach il Vecchio dalla metropolitana di Londra (2008). Facebook censura la statua di Nettuno a Bologna (2017), l'accusa è "per contenuti sessualmente espliciti". Da parte sua Google censura *L'origine del mondo* (1866) di Gustave Courbet (2016) per gli stessi motivi: una mano con il pollice in giù esprime il suo giudizio sul quadro incriminato. La *fontana di Nettuno*, che si trova nella piazza omonima, è stata realizzata nel 1566 dallo scultore fiammingo Jean de Boulogne, italianizzato in Giambologna, è una delle attrazioni artistiche della città ed è lì da 450 anni. I laici bacchettoni ridevano quando il papa fece coprire gli enormi membri maschili dipinti da Michelangiolo Buonarroti a casa sua, nella cappella Sistina. Nel 2016 Facebook aveva censurato la foto della bambina vietnamita che corre nuda in seguito a un attacco americano al napalm, scattata dal fotografo Nick Ut nel 1972 e divenuta un'icona dei crimini statunitensi in Vietnam, ed è costretto a cambiare idea in seguito alle proteste ricevute.
2. Dovrebbe essere chiaro che ogni società e ogni cultura sono chiuse in se stesse e che storicamente non fanno i conti con le altre società, fino all'avvento di Internet e della globalizzazione (1990-2000). E che i valori di ogni società sono conflittuali in modo irrimediabile con quelli delle altre società e civiltà. La Chiesa cattolica e la pittura italiana ed europea non hanno paura del nudo. La cultura araba invece vieta sia il nudo, sia la figura vestita e privilegia gli arabeschi. La soluzione dei conflitti può essere la censura del cosiddetto *politically correct* e l'eliminazione preventiva di tutto ciò che potrebbe offendere qualche fascia sociale (l'ipotesi è considerata da Ray Bradbury in *Fahrenheit 451*, 1953), ma può essere anche una semplicissima e banalissima avvertenza, *hic sunt leones* ("Qui ci sono i leoni"), da mettere ai margini della propria cultura, quando ci si allontana. Insomma, se vai a vedere, se metti il naso fuori della porta o della finestra o della tua cultura, la responsabilità è tua, perché puoi trovare cose per te offensive e scandalose. In India si lasciano andare le mucche per le strade, nel resto del mondo no. La censura – dovrebbe risultare subito chiarissimo – eliminerebbe dalla circolazione quasi tutta la produzione pittorica e buona parte della scultura antica, greca e romana, e moderna, italiana e europea. Un costo e uno spreco insostenibile. Peraltro chi parla di *politically correct* lo intende sempre a senso unico: gli italiani (o gli europei) devono rispettare i valori degli extra-UE venuti in Italia, ma gli extra-UE non hanno questo obbligo nei nostri confronti, anzi hanno il *diritto* di imporre le loro idee e i loro valori. Dietro al *politically correct*, proposto a tempo pieno e con arroganza dagli "intelllettuali" di Sinistra, sta un odio cieco, malevolo e radicale verso i valori della tradizione occidentale, in particolare italiana, e della Chiesa cattolica. Ma il loro odio è pari alla loro ignoranza del passato.
----------I☺I----------

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 quegli intellettuali che ammirano il mondo latino e che perciò 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), Jacopo 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), Michelangiolo Buonarroti (1475-1564) e Raffaello Sanzio (1483-1520).
Molti artisti, come Brunelleschi, Alberti, Leonardo e Michelangiolo, 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 spesso coincidono. 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 sono 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. Ed è 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 *humanae 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 è 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 è più visto come precursore del mondo cristiano e completato dalla rivelazione; è 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 è 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 è 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 è 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; ed è contrapposta 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 cm 20-28 di altezza), e caratteri in *tondo* e in *corsivo*, la cui eleganza decreta il successo della stampa italiana nel resto dell'Europa.
----------I☺I----------

Giannozzo Manetti (1396-1459), *La dignità e l'eccellenza dell'uomo*, I-IV, 1452-53

I piaceri del corpo
I dottori della nostra fede confermano che il corpo umano, che, come dicemmo più sopra, è stato fatto con il fango della terra da Dio onnipotente, fu formato in modo che fosse in parte mortale, se quel primo parente (=Adamo) avesse peccato, come sappiamo che fece, e che in parte potesse divenire immortale, se non avesse peccato. [...] Perciò ogni debolezza del corpo, e le malattie e gli altri incomodi sopra indicati, non furono contratti da natura, ma dalla macchia del peccato. Perciò i malanni che si ritiene che attualmente l'uomo abbia, non si devono attribuire alla natura, ma piuttosto al peccato originale, come sopra si disse. Conviene quindi che cessino del tutto i lamenti e i pianti degli scrittori profani e sacri, innalzati per lodare la morte e i suoi vantaggi, e innalzati per lodare gli altri malanni, poiché tutto ciò non è derivato affatto da Dio né dalla natura, ma dal peccato. [...]
E, anche se noi concedessimo questo e altro, tuttavia, se non fossimo troppo inclini a lamentarci e troppo ingrati, ostinati e delicati, dovremmo riconoscere e dichiarare che in questa nostra vita quotidiana possediamo un numero molto più grande di piaceri che di molestie. Non c'è alcun atto umano (ed è una cosa mirabile, basta che ne consideriamo con cura e attenzione la natura), dal quale l'uomo non tragga almeno un piacere non trascurabile. In tal modo attraverso i vari sensi esterni, come la vista, l'udito, l'odorato, il

gusto, il tatto, l'uomo gode sempre di piaceri così grandi e intensi, che alcuni appaiono a volte superflui, eccessivi o troppi. Sarebbe difficile o, meglio, impossibile dire quali godimenti l'uomo ottenga dalla visione chiara e aperta dei bei corpi, dall'ascolto di suoni, di sinfonie e armonie varie, dal profumo dei fiori e di simili cose odorose, dalla degustazione di cibi dolci e soavi, e infine dal toccare cose molto molli. E che cosa diremo degli altri sensi interni? Non possiamo dichiarare a sufficienza con le parole quale diletto porti con sé quel *senso* che i filosofi chiamano *comune* nel determinare le differenze tra le cose sensibili; o quale piacere ci dia la molteplice rappresentazione mentale delle diverse sostanze e accidenti, o l'atto di giudicare, di ricordare, e infine di comprendere, quando ci dedichiamo a rappresentarci mentalmente, comporre, giudicare, ricordare e intendere le cose già apprese mediante qualche senso particolare. Perciò gli uomini, se nella vita gustassero quei piaceri e quei diletti, piuttosto che angustiarsi per le molestie e gli affanni, dovrebbero rallegrarsi e consolarsi invece di piangere e di lamentarsi, soprattutto perché la natura ha fornito con grande abbondanza numerosi rimedi contro il freddo, il caldo, la fatica, i dolori, le malattie. E questi rimedi sono sicuri antidoti per quei malanni, e non aspri, molesti o amari, come spesso accade con i farmaci, ma piuttosto molli, graditi, dolci, piacevoli, tanto che, quando mangiamo e beviamo, godiamo in modo mirabile nel soddisfare la fame e la sete. E ugualmente proviamo diletto, quando ci riscaldiamo, ci rinfreschiamo e ci riposiamo. Tuttavia le percezioni del gusto per un certo verso appaiono molto più dilettose di tutte le altre percezioni tattili, escluse quelle attinenti al sesso. E la natura, che è guida sommamente solerte ed abile e senza dubbio unica, non ha fatto ciò a caso, ma (come dicono i filosofi) per motivi chiari e cause evidenti, in modo che si traesse un godimento di gran lunga maggiore nel nell'atto sessuale che non nel mangiare e nel bere, poiché essa intendeva innanzitutto conservare la specie piuttosto che gli individui. E la specie si conserva con l'unione del maschio e della femmina, l'individuo invece con l'assorbimento del cibo che (per dir così) recupera ciò che si perde. In tal modo tutte le opinioni e le sentenze sulla fragilità, il freddo, il caldo, la fatica, la fame, la sete, i cattivi odori, i cattivi sapori, visioni, contatti, mancanze, veglie, sogni, cibi, bevande e simili malanni umani, insomma tutte queste argomentazioni appariranno frivole, vane, inconsistenti a quanti considereranno con un po' di diligenza e di attenzione la natura delle cose.

Riassunto. I dottori della Chiesa confermano che il corpo umano fu creato da Dio in parte mortale (se Adamo peccava) e in parte immortale (se Adamo non peccava). Perciò la fragilità del corpo umano e le malattie derivano dal peccato originale, non dalla natura. Perciò deve cessare l'elogio della morte e delle disgrazie fatto da scrittori sacri come di scrittori profani. La debolezza del corpo deriva dall'uomo, dal peccato, non da Dio né dalla natura. E, se non fossimo troppo inclini a lamentarci, dovremmo riconoscere e dichiarare che in questa vita proviamo un numero ben maggiore di piaceri che di molestie. I nostri sensi (la vista, l'udito, l'odorato, il gusto, il tatto) ci fanno provare piaceri così grandi e intensi, che alcuni appaiono superflui o eccessivi o troppi. È impossibile dire quali e quanti godimenti possiamo provare con i nostri sensi. Oltre ad essi abbiamo i sensi interni, ad esempio quello che i filosofi chiamano *senso comune*, che determina la differenza tra le cose sensibili, la rappresentazione mentale delle sostanze e degli accidenti, poi l'atto di giudicare, di ricordare, e infine di comprendere. Ed anche i sensi interni ci danno un grandissimo piacere, quando li usiamo. Perciò gli uomini, se si dedicassero ai piaceri dei sensi esterni e dei sensi interni, non avrebbero più motivo per lamentarsi. Per di più la natura ha fornito numerosi mezzi per combattere il freddo, il caldo, la fatica, i dolori e le malattie. E questi rimedi sono piacevoli e sicuri, non sono affatto amari o molesti come i farmaci che assumiamo contro le malattie. Tra le varie percezioni quella che dà maggior diletto è il gusto, che ci spinge a mangiare e a mantenerci in vitò. Ma il piacere più forte e violento è quello che uomo e donna provano nel compiere l'atto sessuale. E ciò è comprensibile: la natura si è preoccupata anche della continuazione della specie. Di conseguenza tutte le argomentazioni che celebrano la morte e le angustie della vita appaiono superficiali e inconsistenti. Per scoprirlo, basta esaminare i problemi con un po' di attenzione.

Commento

1. Con intelligenza e abilità Manetti porta il discorso sul campo avversario e propone argomentazioni che gli avversari, coloro che cantano la morte e le malattie, non possono respingere. E parte dalla creazione dell'uomo da parte di Dio. L'uomo era mortale e poteva divenire immortale. A causa del peccato è divenuto mortale e ha conosciuto la morte e le malattie. Perciò la colpa della morte è da imputare all'uomo e al peccato originale, non a Dio né alla natura. Il corpo è quindi buono e come tale va visto. Egli a questo punto parla dei sensi (la vista, l'udito, il tatto ecc.), che ci danno grandissimi piaceri, talvolta anche superflui o eccessivi. Ma oltre ai sensi esterni abbiamo anche i sensi interni (il senso comune, la rappresentazione mentale, la memoria ecc.), che ci danno ulteriori piaceri. Oltre a ciò la natura ci dà moltissimi mezzi per combattere i disagi della vita, malattie comprese. Il piacere più grande è legato al gusto: mangiamo e così continuiamo a vivere. Il piacere più intenso e violento è però legato all'atto sessuale, che permette all'uomo di riprodursi. E anche qui la natura ha spinto nella direzione di salvaguardare la vita umana nel tempo. E conclude affermando che le argomentazioni a favore della morte e delle sofferenze, addotte dagli avversari, sono superficiali e fatte con poca attenzione.

2. Quel che colpisce del discorso di Manetti è il limpido impianto argomentativo e l'uso di argomentazioni teologiche che spiazzano gli avversari. In tal modo l'autore dimostra di aver bene assimilato gli insegnamenti della retorica classica, greca e latina.
3. Il corpo umano è al centro del discorso. C'è il corpo umano visto nella prospettiva teologica (Dio ha creato l'uomo dal fango, l'uomo ha peccato e ha perso l'immortalità), ma c'è anche il corpo umano concreto, reale, empirico, quale noi lo vediamo. È formato dai sensi esterni (la vista ecc.) e dai sensi interni (il *senso comune* ecc.). Sia gli uni sia gli altri ci forniscono un numero elevatissimo di piaceri. Oltre a ciò la naturaci ha dato le capacità e i mezzi per lottare contro i disagi della vita, e i farmaci per lottare contro le malattie e i dolori. Il piacere quindi domina la nostra vita. E ciò è comprensibile: grazie al piacere più intenso, legato al gusto, noi sopravviviamo come individui. E grazie all'altro piacere, ancora più intenso e violento, legato all'atto riproduttivo, compiuto da maschio e femmina, noi facciamo sopravvivere e continuare a vivere la specie umana nel tempo.
4. Conviene confrontare il testo di Manetti con i testi medioevali in proposito più significativi: le *Laudes creaturarum* di Francesco d'Assisi (1225-26), il fioretto *Della perfetta letizia* di fine Duecento, *Segnor, per cortesia* di Jacopone da Todi (1236ca.-1306), che canta l'autodistruzione mistica, le prediche terrorizzanti (1357) di Jacopo Passavanti. Vale però la pena di ricordare che Manetti è un laico e che andrebbe più correttamente confrontato con la produzione laica del Due-Trecento più che con la produzione religiosa. Insomma i laici dovrebbero essere confrontati con i laici, i religiosi con i religiosi. Una volta individuato il comportamento metodologicamente corretto, possiamo rettificare le nostre osservazioni. In altre parole non soltanto Dante, Jacopone da Todi e Jacopo Passavanti, ma anche Boccaccio e Petrarca appartengono al Medio Evo. Normalmente lo si dimentica e si mettono Boccaccio e Petrarca fuori del loro tempo e della loro società. Oltre all'area religiosa o laica, un'altra variabile è importante: il pubblico nobile, intellettuale e borghese di Manetti, il pubblico popolare analfabeta di Passavanti. Per la cronaca anche i medioevali apprezzavano i piaceri del sesso, sia secondo natura sia contro natura, come sottolinea Dante in *If* V e XV. Petrarca era un ecclesiastico e lo apprezzava *secondo natura*. Ha frullato diverse donne. Boccaccio voleva frullare, ci prova con una vedova, ma lei lo respinge ed egli scrive un *pamphlet* fortemente misogino. La costruzione delle cattedrali trasformava le stesse in un gran bordello. Per secoli. Gli operai e le fedeli si amavano con furore, le une sugli altri, come suggeriva il *Vangelo* ("Amatevi gli uni gli altri, come io ho amato voi!"), ma è prevedibile anche in altro modo.
5. La differenza tra i piaceri delineati da Manetti e quelli praticati dal popolino è però enorme: lo scrittore individua metodicamente le fonti di piacere, i piaceri (legati ai sensi esterni e ai sensi interni) e la loro funzione in relazione all'individuo e alla specie. Insomma egli argomenta con sovrabbondanza di cultura. Il popolino invece si limita a una semplice frullata. A questo proposito si presenta un paradosso o altrimenti la storia è maligna e maliziosa. Anche l'amore di Francesca e Paolo era pervaso di cultura ("Galeotto fu il libro e chi lo scrisse", *If* V), mentre le frullate delle novelle erotiche come della novelletta delle papere di Boccaccio, più vicino all'Umanesimo, sono istintuali, semplici e banali soddisfazioni fisiche. L'importante è accontentarsi.
----------I☺I----------

Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), *La dignità dell'uomo*, 1485-86, 1496

Già Dio, sommo padre ed architetto del mondo, aveva costruito, secondo le leggi della sua segreta e misteriosa sapienza, questo universo che noi vediamo, dimora e tempio della sua divinità, aveva abbellito con le intelligenze angeliche la regione che è sopra il cielo (=l'empireo, sede di Dio, degli angeli e dei beati), aveva dato anima eterna ai corpi celesti, aveva popolato con ogni specie di animali le parti putrescenti e fermentanti del mondo inferiore. Ma, compiuta la sua opera, l'Artefice sentiva il desiderio che ci fosse qualcuno che comprendesse il motivo, amasse la bellezza e ammirasse la grandiosità di un'opera tanto meravigliosa. Perciò, quando ormai tutto l'universo era stato portato a termine (come testimoniano Mosè nella *Bibbia* e Platone nel *Timeo*), pensò di creare l'uomo. Però negli archetipi (=modelli originari e ideali delle cose, presenti in Lui) non c'era nulla da prendere come modello per una nuova stirpe, nei tesori nulla da attribuire come dote personale al nuovo figlio e in nessuna parte del mondo una sede particolare per questo contemplatore dell'universo. Ogni spazio era già pieno: tutto era già stato distribuito tra gli ordini delle varie creature, quelle elevate, quelle medie, quelle basse. Non sarebbe stato degno dell'Onnipotenza del Padre rinunciare al suo progetto, al termine della creazione, quasi per esaurimento, né della sua Sapienza esitare in una cosa necessaria per mancanza di idee, né del suo benefico Amore che la creatura destinata a lodare la generosità divina fosse costretta a rammaricarsene per quello che lo riguarda personalmente. Alla fine l'ottimo Artefice stabilì che a colui, al quale non si poteva dare nulla di proprio (=le caratteristiche che fossero sue e di nessuna altra creatura), fosse comune tutto quello che di particolare era stato attribuito alle altre creature. E così accolse l'uomo come opera di natura non definita (=l'uomo, essendo libero, può decidere della propria sorte, nel bene e nel male, mentre le altre creature hanno già un comportamento determinato dalla natura stessa), lo pose nel cuore dell'universo e così gli parlò: «O Adamo, non ti ho dato né una sede determinata, né un aspetto tuo particolare, né alcuna prerogativa (=capacità) a te solo peculiare, perché quella sede, quell'aspetto, quella prerogativa che tu desidererai, tu te le conquisti e le mantenga secondo la tua volontà e il

tuo giudizio. La natura degli altri esseri, stabilita una volta per sempre, è costretta entro leggi da me fissate in precedenza. Tu invece, da nessun angusto limite costretto, determinerai da te la tua natura secondo la tua libera volontà, nel cui potere ti ho posto. Ti ho messo al centro del mondo perché di lì, guardandoti intorno, tu possa vedere più agevolmente tutto quello che nel mondo esiste. Non ti ho fatto né celeste né terreno, né mortale né immortale, perché tu, come se di te stesso fossi il libero e sovrano creatore, ti plasmi (=modelli te stesso) da te secondo la forma che preferisci. Tu potrai degenerare abbassandoti sino agli esseri inferiori che sono i bruti (=creature prive di ragione e dominate dall'istinto), oppure, seguendo l'impulso del tuo animo, rigenerarti elevandoti agli spiriti maggiori che sono divini».

O somma liberalità di Dio padre, o somma e mirabile fortuna dell'uomo, al quale è concesso di avere ciò che desidera e di essere ciò che vuole. I bruti, non appena nascono, recano dal seno materno ciò che per sempre avranno. Gli spiriti superiori (=gli angeli) o già dall'inizio o poco dopo furono quello che saranno per l'eternità. Invece nell'uomo, al momento della nascita, Dio pose i semi di ogni specie e i germi di ogni vita: a seconda di come ciascuno li coltiverà, questi si svilupperanno e produrranno in lui i loro frutti. E se saranno vegetali sarà pianta; se sensibili, sarà bruto; se razionali, diventerà animale celeste; se intellettuali, sarà angelo e figlio di Dio. Ma se, non contento della sorte di nessuna creatura, si raccoglierà nel centro della sua unità, fatto uno spirito solo con Dio, nella solitaria caligine del Padre colui che fu posto sopra tutte le cose starà sopra tutte le cose. Chi non ammirerà questo nostro camaleonte? Chi dunque non ammirerà l'uomo? Che non a torto nell'antico e nel nuovo *Testamento* è chiamato ora con il nome di ogni essere di carne, ora con quello di ogni creatura, poiché foggia, plasma e trasforma la sua persona secondo l'aspetto di ogni genere, il suo ingegno secondo quello di ogni creatura. Perciò il persiano Evante, là dove spiega la teologia caldea, dice che l'uomo non ha una propria immagine nativa, ma molte estranee ed avventizie. Di qui il detto caldeo, che l'uomo è animale di natura varia, multiforme e cangiante. Ma a che scopo ricordare tutto ciò? Perché comprendiamo, dal momento che siamo nati nella condizione di essere ciò che vogliamo, che è nostro dovere avere cura specialmente di questo: che non si dica di noi che essendo in onore non ci siamo accorti di essere diventati simili a bruti e a stolte giumente, ma di noi si ripetano piuttosto le parole del profeta Asaph: "siete idii e tutti figli del cielo". Tanto che, abusando dall'indulgentissima liberalità del Padre, non ci rendiamo nociva invece che salutare la libera scelta che egli ci concesse. Ci afferri l'animo una santa ambizione di non contentarci delle cose mediocri, ma di anelare alle più alte e di sforzarci con ogni vigore di raggiungerle, dal momento che, volendo, è possibile».

Riassunto. Dio aveva creato l'universo e l'aveva popolato con creature elevate, medie e basse, che avevano caratteristiche specifiche e il loro spazio dove vivere. Ma la creazione gli sembrava incompleta: mancava qualcuno che apprezzasse la sua opera. Pensò di creare l'uomo, ma ormai aveva distribuito tutto e non aveva più niente di specifico da dargli. Allora decise di dargli tutte le caratteristiche degli altri esseri e tutti i luoghi delle altre specie. Poi creò Adamo e subito gli disse che non gli aveva dato né una sede né capacità specifiche. Così egli poteva conquistarsi quelle caratteristiche che voleva e mantenerle secondo la sua volontà e il suo giudizio. Lo ha messo al centro del mondo in modo che egli potesse vedere più facilmente tutto ciò che nel mondo esisteva. E poteva abbassarsi al livello degli animali bruti, senza ragione, e ugualmente innalzarsi al livello delle intelligenze divine, puri spiriti. L'uomo è quindi come un camaleonte che può diventare quel che vuole. L'anima razionale gli permette di diventare animale celeste. L'anima intellettuale gli permette di diventare angelo e figlio di Dio. Ma, se non è contento della sorte di nessuna creatura, potrà raccogliersi in se stesso e unirsi con il suo spirito a Dio. Perciò, se siamo nati nella condizione di essere ciò che vogliamo, è nostro dovere avere cura di questa nostra capacità, svilupparla e farla fruttare nella nostra vita.

Commento

1. Anche Pico della Mirandola fonda le sue analisi e le sue argomentazioni partendo dalla *Bibbia*, come aveva fatto Manetti. Ed erano passati 33 anni (1453-86). D'altra parte le argomentazioni a carattere religioso erano comprensibili: la cultura ecclesiastica pervadeva intimamente la società e molti intellettuali erano chierici che non facevano propriamente una vita da chierico, come Petrarca insegnava e come Dante o Lutero condannava (1517).
2. Le argomentazioni degli umanisti, di Manetti come di Pico della Mirandola come degli altri, sono curiose. Per i medioevali, Dante compreso, Dio era in cielo e da lassù non si muoveva. E l'uomo doveva compiere l'*itinerarium* verso di Lui. Per gli umanisti Dio scende sulla terra e si incarna nell'uomo, che acquista fiducia in sé e nelle sue capacità e che dimostra di saper usare la scintilla di intelligenza e il libero arbitrio (o libertà di scelta), che lo rende partecipe all'essenza divina. E, se Dio è in sé non contraddittorio e necessariamente soddisfatto di quel che fa, anche l'uomo deve provare uguali sentimenti divini, e diventare *faber*, creatore, *faber suae fortunae*, costruttore del suo destino.
3. Vale la pena di insistere su questo punto: per il mondo antico (mesopotamici, egizi, ebrei, greci, latini, romani, cartaginesi, arabi ecc.) vita religiosa e vita politica si compenetravano e si completavano. Per gli umanisti succedeva la stessa cosa. La situazione cambia parzialmente quando Karl Marx (1818-1883) e i suoi seguaci si sono inventati che la religione è l'*oppio dei popoli*. E quando in Italia, la patria del

Cristianesimo, qualche bello spirito si è messo a gridare "Libera Chiesa in libero Stato!" (1860). Traducendo lo slogan: la religione, i preti e i credenti devono andare fuori dalle palle e dallo Stato, cioè fuori della società: possono parlare soltanto i laici, i credenti sono cittadini di serie B, che si devono tenere la pratica religiosa nel loro ambito privato o, ancor meglio, mettersela in culo. Il fallimento della lotta alla religione in URSS e la frammentazione dell'URSS (1989-91) dovrebbero far riflettere. Ma chi si è riempito la testa di slogan fumosi e, per sicurezza, si è messo il triplo paraocchi non può capire e nemmeno vedere i diritti altrui o i valori altrui o il libero scorrere della storia. Magari non sarebbe una brutta idea quella di parlare di cose che si conoscono e che si capiscono e lasciar perdere i discorsi sulla religione, su cui si è preventivamente sicuri che si tratta di superstizione: basta cercare argomentazioni adatte o *ad hoc*, per "dimostrarlo".
4. Per una visione complessa ma sintetica della Chiesa cattolica si veda *Il* tópos *della Chiesa cattolica*:
http://www.letteratura-italia-na.com/pdf/letteratura%20italiana/13%2050%20topoi%20della%20letteratura%20italiana.pdf
----------I☺I----------

Giovanni Pontano (1422-1503)

Giovanni Pontano (Cerreto di Spoleto, 1422-Napoli, 1503) scrive in latino liriche d'amore e di affetti familiari, ma anche liriche che cantano la bellezza di Napoli. Nel *De amore coniugali* (1461-86) scrive numerose ninne nanne per il figlio Lucio. Nel *De tumulis* scrive l'epicedio di persone morte (anche immaginarie). Uno è dedicato alla figlia Lucia (1465ca.-1479), morta a 14 anni. La prima ninna nanna è data in due versioni, una letterale, l'altra poetica.

Nenia quinta, 1469
ad somnum inducendum mater cantitat

Scite puer, mellite puer, nate unice dormi,
Claude, tenelle, oculos, conde, tenelle, genas.
Ipse sopor, non condis, ait, non claudis ocellos?
En cubat ante tuos Luscula lassa pedes.
Languidulos, bene habet, conditque et claudit ocellos
Lucius, et roseo est fusus in ore sopor.
Aura veni, foveasque meum placidissima natum:
An strepitant frondes? tam levis aura venit.
Scite puer, mellite puer, nate unice, dormi,
Aura fovet flatu, mater amata sinu.

La mamma canticchia (traduzione letterale)

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
figlioletto. 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.

La mamma canticchia (traduzione poetica)

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.
---I☺I---

Nenia decima, 1469
mater blanditur catellae, ac somnun invitat

Ne latra, ne pelle bonum, bona Luscula, somnum.
Et tibi iam somnus, Luscula, gratus erit.
Ingredere, o bone somne, nihil bona Luscula latrat:
Luscula Luciolo, Luscula blanda tibi est.
Innuit insa oculis tibi Luscula; Lucius ipse
Innuit, et dicunt: somnule lenis, ades.
Luscula iam dormit, stertit quoque bella catella,
Et suo Luciolo lumina fessa cadunt.
Dormi, Luciole, Luci dilecte, quiesce:
En canit ad cunas garrula Lisa tibi.
Mulcet languidulos, saturat quoque somnus ocellos.
Somnus alit venas, corpora somnus alit.
Et sedat curas, requiemque laboribus affert:
Odit tristitiam: gaudia semper amat.
Somne bone o cuncts, assis mihi, candide somne:
Somne bone et pueris, somne bone et senibus.
Ipse mihi tumidas satura, bone somne, mamillas,
Ubera Luciolo quo mea plena fluant.
Luciolus, dormitque et ridet, et optat,
Et mammas digitis prensitat usque suis.
Euge puer, sitibunde puer, cape, lassule, somnos,
Mox tibi iam vigili lacteus amnis erit.

La mamma accarezza la cagnolina e 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!

---I☺I---

De tumulis, II, 2, 1480

tumulus Luciae Pontanae filiae.
Pontanus pater ad sepulcrum queritur

Liquisti patrem in tenebris, mea Lucia, postquam
E luce in tenebras, filia, rapta mihi es.
Sed neque in tenebras rapta es; quin ipsa tenebras
Liquisti, et medio lucida sole micas.
Coelo te natam aspicio: num nata parentem
Aspicis? An fingit haec sibi vana pater?
Solamen mortis miserae te, nata, sepulcrum
Hoc tegit; haud cineri sensus inesse potest;
Siqua tamen de te superat pars, nata, fatere
Felicem quod te prima iuventa rapit.
At nos in tenebris vitam luctuque trahemus:
Hoc pretium patri, filia, quod genui.

Le tombe

La tomba di Lucia, figlia di Pontano.
Pontano, suo padre, si lamenta presso il sepolcro

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 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.



1. *"Oh, la mia bellezza perduta!"*, Cimitero monumentale, Pisa, 2008.

----------I☺I----------

Gaio Valerio Catullo (84 a.C.-54 a.C.)

Gaio Valerio Catullo (Verona, 84-Roma 54 a.C.) è uno dei *poetae novi*, che rinnova la poesia romana. Da Verona si sposta a Roma forse nel 61-60 a.C. Qui si fa notare per l'intensità dei versi che parlano della sua passione amorosa per Lesbia. Frequenta ambienti politici, intellettuali e mondani, e scrive *Catulli Veronensis Liber*.
Nel carme partecipa al dolore di Lesbia, la sua ragazza, a cui è morto il passero.

Carmina, III, *Lugete, o Veneres Cupidinesque*

Lugete, o Veneres Cupidinesque
et quantum est hominum uenustiorum!
Passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat;
nam mellitus erat, suamque norat
ipsa tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat.
Qui nunc it per iter tenebricosum
illuc unde negant redire quemquam.
At uobis male sit, malae tenebrae
orci, quae omnia bella deuoratis;
tam bellum mihi passerem abstulistis.
O factum male! io miselle passer!
Tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli

Riassunto. Il poeta è triste, perché è morto il passero di Lesbia, che rallegrava la fanciulla. Allora invita Veneri e Amorini a piangere il dolore della ragazza. Il passero ormai è andato nell'Ade, da cui non si può ritornare. E maledice l'al di là, che distrugge ogni cosa bella. Per causa sua gli occhi di Lesbia sono arrossati per il pianto.

Commento
1. Catullo descrive con sensibilità e con grazia il dolore che ha colpito Lesbia: la morte del passero, a cui era affezionata. E invita Veneri e amorini a piangere il dolore della ragazza.
2. Ade, Averno, Orco, Inferi è l'al di là greco e romano.
3. Vale la pena di confrontare il dolore di Pontano per la morte della figlia con il dolore di Lesbia. Pontano è sicuro di rivederla in cielo. Per greci e romani invece esisteva soltanto l'Ade, l'Averno.
4. Lesbia non è una ragazzina, come sembrerebbe, ma la ragazza che il poeta ama e che fa sempre quel che vuole. Ed egli la odia e la ama.

---I☺I---

Carmina, LXXXV, *Odi et amo*

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Odio e amo. Forse chiederai come sia possibile.
Non lo so, ma è proprio così, e mi tormento.

Piangete, o Veneri e Amorini

Piangete, o Veneri e Amorini,
e tutti voi uomini dal cuore gentile.
Il passero della mia ragazza è morto,
il passero, delizia della mia ragazza,
che lei amava più dei suoi occhi;
era dolce come il miele e la riconosceva
così bene come una bambina sua madre,
né mai si muoveva dal suo grembo,
ma saltellando ora qua ora là
e cinguettava alla sola padrona.
Ora va per il viaggio tenebroso
da dove negano che sia ritornato qualcuno.
Che voi siate maledette, o tenebre crudeli
dell'Orco, che divorate ogni cosa bella;
un passero così bello mi avete preso.
Che disgrazia! O povero passerotto!
Ora a causa tua gli occhi della mia ragazza
sono gonfi e arrossati per il pianto.

----------I☺I----------

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 ed è 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☺I----------

Agnolo Ambrogini (1454-1494), *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino*

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
di mezzo maggio in un verde giardino.

Eran d'intorno violette e gigli
fra l'erba verde, e vaghi fior novelli
azzurri gialli candidi e vermigli:
ond'io porsi la mano a côr di quelli
per adornar e' mie' biondi capelli
e cinger di grillanda el vago crino.
I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino…

Ma poi ch'i' ebbi pien di fiori un lembo,
vidi le rose e non pur d'un colore:
io colsi allor per empir tutto el grembo,
perch'era sì soave il loro odore
che tutto mi senti' destar el core
di dolce voglia e d'un piacer divino.
I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino...

I' posi mente: quelle rose allora
mai non vi potre' dir quant'eran belle;
quale scoppiava della boccia ancora;
qual'eron un po' passe e qual novelle.
Amor mi disse allor: «Va', co' di quelle
che più vedi fiorite in sullo spino».
I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino...

Quando la rosa ogni suo' foglia spande,
quando è più bella, quando è più gradita,
allora è buona a metter in ghirlande,
prima che la sua bellezza sia fuggita:
sicché fanciulle, mentre è più fiorita,
cogliàn la bella rosa del giardino.
I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino…

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 raccoglierli, ma, quando vede le rose è affascinata dal loro profumo e nel cuore prova il dolce desiderio e il divino piacere dell'amore. E, mentre le guarda, il dio Amore sembra che la inviti a cogliere le rose più belle. 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.

Commento
1. Il poeta crea un mondo incantato abitato da leggiadre fanciulle, che vivono in un giardino e colgono le rose.

Io mi trovai, o 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...

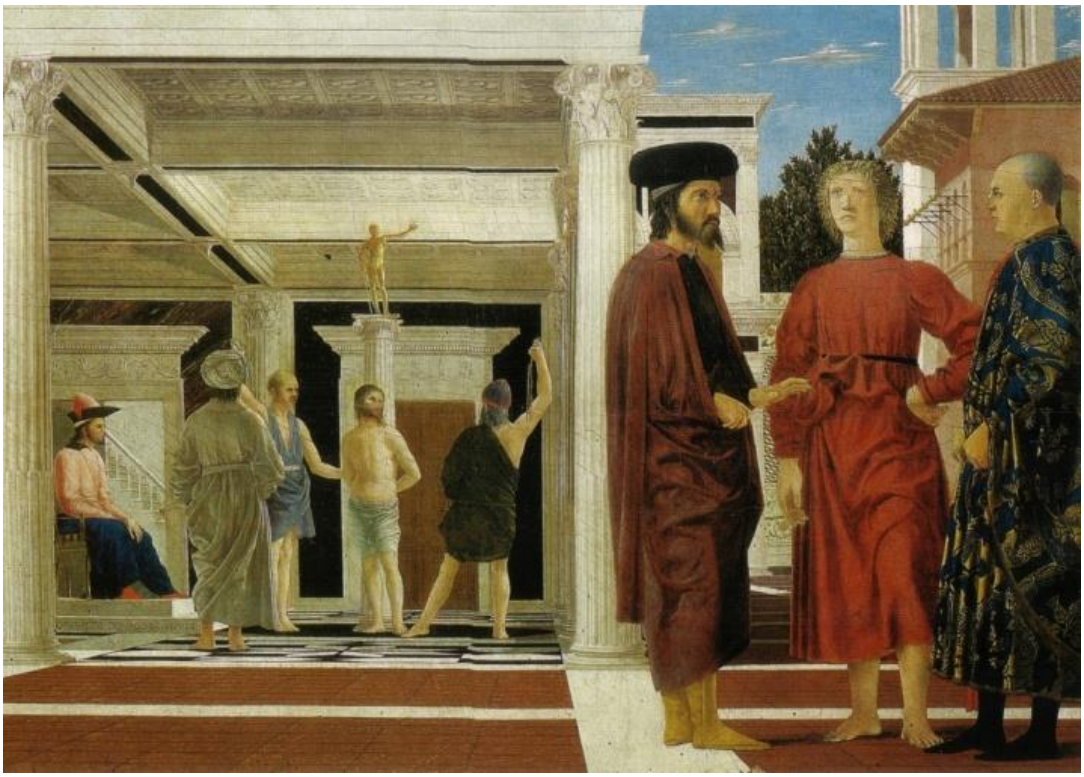
Quando la rosa ha aperto tutti i suoi petali,
quando è più bella, quando è più gradita,
allora è il momento per metterla nelle ghirlande,
prima che la sua bellezza possa fuggir via.
Così, o fanciulle, mentre è più fiorita,
dobbiamo cogliere la bella rosa del giardino.
Io mi trovai, o fanciulle, un bel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



1. Hataiiia Hataiiia, *Danza*, 2007.







1. Fra Carnevale, *La città ideale*, 1460ca., cm 80,3x220.
2. Piero della Francesca, *La città ideale*, 1460ca.
3. Piero della Francesca, *Flagellazione*, 1469, cm 59x81,5.

Roma antica è riscoperta e idealizzata (1-2). I pittori la immaginano, la dipingono e la trasformano in uno scenario ideale per le loro opere. Non occorre che sia abitata: l'uomo disturba l'equilibrio delle cose. La città rispetta la prospettiva ed è matematizzata.

Piero della Francesca applica la prospettiva e inserisce un doppio soggetto (flagellazione e autorità), posto su due piani diversi (3).

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 fortunosamente 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 e diventa terreno di conquista per gli Stati stranieri.
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.

Lorenzo de' Medici (1449-1492), *Canzona di Bacco e Arianna*, 1490

Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Quest'è Bacco e Arianna,
belli, e l'un dell'altro ardenti:
perché 'l tempo fugge e inganna,
sempre insieme stan contenti.
Queste ninfe ed altre genti
sono allegre tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia…

Questi lieti satiretti,
delle ninfe innamorati,
per caverne e per boschetti
han lor posto cento agguati;
or da Bacco riscaldati,
ballon, salton tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia…

Queste ninfe anche hanno caro
da lor essere ingannate:
non puon fare a Amor riparo,
se non genti rozze e ingrate:
ora insieme mescolate
suonon, canton tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia…

Questa soma, che vien drieto
sopra l'asino, è Sileno:
così vecchio è ebbro e lieto,
già di carne e d'anni pieno;
se non può star ritto, almeno
ride e gode tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia…

Mida vien drieto a costoro:
ciò che tocca, oro diventa.
E che giova aver tesoro,

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…

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…

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…

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…

6. Il re Mida viene dietro a costoro:
ciò che tocca diventa oro.
E che giova avere la ricchezza

s'altri poi non si contenta?
Che dolcezza vuoi che senta
chi ha sete tuttavia?
Chi vuol esser lieto, sia…

Ciascun apra ben gli orecchi,
di doman nessun si paschi;
oggi siam, giovani e vecchi,
lieti ognun, femmine e maschi;
ogni tristo pensier caschi:
facciam festa tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia…

Donne e giovìnetti amanti,
viva Bacco e viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti!
Arda di dolcezza il core!
Non fatica, non dolore!
Ciò c'ha a esser, convien sia.
Chi vuol esser lieto, sia...

se poi uno non si accontenta?
Che piacere vuoi che senta
chi ha sete continuamente?
Chi vuol essere lieto, lo sia…

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…

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.
Chi vuol essere lieto, lo sia...

Riassunto. Il riassunto della ballata è impossibile. O meglio esso è già sintetizzato nella *ripresa*: "La giovinezza è bella, ma fugge via. 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. Bacco è il dio del vino e dell'ebbrezza. Arianna aiuta Teseo a uccidere il Minotauro. Poi segue Teseo che la abbandona sull'isola di Nasso. Qui si unisce a Bacco. Le menadi seguivano Bacco e si ubriacavano di danze, musica e vino.
4. L'atmosfera della canzone è pagana. Il Cristianesimo deve ancora venire. Firenze e i suoi umanisti ricreano il mondo antico e i suoi valori. Il mondo greco, non il mondo romano. Il Destino domina implacabile e minaccioso la sorte degli uomini. eppure se nel 1494 l'Italia è invasa, la colpa non è di un essere divino, ma del granduca di Milano, che vuole vendicarsi del re di Napoli e invita il re di Francia in Italia. Quell'invito costa ali italiani 370 di oppressione straniera (1495-1870).
5. Il motivo cantato proviene da Quinto Orazio Flacco (65 a.C.-8 a.C.):

Dum loquimur fugerit invida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero
(*Odi*, 1, 11, 8).

Mentre parliamo, il tempo fugge,
perché vuole il nostro male!
Perciò cogli l'attimo e non riporre
alcuna speranza nel futuro.

Sia la versione di Orazio, sia le versioni successive hanno una nota di angoscia: dicono di afferrare l'attimo prima che sfugga, perché esso non ritorna più e si resta a mani vuote. Il poeta latino ribadisce il senso con il resto del verso: "e non aver la minima speranza nel futuro". Insomma il piacere non è una soddisfazione, non è liberatorio. Va vissuto e rubato quanto prima, altrimenti lo si perde per sempre.
6. 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 imprevedi-

bile 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.

----------I☺I----------

François Villon (1413-dopo 1463) ha una vita assai movimentata che lo porta più volte in galera e a una condanna a morte che evita grazie ai protettori. Dopo il 1463 fa perdere le sue tracce. Data la vita spericolata, che lasciava tracce negli archivi dei tribunali, è probabile che sia morto poco dopo. Le sue opere sono pubblicate nel 1489 ed hanno un grandissimo successo. Se ne fanno moltissime edizioni. Può essere considerato l'antesignano dei "poeti maledetti" dell'Ottocento: Charles Baudelaire e i suoi seguaci.
Scrive il poema giovanile *Le lais* e *Il testamento*, che s'inseriscono nei filoni culturali e poetici del tempo. Le sue poesie più famose sono la *Ballata degli impiccati* e la *Ballata delle donne del tempo che fu*.
Il titolo della prima ballata non è dell'autore, quindi dovrebbe essere il primo verso. Tanto più che il poeta voleva riservare la sorpresa di scoprire chi erano i protagonisti della ballata. Ma ormai con questo titolo è nota e così resta. Nella seconda ballata l'avverbio *jadis* è un'aggiunta posteriore, ma ormai fa parte del titolo ufficiale, e resta. Potrebbe essere considerato una ripetizione inutile.
La ballata degli impiccati è stata tradotta liberamente da Fabrizio De André, che assume un altro punto di vista: in Villon gli impiccati chiedono perdono ai vivi per i loro crimini, nel poeta genovese gli impiccati accusano la società di averli giustiziati e di non aver avuto pietà per loro. Peraltro al tempo del cantautore non si giustiziavano più delinquenti.

Qui si esce dalla letteratura italiana per mostrare che cosa succedeva e come si vedeva la morte e la bellezza femminile in una cultura vicina.
Chi vuole fare un salto di secoli va a vedere la produzione di Giacomo Leopardi (1798-1837), che canta pure la giovinezza, la bellezza e l'amore. È anche filosofo e incontra il *taedium vitae*, cioè la noia.

1. Andrea Mantegna (1431-1506), *Parnaso*, 1497. *In alto Marte e Venere, in basso a sx Vulcano, sotto di lui Apollo, a dx Mercurio con l'ippogrifo, e al centro le nove muse che danzano.*



François Villon (1413-dopo 1463), *Ballade des pendus*, 1462, 1489

Frères humains qui apres nous vivez
n'ayez les cuers contre nous endurciz,
car, se pitié de nous pauvres avez,
Dieu en aura plus tost de vous merciz.
Vous nous voyez cy attachez cinq, six.
Quant de la chair, que trop avons nourrie,
elle est pieça devoree et pourrie,
et nous les os, devenons cendre et pouldre.
De nostre mal personne ne s'en rie:
mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre!

Se frères vous clamons, pas n'en devez
avoir desdain, quoy que fusmes occiz
par justice. toutesfois, vous savez
que tous hommes n'ont pas le sens rassiz;
excusez nous, puis que sommes transis,
envers le filz de la Vierge Marie,
que sa grâce ne soit pour nous tarie,
nous préservant de l'infernale fouldre.
Nous sommes mors, ame ne nous harie;
mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!

La pluye nous a débuez et lavez,
et le soleil desséchez et noirciz:
pies, corbeaulx nous ont les yeulx cavez
et arraché la barbe et les sourciz.
jamais nul temps nous ne sommes assis;
puis ça, puis la, comme le vent varie,
a son plaisir sans cesser nous charie,
plus becquetez d'oiseaulx que dez à couldre.
Ne soyez donc de nostre confrarie;
mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!

Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie,
garde qu'enfer n'ait de nous seigneurie:
a luy n'avons que faire ne que souldre.
Hommes, icy n'a point de mocquerie;
mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre.

Riassunto. Gli impiccati si rivolgono ai fratelli che ancora vivono e chiedono di non avere il cuore duro verso di loro: Dio li ricompenserà. I vivi li possono vedere appesi, divorati dai vermi e ormai imputriditi (1). Se essi sono stati giustiziati, i vivi non li devono disprezzare. Gli uomini hanno poco senno e sbagliano facilmente. E invitano i vivi a chiedere per loro perdono al Figlio della Vergine Maria, per poter evitare l'inferno (2). La pioggia ha bagnato il loro corpo, il sole lo ha disseccato. Corvi e gazze hanno divorato i loro occhi. E il vento li fa oscillare a suo piacere. Perciò invitano i vivi a non fare come loro (3). Infine gli impiccati si rivolgono direttamente al principe Gesù e gli chiedono di non lasciarli finire all'inferno (4). A conclusione di ogni strofa c'è il ritornello: "Pregate Iddio che ci voglia assolvere".

La ballata degli impiccati

Fratelli umani che dopo noi vivete,
non abbiate il cuore contro noi indurito,
perché, se pietà di noi miseri avete,
Iddio vi darà una ricompensa maggiore.
Qui ci vedete appesi, cinque, sei,
e la carne, che abbiamo troppo nutrito,
ormai è divorata [dai vermi] e imputridita,
e noi ossa diventiamo cenere e polvere.
Del nostro male nessuno ci derida,
ma pregate Iddio che ci voglia assolvere!

Se vi chiamiamo fratelli, non dovete
aver disdegno, benché siamo impiccati
dalla giustizia. Tuttavia voi sapete
che gli uomini non hanno troppo senno.
Poiché siamo trapassati, per noi chiedete perdono
al Figlio della Vergine Maria:
che la sua grazia non sia per noi scarsa
e ci salvi dal fuoco dell'inferno.
Noi siamo morti, nessuno ci disprezzi,
ma pregate Iddio che ci voglia assolvere!

La pioggia ci ha bagnato e dilavato
e il sole disseccato e annerito.
Gazze e corvi ci hanno cavato gli occhi
e strappato la barba e i sopraccigli.
Mai un istante ci siamo fermati:
di qua, di là, come il vento soffia,
a suo piacere oscilliamo senza sosta,
beccati dagli uccelli più che i ditali da cucito.
Non siate dunque della nostra compagnia,
ma pregate Iddio che ci voglia assolvere!

O principe Gesù, che su tutti hai dominio,
fa' che l'inferno non abbia su di noi signoria:
con lui non abbiamo niente a che vedere.
Uomini, qui non c'è posto per lo scherno;
ma pregate Iddio che ci voglia assolvere!

Commento
1. Il poeta fa parlare gli impiccati, che ovviamente non possono parlare: li personifica. L'effetto della personificazione sullo spettatore è assai efficace. La grafia è quella del francese del tempo. Ogni strofa termina con la stessa richiesta: "Ma pregate Iddio che ci voglia assolvere".
2. Gli impiccati si rivolgono ai vivi chiamandoli *fratelli*. In vita non lo avevano mai fatto, lo fanno ora, dopo essere stati giustiziati.
3. L'iconografia del tempo rappresenta con insistenza gruppi di impiccati ai rami degli alberi all'entrata di un paese e la "danza macabra": la morte era la compagna costante della vita umana. D'altra parte anche la vita del poeta è assai movimentata con furti sacrileghi in chiesa (ed era canonico), risse e omicidi.
4. Gli impiccati invitano i vivi di chiedere perdono per loro al Figlio della Vergine Maria: dopo la con-

danna terrena temono anche la punizione ultraterrena. Poi nel congedo si rivolgono direttamente al "principe" Gesù, affinché non permetta che essi finiscano nelle fiamme del fuoco eterno.
5. La ballata si può confrontare con gli esempi più significativi della religiosità medioevale: il *Dies irae* di Tommaso da Celano e *Segnor, per cortesia*, l'inno dell'autodistruzione mistica di Jacopone da Todi. Ed anche con le atmosfere notturne e infernali evocate nello *Specchio di vera penitenza* da Jacopo Passavanti. Ma anche con l'intero *Inferno* della *Divina commedia*, che è dedicato alle pene eterne di chi commise reati contro la società.
----------I☺I----------

Fabrizio De André-Giuseppe Bentivoglio, *Ballata degli impiccati*, 1968

Tutti morimmo a stento (=in modo dolorosso)
ingoiando l'ultima voce,
tirando calci al vento
vedemmo sfumare la luce.

L'urlo travolse il sole,
l'aria divenne stretta,
cristalli di parole,
l'ultima bestemmia detta.

Prima che fosse finita,
ricordammo a chi vive ancora
che il prezzo fu la vita
per il male fatto in un'ora.

Poi scivolammo nel gelo
di una morte senza abbandono,
recitando l'antico credo
di chi muore senza perdono.

Chi derise la nostra sconfitta
e l'estrema vergogna ed il modo,
soffocato da identica stretta
impari a conoscere il nodo.

Chi la terra ci sparse sull'ossa
e riprese tranquillo il cammino,
giunga anch'egli stravolto alla fossa
con la nebbia del primo mattino.

La donna che celò in un sorriso
il disagio di darci memoria
ritrovi ogni notte sul viso
un insulto del tempo e una scoria.

Coltiviamo per tutti un rancore
che ha l'odore del sangue rappreso,
ciò che allora chiamammo dolore
è soltanto un discorso sospeso.

Riassunto. Gli impiccati ricordano che morirono tutti lentamente e nella sofferenza, e tirando calci al vento, mentre la vita se ne andava (1). Il loro urlo travolse il sole e dissero la loro ultima bestemmia, mentre soffocavano (2). Prima di spirare, ricordarono ai vivi che il prezzo fu la vita per il male fatto in un momento (3). Poi scivolarono nel gelo della morte, imprecando contro i vivi (4). A chi li derise augurano di provare la stessa sorte che essi hanno provato (5). E, ancora, a chi li seppellì e li dimenticò augurano la stessa sorte in fin di vita (6). E alla donna che provò disagio a ricordarli augurano un'identica sorte (7). Infine ricordano che essi sono morti provando rancore, ma anche i vivi andranno incontro alla stessa dolorosa fine (8).

Commento
1. La ballata fa parte dell'album *Tutti morimmo a stento*, uscito nel 1968, negli stessi mesi del maggio parigino. Usa versi brevi e una rima facile, che non si sente: ABAB. La ballata e l'intero album (come gli altri usciti prima e dopo) rivelano grandissime capacità poetiche. Lo scrittore sa vedere con occhi suoi ed occhi nuovi il mondo e i problemi legati alla vita e alla società. I versi sono potenti ed efficaci, sono pietre lanciate contro il lettore o l'ascoltatore. La musica spinge nella stessa direzione.
2. La ballata è una libera rivisitazione del testo di Villon, ma la differenza tra le due ballate è totale. Gli impiccati di Villon riconoscono le loro colpe e chiedono perdono agli uomini (che ora chiamano *fratelli*) e poi anche a Dio. E invitano i vivi a pregare Iddio che li voglia assolvere ed eviti loro le pene dell'inferno. De André rovescia il comportamento degli impiccati: essi muoiono con dolore, scalciando al cielo e imprecando contro la società che li ha giustiziati. Hanno pagato a caro prezzo un errore fatto in un momento. E, mentre scivolano nel gelo della morte, rinfacciano ai vivi la loro mancanza di pietà e augurano loro la stessa dolorosa fine. L'elenco dei vivi è preciso: chi derise la loro sconfitta, chi li seppellì e li dimenticò, la donna che provò disagio a ricordarli. Infine essi, pieni di rancore, lanciano la maledizione finale contro i vivi: la morte è in agguato, è soltanto un discorso sospeso, anche i vivi faranno la stessa vergognosa fine. Nello scrittore genovese mancano quindi Dio e la punizione dell'inferno. Per converso egli indica il comportamento corretto verso gli impiccati: una maggiore comprensione umana, il rifiuto di una condanna così dura, che spinge gli impiccati a maledire i vivi, che continuano la loro vita normale.
3. Ovviamente oggi non si ostentano decine di impiccati, come al tempo di Villon, per costringere al rispetto delle leggi. E la pena di morte è scomparsa. In Italia le condanne per crimini sociali gravissimi (omicidi, furti, rapine, tangenti) sono poche e ridicole. La delinquenza dilaga. De André immagina reietti che involontariamente hanno sbagliato e meritano comprensione. Nella realtà i criminali sono abbondantemente recidivi. E ogni società di ogni tempo deve risolvere il problema di come ridurre o almeno tenere sotto controllo la criminalità.
----------I☺I----------

François Villon (1413-dopo 1463), *Ballade des dames du temps jadis*, 1460-61, 1489

Dites-moi où, n'en quel pays,
est Flora la belle Romaine,
Archipiades, et Thaïs,
qui fut sa cousine germaine,
Echo, parlant quant bruit on mène
dessus rivière ou sur étang,
qui beauté eut trop plus qu'humaine?
Mais où sont les neiges d'antan?

Où est la très sage Héloïs,
pour qui fut châtré et puis moine
Pierre Esbaillart à Saint-Denis (=presso Parigi)?
Pour son amour eut cette essoine.
Semblablement, où est la roine
qui commanda que Buridan
fût jeté en un sac en Seine?
Mais où sont les neiges d'antan?

La reine Blanche comme un lis
qui chantait à voix de sirène,
Berthe au grand pied, Bietrix, Aliz,
Haramburgis qui tint le Maine,
et Jeanne, la bonne Lorraine
qu'Anglais brûlèrent à Rouen ;
où sont-ils, où, Vierge souvraine?
Mais où sont les neiges d'antan?

Prince, n'enquerrez de semaine
où elles sont, ni de cet an,
que ce refrain ne vous remaine:
mais où sont les neiges d'antan?

Ballata delle donne del tempo che fu

Ditemi dove, in quale terra
è Flora, la bella romana,
Arcipiada e Taide,
che fu sua cugina germana?
Eco, che parlava quando si fa rumore
sopra il fiume o sullo stagno
ed ebbe una bellezza più che umana?
Ma dove sono le nevi dell'anno passato?

Dov'è la saggia Eloisa,
per la quale fu castrato e poi fu monaco
Pietro Abelardo nell'abbazia di san Dionigi?
Per suo amore subì questa prova.
E ugualmente dov'è la regina,
che comandò che Buridano
fosse gettato in un sacco nella Senna?
Ma dove sono le nevi dell'anno passato?

La regina Bianca come un giglio,
che cantava con voce di sirena,
Berta dai piedi grandi, Beatrice, Alice,
Eremburgis, che regnò sul Maine,
e Giovanna d'Arco, la buona lorenese,
che gli inglesi arsero a Rouen,
dove sono mai, o Vergine del cielo?
Ma dove sono le nevi dell'anno passato?

O mio Signore, non chiedete né questa
settimana né quest'anno dove sono,
perché avreste soltanto questo ritornello:
ma dove sono le nevi dell'anno passato?

Riassunto. Il poeta si rivolge al suo signore e alla fine anche alla Vergine del cielo, e chiede di dire dove sono Flora, la bella romana, Arcipiada, Taide, Eco, Eloisa, Berta dai grandi piedi, Eremburgis, Giovanna d'Arco, bruciata a Rouen, e altre donne (per un totale di undici). E ogni volta risponde con un'altra domanda: ma dove sono le nevi dell'anno passato? (La risposta è implicita: esse si sono sciolte ed ora non ci sono più. Così anche queste donne sono scomparse e non ci sono più.) Questa e soltanto questa è la risposta per il presente come per il futuro, che egli potrà avere da lui.

Commento

1. Le donne citate sono di diverso tipo: leggendarie (Flora, Taide, la regina senza nome che assassinò Buridano, Bianca, Beatrice, Alice), mitologiche (la ninfa Eco), storiche (Eloisa, Berta, Eremburgis, Giovanna d'Arco). Arcipiada è erroneamente un uomo: Alcibiade (Atene, 450 a.C.-Frigia, 404 a.C.), un politico ateniese su cui al tempo si avevano vaghe notizie. La dodicesima donna è la Vergine Maria, che si contrappone alle altre donne, poiché ha una vita e una bellezza immortale. Ciò che conta però non è il numero del le donne, ma la loro fama di essere bellissime. La grafia è quella del francese di oggi.

2. Taide è citata da Dante come *prostituta* e *adulatrice* (*If* XVIII, 127-136): si poteva considerare con indulgenza come una donna di liberi costumi, con un senso forte dell'altruismo e di dedizione al prossimo. Berta dai piedi grandi è considerata bella: ogni epoca ha il suo concetto di *bellezza*, su cui non conviene discutere, perché è arbitrario. Giovanna d'Arco (1412-1431) è citata per ultima ed è la donna "più recente": 30 anni prima. Il presente dunque è tristissimo…

3. Il poeta si rivolge al suo signore, a cui pone una domanda che interessava lui e tutti gli uomini: dove sono le donne più belle del passato. E dà ogni volta, alla fine di ogni strofa di ottave, la stessa risposta, che è un'altra domanda: ma dove sono le nevi dell'anno passato? La risposta è immediata: le nevi dell'anno passato si sono sciolte e sono scomparse. Così le donne e la loro bellezza. Ma "d'antan" significa sia "anno passato", sia un tempo indeterminato del passato: "le donne del tempo che fu". Curiosamente la canzone non sviluppa l'idea che, se le nevi si sono sciolte, poi sono nuovamente cadute e quindi si sono nuovamente sciolte. Insomma le donne scomparse sono state sostituite da nuove donne, più fresche e più appetibili. Altrimenti il mondo sarebbe divenuto preda dei sodomiti.

4. Lo scrittore è abile: la domanda che pone costringe l'interlocutore a stare maggiormente attento alla ballata. L'effetto sullo spettatore è poi potenziato dal canto e dalla musica.
5. Il poeta tratta in modo originale il tema classico del tempo che fugge e divora tutto, anche la bellezza femminile. *Tempus fugit*, *il tempo fugge*, risale alla cultura romana. Nel Medio Evo era scritto sotto le meridiane insieme con espressioni equivalenti, spesso con propensione al macabro:

Dum fugit umbra, simul fugit irreparabile tempus: mentre l'ombra sulla meridiana si muove, il tempo fugge irreparabile
Dum loquor, hora fugit: mentre parlo, il tempo passa (Ovidio)
Ecce venit hora: ecco, viene l'ora della morte
Fugit (o fluit) irrevocabile tempus: scorre inarrestabile il tempo
Fugit hora, ora: la vita passa, prega
Horas tibi serenas: auguro a te ore serene
Latet ultima: l'ultima ora della vita è sconosciuta
Horas tibi serenas: le tue ore passino serenamente
horae volant: le ore volano
Memento mori: ricordati che dovrai morire
Sua cuique hora: a ciascuno la sua ora
Vivere memento: ricordati di vivere
Una ex iis erit tibi ultima: una di queste sarà l'ultima.
Vulnerant omnes, ultima necat: tutte feriscono, l'ultima uccide.

6. Alle due ballate di Villon conviene confrontare gli idilli di Giacomo Leopardi (1798-1837): *Il sabato del villaggio* (il tema della giovinezza e dell'amore), *A Silvia* (il tema dell'amore e della bellezza, delle speranze nel futuro e della delusione) e il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (il senso della vita umana e la presenza della noia). Sono due mondi, due culture e due epoche diverse.
7. L ballata si può confrontare con un altro testo francese, molto anteriore: Jaufré Rudel Jaufré (1125-1148), *L'amore di terra lontana*. Il poeta s'innamora di una donna di cui ha sentito cantare la bellezza e le virtù. E la va a cercare. Il viaggio è lungo e faticoso, e giunge stremato e ormai morente a destinazione. La donna ne è informata, si precipita al suo capezzale. Ed egli muore felice tra le sue braccia. Un'altra versione dice che il poeta non fa niente per andarla a cercare. Così il suo amore resta puro e idealizzato e la donna non è mai messa a confronto con la realtà, nella quale perde la sua bellezza e invecchia. Un poeta pieno di buon senso.







1. Franciscus Gysbrechts, *Vanitas*, 1670sd.
2. William Michael Harnett, *Natura morta con violino e strumenti musicali*, 1888.
3. Balthus, *Natura morta*, 1937. *La natura morta ha un grande sviluppo nel sec. XVII, ma è presente anche nei secoli successivi. Essa in particolare rappresenta il motivo di derivazione biblica "Vanitas vanitatum et omnia vanitas" ("Vanità delle vanità e tutto è vanità")*(Eccl., *1, 2; 12, 8). Poi il poeta recupera il senso della vita incontrando Dio.*

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) di monsignor 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 umanistico 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 Ruzante (1496ca.-1542), scrive in dialetto *pavano* la *Prima orazione* (1521), l'*Anconitana* (1522), la *Betìa* (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 (Blòra)* (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.

Si può leggere la *Bilóra* (1530), una sua opera, in dialetto pavano del Cinquecento e in versione italiana:

http://www.letteratura-italiana.com/pdf/letteratura%20italiana/06%20BEOLCO%20Bilora%20in%20italiano.pdf

----------I☺I----------

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. 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 su di lui può riversare il suo amore: soltanto così 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.

L'*Orlando furioso*, 1532

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 particulare (=personale)", come propone pessimisticamente Francesco Guicciardini (1483-1540).
La trama aggrega i "destini incrociati" dei personaggi intorno a tre grandi temi: a) la *guerra* tra cristiani e saraceni sotto le mura di Parigi; b) la *pazzia* di Orlando, quando scopre che Angelica, di cui è innamorato, gli ha preferito un oscuro fante, Medoro; ed infine c) il *motivo encomiastico* del matrimonio tra Bradamante cristiana e Ruggiero che si converte, da cui sarebbe discesa la casa d'Este.

---I☺I---

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 Gibilterra, 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. Nello 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 la mia donna (che mi ha reso pazzo quasi quanto Orlando e che di ora in ora mi consuma il poco ingegno che ho) me ne lascerà 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.

Riassunto. Il poeta vuole cantare le donne, i cavalieri, le battaglie, gli amori, le azioni cortesi e le imprese audaci, che si fecero, quando i Mori si scontrarono con Carlo Magno sotto le mura di Parigi. Nello stesso tempo canta le imprese di Orlando, impazzito per amore, se glielo permetterà la sua donna, che gli consuma quel poco cervello che ha. Quindi dedica il poema a Ippolito d'Este, suo protettore: egli lo ripaga con quello che gli può dare. Tra gli eroi canterà anche Ruggiero, da cui discenderà poi la casa d'Este.

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 estremamente 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 particulare". Ma nessuna di queste risposte risulta capace di modificare la situazione.

---I ☺ I---

La fuga di Angelica, I, 33-49

Carlo Magno promette Angelica al guerriero cristiano che più si farà onore sul campo di battaglia. La donna non apprezza di essere trattata come un oggetto da regalo, e fugge via.

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 ce-

spuglio 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 erbette, 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 calpestìo. 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 è 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 è 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 boccaccesca raccontata da un oste al guerriero pagano Rodomonte (XXVIII, 1-74): traditi dalle loro mogli, il re longobardo Astolfo e l'amico romano Giocondo Latini vanno in giro per il mondo alla ricerca di una donna fedele; ma non la trovano; e alla fine decidono di ritornare a casa 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, continua con il Dolce stil novo alla fine del Duecento, con Petrarca e Boccaccio nel Trecento, quindi con gli umanisti nel Quattrocento. Qui Ariosto la svolge con le nuove e splendide immagini espresse dalle parole che 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.

---I☺I---

Il castello del mago Atlante, IV, 15-40

Bradamante vuole liberare Ruggiero, che ama e che è prigioniero del mago Atlante. Suona il corno, con cui si sfidava il mago, e il mago esce dal castello per lo scontro. Monta l'ippogrifo, il cavallo alato. La donna si prepara a sconfiggerlo con l'inganno…

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 di scatto 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 restìo 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 andava 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 e 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.

Riassunto. Bradamante suonò il corno, per sfidare il mago Atlante. Il mago uscì poco dopo sull'ippogrifo, il cavallo alato. Non aveva armi, nella mano sinistra aveva soltanto lo scudo, tutto coperto con un drappo rosso. Nella destra aveva un libro, leggendo il quale faceva correre la lancia, la mazza o la spada. Invece egli era lontano. Bradamante combatté a cavallo, poi scese a piedi, per attuare meglio il suo inganno. Dopo qualche altro colpo il mago decise di scoprire lo scudo, che abbagliava gli avversari. La donna finse di cadere a terra abbagliata. Il mago scese a terra con il cavallo e si preparò a legarla. Quando l'ebbe vicino, lei si alzò di scatto e lo afferrò saldamente. Pensò di tagliargli la testa ma, vedendolo in viso (era un vecchio segnato dagli anni), cambiò idea e gli chiede chi era e perché aveva imprigionato Ruggiero. Il mago risponse che lo aveva imprigionato per salvarlo dal suo destino: fattosi cristiano, sarebbe stato ucciso a tradimento. Per lui, che amava come un nipotino, aveva costruito il castello dove con altre donne e cavalieri viveva felicemente. Ma lei aveva fatto fallire il suo piano. Quindi le chiede di lasciargli Ruggiero e di prendersi tutto il resto. La donna lo sbeffeggia: vuole liberare proprio Ruggiero e non gli prometta di dargli lo scudo o il destriero, perché sono già suoi. Aggiunge che non poteva prevedere il destino lontano di Ruggiero, se non era riuscito a prevedere il destino vicino suo. Quindi si rifiutò di ucciderlo, perché, se voleva, poteva farlo con le sue mani. Poi salirono al castello, il mago davanti, la donna, diffidente, dietro. Il mago tolse un sasso, l'incanto si spezzò e il castello scomparve. Le dame e i cavalieri si ritrovano liberi in mezzo alla campagna. Molti di essi però avrebbero preferito continuare a vivere la vita piacevole …

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, ed è 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 sovrannaturali. 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 il principe deve affrontare e superare gli ostacoli per il bene comune.

---I☺I---

Ruggiero nell'Isola della maga Alcina e la storia di Astolfo, VI, 19-47

Il mago non si rassegna ad essere sconfitto da Bradamante, perciò spinge Ruggiero a salire sull'ippogrifo, il suo cavallo alato, che lo porta lontano nell'isola della maga Alcina, che saprà come trattenerlo con il suo corpo e le sue arti femminile.

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 richiusi 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; pistici, 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 sparlare di lei; e lei arricchisce il suo giardino.

Riassunto. Dopo un lungo volo con l'ippogrifo Ruggiero discende su un'isola meravigliosa. Scende da cavallo, lega l'animale a un cespuglio e si rinfresca il volto accaldato con l'acqua di un ruscello lì vicino. Ma il cavallo si imbizzarrisce e il cespuglio si mette a parlare. Lo prega di slegare le briglie del cavallo dal suo fusto, perché lo feriscono. Ruggiero lo fa. Poi il cespuglio racconta la sua storia. È Astolfo, uno dei paladini di Carlo Magno. La maga Alcina lo vede, se ne innamora, lo separa dai suoi compagni, quindi lo porta nella sua isola. Qui gli dichiara il suo amore. Astolfo è felice e a sua volta si sente innamorato. E folleggia con la donna. Lei si dedicava sempre a lui e lui a lei. Pensava che l'amore fosse eterno, ma dopo tre mesi lei si stanca di lui e lo trasforma in cespuglio, con cui adorna il suo giardino, come aveva fatto con tutti gli amanti precedenti. Così abbellisce il giardino e lui non va in giro a sparlare di lei.

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?

---I☺I---

La maga Alcina, VII, 9-19

Ruggiero incontra la maga Alcina nel suo castello. E non può credere che sia malvagia, come gli ha detto Astolfo, trasformato in mirto, perché è bellissima.

9. La bella Alcina venne un pezzo avanti, verso Ruggiero fuori delle prime porte, e lo accolse con un aspetto signorile, in mezzo alla bella e onorata corte. Da tutti gli altri tanto onore e tante riverenze furono fatte al forte guerriero, che non potrebbero far più, se Dio fosse sceso tra loro dal cielo più alto.

10. Il bel palazzo era eccellente non tanto perché vinceva ogni altro palazzo per ricchezza, quanto perché aveva la più piacevole gente che fosse al mondo e di più gentilezza. Poco era differente l'un dall'altro per età fiorita e per bellezza: soltanto Alcina era la più bella di tutti, così come il sole è più bello d'ogni stella.
11. Di persona era tanto ben formata, quanto di meglio i bravi pittori sanno immaginare. Ha la bionda chioma lunga e annodata: l'oro non risplende né abbaglia di più. Sulle guance delicate si spargeva un colore misto di rose e di ligustri. e di terso avorio aveva la fronte lieta, che completava il volto in una giusta proporzione.

12. Sotto i due neri e sottilissimi archi delle sopracciglia aveva due occhi neri, anzi due chiari soli, pietosi a riguardare, a muovere parchi. Intorno ad essi pare che l'Amore scherzi e voli, e che da lì tutta la faretra scarichi e che visibilmente rubi i cuori. Da qui il naso scende in mezzo al viso, che l'invidia non trova neanche un punto da migliorare.

13. Sotto il naso sta, quasi fra due vallette, la bocca sparsa di nativo cinabro. Qui due filze sono di perle elette, che un bello e dolce labbro chiude ed apre. Da qui escono le cortesi parolette da render molle ogni cuor rozzo e scabro. Qui si forma quel soave sorriso, che apre a sua posta il paradiso in terra.

14. Bianca neve è il bel collo, e il petto è latte; il collo è tondo, il petto colmo e largo. Due pomi acerbi, e pure fatti d'avorio, vanno e vengono come onda al primo margine (=sulla spiaggia), quando una brezza

piacevole combatte il mare (=i suoi seni oscillano). Argo con i suoi cento occhi non potrebbe vedere le altre parti. Ben si può giudicare che corrisponde a quel che appare di fuori quel che si nasconde.

15. Le braccia mostrano la loro giusta misura; e la candida mano spesso si vede lunghetta alquanto e di larghezza angusta, dove né nodo appare né vena eccede. Alla fine si vede il breve, asciutto e rotondetto piede della persona augusta. Gli angelici sembianti nati in cielo non si possono celare sotto alcun velo.

16. In ogni parte del suo corpo aveva teso un laccio (=una trappola), che parli, sorrida, canti o muova un passo. Non c'è da meravigliarsi se Ruggiero è catturato, poiché la trova tanto ben disposta verso di lui. Quel che di lei aveva già sentito dire dal mirto (=Astolfo), che è perfida e malvagia, poco gli giova, perché non gli sembra che l'inganno o il tradimento possano stare con un così soave sorriso.

Riassunto. La maga Alcina viene incontro a Ruggiero e lo accoglie con un volto gentile. La corte della donna lo riceve con onore e riverenze. La maga era la più bella di tutti i presenti. Aveva un corpo ben formato, le guance color di rosa, la fronte color dell'avorio. Aveva occhi che lanciavano frecce. Aveva la bocca rossa, due file di denti che sembravano perle e un sorriso luminoso. Il petto era colmo e largo. I seni erano acerbi e oscillanti. Si può pensare che quel che teneva nascosto sotto le vesti fosse bello come quello che si vedeva. Ogni parte del suo corpo era un laccio amoroso. Non c'è da meravigliarsi se Ruggiero è catturato. Non gli serve a niente sapere che era perfida e malvagia, come aveva detto Astolfo, perché ritiene impensabile che l'inganno e il tradimento possano stare con un sorriso così soave.

Commento
1. Ruggiero incontra la maga Alcina nel suo palazzo e circondata dalla sua corte. La donna è bellissima e non potrebbe essere più bella. Ogni parte del suo corpo è attraente e si trasforma in una trappola amorosa. Il guerriero sa da Astolfo che è perfida e malvagia, ma poco gli giova, perché non gli sembra che l'inganno o il tradimento possano stare con un sorriso così soave.
2. Le bellezze della maga *nascoste sotto le vesti* sono appena accennate. Sono ampiamente descritte invece quelle di Olimpia, che era stata offerta come cibo all'orca (XI, 67-71), più sotto.
3. La maga Alcina era una ninfomane, sempre affamata di sesso, come le donne dell'*excursus* di Astolfo, re dei longobardi, e Giocondo (XXVIII, 1-74). Ma le ninfomani esistono soltanto nei romanzi o nei poemi come questo e sono una semplice proiezione dei desideri maschili.

---I ☺ I---

Angelica e l'eremita, VIII, 47-50

Angelica in una delle sue numerose disavventure finisce nelle mani di un eremita, che la consola con parole belle e devote e intanto le accarezza i seni e le guance rigate di lacrime. Poi cerca di andare oltre…

47. L'eremita comincia a confortarla con alcuni ragionamenti belli e devoti. E, mentre parla, pone le mani audaci ora per il seno, ora per le gote bagnate di lacrime. Poi più sicuro cerca di abbracciarla, ella sdegnosetta lo percuote con una mano sul petto e lo respinge, e si tinge tutta di onesto rossore.

48. Egli, che aveva una tasca a lato, la aprì e ne trasse un'ampolla di liquore; e negli occhi possenti, onde sfavilla la più rovente fiaccola ch'abbia Amore, spruzzò di quel leggermente una stilla, che ebbe la capacità di farla dormire. Giace supina sulla sabbia a tutte le voglie del vecchio rapace.

49. Egli l'abbraccia e la tocca a piacere, ma ella dorme e non può difendersi. Ora le bacia il bel petto, ora la bocca. E nessuno lo vede in quel luogo selvaggio e solitario. Ma nell'incontro il suo destriero (=il pene) trabocca, perché il corpo infermo non risponde al suo desiderio. Non era più adatto, perché aveva troppi anni; e potrà fare peggio, quanto più lo costringi.

50. Tenta tutte le vie, tutti i modi, ma quel pigro rozzone (=il pene) non per questo salta. Invano gli scuote il freno e lo tormenta. Non riesce a fargli tenere alta la testa. Alla fine si addormenta presso la donna e un'altra nuova sciagura ancora lo assalta: la Fortuna non comincia mai per poco, quando piglia a scherno e a gioco un mortale.



1. Pieter Paul Rubens, *Angelica e l'eremita*, 1626-28.

Riassunto. L'eremita cerca di confortare Angelica e le palpeggia i seni e le guance bagnate di lacrime. Poi cerca di abbracciarla, ma lei lo respinge. Lui allora la addormenta con una goccia di liquore. Lei è distesa sulla sabbia, nelle sue mani. Lui l'abbraccia e la tocca

a piacere, ella dorme e non può difendersi. Le bacia il petto e la accarezza, poi cerca di violentarla, ma il corpo infermo non risponde al desiderio e il suo arnese non reagisce. Invano cerca di fargli alzare la testa. Alla fine si addormenta accanto alla donna.

Commento
1. Il vecchio eremita ha Angelica nelle sue mani. Prima la palpeggia, poi cerca di violentarla, ma il suo rozzone non ce la fa. Insiste, ma invano: non ne vuol proprio sapere. Allora si addormenta accanto alla donna. Ariosto sviluppa più volte il tema dell'eroina in mortale pericolo, che poi, in un modo sempre sorprendente, esce indenne dai guai. Il *tópos* rimane ancora oggi nei romanzi d'intrattenimento e nei film più o meno d'autore. Il lettore o lo spettatore, come la lettrice o la spettatrice si immedesimano nella situazione di pericolo, senza però correrla materialmente.
2. Un altro paradosso del poema: l'eremita ha Angelica nelle sue mani, addormentata e distesa sulla sabbia, insomma in suo potere e pronta all'uso. E potrebbe possederla, ma il suo armese non ce la fa. Egli lo stimola, ma invano, alla fine desiste dal suo proposito e la donna è "salva", lo stupro non è consumato.
3. "Il destriero" è il pene dell'uomo, che non nitrisce né scalpita più: sono ricordi della giovinezza. Ma il desiderio sessuale rimane pure forte, anche in un corpo ormai debilitato dagli anni. In seguito Ruggiero si prepara a fare la stessa cosa (sempre) con Angelica, ma il suo "arnese" (=l'armatura) gli fa perdere tempo (X, 114), non riesce a slacciarla e a togliersela in fretta. Intanto Angelica usa l'anello magico e scompare.
4. Dopo il mago Atlante (IV, 15-40) il vecchio eremita è il secondo personaggio anziano che si incontra nel poema. Ma i due vecchi sono accomunati solamente dagli anni. Per il resto sono del tutto diversi. Lo scrittore presta attenzione anche ai vecchi.

---I☺I---

Angelica legata allo scoglio, X, 95-115

Angelica è legata nuda a uno scoglio, per essere sacrificata al mostro marino che minaccia il villaggio. Ma dal cielo arriva il salvatore.

95. La fiera gente inospitale e cruda alla bestia crudele espose sulla spiaggia la bellissima donna, così ignuda come Natura prima la compose. Non ha neppure un velo, in cui richiudere i bianchi gigli e le vermiglie rose (che non appassiscono a luglio né a dicembre), di cui sono cosparse le sue membra levigate.

96. Ruggiero avrebbe creduto che fosse una statua finta o d'alabastro o d'altri marmi pregiati, così avvinta sullo scoglio per motivi artistici da abili scultori, se non vedeva la lacrima distinta tra fresche rose e candidi ligustri ricoprire di rugiada i pomi acerbi dei seni, e l'aria sventolare le chiome dorate.

97. E, come nei begli occhi fissò i suoi occhi, si ricordò della sua Bradamante. Pietà e amore a un tempo lo trafissero e appena si trattenne di piangere. E disse dolcemente alla donzella, dopo che frenò le penne del suo destriero: "O donna, degna soltanto della catena con cui Amore mena legati i suoi servi,

98. e ben di questo e d'ogni male indegna, chi è quel crudele che con una volontà perversa, legandoti al sasso in preda a un livore importuno, segna l'avorio terso di queste belle mani?" Forza è che, a quelle parole, ella divenga quale è un bianco avorio asperso di grani (=arrossisca), vedendo di sé quelle parti ignude, che la vergogna nasconde, anche se sono belle.

99. E si sarebbe coperta il volto con la mano, se non erano legate al duro sasso; del pianto, che almeno non le era tolto, lo cosparse, e si sforzò di tenerlo basso. E, dopo alcuni singhiozzi, incominciò a parlare con scioltezza a voce fioca e lamentosa, ma non proseguì, perché lo fece restare dentro il gran rumore che si sentì nel mare.

100. Ecco apparire lo smisurato mostro mezzo nascosto nell'onda e mezzo sorto. Come un lungo naviglio, sospinto da Borea o da Ostro, suole venire ad attraccare in porto, così la bestia orrenda viene al cibo, che le è mostrato. E l'intervallo è breve. La donna è mezza morta di paura, né per il conforto altrui si rassicura.

Ruggiero combatte strenuamente contro il mostro. Alla fine lo stordisce con lo scudo fatato, poi fa salire Angelica sul cavallo alato e parte velocemente. Il mostro però è ancora vivo.

114. Qui il bramoso cavaliere fermò l'audace corso del cavallo, discese nel prato e fece raccogliere al suo destriero le penne, ma non a un altro [uccello] che più le aveva distese. Sceso del destriero, appena si trattenne di salire l'altro [uccello]; ma l'arnese (=l'armatura) lo trattenne, lo trattenne l'arnese, che doveva togliere, e contro il suo desiderio aveva messo le sbarre [all'uccello].

115. In fretta e furia, si levava confusamente le armi ora da questo, ora da quel lato. Non gli parve in altra occasione di impiegare tanto tempo, perché, se scioglieva un laccio, ne annodava due. Ma, o Signore, il canto è ormai troppo lungo e forse anche l'ascolto vi è divenuto gravoso. Così io rimando la mia storia a un altro momento, in cui sia più gradita.

Riassunto. La gente inospitale aveva legato Angelica nuda allo scoglio, per darla in pasto all'orca assassina. Per caso Ruggiero passa di lì, vede la donna, pensa che sia una statua, ma si accorge che piange e poi la riconosce. Allora scende per liberarla. Ma proprio in quel momento esce dal mare l'orca. Il paladino e il mostro ingaggiano una durissima lotta. Alla fine il

primo stordisce l'animale, che giace esanime. Poi libera Angelica, la fa salire sul suo cavallo e spiccano il volo. Fa scendere il cavallo in un boschetto, cerca di liberarsi in fretta e furia delle armi, per violentare la donna, ma si intrica con le sue mani e perde tempo. A questo punto il poeta tronca il canto, perché è già troppo lungo e non vuole annoiare il suo Signore. Il lettore immagina il seguito: Ruggiero alla fine si libera delle armi e con soddisfazione violenta la ragazza. Ma ha una sorpresa… Ruggiero e anche lo spettatore.

Commento

1. Lo scrittore nota che la donna con le mani cercava di coprire come poteva il suo corpo nudo, ma invano. Sottolineando il suo pudore, Ariosto accende ancor più i desideri degli ascoltatori di frullare la ragazza.
2. Il canto potrebbe essere intitolato: *La bella, la bestia e l'eroe*. La diade (senza l'eroe) o la triade (con l'eroe) diventano un *tópos* letterario e, nel secolo scorso, anche cinematografico. I contrasti sono sia sul piano fisico, sia sul piano di mondo interiore dei tre protagonisti. L'orca è la furia cieca, la furia distruttiva, che pretende vittime in nome della sua forza. Deve soddisfare la sua fame.
3. Ruggiero cerca di togliersi le armi in fretta e furia, perché Angelica è nuda ed egli vuole cogliere l'occasione per violentarla. Ma nella fretta si ingarbuglia con le sue mani, spreca tempo, e Angelica scompare grazie all'anello magico. Così l'occasione sfuma. Era durata soltanto pochi secondi e il ritardo, seppur minimo, impedisce di cogliere il colpo di fortuna.
4. Il poeta tronca il canto all'improvviso, perché la storia ormai è divenuta troppo lunga e potrebbe diventare anche noiosa. Lo farà anche con la storia della pazzia di Orlando (XXIII, 136). Possiamo anche non credergli e pensare che abbia voluto interrompere il canto sul più bello: i suoi lettori e i suoi ascoltatori immaginavano già lo stupro della bella Angelica. Ma, rimandando lo stupro e poi non realizzandolo, evita che la vergogna ricada sugli eroi positivi del suo poema.
5. Anche un'altra donna subisce la sorte di Angelica. È legata al sasso, per essere sacrificata, ma è salvata







1. Tiziano Vecellio, *Ruggiero, Angelica e l'orca*, 1562.
2. Cavalier d'Arpino, *Perseo e Andromeda*, 1592-95.
3. Jean Auguste Dominique Ingres, *Ruggiero libera Angelica*, 1819.

Ariosto riprende un motivo già presente nella mitologia greca: Andromeda legata allo scoglio e salvata da Teseo. I pittori colgono l'occasione per dipingere la donna nuda, in pericolo di vita, e subito salvata dall'eroe, che poi si fa pagare in natura, come avrebbe fatto lo spettatore. La donna ha il monte di Venere depilato.

fortunosamente da Orlando. Si chiama Olimpia ed era stata abbandonata dal marito (XI, 67-71), che (a quanto pare) era del tutto insensibile alla sua bellezza. Ed anche lei avrebbe pagato in natura, se non ci fossero stati degli imprevisti. Intanto re Oberto vede e descrive minuziosamente il suo corpo dalla testa ai piedi e il lettore si immedesima in lui e nella paradisiaca visione che ha. La vita si ripete, ma, come diceva Guicciardini, gli esempi non sono mai uguali agli esempi precedenti.





1. *Olimpia moderna*, 2012. *Immaginiamo di essere Oberto, re d'Ibernia, e di vedere Olimpia nuda. Possiamo anche provare a descriverla con le nostre parole. Esiste un'altra famosa Olympia, sempre nuda, che fece scandalo, perché rappresentava troppo bene i vizi dei parigini…*
2. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, m 1,35x1,90.

---I ☺ I---

Re Oberto vede Olimpia nuda, XI, 64-71

Orlando uccide l'orca che doveva divorare Olimpia, che era stata legata nuda allo scoglio. La libera dalle catene e pensa a come ricoprila. Ma giunge Oberto, re d'Ibernia, che aveva sentito i rumori dello scontro. Vede la donna nuda ed è colpito dalla sua bellezza, che guarda in modo attento e sistematico, dalla testa ai piedi. Così il lettore odierno scopre qual era l'ideale di bellezza femminile del tempo.

64. […] Mentre raccontava [d'essere stata abbandonata dal marito Bireno], i begli occhi sereni della donna (=Olimpia) erano pieni di lagrime.

65. Il suo bel viso era quale in primavera talvolta suole essere il cielo, quando la pioggia cade e nello stesso tempo il sole si sgombra intorno il velo di nubi. E come allora l'usignolo mena dolci carole (=danze, qui canti) tra i rami dell'albero, così il dio Amore si bagna le piume alle belle lacrime e gode al chiaro lume.

66. E nella luce dei begli occhi accende lo strale dorato e lo smorza (=raffredda) nel ruscello, che scende tra fiori bianchi e rossi: e, dopo averlo temprato, tira di forza contro il giovane, che né scudo difende, né maglia doppia, né scorza di ferro, che, mentre sta ad ammirare gli occhi e le chiome della donna, si sente il cuore ferito, e non sa come.

67. Le bellezze d'Olimpia erano di quelle che sono più rare: non aveva belle soltanto la fronte, gli occhi, le guance e le chiome, la bocca, il naso, gli omeri e la gola; ma, discendendo giù dalle mammelle, le parti che soleva coprire con la veste, furono di tanta eccellenza, che forse potevano essere anteposte a tutte quelle che il mondo (=le altre donne) aveva.

68. Vincevano di candore le nevi intatte ed erano più che avorio lisce a toccare. Le poppe rotondette parevano latte che hai appena appena tolto dai giunchi [dove era stato messo a cagliare]. Fra loro discendeva un tale spazio, quale vediamo che mostrano le valli ombrose fra colli piccolini, nella stagione più favorevole, quando l'inverno le ha appena ricoperte di neve.

69. I fianchi abbondanti e le belle anche, il ventre piatto, levigato più che uno specchio, e le cosce bianche parevano fatti al tornio da Fidia o da una mano ancora più esperta. Vi devo dire anche di quelle parti, che ella pure desiderava invano celare? Dirò insomma che in lei dal capo ai piedi, quanta bellezza può esistere, tutta si vede.

70. Se fosse stata nelle valli Idee vista da Paride, il pastore frigio, io non so quanto Venere, anche se vinceva le altre dee, avesse portato il vanto di essere la più bella. Né forse sarei andato nelle contrade Amiclee a violare il santo ospizio; ma avrei detto: "Resta con Menelao, Elena pure, perché io non voglio altra

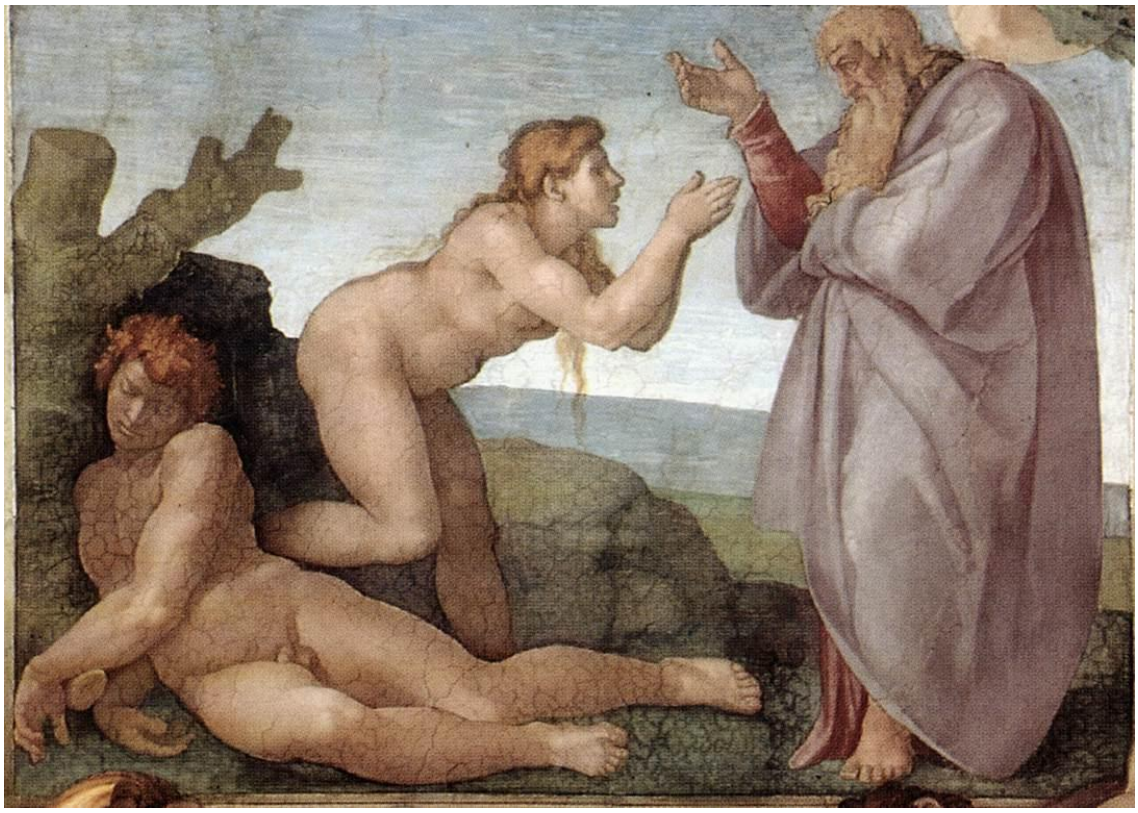
[donna] che questa".

71. E, se costei fosse stata a Crotone, quando Zeusi iniziò a dipingere l'immagine, che doveva porre nel tempio di Giunone, e accolse insieme tante belle donne nude; e, per farne una perfetta, prese da chi una parte e da chi un'altra, non doveva prendere altra che costei, perché tutte le bellezze erano in lei.

Riassunto. Re Oberto vede Olimpia nuda, perché era stata appena liberata dallo scoglio, e la descrive in modo ordinato dalla testa in giù. Olimpia è bellissima, ha la pelle candida, i seni rotondi, i fianchi larghi, le anche armoniose. Sembrava scolpita da Fidia in persona. Se Paride, che doveva indicare la dea più bella delle tre davanti a lui, l'avesse vista, avrebbe preferito lei a Venere e a Elena. Per dipingere una donna perfetta, Zeusi prese ispirazione da molte donne. Se avesse visto lei, avrebbe preso tutto da lei.

Commento

1. Sia Angelica sia Olimpia erano state incatenate nude allo scoglio, per essere divorate dall'orca. Sono salvate tutte e due, rispettivamente da Orlando e da Ruggiero. Poiché erano state denudate, i paladini cercano di violentarle, ma non vi riescono: Angelica si salva con l'anello che la rende invisibile, Olimpia per l'arrivo imprevisto di Oberto, attirato dai rumori dello scontro. Il sovrano vede Olimpia nuda e la descrive con precisione e sente subito un languore che si impadronisce di lui, e se ne innamora. In seguito la sposa. La donna è davvero bella e merita una rassegna dalla testa ai piedi, che gratifica anche il lettore. Eppure, nonostante la bellezza, era stata abbandonata dal marito, che le aveva preferito un'altra donna...
2. Anche Olimpia fa parte dei paradossi della vita e dell'*Orlando furioso*: è bellissima, ma al marito Bireno ciò non interessa: l'ha amata, ma ha incontrato una donna che gli piace di più e l'abbandona su un'isola deserta. Eppure era bellissima e fa innamorare subito il giovane re Oberto, che la vede nuda e la soppesa palmo a palmo.
3. Con l'episodio di Olimpia abbandonata Ariosto vuole rendere onore a Gaio Valerio Catullo (*Carme* LXIV, Arianna abbandonata su un'isola da Teseo) e a Virgilio (*Eneide*, Didone abbandonata da Enea). Le citazioni, anche aderenti al testo, non erano considerate una copiatura, ma un omaggio all'autore citato. Il poeta però coglie l'occasione anche per citare Fidia, Paride e Zeusi: due artisti (il primo e il terzo) e un pastore della mitologia greca e dell'*Iliade*, che deve giudicare chi tra Era, Athena e Afrodite, è la più bella, dando una mela alla vincitrice.
4. La descrizione di Olimpia rimanda alle infinite rappresentazioni di nudo femminile nella pittura come nella scultura contemporanea. Angelica o Olimpia legate nude allo scoglio diventano un *tópos* della pittura. Le più famose sono quelle di Joachim Anthonisz Wtewael, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Gustave Doré. Il corpo candidissimo rimanda ad Agnolo Bronzino (1503-1572), *Venere, Cupido, la Follia e il Tempo* o *Allegoria della concupiscenza*, 1540-45.



1. Michelangelo Buonarroti, *Creazione di Eva*, 1511.

Angelica e Medoro, XIX, 33-34

Angelica trova Medoro mortalmente ferito, lo cura e lo fa guarire. E se ne innamora perdutamente, tanto da concedersi a lui…

33. Angelica a Medoro lasciò cogliere la prima rosa, non ancora toccata in precedenza. Nessuna persona fu mai così fortunata da poter porre le piante in quel giardino. Per nascondere, per rendere onesta la cosa, si celebrò con sante cerimonie il matrimonio, che ebbe auspice il dio Amore ed hanno come pronuba (=protettrice delle nozze) la moglie del pastore.

34. Sotto l'umile tetto si celebrarono le nozze più solenni che vi si potevano fare; e poi per più d'un mese i due tranquilli amanti stettero con piacere a ricrearsi. La donna non vedeva più lontano del giovinetto, né poteva saziarsi di lui, né perché gli pendeva sempre dal collo, sentiva saziato il suo desiderio di lui.

Riassunto. Angelica si concede a Medoro. Il loro rapporto è presto regolarizzato. Le nozze sono celebrate sotto gli auspici del dio Amore e fa da pronuba (= protettrice delle nozze) la moglie del pastore. I due sposi poi folleggiarono per più di un mese. La donna vedeva soltanto lui e non era mai sazia di lui.

Commento

1. Angelica ha finalmente trovato l'amore: un oscuro fante ferito, che con la sua vicinanza e le sue cure fa guarire. E paradossalmente si è innamorata di Medoro, perché egli non ha fatto niente per conquistarla, ma è riuscito a suscitare in lei l'istinto materno di protezione: finalmente qualcuno non desiderava il suo corpo ed anzi aveva bisogno delle sue cure. Nel rapporto deve essere anche attiva, perché lui è in via di guarigione e non può usare completamente il suo corpo. E si siede su di lui, come Fiordispina si era seduta su Ricciardetto (XXV, 67-70).
2. L'episodio di Angelica che si innamora di Medoro mostra uno dei tanti paradossi della vita, che Ariosto riproduce con cura e con partecipazione. Angelica, erede al trono del Catai, è amata da tutti i più forti guerrieri, cristiani e pagani, e può scegliere tra loro. Essi però amano il suo corpo che il suo destino di futura regina. Lei invece sceglie un oscuro fante, affezionato al suo sovrano, che è mezzo morto e che non aveva mai conosciuto l'amore con una donna.
3. Dopo che si è innamorata, Angelica si scatena nelle attività sessuali con l'amato Medoro e recupera il tempo perduto: una donna davvero saggia. Pensa però di regolarizzare subito il suo rapporto amoroso e si unisce in matrimonio: una donna un po' tradizionale o, in alternativa, che conosce l'importanza delle cerimonie.
4. Angelica prende l'iniziativa, lo spoglia e si impala sull'amato. Medoro era in convalescenza e non si capisce bene quanto fosse capace di intendere e di volere. E tuttavia nessuno immagina che la donna lo abbia stuprato… Le valutazioni sociali sono spesso molto strane. La stessa cosa è valutata in modo diverso secondo che sia fatta da un uomo o da una donna.
5. Il lettore si può chiedere se la donna doveva mettere al primo posto la vita privata o la vita pubblica. Come erede al trono del Catai doveva anche preoccuparsi del regno e dei sudditi e pensare a un matrimonio che le mettesse al fianco un abile consorte, per gestire in modo efficiente il governo. Ha scelto la felicità della sua vita privata. Qualcuno potrebbe anche rimproverare i suoi genitori di non averla educata ad essere responsabile delle gravose incombenze che la vita le ha messo sulle spalle.





1. Jacques Blanchard, *Angelica e Medoro*, 1630ca. *La donna barocca ha un grande culo ed è cellulitica. I pittori scoprono il culo femminile e lo offrono agli spettatori.*
2. *Nudo femminile che si volta*, 2012.

---I☺I---

La pazzia d'Orlando, XXIII, 102-136

Orlando si era trovato a un bivio e aveva scelto la strada che gli sembrava più promettente. E invece…

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 scritto 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. Del gran piacere che aveva provato nella grotta aveva tradotto in versi questa sentenza, affinché fosse letta nella sua lingua, io penso, Nella nostra il senso era questo:

108. "O liete piante, verdi erbe, limpide acque, spelonca oscura e gradita per l'ombra fresca, dove la bella Angelica, figlia di Galafrone, da molti amata invano, spesso nelle mie braccia giacque nuda. Delle comodità che qui mi avete dato io, povero Medoro, non posso ricompensarvi d'altro, che di lodarvi continuamente;

109. e di pregare ogni signore amante, cavalieri e damigelle e ogni persona (paesana o viandante), che la sua volontà o la Fortuna conduca qui, che alle erbe, alle ombre, all'antro, al ruscello, alle piante dica: o benigno, abbiate il sole, la luna e il coro delle ninfe che provvedano che nessun pastore conduca mai qui da voi il suo gregge".

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 cu-

ra. 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 e 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.

123. In tanto aspro travaglio gli viene in mente che nello stesso letto, in cui giace, l'ingrata donna doveva essersi venuta a porre con il suo drudo più volte. Non diversamente ora prova ribrezzo per quelle piume, né si alza con minor rapidità che il villano, che stava per chiudere gli occhi e veda una serpe nell'erba accanto a lui.

124. E all'improvviso cominciò a 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'avere 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 ingratissima 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 tra-

monta. 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.

Riassunto. Orlando si trovò a un bivio, scelse la strada che gli sembrava migliore. Poco dopo vide gli alberi incisi con scritte che riconosce: sono di Angelica, la donna che ama. Vide i nomi di Angelica e Medoro intrecciati. Pensò che la donna lo avesse soprannominato così. Poco dopo in una grotta vide scritte in arabo e in altre lingue, che egli conosceva, sempre con i nomi di Angelica e Medoro. Egli volle illudersi che non fosse così come gli appariva. Immaginò che qualcuno volesse infangare il nome di lei. Ma si rattristò sempre più e fu preso da un'angoscia violentissima. Poco dopo giunse a una locanda e si fermò per la notte. Vedendolo triste, l'oste gli raccontò la storia di Angelica e Medoro, pensando di confortarlo. Angelica aveva trovato Medoro ferito, l'aveva curato e in pochi giorni guarito e se n'era innamorata. E senza nessun riguardo di essere la figlia del re del Catai si concesse a lui, un oscuro fante. Orlando si ritirò nella sua stanza per dare sfogo al suo dolore, ma vide il letto in cui i due giovani si erano amati e le scritte sulle pareti. Allora lasciò la stanza e andò a cavallo nel bosco, continuando a piangere disperatamente. Vagò per tutta la notte in preda a un dolore incontrollabile. Sul far dell'alba incrociò proprio la fonte in cui Angelica e Medoro si rinfrescavano dalla calura. Con la spada tagliò la scritta e il sasso su cui Medoro aveva inciso il suo nome e quello di Angelica. E si mise a tirare fendenti in tutte le direzioni, scaraventando rami, ceppi, tronchi, sassi e zolle nella fonte, che da quel momento non fu mai più limpida. Si strappò di dosso le armi e i vestiti e fu preso da tale rabbia e da tale furia, che ebbe i sensi offuscati. Poi impazzì. Sradicò numerosi pini e molti altri alberi come se fossero finocchi, sambuchi e finocchietti. Sentendo il rumore, i pastori andarono a vedere, ma a questo punto Ariosto interrompe il racconto per non annoiare il lettore 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, da usare e da abusare, 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, vedendolo 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 è travolto. Qui Orlando è colpito da una lunga serie di batoste. 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: non ci si può fidare nemmeno degli strumenti che in passato ci avevano aiutato. Non basta, perché dal poema emerge che un altro personaggio – Ruggiero come Astolfo – non avrebbe affatto sentito questi colpi, avrebbe detto che le donne sono tutte leggere e inaffidabili, come concludono Astolfo, re dei longobardi, e l'amico Giocondo (XXVIII, 1-74, più sotto), e che non vale la pena di prendersela. Se una ti pianta, ne cerchi un'altra.

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. E fa l'esempio del fiume in piena, che rompe gli argini: non avrebbe provocato danni se si fossero rafforzati gli argini quando era in secca. 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: Bradamante 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 è 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 è 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 controllare 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 e 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 in-

vece 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 (che ha 46 canti). 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 (*Pg* XVI) – è il canto di passaggio tra la prima e la seconda metà della *Divina commedia*.

---I☺I---

Ricciardetto e Fiordispina, XXV, 67-70

Ruggiero salva Ricciardetto dal rogo. Il giovane poi gli racconta perché stava per essere bruciato vivo.

67. Così la donna (=Fiordispina), doppo che ha toccato e visto quello di cui aveva avuto tanto desiderio (=che Ricciardetto fosse un maschio e la frullasse), agli occhi, al tatto, a se stessa non crede. Pensa ancora di dormire e di sognare. Perciò servì una buona prova per convincerla, che sentiva quello che le pareva di sentire (=si concede sessualmente a lui). "Fa', o Dio (ella disse), se questi son sogni, che io dorma per sempre e mai più mi risvegli".

68. Non rumore di tamburi né suon di trombe furono l'inizio all'amoroso assalto, ma baci, che imitavano le colombe, davano segno ora di che cosa fare, ora di come farlo. Usammo altre armi che frecce o fionde. Io senza scale salto sulla rocca e vi pianto di botto lo stendardo (=il pene) e mi caccio sotto la mia nemica (=Fiordispina si impala su di lui).

69. Se fu quel letto la notte prima pieno di sospiri e di gravi lamenti, non stette l'altra [notte] poi senza altrettanti sorrisi, feste, gioia, giochi soavi. I flessuosi acanti (=piante) non circondano le colonne e le travi con più nodi di quelli con cui noi legammo stretti i colli, i fianchi, le braccia, le gambe e i petti.
70. La cosa stava tacita fra noi, così che il piacere durò per qualche mese. Ma ci fu chi poi se ne accorse, tanto che con mio danno il re lo venne a sapere. Voi, che mi liberaste da quei suoi [gendarmi], che nella piazza avevano acceso le fiamme per bruciarmi, oggi potete comprendere il resto. Ma Dio sa bene con quale dolore io rimango".

Riassunto. Ricciardetto aiuta una ninfa che, per ripagarlo, soddisfa il suo desiderio di essere tramutato in maschio. Fiordispina, la sua amica, non ci crede, lo guarda, lo tocca e poi vuol fare una prova e si concede. I due iniziano le attività sessuali con grande passione e non si fermano più. Frullano per qualche mese con grandissima soddisfazione reciproca. Poi la cosa si viene a sapere. Giunge alle orecchie del re, che condanna il giovane ad esser bruciato vivo per stregoneria. L'intervento di Ruggiero lo toglie dai guai. Poi il giovane racconta al salvatore tutta la storia, con il compiacimento di un maschio che racconta ad un altro maschio le sue prodezze amorose.

Commento
1. L'episodio mette in scena due giovani che si incontrano per caso: Ruggiero salva Ricciardetto dal rogo, Ricciardetto lo ripaga raccontandogli la sua storia. Aveva aiutato una ninfa che lo ripaga realizzando un suo desiderio lo trasforma in maschio. Fiordispina, la ragazza che egli amava non ci crede e vuole fare una prova. Poi ci crede. I due frullano come matti per alcuni mesi, ma poi il sovrano lo viene a sapere e sono guai.
2. Ricciardetto amava Fiordispina, ma come donna non poteva frullarla. Non era e non voleva essere lesbica. Quando gli si offre l'occasione, cambia sesso e come maschio la può cavalcare come si deve. La soddisfazione è così grande, che i due giovani si frullano con accanimento per diversi mesi. Ma non avevano previsto che… Che cosa si fa per una donna che si ama (o che si vuol frullare).



1. *Danae in attesa della pioggia d'oro*, 2009.

La storia di Astolfo, re dei longobardi, e di Giocondo, XXVIII, 1-74

L'oste racconta la storia di Astolfo, re dei longobardi, e di Giocondo, suo suddito e amico, per consolare Rodomonte, tradito dalla sua Doralice. Nella storia le donne sono affamate di sesso e senza nessun freno. Interviene allora direttamente Ariosto che dice che non è vero e che si può anche saltare il racconto.

1. O donne e voi che stimate le donne, in nome di Dio non state ad ascoltare questa storia, questa storia che l'oste si prepara a raccontare in dispregio, ad infamia e a biasimo vostro, benché un personaggio di così bassa condizione non vi possa dare né macchia né onore, e sia vecchia l'usanza che ognuno rimproveri il popolano ignorante che parla di più di quello che meno capisce.
2. Tralasciate questo canto, che la storia [di Orlando impazzito] può stare senza di esso, e non sarà meno chiara. Turpino lo mette, perciò anch'io l'ho messo, non per malevolenza né per gara [con voi donne]. Che io vi ami, oltre alla mia lingua che l'ha espresso, che non fu mai avara di celebrarvi, ne ho fatto mille prove; e vi ho dimostrato che io sono, né potrei esser se non vostro.

3. Chi vuole passi tre o quattro pagine, senza leggerne verso, e chi pur vuole leggere, gli dia quella medesima credenza che si suole dare a finzioni e a fole. Ma ritorniamo al nostro racconto. Dopo che vide i presenti pronti ad ascoltarlo e a fargli spazio davanti al cavaliere (=Rodomonte), l'oste incominciò così la storia.

4. «Astolfo, re dei longobardi, quello a cui il fratello monaco lasciò il regno, fu nella sua giovinezza così bello, che mai pochi altri giunsero a quel grado di bellezza. Con il pennello Apelle o Zeusi (o se vi è qualcuno più abile di loro) avrebbe a fatica disegnato un'immagine altrettanto bella. Era bello, ed a ciascuno appariva bello: ma egli di molto si riteneva ancor più bello.

5. Egli non stimava tanto di avere ognuno a lui inferiore per l'altezza del suo grado, perché di genti e di ricchezza era il maggiore di tutti i re vicini; quanto che di presenza e di bellezza aveva per tutto il mondo l'onore del primo posto. Godeva di questo, sentendosi lodare, quanto di cosa che si ode più volentieri.

6. Tra i suoi cortigiani aveva assai grato Fausto Latini, un cavaliere romano. Con questi sovente si lodava ora del bel viso ora della bella mano. Un giorno gli domandò se mai aveva veduto, vicino o lontano, un altro uomo con un aspetto così bello. Contro quello che si aspettava, gli fu risposto.

7. "Dico" rispose Fausto, "che secondo che io vedo e che sento dire da tutti, nella bellezza hai pochi pari al mondo, e questi pochi io li restringo ad uno soltanto. Quest'uno è un mio fratello, detto Giocondo. Eccetto lui, ben crederò che tu ti lasci molto indietro ognuno per la bellezza. Credo che soltanto costui ti raggiunga e ti sorpassi."

8. Al re parve impossibile udire una cosa simile, perché fino ad allora aveva ritenuto sua la palma della bellezza; e gli venne un grande desiderio di conoscere il giovane che era stato così lodato. Fece pressioni su Fausto, che dovette promettere di far venire qui il fratello, benché sarebbe stato difficile indurlo a venire. E gli disse la causa:

9. suo fratello era un uomo che in vita sua non aveva mai messo piede fuori di Roma; si era dedicato con tranquillità e senza affanni al bene che la Fortuna gli aveva concesso; né aveva mai accresciuto né diminuito la roba, che il padre gli aveva lasciato in eredità. Ed a lui Pavia parrebbe lontana più che ad un altro non parrebbe Tanais sul mar Nero.

10. Ma la difficoltà maggiore sarebbe stata riuscire ad allontanarlo dalla moglie, con cui era legato da tanto amore, che se lei non voleva una cosa, neanche lui poteva volerla. Pure, per ubbidire a lui che gli è signore, disse che andava e che avrebbe fatto l'impossibile. Alle preghiere il re aggiunse tali offerte e tali doni, che non gli lasciò alcun motivo per rifiutarsi.

11. Così partì, e in pochi giorni si ritrovò a Roma dentro le case paterne. Qui pregò tanto, che smosse il fratello e lo persuase a venire dal re. E, benché fosse difficile, riuscì anche a tacitare la cognata, mostrandole il bene (=i vantaggi) che ne deriverebbe, oltre all'obbligo che egli avrebbe sempre avuto verso di lei.

12. Giocondo fissò il giorno della partenza. Intanto trovò cavalli e servitori. Si fece fare dei vestiti per mostrarsi elegante, perché talvolta un bel manto accresce la bellezza. La moglie, di notte al suo fianco e di giorno intorno a lui, con gli occhi di tanto in tanto pieni di pianto, gli dice che non sa come potrà sopportare la sua lontananza senza morire;

13. perché, soltanto a pensarci, nel fianco sinistro si sente strappare il cuore dalle radici. "Deh, o vita mia, non piangere" le dice Giocondo, e tra sé e sé egli non piange di meno; "questo viaggio mi sia felice, così come voglio ritornare al più tardi fra due mesi. Né il re mi farebbe oltrepassare d'un giorno il segno (=la data del ritorno), neanche se mi donasse metà del suo regno."

14. Ma la donna non si riconforta. Dice che si piglia troppo tempo; e, se al ritorno non la trova morta, non può essere se non gran meraviglia. Il dolore, che giorno e notte la fa penare, non le lascia gustare cibo

né le lascia chiudere occhio, tanto che per la compassione Giocondo spesso si pente di aver fatto la promessa al fratello.

15. Ella si sciolse dal collo un suo monile, che aveva una crocetta ricca di gemme e di sante reliquie che un pellegrino boemo raccolse in molti luoghi. Costui, venendo a morte, l'aveva lasciata in eredità al padre di lei, che lo aveva ospitato in casa quand'era tornato infermo da Gerusalemme. Se la levò e la diede al marito.

16. Lo prega che la porti al collo per suo amore, affinché si ricordi sempre di lei. Il dono piacque al marito, che lo accettò, non perché il monile dovesse fargli ricordare la moglie: né il tempo né l'assenza, né la buona o la cattiva fortuna, a cui andava incontro, potevano mai far vacillare quella memoria salda e forte che ha sempre di lei e che avrà anche dopo la morte.

17. La notte, che precedette l'aurora che fu il termine estremo per la partenza, pare che muoia in braccio al suo Giocondo la moglie, che tra poco deve restare senza di lui. Nessuno dorme; e un'ora prima del giorno il marito viene per l'ultimo saluto. Montò a cavallo e partì effettivamente. La moglie si ricoricò nel letto.

18. Giocondo non aveva ancora percorso due miglia, che si ricordò della crocetta, che la sera prima aveva messo sotto il guanciale e che poi per dimenticanza aveva lasciata lì. "Lasso!" diceva tra sé, "quale scusa mai troverò che risulti accettabile, affinché mia moglie non creda che il suo amore infinito sia da me poco gradito?"

19. Pensa ad una scusa, ma si accorge che essa non sarebbe accettabile né buona, se manda servi o se vi manda altra gente, ma non vi andasse egli stesso di persona. Si ferma e al fratello dice: "Ora sprona lentamente fino al primo albergo di Baccano, perché devo per forza ritornare a Roma. Credo però di poterti raggiungere per strada.

20. Nessun altro potrebbe fare il mio bisogno, e non dubitare, perché io sarò ben presto con te." Voltò il ronzino di trotto, disse *a Dio* (=lo raccomanda a Dio, lo saluta) e non volle con sé alcun servo. L'oscurità della notte incominciava già a fuggire davanti al sole, quando passò il fiume Tevere. Smonta da cavallo, entra in casa e va al letto. Qui ritrova la consorte profondamente addormentata.

21. Alzò la cortina senza dir parola, e vide quello che meno credeva di vedere: la sua casta e fedele moglie, sotto la coltre, giaceva in braccio a un giovane. Riconobbe subito l'adultero, per la lunga pratica che ne aveva. Era un garzone della sua servitù, di umili origini, che egli aveva allevato.

22. Se restò attonito e scontento, è meglio pensarlo e dare credito ad altri, piuttosto che farne mai esperienza di persona, come con gran dolore fece costui. Assalito dallo sdegno, provò il desiderio di estrarre la spada e di ucciderli ambedue. Ma l'amore che, a suo dispetto, porta all'ingrata moglie, glielo impedì.

23. L'Amore, questo dio briccone (vedi quanto l'aveva fatto suo servo), non gli permise nemmeno di destarla, per non darle il dolore che egli la cogliesse in fallo così grande. Quanto più poté, uscì di casa senza far rumore, scese le scale e rimontò a cavallo. E, spronato dall'amore, così spronò il cavallo, che raggiunse il fratello prima che questi giungesse all'albergo.

24. A tutti parve che fosse cambiato nel volto, tutti videro che non aveva il cuore lieto. Ma non vi è alcuno che indovini neppure lontanamente la causa e possa penetrare nel suo segreto. Credevano che li avesse lasciati per andare a Roma e invece era andato a Corneto. Tutti capiscono che l'amore è la causa del male, ma nessuno sa dire in che modo.

25. Il fratello pensa che sia addolorato perché ha lasciata la moglie sola. Invece egli è pieno di rabbia e di dolore per il motivo contrario, perché era rimasta troppo accompagnata. L'infelice sta con la fronte corrugata e con le labbra gonfie di pianto, e guarda soltanto per terra. Fausto, che usa ogni mezzo per confortarlo, conclude poco, perché non ne sa la causa.

26. Gli unge la piaga con un unguento contrario e, dove dovrebbe togliere, gli accresce il dolore, dove dovrebbe farla rimarginare, più la apre e la rende pungente. Gli fa questo ricordandogli la moglie. Non riposa né di giorno né di notte: il sonno fugge lontano con il desiderio di mangiare, ed egli non riesce mai a prenderlo. La faccia, che prima era così bella, si cambia a tal punto, che non sembra più quella.

27. Pare che gli occhi si nascondano nella testa (=sono completamente infossati). Il naso pare accresciuto nel viso scarno. Gli resta così poca bellezza, che non potrebbe fare alcun paragone. Con il dolore venne una febbre così molesta, che lo fece soggiornare nelle acque del fiume Arbia e dell'Arno. E, se aveva conservato qualcosa di bello, ben presto restò come una rosa colta [e lasciata] al sole.

28. A Fausto rincresce di vedere il fratello ridotto a un simile stato, ma molto più gli rincresce di apparire del tutto bugiardo a quel principe, davanti al quale lo aveva lodato. Aveva promesso di mostrargli il più bello di tutti gli uomini e invece gli mostrava il più brutto. Ma, continuando la sua via, lo condusse con sé fin dentro a Pavia.

29. Non vuole che il re lo veda all'improvviso, per non mostrarsi privo di giudizio. Ma con una lettera lo

avvisa in anticipo che suo fratello arriva appena vivo; e che all'aria del bel viso un affanno di cuore (accompagnato da una febbre perniciosa) era stato tanto nocivo, che più non pareva quello che era di solito.

30. Il re gradì la venuta di Giocondo quanto si può gradire la venuta di un amico. Al mondo non aveva desiderato cosa altrettanto, che vedere lui. Né gli dispiacque di vederlo secondo, e rimanere dietro [a lui] per la bellezza, anche se riconosce che, se non fosse ammalato, gli sarebbe superiore o uguale.

31. Quando giunge, lo fa alloggiare nel suo palazzo, lo visita ogni giorno, ne chiede notizie continuamente. Si dà da fare in tutti i modi che sia a suo agio, e si impegna assai e prova piacere ad onorarlo. Giocondo invece è abbattuto, perché lo rode sempre il pensiero malvagio che ha della moglie che lo ha tradito. Né lo spettacolo dei giochi, né l'ascolto della musica possono diminuire il dramma del suo dolore.

32. Le sue stanze, che sono le ultime presso il tetto, hanno davanti una sala antica. Qui si ritraeva i solitudine, perché ogni diletto ed ogni compagnia gli era insopportabile, aggiungendo sempre al petto di più gravi pensieri nuova fatica. Ma qui trovò (chi lo crederebbe?) chi lo sanò della sua piaga sanguinante.

33. In capo alla sala, dove è più buio, perché non si usa di aprire le finestre, vede che il palco si congiunge male con il muro, e fa uscire un raggio di luce più chiaro. Pone qui l'occhio, e vede quello che sarebbe duro a credere a chi lo udisse raccontare. Egli non lo ode da altri, ma lo vede con i suoi occhi. Ma neanche ai suoi occhi vuole proprio credere.

34. Attraverso la fessura scopriva tutta la stanza più segreta e più bella della regina: nessuna persona vi verrebbe introdotta, se ella non l'avesse ritenuta molto fedele. Poi, guardando, vide che un nano era avviticchiato con quella in una strana lotta: e quel piccolino era stato così bravo, che aveva messo la regina di sotto.

35. Attonito e stupefatto, e credendo di sognare, Giocondo stette per un pezzo a guardare. E, quando vide che ciò accadeva realmente e non in sogno, credette a se stesso. "A un mostro gobbo e deforme dunque" disse, "si sottomette costei, che ha per marito il re più potente, più bello e più cortese del mondo? Oh, che appetito!"

36. E si ricordò di sua moglie, che biasimava spesso più di ogni altra, perché si era presa a fianco il ragazzo. Ora gli parve che fosse scusabile. Non era colpa sua più che del sesso [femminile], se non si accontentò mai di un solo uomo: e, se hanno tutte una macchia d'inchiostro, almeno la sua non si era presa un mostro.

37. Il giorno seguente, alla stessa ora fa ritorno nello stesso luogo; e vede ancora la regina e il nano, che fanno al re lo stesso scorno. Il giorno di seguito trova ancora che si lavora, così pure quello successivo; e alla fine non si fa alcun giorno di festa. La regina (è quello che gli pare più strano) si addolora sempre che il nano l'ami troppo poco.

38. Qualche giorno dopo egli notò che ella era turbata e in gran malinconia. Aveva fatto chiamare due volte il nano dalla donzella, ma questi non veniva ancora. La mandò per la terza volta, e udì quella che riferiva: "Madonna, egli sta giocando; e, per non stare in perdita di un soldo, il manigoldo si rifiuta di venire da voi."

39. Davanti ad uno spettacolo così strano Giocondo rasserena la fronte, gli occhi e il viso. Com'era di nome, diventò Giocondo anche di fatto, e trasformò il pianto in riso. Ritorna allegro, grasso e rubicondo, tanto che sembra un cherubino del paradiso. Il re, il fratello e tutta la servitù si meravigliano di tale cambiamento.

40. Se da Giocondo il re bramava udire da dove venisse l'improvviso conforto, non meno Giocondo lo desiderava raccontare, e informare il re di tanta ingiuria; ma non voleva che, più di se stesso, il re volesse punire la moglie per quel torto. Così volendo dirglielo senza far danno a lei, fece giurare il re sull'*agnusdei* (=sui *Vangeli*).

41. Lo fece giurare che né per una cosa detta, né per una cosa spiacevole che gli fosse mostrata, benché egli riconosca che danneggiava direttamente sua Maestà, farà mai vendetta presto o tardi. Vuole ancora che il re taccia, così che il malfattore non comprenda mai, per un fatto o una parola, che il re lo sa.

42. Il re, che potrebbe credere ad ogni altra cosa, se non a questa, gli giurò largamente. Giocondo gli manifesta la causa, per cui era stato addolorato per molti giorni: aveva trovata quella disonesta di sua moglie fra le braccia di un suo vile dipendente; e tale pena alla fine lo avrebbe ucciso, se il conforto avesse tardato a venire.

43. Ma in casa di sua Altezza aveva veduto qualcosa che gli scemava molto il dolore, perché, sebbene fosse caduto in obbrobrio, era almeno sicuro di non essere solo. Così dicendo e venuto al piccolo foro, gli mostrò il bruttissimo omiciattolo che tiene sotto di sé la giumenta altrui, lavorando di sproni e muovendo con perizia la schiena.

44. Se al re l'atto parve offensivo, lo crederete bene, senza che io ve lo giuri. Fu lì lì per arrabbiarsi, per divenire matto. Fu lì lì per battere il capo addosso a tutti i muri. Fu lì lì per gridare, per non stare al patto. Ma alla fine è costretto a chiudersi la bocca e a tran-

gugiare l'ira amara ed acre, poiché aveva giurato sull'ostia consacrata.

45. "Che debbo fare, che mi consigli, fratello" disse a Giocondo, "poiché tu mi impedisci di saziarmi con degna e crudele vendetta questa giustissima ira?" "Lasciamo queste ingrate" disse Giocondo, "e proviamo se le altre sono così molli: facciamo delle loro femmine ad altri quel che gli altri delle nostre hanno fatto a noi.

46. Siamo ambedue giovani e di tale bellezza, che difficilmente troviamo chi ci sta alla pari. Quale femmina ci potrà usare asprezza (=respingere), se non hanno difese nemmeno contro i brutti? Se non varrà la bellezza né la giovinezza, varrà almeno la nostra borsa piena di danari. Non voglio ritornare, se prima non ho avuto la spoglia opima di mille moglie altrui.

47. La lunga assenza, il veder vari luoghi, il praticare femmine straniere, pare che sovente disacerbi e sfoghi il cuore delle passioni amorose." Il re loda il parere, né vuole che si rimandi la partenza; e pochissime ore dopo si mette in viaggio con due scudieri, oltre alla compagnia del cavaliere romano.

48. In incognito cercarono donne in Italia, in Francia, nelle terre dei Fiamminghi e degli Inglesi. E quante ne vedevano di bella guancia, trovavano tutte cortesi alle loro preghiere. Davano, ed era loro data la mancia. E spesso riguadagnavano i danari spesi. Essi pregarono molte donne, ma anche altrettante pregarono loro.

49. Soggiornando in questa terra un mese, in quella due, si accertarono con una vera prova che la fedeltà e la castità si trova non meno nelle loro, che nelle altrui femmine. Dopo qualche tempo increbbe ad ambedue di procacciare sempre nuove prede, perché mal potevano entrare nelle case altrui senza mettersi a rischio di morte.

50. È meglio trovarne una che di faccia e di costumi sia gradita ad ambedue, li soddisfi tutti e due insieme e non ne debbano mai essere gelosi. "E perché" diceva il re, "voglio che mi dispiaccia di avere te più che un altro come compagno? So bene che in tutto il grande numero delle femmine non ce n'è una che si accontenti soltanto di un uomo.

51. Una, senza abusare delle nostre energie, ma quando il bisogno naturale inviti, ci goderemo in festa e in piacere, e non avremo mai contese né liti. Né credo che ella si debba dolere: anche se ogni altra avesse due mariti, più che ad un solo, a due sarebbe fedele; né forse si udirebbero tante lamentele."

52. Il giovane romano parve rimanere molto contento di quello che il re aveva detto. Dunque ben fermi in tale proposito, cercarono tra le molte montagne e in molte pianure. Infine trovarono, secondo il loro intento, la figlia di un oste spagnolo, che aveva un albergo nel porto di Valenza, bella di modi e bella di presenza.

53. Era ancora tenerella sul fiorire della sua primavera e di età ancora acerba. Il padre era gravato di molti figli ed era nemico mortale della povertà (=tirchio e avido). Così fu facile convincerlo a dar loro la figlia in possesso; che potessero condurla dove piacesse loro, dopo che avevano promesso di trattarla bene.

54. Pigliano la fanciulla, e ne hanno piacere ora l'uno ora l'altro in carità e in pace, come a vicenda i mantici che danno, ora l'uno ora l'altro, fiato alla fornace. Quindi se ne vanno a vedere tutta la Spagna, e passarono poi nel regno di Siface (=in Africa). Il giorno che partirono da Valenza vennero ad albergare a Zattiva (=Jativa).

55. I padroni vanno a vedere strade e palazzi, luoghi pubblici e chiese, perché hanno l'abitudine di pigliare simili piaceri in ogni città in cui entrano come peregrini. Invece la fanciulla resta con la servitù. Altri servi badano ai letti, altri ai ronzini, altri hanno cura che sia apparecchiata la cena al rientro dei loro signori.

56. Nell'albergo stava come servo un garzone, che già stette al servizio del padre in casa della giovane, e di essa fu amante fin dai primi anni, e godette del suo amore. Si riconobbero subito, ma non lo diedero a vedere, perché ognuno di loro temeva di esser notato. Ma non appena i padroni e la servitù glielo permisero, si guardarono tra loro negli occhi.

57. Il servo domandò dove ella andasse e quale dei due signori l'avesse con sé. La Fiammetta (così aveva nome, e quel garzone il Greco) raccontò il fatto a puntino. "Quando sperai che venisse, ohimè!, il tempo" il Greco le diceva, "di vivere con te, Fiammetta, anima mia, tu te ne vai, e non so se ti rivedrò mai più.

58. I miei dolci progetti si fanno amari, poiché tu sei di un altro e da me ti allontani. Con gran fatica e gran sudore io avevo messo da parte alcuni danari, che avevo avanzato dai miei salari e dalle mance di molti ospiti. E progettavo di tornare a Valenza, domandarti a tuo padre per moglie e sposarti."

59. La fanciulla si stringe nelle spalle e risponde che fu troppo lento a venire. Il Greco piange e sospira, e intanto finge: "Mi vuoi" dice, "lasciar morire così? Con le tue braccia almeno cingimi i fianchi e lasciami sfogare tanto desiderio: prima che tu parta, ogni momento che io sto con te mi fa morire contento."

60. La fanciulla, impietosita, rispondendo: "Credi" diceva, "che non lo desidero meno di te. Ma non penso che sia né il luogo né il tempo qui, dove tanti occhi

ci guardano.” Il Greco soggiungeva: “Sono certo che, se tu mi ami un terzo di quel che io ti amo, tu troverai almeno in questa notte il modo per poterci godere un poco insieme.”

61. “Come potrò” gli diceva la fanciulla, “se di notte giaccio sempre in mezzo a loro due e con me ora l’uno ora l’altro si trastulla e sempre a uno di loro mi trovo in braccio?” “Questo per te non sarà una difficoltà” soggiunse il Greco, “perché ben ti saprai togliere da questo impaccio e uscire di mezzo loro, purché tu lo voglia. E devi volerlo, se t’importa qualcosa di me.”

62. Ella pensa alquanto, poi gli dice di venire quando potrà credere che ognuno dorma; e pianamente come convenga fare, e lo informa dell’andare e del tornare. Il Greco, come ella gli aveva indicato, quando sente dormire tutta la torma (=padroni e servi), viene all’uscio e lo spinge, e quello gli cede. Entra pian piano e va a tentoni con il piede.

63. Fa lunghi passi, e si appoggia sempre sul piede di dietro. Pare che muova l’altro come se temesse di urtare oggetti di vetro. Non pare che debba calpestare il terreno, ma le uova. E tiene la mano davanti a sé con lo stesso proposito. Va brancolando finché non trova il letto: e là dove gli altri avevano le piante dei piedi, si cacciò silenziosamente con il capo in avanti.

64. Fra l’una e l’altra gamba di Fiammetta, che giaceva supina, venne diritto. Quando le fu a pari, la abbracciò stretta e si tenne sopra di lei fin quasi all’alba. Cavalcò forte e non andò a staffetta, perché non dovette mai mutare bestia. Questa pare a lui che trotti così bene, che non ne vuole scendere per tutta notte.

65. Sia Giocondo sia il re avevano sentito il calpestio che aveva scosso il letto per tutta la notte; e sia l’uno sia l’altro, ingannati dallo stesso errore, avevano creduto che fosse il compagno. Dopo che ebbe fornito il suo camino, il Greco se ne tornò com’era venuto. Il sole lanciò i suoi raggi dall’orizzonte (=giunse l’alba). Fiammetta si alzò e fece entrare i paggi.

66. Il re, motteggiando, disse al compagno: “Fratello, devi aver fatto molto cammino; ed è ben tempo che ti riposi, quando sei stato a cavallo tutta notte.” Giocondo rispose a lui di rimando e disse: “Tu dici quello che dovrei dire io. A te tocca riposare e buon pro ti faccia, che per tutta la notte hai cavalcato a caccia.”

67. “Anch’io” soggiunse il re, “senza alcun fallo avrei lasciato il mio cane correre un tratto, se tu mi avessi prestato un po’ il cavallo, tanto da fare il mio bisogno.” Giocondo replicò: “Io sono tuo vassallo e con me puoi fare e rompere ogni patto. Non era necessario usare tali parole, mi potevi ben dire: lasciala stare.”

68. Quanto uno replica, tanto l’altro ribatte, che si mettono a litigare. Dalle battute passano alle parole offensive, perché ad ambedue rincresce di essere preso in giro. Chiamano Fiammetta (che non era lontana e che temeva che l’inganno fosse scoperto), per farle dire l’uno in faccia all’altro quello che, negando ambedue, parevano mentire.

69. “Dimmi” le disse il re con lo sguardo feroce, “e non aver paura né di me né di costui. Chi fu per tutta la notte quel gagliardo, che ti godette senza dividerti con altri?” Ambedue aspettavano la risposta, credendo ognuno di provare che l’altro era bugiardo. Fiammetta si gettò ai loro piedi: vedendosi scoperta, temeva di essere punita con la morte.

70. Domandò loro perdono, perché, spinta dall’amore (che aveva portato a un giovinetto) e vinta dalla compassione verso un cuore tormentato (che aveva molto sofferto per lei), quella notte era caduta in quell’errore. E raccontò tutto, senza mentire, come si comportò in mezzo a loro, sperando che ambedue credettero che, ad amarla, fosse il compagno.

71. Il re e Giocondo si guardarono in viso, confusi per la meraviglia e lo stupore; e furono dell’avviso di non aver mai udito che altri due fossero stati ingannati in quel modo. Poi scoppiarono insieme in tali risate, che con la bocca aperta e gli occhi chiusi, potendo appena respirare, si lasciarono cadere indietro sopra il letto.

72. Dopo che ebbero riso tanto, che sentivano dolere il petto e piangere gli occhi, dissero tra loro: “Come potremmo fare la guardia a nostra moglie, in modo che non ci raggiri, se non serve tenere costei tra noi due, e così stretta, che tocca l’uno e l’altro? Neanche se avesse occhi più che capelli, il marito potrebbe evitare di essere tradito.

73. Abbiamo provate mille donne, e tutte belle. Fra tante non ne abbiamo finora trovato alcuna che ci abbia opposto resistenza (=abbia rifiutato di concedersi). Se proviamo le altre, sarebbero simili a queste. Ma costei può bastare come ultima prova. Dunque possiamo credere che le nostre non siano più ingannatrici o meno caste delle altre. Ma, se esse sono come tutte le altre, è meglio che ce ne torniamo a casa per godercele.”

74. Dopo questa conclusione, fecero chiamare dalla stessa Fiammetta il suo amante e in presenza di molti gliela diedero per moglie, dandole una dote sufficiente. Poi montarono a cavallo, volsero a levante il loro sentiero, che era a ponente, e se ne tornarono dalle loro mogli, per le quali non si pigliarono mai più affanno.»

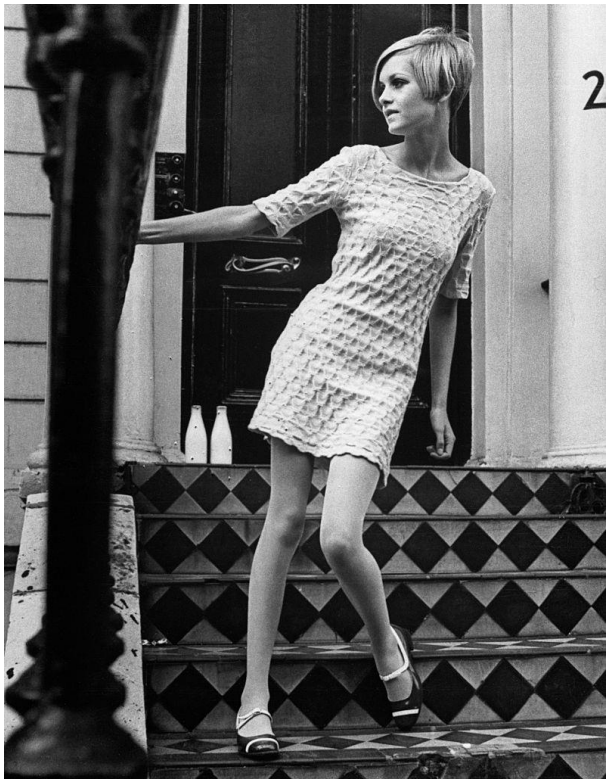
Riassunto. Astolfo, re dei longobardi, si ritiene il più bell’uomo del mondo. Chiede conferma all’amico

Fausto Landini, che però gli dice che suo fratello Giocondo è più bello. Incuriosito, il re invita Giocondo alla regia. Giocondo non voleva abbandonare la moglie, di cui era innamoratissimo, ma cede alle richieste del sovrano. La moglie era disperatissima per la sua partenza: al ritorno l'avrebbe trovata morta. E, affinché la ricordasse, gli dona una crocetta ricca di gemme e di sante reliquie. Giocondo parte con i servi. Si accorge però che ha dimenticato la crocetta e torna indietro per prenderla. L'aveva lasciata sotto il cuscino del letto. Ormai è notte, è buio, entra in camera silenziosamente, apre la tenda e scopre la moglie abbracciata con un bel garzone della servitù. In silenzio se ne va, tristissimo. Il sovrano lo accoglie con gentilezza e con molti onori, tanto più che non può temere in lui un concorrente. Un giorno Giocondo vede una fessura di luce nella sua stanza. Avvicina l'occhio e vede la regina posseduta da un orribile nano che le sta sopra. Il giorno successivo anche, per tutta la settimana. Un giorno la regina è triste: il nano si rifiuta di venire perché stava giocando a carte e perdeva un soldo. Giocondo si consola: non era il solo ad essere tradito, anche il re lo era. Almeno la sua donna lo aveva tradito con un bel garzone! Ritorna bello come prima. Il re e tutta la corte si meravigliano del cambiamento. Il re poi vuole conoscerne i motivi. Giocondo allora lo porta a vedere la moglie che si fa montare dal nano. Il re si arrabbia. Ma poi decide di partire con Giocondo per cornificare gli altri mariti. Partono e girano tutta l'Europa. Ora compravano le prestazioni delle donne, ora erano pagati per le loro prestazioni. A un certo punto si stancano di questa vita, che poteva divenire pericolosa. E allora da un oste si prendono la figlia ancora giovanissima, e se la dividono senza gelosia. Di notte essa dorme tra loro. Un giorno si fermano in una osteria. Qui la ragazza incontra il suo primo amante, che la vuole frullare. Egli insiste, dice di amarla. Alla fine lei cede, ma deve frullarla tra i suoi due amanti. Il mattino dopo sia Astolfo sia Giocondo sono arrabbiati l'uno con l'altro, che non aveva permesso neanche una cavalcata. Stanno litigando di brutto, quando pensano di chiedere alla ragazza con chi dei due aveva passato la notte. Sentendosi scoperta, la ragazza chiede perdono e risponde che si è fatta frullare dal suo amante. I due scoppiano in una grande risata. La perdonano ed anzi le danno un po' di dote per sposarsi. E se ne ritornano dalle loro mogli. Le donne sono fatte così, non sanno rinunciare al sesso. E le loro mogli sono come tutte le altre. Inutile prendersela. Così se ne ritornano a palazzo felici e contenti con l'intenzione di godersele.

Commento

1. Rodomonte, uno dei più forti guerrieri pagani, è furioso e preso dallo sconforto, perché Doralice, di cui è innamorato, lo ha tradito. Cerca solidarietà presso gli avventori dell'osteria in cui si è fermato. Quindi chiede se credono fedeli le loro mogli. Si sente rispondere da un coro di sì. L'oste allora corre ai ripari e afferma che tutte le donne sono infedeli. A conferma delle sue parole vuole raccontare un ingegnoso esempio di tradimento femminile. Rodomonte gradisce la proposta e si prepara ad ascoltare.
2. Nella novella, uno dei tanti *excursus* che arricchiscono il poema, il protagonista è Astolfo, il sanguinario re dei longobardi, che ha ben altre cose per la testa che le armi e la guerra. Si preoccupa della sua bellezza e passa il tempo a confrontarsi con gli altri uomini. I re suoi vicini non lo interessano affatto: egli è più ricco di loro e il confronto finisce lì. Si preoccupa invece di essere lodato per la sua bellezza e vuole anche sapere se è il più bello di tutti. E di questa vanità, tutta femminile, si compiace e vive felice. Quando chiede all'amico Fausto Latini se c'è qualcuno più bello di lui, questi gli dice che suo fratello senz'altro lo supera. Il re allora vuole conoscere il fratello di Fausto e manda Fausto a prenderlo a Roma.
3. Al fratello di Fausto dispiace lasciare la moglie, che ama follemente. Se avesse letto il canto di Nino Visconti sarebbe stato più avveduto. Questi si lamenta perché la moglie lo ha dimenticato e si è risposata. E commenta con amarezza: ciò dimostra quanto l'amore di una donna diminuisce, se non è ravvivato dagli *occhi* e dal *tatto* (*Pg* VIII, 73-78).
4. Fausto Latini si preoccupa dello stato del fratello, ma si preoccupa ancor più di quel che dirà il sovrano vedendo il fratello in quello stato. Egli non vuole apparire bugiardo. Il sovrano invece reagisce in modo completamente diverso. Accoglie cordialmente il fratello di Fausto, che in quello stato non è un concorrente che possa insidiare la sua bellezza. E, quando guarisce, i due diventano amici. Avevano un argomento che li legava: parlare della loro bellezza e confrontarsi con gli altri.
5. La guarigione del fratello di Fausto ha del miracoloso: vede che la regina tradisce il sovrano con un nano bruttissimo, il quale per di più non la ritiene più importante dei pochi denari che ha perso al gioco. La sua reazione è duplice: tra i cornuti non ci sono soltanto io, con me c'è anche il sovrano, che è potentissimo; la mia donna mi ha almeno tradito con un garzone molto più bello di questo schifosissimo mostriciattolo di cui la regina sembra innamorata. Egli ha una visione pacata e filosofica della vita: sa vedere gli aspetti positivi anche nelle situazioni più avverse...
6. Astolfo e l'amico piantano il regno e il fratello per andare in giro per il mondo a vendicarsi per il tradimento delle loro mogli. Sono giovani, sono belli, non hanno concorrenti in fatto di bellezza. Ma, se la loro bellezza non basta, hanno anche la borsa piena di denaro. Passano a tappeto tutta l'Europa, ma incontrano sempre donne disponibilissime. Ora pagano, ora sono pagati per le loro prestazioni. Alla fine si stancano di andare a caccia e pensano ad una donna giovane e inesperta, da godersi insieme. La ragazza aveva avuto precoci interessi sessuali e, quando ritorna l'antico amore che vuole soltanto abusare di lei, inventa quella ingegnosa soluzione per non respingerlo: farsi amare mentre dorme stretta fra il re e l'amico. Ma è scoperta e si scusa. Anche in questo caso la reazione

è inattesa: il re e l'amico scoppiano in una risata da rompersi le mascelle. E si arrendono all'evidenza: nessuna donna sarà mai fedele ad un solo uomo. Perciò è inutile prendersela se le loro mogli li hanno traditi. È meglio ritornare a casa, godersele e non pensarci più.
7. La conclusione di Astolfo e dell'amico è che nessuna donna sarà mai fedele ad un solo uomo. Essi però pongono la questione in modo interessato. Non prendono in considerazione l'altra possibilità: nessun uomo sarà mai fedele ad una donna sola. Né si chiedono mai: le corna fanno male a me quando le ricevo; che facciano male anche a mia moglie quando gliele faccio? La seconda possibilità è la conclusione di chi assume il punto di vista delle donne: è inutile che pretenda fedeltà da mio marito, perché nessun uomo... Peraltro non si deve esagerare neanche con l'immaginazione: la vita quotidiana dei signori d'Este come dei lavoratori di oggi era così pesante, che non restava molto tempo, molta voglia e molta energia per divertirsi. Né c'era il fortunato che piantava o avrebbe piantato il regno e, provvisto di denaro, se ne andava in giro a caccia! E poi, come in tutte le cose, c'è chi se la prende di più, chi di meno e chi niente affatto. Anzi con la moglie (o con il marito) va a caccia di altre coppie...
8. Dietro la novella dell'oste c'è un sapido paradosso: le donne devono rimanere fedeli, gli uomini no, possono mettere le corna alle loro mogli. Però, se essi hanno rapporti con donne diverse dalle loro mogli, vuol dire che o trovano donne non sposate o trovano donne sposate. In questo secondo caso la conseguenze è immediata: l'uomo che conquista la donna mette le corna al marito e il marito se le trova addosso. Insomma un marito che tradisce la moglie con un'altra moglie significa che egli mette le corna a sua moglie e all'altro marito; e che lei mette le corna a suo marito e all'altra moglie. Gli uomini vorrebbero mettere le corna ma non riceverle, vorrebbero che le loro mogli fossero fedeli e le altre no. E negano alle loro mogli il diritto o la possibilità di comportarsi allo stesso modo.
9. Ma ce n'è anche un altro: Astolfo e l'amico non dividerebbero le loro mogli con un altro uomo, ma dividono la ragazza tra loro due. Il che *di fatto* è la stessa cosa. Ma in teoria è una cosa assolutamente diversa (come sono sottili e intelligenti gli uomini!): una cosa è la moglie, la propria moglie (che deve restare fedele), un'altra è questa ragazza, che essi si dividono amorevolmente e senza litigare proprio perché la considerano ambedue una donna di piacere, da usare per il loro piacere.
10. Il poeta esaspera in senso boccaccesco la tesi stilnovistica che Dante mette in bocca a Francesca: "Amor, ch'a nullo amato amar perdona..." ("L'amore, che costringe chi è amato a ricambiare l'amore...")(*If.* V, 103). Dietro Ariosto però c'è anche il lungo filone religioso della cultura misogina. L'autore più importante è il predicatore domenicano Jacopo Passavanti (1302ca.-1357), che nelle sue prediche mette in guardia gli uomini dalla "vagina dentata" delle donne.
11. Vale la pena di confrontare l'episodio di Astolfo e Giocondo con a) la notte d'amore della regina Ginevra e Lancillotto di Chrétien de Troyes (l'amore come piacere fisico); b) le novelle erotiche del *Decameron* (l'amore ha molteplici aspetti, è fisico, è puro sesso, è anche sentimento e matrimonio); c) le novelle pornografiche e dissacratorie del *Novellino* di Masuccio Salernitano (l'amore è soddisfazione sessuale per tutte le classi sociali e anche per le donne)); d) l'episodio dantesco di Francesca e Paolo (*If* V) (l'amore è fatto di sesso e di cultura). E continuate voi.
12. Dietro al racconto che toglie dallo sconforto Rodomonte ci sono molteplici questioni. Le più importanti sono due: a) Il desiderio di cercare un nuovo compagno o una nuova compagna è legato a un istinto naturale che spinge ad avere figli in cambio del piacere sessuale, a prescindere con chi. b) La volontà maschile di avere l'assoluta certezza (tradizionalmente impossibile) di essere lui il padre (la madre dovrebbe sapere se lo è o non lo è) è legata al fatto che l'uomo vuole lasciare il suo patrimonio ai suoi discendenti, al suo sangue, non al sangue altrui. Le nuove tecniche di fecondazione hanno però stravolto tutte le certezze e tutte le incertezze del pensiero tradizionale.



1. *Dame* Twiggy *Lawson, alias* Lesley Hornby (1949), 1963ca. *Twiggy (=ramoscello) è una modella britannica, che lancia la moda delle minigonne e del corpo magrissimo.*

Astolfo sulla Luna, XXXIV, 69-87

Astolfo deve andare sulla Luna a recuperare il cervello di Orlando, che era impazzito quando aveva scoperto che Angelica si era concessa a Medoro, un oscuro fante. Il suo cervello si trovava sulla Luna, dove vanno a finire tutte le cose perdute sulla Terra.

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 e 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 una gran quantità di 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 artigli 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 gliele 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 Astolfo 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, e il cervello ritorna 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.

Riassunto. Con la biga tirata da quattro cavalli san Giovanni portò Astolfo sulla Luna per recuperare il senno d'Orlando. Il paladino si accorse che la Luna era molto più grande della Terra, anche se dalla Terra appariva piccola, ma non perse tempo ad esplorarla. Il santo apostolo lo condusse in una valle stretta fra due montagne, dove era raccolto tutto ciò che si perde sulla Terra per colpa nostra, per colpa del tempo o per colpa della Fortuna. Astolfo vide i regni antichi; vide le lacrime e i sospiri degli amanti, il tempo sprecato che si perde al gioco e il lungo ozio di uomini ignoranti; vide i progetti vani mai attuati e i desideri vani mai realizzati. Vide una grande quantità di rami d'oro e d'argento: erano i doni che si fanno a re, a principi e a protettori con la speranza di ricevere una ricompensa. Vide lacci nascosti nelle ghirlande: erano le adulazioni dei cortigiani ai principi. Vide cicale scoppiate: i versi che si componevano per lodare i signori. Vide una gran quantità di minestre versate e domandò alla sua guida che cosa fossero: erano le elemosine che si fanno fare dopo la mortie Vide un gran numero di panie ricoperte di vischio: erano le bellezze con cui le donne ingannavano gli uomini. Vide anche alcuni giorni che aveva perduto e che il santo gli indicò, perché non li aveva riconosciuti. Poi giunse a quel che pare a noi di avere e che non si chiese mai a Dio di avere: il senno. Ce n'era una montagna, più grande di tutte le altre. Esso era contenuto in ampolle più o meno grandi con il nome del proprietario indicato sopra. La più grande di tutte era quella di Orlando. Fuori aveva scritto "Senno d'Orlando". Astolfo vide anche la sua ampolla, la prese, perché san Giovanni glielo permise, se la mise sotto il naso e il cervello ritornò al suo posto. Ma lo fecero meravigliare molti, che egli credeva che avessero tutto il cervello al suo posto e che qui dimostravano chiaramente che ne tenevano poco. Astolfo prese poi l'ampolla con il senno d'Orlando e con la sua guida ripartì verso la Terra.

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. Ma anche ciò rientra nel suo senso della misura e della varietà. Il troppo stanca. E lo scrittore deve variare i sapori, i colori e i profumi.
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 è 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 impreviste 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. È anche suo interesse…

----------I☺I----------



"Ho finito di posare? Adesso guardo in giù! C'è una bella gnocca!"



"Dài, vieni su, che ti aspetto! Però… non te la do! La vagina è mia e me la gestisco io!"

1. Michiel van Mierevelt, *Ritratto di Ambrogio Spinola Doria*, marchese di Los Balbases, 1509. *Spinola fu un generale genovese al servizio della Spagna.*

2. *Nudo femminile chinato*, 2007. *La modella ha costruito il suo corpo in palestra o in una scuola di danza e ha imparato le posture ancora in una scuola di postura. Il corpo è a squadra.*

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 è estromesso dalla carica che ricopre. Nel forzato esilio tra il 1512 e il 1513 porta a termine il *Principe*, la sua opera più nota, che dedica a Lorenzino de' Medici. 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 è 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 ritenuto il fondatore della scienza politica dagli storici laici. A loro avviso nel Medio Evo la politica era sottomessa alla morale, cioè alla Chiesa. Egli intende renderla autonoma: la morale ha le sue leggi, la politica ha le sue, che non necessariamente coincidono. 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, dev'essere disposto a 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 *superiore* dev'essere disposto a tutto: ad usare la forza, l'astuzia, l'inganno, a venir meno alla parola data, ad uccidere, ad usare anche la religione come strumento per consolidare il potere.
Sentendo queste parole, gli studiosi debitamente laici di Machiavelli si fregano le mani dalla contentezza, perché il segretario fiorentino ha fatto un grande dispetto alla Chiesa… Essi però non sanno o dimenticano che non soltanto la "morale" dei preti, ma anche le leggi dello Stato vietano di uccidere. Lo considerano un reato, meritevole di condanna al carcere o a morte. Il principe quindi infrange, sì, le leggi della morale (ciò però non lo dovrebbe preoccupare), ma in primo luogo infrange quelle dello Stato (ciò però lo *deve* preoccupare). Insomma né l'autore né i suoi estimatori si sono mai accorti che il problema non riguardava il principe *e* la "morale" della Chiesa, ma il principe *e* le leggi dello Stato. Essi ignorano che i comandamenti della Chiesa derivavano dall'*Antico testamento* e, come leggi, regolavano la vita degli ebrei in assenza dello Stato, e che da secoli erano stati trasformati in leggi articolate dello Stato presso altri popoli. Il riferimento più immediato è alle leggi delle XII tavole dei romani (451-450 a.C.).
Machiavelli poi parla dell'omicidio (o dell'inganno) politico in riferimento a uno Staterello nuovo e in via di consolidamento e si riferisce all'uccisione di qualche altro pretendente al trono. Ma questa era soltanto la situazione italiana, perché nel resto d'Europa le monarchie erano consolidate da tempo e non erano minacciate da aspiranti al trono. Insomma egli non tocca il problema generale se il *principe* debba assassinare o ingannare un altro suo pari, un altro *principe* o, meglio, un altro *nobile*. Neanche i lettori critici si sono accorti che l'omicidio riguardava un ambito assai circoscritto della società: i nobili. Machiavelli poi afferma che, se tu non inganni l'avversario, lui inganna te, e perciò ti conviene anticiparlo. E tutto finisce lì. Non considera le reazioni l'ingannato, anche se dovevano essere fatte. Inoltre a proporre l'inganno in guerra non è Machiavelli, perché esisteva una vasta casistica che lo riteneva lecito fin dall'antichità, ampiamente nota al suo tempo. In conclusione è Machiavelli che ricorre alla valutazione morale e tira in ballo la Chiesa, per poi dire che il principe deve essere disposto anche ad andare contro la morale per difendere lo Stato. La Chiesa è chiamata in causa ma non c'entra affatto ed egli sbaglia bersaglio. A lui non deve interessare ciò che pensa o che sbraita la Chiesa, deve fare i conti soltanto con la politica, vale a dire con le leggi dello Stato. O lo Stato, il suo Staterello, non ha leggi? Ha bisogno dei dieci comandamenti della Chiesa, per funzionare? La domanda corretta, che né lui né i suoi estimatori laici hanno formulato (e dovevano formulare) era: il principe deve essere disposto ad andare contro le leggi dello Stato, che vietano omicidio e furto, per mantenere e rafforzare lo Stato? Un pensatore che non riesce nemmeno a formulare correttamente e chiaramente il problema fondamentale della sua ricerca, non ha alcuna preparazione politica alle spalle, perciò non può dare contributi significativi alla materia.
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 compi-

to, che è come un dovere "superiore", 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, la frode, la violenza – deve essere giustificato, cioè deve essere funzionale allo scopo prioritario, che è la salvezza e il consolidamento dello Stato. È paradossale però che lo scrittore si lamenti che gli uomini non mantengano la parola data, mentre egli suggerisce al principe di non mantenerla, quando sono scomparse le circostanze che gliel'avevano fatta dare… Soltanto lui ha il "diritto" di non mantenerla? Nessun critico ha visto la contraddizione. Né l'autore né i suoi estimatori si chiedono mai se il principe possa ottenere in altro modo gli stessi risultati, né perché si debba privilegiare la violenza e l'inganno come strumenti operativi. Poteva "denunciare" (termine tecnico) il trattato, l'accordo, nel momento stesso in cui gli risultava svantaggioso. E, ancora, né Machiavelli né i suoi seguaci laici si chiedono come reagiranno le parti offese. Si lasceranno ingannare e tutto finisce lì oppure reagiranno con violenza e si organizzeranno per attentare alla vita del principe?

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 consolidavano gli argini quando era in secca, non sarebbe straripato o, almeno, avrebbe fatto meno danni. Quando la fortuna è favorevole, bisogna quindi prendere provvedimenti (serve denaro…), per quando essa non lo sarà più. In ogni caso la fortuna è donna, ed è amica dei giovani, che sono audaci e amano rischiare, perché non hanno niente da perdere e tutto da guadagnare. 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 stabile.

La sua ricerca vuole individuare le "leggi" della politica, per farle conoscere a Lorenzino de' Medici, beneficiario dell'operetta, ma vuole anche fare un regalo finale, per risolvere un altro problema: spingere un principe italiano – vale a dire lo stesso Lorenzino –, a prendere in mano la bandiera del riscatto nazionale per cacciare gli stranieri fuori dell'Italia. Il pensiero politico e le indicazioni dello scrittore cercano quindi di rispondere alla situazione italiana del tempo: l'Italia è ricca e indifesa, perciò è terra di conquista per gli eserciti stranieri di Francia, Impero Asburgico e Spagna. E l'autore usa l'impeto e la foga (coscientemente o no, non importa) per *non* esaminare tutti i vari aspetti dell'impresa e per *non* riflettere sulle alleanze e contro alleanze degli Staterelli italiani durante la discesa in Italia e la risalita in Francia di Carlo VIII, re di Francia (1494-95).

L'operetta termina citando alcuni versi di Petrarca, che dovevano riscaldare gli animi e spingerli a cacciare gli stranieri.

Nel corso del Cinquecento il pensiero politico di Machiavelli suscita numerose discussioni e 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. È condannato anche dalla Chiesa in quanto immorale: non si può giustificare pubblicamente un omicidio: se è necessario, si compie, e si tace, ma non si sbandiera in piazza... Peraltro a fine secolo è un gesuita, Giovanni Botero (1544-1617), il suo maggiore prosecutore o, meglio, l'*effettivo* iniziatore della scienza politica nel senso moderno del termine. Nel 1589 pubblica *Della ragion di Stato* (=*Manuale per governare*), un'opera didattica e di ampio respiro che parla di politica, ma anche di popolazione, economia e geografia economica (tutti argomenti ignorati dallo scrittore fiorentino). Essa si rivolge direttamente ai giovani principi, a cui insegna in modo piano e sistematico le regole e i comportamenti che l'uomo di governo deve imparare e poi applicare nella gestione del potere, per il bene di tutti, sudditi compresi.



1. Helmut Newton, *Heather guarda attraverso il buco della serratura*, 1994. *Ma era stata preceduta da Machiavelli.*

Botero però non ha spazio nelle storie della letteratura: è un gesuita, un prete, un ecclesiastico, un uomo di Chiesa e di potere, da combattere perché (secoli dopo) impedisce l'unità d'Italia. È un nemico… a secoli di distanza, oltre a ciò il suo italiano non riscalda gli animi come quello di Machiavelli: è piano, quotidiano, discorsivo, anche piatto. Di questo lo accusavano i patrioti italiani dell'Ottocento, anticlericali anima e corpo, felici alle stelle che il principe andasse contro la morale ecclesiastica e incapaci di capire che da secoli i comandamenti della Chiesa erano divenuti leggi degli Stati e che il principe non andava soltanto contro la "morale" ecclesiastica, ma anche e soprattutto contro le *leggi* dello Stato. L'opera dell'ex gesuita insegna a gestire il potere con la conoscenza e non con i colpi di mano, è piana, comprensibilissima, didattica, adatta al nobile studente che, come tutti gli studenti, ha poca voglia di studiare.

Qui conviene anche fare un altro confronto, tra Machiavelli (1469-1527), uomo politico, e Ludovico Ariosto (1474-1533), uno scrittore contemporaneo. quel che conta è il loro contatto con la realtà. Machiavelli parla di realtà effettuale, vuole parlare di fatti e non di repubbliche immaginarie. Ariosto non si preoccupa della realtà, preferisce l'immaginazione, che sostituisce alla realtà. Chi ha ragione? Chi ha torto? Ha ragione Ariosto. Machiavelli è schiavo della realtà effettuale, usa il linguaggio per descrivere i fatti, ma ciò è del tutto insufficiente: bisogna alzarsi al livello della teoria e ingabbiare i fatti con la teoria. Non lo ha mai capito. Ariosto elabora continue teorie e con esse cerca di ingabbiare la realtà (che è ciò che deve fare prima il teorico e poi l'esecutore). Così riesce a immaginare una realtà molto più ricca e complessa, con cui avvolgere e catturare la realtà effettuale. Machiavelli ha soltanto intravisto questa possibilità, quando dice che Cesare Borgia si stava costruendo un regno ma nel momento culminante è stato colpito dalla sfortuna. Ma poi interrompe l'analisi, che per lui è finita. Ariosto procede in modo opposto: tutto sembrr andar bene (o male), ma c'è un imprevisto. E di imprevisti è pieno il poema. Il frate eremita vuole violentare Angelica, ma il pene non alza il capo, e non la violenta, sfortuna per lui, fortuna per lei. Orlando si trova a un bivio, prende la strada che gli sembra migliore e scopre che Angelica, la sua amata, gli ha preferito un oscuro fante ferito, che ha guarito. E impazzisce. Astolfo, re dei longobardi, e l'amico Giocondo sono i più bei giovani del mondo, ma le loro mogli li tradiscono. E Giocondo va in crisi, da cui esce quando vede la regina che si fa cavalcare ogni giorno da un nano mostruoso. Almeno sua moglie si faceva un bel paggio. Olimpia era molto bella, ma il marito la pianta e le preferisce un'altra donna. E invece re Oberto la vede nuda e se ne innamora subito. Machiavelli usa concetti appaiati, tra cui foruna e sfortuna, invece Ariosto vola alto, vede che la realtà è costantemente paradossale, assurda, ambigua. Angelica era l'erede del trono del Catai, tutti i maggiori combattenti cristiani e pagani la vogliono, e lei si innamora di un oscuro fante che non fa niente per conquistarla, perché è ferito. Lei lo guarisce e poi è costretta a impalarsi su di lui, se vuole consumare. La conoscenza delle lingue salva molte volte Orlando dai guai, ma in una occasione lo fa impazzire… Non ci si può fidare nemmeno dall'esperienza precedente e dai successi che una strategia aveva più volte garantito.

---I☺I---

Il *Principe*, 1512-13

Il *Principe* è scritto in pochissimi mesi tra il 1512 e il 1513, quando Machiavelli è rimosso dalla sua carica in seguito al ritorno dei Medici a Firenze. Esso è di solito considerato dagli storici *laici* il primo trattato di scienza politica nel senso moderno del termine, ma lo stesso Machiavelli li smentisce: vuole scrivere un manuale, in cui riversa la sua esperienza decennale di segretario della repubblica, e lo dedica a Lorenzino de' Medici, per chiedergli un posto di lavoro.

Le basi teoriche ed empiriche dell'opera sono: a) il richiamo costante alla "realtà effettuale", ai fatti reali; b) una concezione pessimistica dell'uomo e della natura umana; c) la decennale (e modesta) esperienza politica dell'autore in ambito fiorentino e internazionale; d) l'esperienza desunta dal comportamento dei sovrani e dei principi del tempo; e) l'esperienza desunta dagli avvenimenti del passato (la storia greca, latina ed ebrea), che è astoricamente percepito come contemporaneo. D'altra parte i suoi contemporanei si comportavano allo stesso modo e gli umanisti del sec. XV addirittura saltavano a piè pari il Medio Evo, per riallacciarsi direttamente alla civiltà romana. Il Medio Evo poi leggeva i testi secondo i quattro sensi delle scritture, che Machiavelli riduce a due: letterale e allegorico.

I primi capitoli parlano di principati, cioè degli Stati (in realtà degli Staterelli italiani), che sono governati dal principe. L'autore li distingue in principati di vecchia data o ereditari e in principati recenti, conquistati con la forza o in altro modo. Ad essi aggiunge i principati ecclesiastici (cap. I-X). Poi parla dell'esercito e dei rapporti che il principe deve avere con l'esercito (cap. XII-XIV). Quindi parla del comportamento del principe con gli altri principi, con i sudditi e quando è a capo dell'esercito (XV-XXIV). Infine parla della *fortuna* e del suo influsso sulle azioni umane (cap. XXV). L'ultimo capitolo (un ultimo regalo) è rivolto a Lorenzino de' Medici, che lo scrittore invita a liberare l'Italia dai barbari, cioè dagli stranieri, perché il momento è opportuno (cap. XXVI).

L'opera è stata del tutto fraintesa: l'autore dice che è un regalo a Lorenzino de' Medici in cambio di un posto di lavoro. La sua lettura perciò deve tener presente questa indicazione. Se è un regalo, vuol dire che

dice soltanto ciò che piace al principe e che tace ciò che non piace. Ma gli storici laici, soprattutto i patrioti del Risorgimento, non l'hanno mai capito e non lo hanno mai voluto capire: il *Principe* era un'occasione troppo ghiotta per fare dell'anticlericalismo spicciolo e per inveire contro la Chiesa, che impediva l'unificazione dell'Italia. Né hanno mai capito che il principe non andava contro la morale della Chiesa, ma contro le leggi dello Stato. Ben altra cosa. Il suo pensiero politico si trova espresso senza condizionamenti nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1513-17), e, indirettamente, anche nella commedia *Mandragola* (1518). A parte le contraddizioni, gli errori e le omissioni, il *Principe* è scritto in un linguaggio nervoso ed affascinante, che va apprezzato, ieri come oggi.

La versione in italiano moderno e commentata del *Principe* si trova in http://www.letteratura-italiana.com/pdf/letteratura%20italiana/05%20MACHIAVELLI%20Principe%20in%20italiano.pdf

---I ☺ I---

Cap. XV: *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) e 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 effettuale* (=la realtà dei fatti) 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 necessario 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. Il principe, se vuole mantenere il potere, deve perciò comportarsi in modo tale da non perdere lo Stato.

Riassunto. Machiavelli si chiede come il principe si deve comportare in pubblico e in privato. E si richiama alla "realtà effettuale", cioè alla realtà dei fatti. Egli vuole parlare di quel che effettivamente succede e non di quello che dovrebbe succedere. Non intende parlare di repubbliche ideali, che non sono mai esistite; vuole fare un discorso utile. Quindi introduce una serie di valori opposti, una virtù e il vizio corrispondente: liberale-taccagno, pietoso-crudele, coraggioso-vigliacco, credente-miscredente. E conclude che sarebbe molto lodevole se il principe avesse tutte le qualità ritenute positive. Ma, poiché ciò è difficilissimo o impossibile, perché le condizioni umane non lo permettono, allora deve evitare i vizi che gli farebbero perdere lo Stato e, se non vi riesce, può abbandonarsi ai vizi che non glielo farebbero perdere. Il principe, se vuole mantenere il potere, deve perciò comportarsi in modo tale da non perdere lo Stato.

Commento
1. Il testo contiene l'espressione pregnante "realtà effettuale", cioè la *realtà effettiva, la realtà dei fatti*, che distingue recisamente 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.

1.1. L'autore si allontana subito dalla *realtà effettuale* che declama: parla di un principe *italiano*, del *Quattrocento*, che sta conquistando e consolidando il potere nel suo *Staterello regionale* e dimentica che al suo tempo i principi *europei* avevano risolto questo problema (la Spagna, ultima arrivata, è riunificata nel 1492) e dovevano preoccuparsi di governare lo Stato, come Botero (*Della ragion di Stato*, 1589) ben capisce. I lettori critici non hanno mai notato l'errore.
1.2. La scelta della "realtà effettuale" va incontro anche a un altro errore di *falso empirismo*, che si può esprimere con un esempio: vedo un adulto che dà denaro a un ragazzo. Ho informazioni sufficienti per capire che cosa succede? La risposta è no: potrebbe essere un padre che dà denaro al figlio; o il datore di lavoro che paga il dipendente; o un adulto che paga le prestazioni sessuali del ragazzo. Quando valuta il comportamento dei principi e li propone come esempi, l'autore pensa sempre di avere informazioni sufficienti sull'esempio proposto. Tuttavia è facile vedere che non le ha. L'economia di oggi dice che il mercato non è mai trasparente. Inoltre non sa che lo Stato emana le leggi e che il principe le può usare a suo uso e consumo. Non occorre che ammazzi o faccia ammazzare gli avversari politici. Al tempo di Dante a Firenze e in Italia si confiscavano i beni della parte avversa e la si mandava in esilio.
1.3. Ma l'errore più insidioso a cui va incontro la scelta della "realtà effettuale" è un altro: l'autore *ha visto* i principi agire. E, per il fatto di aver visto, pensa di aver capito tutto e di essere capace di comportarsi come loro. Se bastasse guardare il maestro di bottega, per imparare un'arte, allora le scuole e gli apprendistati sarebbero superflui. E invece si deve fare *esperienza diretta*, apprendistato, sotto il controllo del *magister*. Lo scrittore non ha mai fatto esperienza diretta di quello che vuole insegnare al principe. Ha visto la *realtà effettuale* soltanto per il buco della serratura. Inutile notare che i suoi lettori e ammiratori non si sono mai accorti di questa sua svista. Non basta vedere una partita a scacchi, per imparare a muovere i pezzi e vincere la partita… I suoi estimatori hanno esperienza politica meno di lui, sono studiosi e si eccitano a sentire i suoi discorsi contro la Chiesa, che anch'essi odiano.
1.4. Una tesi paradossale: se il principe è costretto a comportarsi male, la colpa non è sua, ma degli uomini che nella realtà si comportano sempre male… Machiavelli non sa quel che dice. L'autore poi dà per scontato che, comportandosi male, il principe raggiunga i suoi scopi. Si esclude che il principe debba comportarsi con intelligenza.
1.5. Machiavelli non si accorge del paradosso in cui è caduto senza accorgersene. Se gli uomini sono cattivi e cercano di fregarti, perché il principe fa eccezione? Non è forse un uomo? E invece come mai e perché egli è "diverso" e si preoccupa del bene altrui, del "bene comune", del bene dello Stato? O anche lui è spinto dall'egoismo e dagli interessi personali? Egli non fa nessuna domanda né dà alcuna risposta. Inoltre l'autore non dice mai se il principe "tiene famiglia", ma sembra di no, perché va a insidiare le donne altrui, cosa che lo scrittore invita a non fare. Il principe è un altro Callimaco, che pensa alle donne e le vuole possedere, e non pensa a fare gli interessi comuni. E in effetti il principe è un trentenne, che non ama governare, invece ama i colpi di mano che provocano ammirazione e ama giocare alla guerra.
1.6. Deve risultare chiaro che il principe è un eroe solitario, che ha deciso di farsi strada nella vita. Non ha amici, è uscito molto probabilmente dal volgo e ha deciso di conquistare il potere. Non ha un gruppo di collaboratori alle spalle. L'esempio più calzante è Cesare Borgia, che aveva conquistato uno Staterello nell'Italia centrale (*Principe*, XVII). Ma in un momento di necessità era ammalato e il suo castello di carte era crollato.
1.7. Lo scrittore offre ciò che può, ma non si rende conto del presupposto sbagliato, da cui parte: pensare che la casa de' Medici abbia bisogno dei suoi consigli e della sua esperienza di guardone politico! Ma no, non ne ha bisogno: ha l'esperienza accumulata da secoli, un'esperienza diretta e non "guardata", perché era una famiglia di mercanti. Più sotto commette un errore ancora più grave: consiglia al principe di uccidere gli avversari, ma in un modo giustificato, che tutti possano condividere. Ma no!, non si danno questi consigli criminali a un proprio superiore, tranne nel caso in cui non siano esplicitamente richiesti! A parte il fatto che il consiglio era sbagliato: gli avversari e i maligni non si sarebbero mai convinti, avrebbero sempre pensato che avesse ucciso per i suoi interessi *personali*. O santa ingenuità di uno che si considera esperto di uomini e di politica!
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 così: sarebbe opportuno che il principe avesse soltanto virtù ed evitasse i vizi. Ciò però non sempre le circostanze lo permettono. Il principe perciò deve accettare di essere biasimato, ma deve evitare quelle virtù apparenti, che gli farebbero perdere lo Stato e applicare quei vizi apparenti che gli permettono di conservarlo. Machiavelli come i suoi critici non si accorge che il ragionamento è "scivoloso" e porta il principe, soprattutto se messo alle strette, a prendersi "libertà" sempre più criminali verso gli avversari.
3. Machiavelli usa termini come *virtù*, *vizio*, che desume dal mondo romano, di cui però la Chiesa si era appropriata e a cui aveva modificato il significato. Essi rimandano alla *morale dell'uomo comune* del presente come del passato e agli storici antichi: i titoletti in latino mostrano quanto egli sia legato al passato. I lettori critici di Machiavelli invece li riferiscono alla Chiesa cattolica, contenti che lo scrittore abbia affermato che qualche virtù è dannosa e qualche vizio è utile. L'errore di interpretazione è gravissimo e por-

ta a fraintendere il testo. Il fraintendimento nasconde anche l'odio dei laici verso la Chiesa e, ancora, il loro moralismo spicciolo, che loda i *principi* immorali (nessun problema, vanno contro la morale dei preti!) e che condanna gli *ecclesiastici* immorali. Guicciardini, che definisce *scellerati* i preti, fa testo per tutti.

3.1. L'uso del binomio *virtù-vizio* porta lo scrittore ad affrontare i problemi politici in termini morali. Egli non si accorge che ad esempio *non uccidere* è in primo luogo una legge dello Stato. E che quindi il principe, che uccide, non va contro le leggi della morale o i comandamenti della Chiesa, ma contro le leggi emanate dallo Stato e che servono alla collettività. Né si accorge che i comandamenti "morali" della Chiesa, risalenti all'*Antico testamento*, sono regole che poi lo Stato (dalla *città-stato* della Mesopotamia e poi della Grecia) ha trasformato in leggi. Roma emana le leggi scritte (diritto pubblico e privato) nel 551-550 a.C. e le espone in pubblico: le leggi delle *dodici tavole*, ben più complesse dei *dieci comandamenti*. In conclusione il principe infrange leggi dello Stato e con questa infrazione deve fare i conti, non con i comandamenti della Chiesa, che può ignorare. Ma né l'autore né i suoi estimatori se ne accorgono.

3.2. Ancora, né l'autore né i suoi ammiratori si accorgono che lo Stato emana le leggi, che il principe ha la legge dalla sua parte e la può usare contro gli avversari senza uccidere e senza inviare sicari: ogni Stato ha leggi che vietano la sedizione. I sediziosi perciò si possono incarcerare, quindi processare e condannare legalmente all'esilio (nolto praticato nelle società antiche), al carcere, a morte. Non occorre farli assassinare da sicari. La storia di Firenze era un esempio sotto gli occhi: il colpo di Stato contro Lorenzo de' Medici (1478), punito con estrema violenza. Ma neanche dopo 10 anni di "esperienza" di guardone Machiavelli ha capito che il principe ha la legge dalla sua parte. D'altra parte non ha esperienza della vita normale, delle leggi civili e penali.

4. In conclusione Machiavelli vuole valutare virtù e vizi 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 e applicare quei vizi che glielo fanno mantenere. Egli propone una concezione *strumentale* delle azioni: una virtù va evitata, se fa perdere lo Stato; un vizio va applicato, se lo fa mantenere. L'azione non ha più un valore in sé, ma acquista un valore positivo o negativo nella misura in cui è capace di raggiungere il fine prefissato. E, nel caso del principe, il fine supremo, per il quale secondo l'autore tutto va sacrificato, è la difesa e il consolidamento dello Stato.

4.1. La dimensione fin troppo umana del principe appare quando l'autore gli consiglia di non insidiare le ricchezze e le donne dei sudditi (cap. XVII). Un principe *effettuale* ha la sua classe sociale, il suo giro di donne (se ne vuole più d'una) e ha le sue fonti di ricchezza, che eventualmente cerca di aumentare facendo guerra ai nemici, come lo stesso autore indica (XVII, 3). Machiavelli non ci aveva fatto caso. Si deve poi tener presente che egli sta parlando non a un principe in generale, ma a Lorenzino, un principe della famiglia de' Medici, che ha una molteplice esperienza di vita alle spalle e una ricchezza del tutto considerevole. Una grandissima presunzione.

5. Machiavelli parla di *essere* e di *dover essere*, e si inventa una morale (e dei valori) che il principe può e anzi deve infrangere, se gli fa(nno) perdere il potere e lo Stato. Questa morale è la morale dell'uomo comune e non della Chiesa, come normalmente si tende a dire. Perciò, quando si dice, con una sintesi sicuramente eccessiva, che egli ha separato la (scienza) politica dalla morale, si deve intendere dalla *morale comune*, non dalla morale della Chiesa, che non esiste o è altra cosa. La "morale" della Chiesa indica regole di convivenza civile (non rubare, non desiderare la roba degli altri, non desiderare la donna degli altri), indica regole sociali o leggi, per quanto semplici. I comandamenti sono stati concepiti per una società molto semplice, che viveva sulla pastorizia e sull'allevamento, aveva una forte classe sacerdotale e non aveva alcuna struttura statale. Ci sono elementi che coincidono tra morale comune e "morale" della Chiesa, ma sono concepiti in un contesto diverso. Ad esempio il cittadino romano fa le elemosine e aiuta i poveri, per un senso di solidarietà verso i miseri. Anche il cristiano fa questo, ma per amor di Dio: l'azione è la stessa, ma le motivazioni sono completamente diverse. La morale comune e i comandamenti della Chiesa dicono di non uccidere, Machiavelli invece dice che il principe deve uccidere, se è necessario. La morale comune e quella della Chiesa dice ancora di non rubare e di non desiderare la donna d'altri, e Machiavelli su questi due punti concorda pienamente e non immagina eccezioni. Dal contesto poi risulta che il principe è un uomo comune, assurto alla maestà del principato (in modo ereditario o anche in modo scellerato), ma senza esperienza alle spalle (che invece normalmente i principi *effettuali*, di vecchia data, hanno) e con le remore morali dell'essere e del dover essere, che caratterizzano l'uomo comune e di cui non è ancora riuscito a liberarsi.

5.1. Conviene riflettere su un punto del *Principe*, mai messo a fuoco: la distinzione di *essere* e *dover essere* e il consiglio conseguente dato al principe di dimenticare il *dover essere*, se ciò lo danneggia. L'autore non si accorge (come non si sono accorti i suoi lettori critici) che l'orizzonte delle analisi e delle proposte è ancora morale o moralistico: la morale non scompare, perché egli suggerisce al principe di infrangerla, quando lo danneggia. Machiavelli resta schiavo della morale comune o della morale che egli attribuisce alla Chiesa. E l'uso di questa "tenaglia" per interpretare la realtà dimostra i suoi limiti concettuali. Ben altra cosa è Botero, che istruisce il principe prescindendo dalla morale e vedendo le cose dal punto di vista del principe e non dal punto di vista proprio, della Chiesa o dei sudditi. Eppure c'era un facilissimo e immediato precedente storico anti-moralistico: Dante se la

prende con gli ignavi, che vissero senza infamia e senza lode (*If* III). A suo avviso dovevano fare qualcosa che li ricordasse presso i posteri, sia qualcosa di nobile (e andare in paradiso) sia qualcosa di turpe e di infame (e finire all'inferno).
5.2. I lettori critici di Machiavelli dei secoli successivi hanno capito che ha separato la politica dalla morale *della Chiesa* e hanno preso per oro colato quel che il segretario fiorentino dice di se stesso. Ma no, si deve controllare. Nella *Divina commedia* spesso Dante dice una cosa e ne fa un'altra, parla dei limiti della ragione (*Pg* III) e poi elabora la teoria del corpo umbratile (*Pg* XXV). I laici hanno proiettato sulla Chiesa la loro modestissima esperienza di vita. Non hanno neanche letto il trattato *Della ragion di Stato* (1589) di Giovanni Botero, per capire qual era la posizione ufficiosa o ufficiale della Chiesa in fatto di *regimen principum*. Né si sono accorti che il binomio virtù-vizio (di ascendenza romana) va bene nella cultura dell'uomo comune, perché considerare l'assassinio un vizio è piuttosto incongruo.
5.3. Machiavelli promette mari e monti, suggerisce consigli per governare bene e poi dà consigli generici e perciò inutili. Alla fin fine dice che il principe deve ignorare quelle virtù che gli fanno perdere lo Stato e praticare quei vizi che glielo fanno mantenere. E questa sarebbe la (sua) realtà effettuale e i suoi consigli. Nel cap. XVII si espone un po' di più e dice che il principe ha tutto l'interesse ad essere liberale, ma che rischia di consumare tutte le sue ricchezze e quindi di diventare esoso con i sudditi. Insomma non se lo può permettere e non se lo permette. Deve perciò accettare di essere considerato risparmioso, cioè taccagno. L'autore non si accorge che il principe poteva trovare aiuto nelle tasse fatte pagare alla stessa popolazione.
5.4. Ben altra cosa è la *realtà effettuale* di Botero, che indica quali devono essere le qualità del principe: deve risparmiare e deve essere religioso, genuinamente religioso, perché la menzogna non può durare a lungo e perché con la religione tiene i sudditi uniti e obbediente. L'ex gesuita però va oltre: a) il principe deve spendere le sue ricchezze per non pesare sulle spalle dei sudditi (ad esempio se vuole finanziare una guerra); e b) deve sostenere i sudditi in difficoltà, ma anche quelli che non riescono a educare i figli, deve pure incentivare l'agricoltura e la manifattura per arricchire se stesso, il suo Stato e i sudditi. Ben altra cosa era l'esperienza culturale e politica che l'ex gesuita aveva alle spalle.
6. Fin d'ora conviene indicare la differenza abissale tra Machiavelli e Botero: Machiavelli è il *cortigiano* che dal suo punto di vista dà consigli al principe, che ha un altro punto di vista sulle cose. Invece Botero è il *docente* che insegna al principe come comportarsi e si mette costantemente dal punto di vista del principe. Botero non deve chiedere lavoro né favori al principe: lo costringe a venire a mangiare alla sua greppia. I principi vengono e sono contenti. E il re di Spagna Filippo II lo ripaga con una pensione.
7. Il *Principe* conclude lo straordinario rapporto che si era stabilito nel Quattrocento tra intellettuali italiani 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. Ma a loro non dispiace di consigliare al principe azioni criminali. Eppure l'operetta ha un limite di fondo, che la rende fragile: la pretesa dello scrittore di avere qualcosa da insegnare al principe, alla casa de' Medici, che aveva esperienza di potere da lunga durata.

---I ☺ I---

Cap. XVI: *La liberalità e la parsimonia*

1. Rifacendomi dunque alle prime qualità descritte più sopra, dico che sarebbe bene essere ritenuto liberale. Non di meno, la liberalità (=lo spendere denaro), usata in modo tale che tu sia tenuto [in gran considerazione], ti offende (=danneggia); perché, se tu la pratichi in modo virtuoso, come la si deve praticare, essa non sarà conosciuta, così non eviterai l'infamia del suo contrario. Perciò, se si vuole mantenere il nome di *liberale* fra gli uomini, è necessario non lasciare indietro alcuna qualità di sontuosità (=bisogna spendere moltissimo). Un principe di tale fama consumerà sempre in simili opere tutte le sue ricchezze; e alla fine, se vorrà mantenere il nome di *liberale*, sarà costretto a gravare sul popolo in modo pesantissimo, dovrà essere esoso nelle imposte e fare tutte quelle cose che si possono fare per avere denari. Ciò comincerà a renderlo odioso agli occhi dei sudditi e a farlo stimare poco da ciascuno. E diventerà povero. In tal modo con questa sua liberalità offende i molti e premia i pochi, perciò sente ogni più piccolo disagio ed è in pericolo ad ogni più piccolo pericolo. Quando se ne accorge e se ne vuole ritrarre, incorre subito nell'infamia di misero (=tirchio, avaro, taccagno), cioè di colui che vuole risparmiare eccessivamente.
2. Pertanto un principe che non possa usare questa virtù (=buon nome) di liberale senza suo danno, in modo che sia ampiamente conosciuta, se è prudente, non si deve curare del nome di *misero*, cioè di taccagno (o tirchio). Con il tempo sarà ritenuto sempre più liberale, poiché farà vedere che con la sua parsimonia le sue entrate gli bastano, può difendersi da chi gli muove guerra, può fare imprese senza gravare sulla popolazione. Così egli viene ad usare liberalità verso tutti quelli a cui non toglie, che sono infiniti, e spilorceria verso tutti coloro a cui non dà, che sono pochi. Nei nostri tempi noi non abbiamo veduto fare grandi cose se non a quelli che sono stati ritenuti miseri, cioè taccagni. Invece abbiamo visto gli altri essere spenti. Papa Giulio II, come si fu servito del nome di *liberale* per giungere al papato (=ha comperato la sua elezione con il denaro), non pensò poi a mantenere tale nome, per poter fare guerra. L'attuale re di Francia ha fatto tante guerre senza porre un dazio straordinario ai suoi sudditi, *soltanto* perché ha applicato costantemente la

parsimonia alle spese superflue. Il re di Spagna presente, se fosse ritenuto liberale, non avrebbe fatto né vinto tante imprese.
3. Pertanto, un principe deve stimare poco di incorrere nel nome di *taccagno*, per non dover poi derubare i sudditi, per potersi difendere, per non diventare povero e disprezzato, per non essere costretto a diventare rapace. Questo è uno di quei vizi che lo fanno regnare. Se qualcuno dicesse che Giulio Cesare, il generale romano, con la liberalità pervenne al potere e molti altri, che sono stati e che sono ritenuti liberali, sono giunti ai gradi supremi dello Stato, rispondo: o tu sei un principe ormai al potere o tu sei in via di acquistarlo. Nel primo caso questa liberalità è dannosa; nel secondo è ben necessario essere ritenuto liberale. Cesare era uno di quelli che voleva pervenire al principato di Roma. Ma, una volta giunto al potere, se fosse sopravvissuto e non si fosse temperato da quelle spese, avrebbe distrutto quel potere. Se qualcuno replicasse che molti principi sono stati ritenuti liberalissimi, perciò con gli eserciti hanno fatto grandi cose, rispondo: o il principe spende del suo e dei suoi sudditi o di quello d'altri. Nel primo caso deve essere parsimonioso; nell'altro non deve lasciare indietro alcuna manifestazione di liberalità. Quel principe che va con gli eserciti, che si nutre di prede, di saccheggi e di taglie (=balzelli, imposte), maneggia la ricchezza di altri. Questa liberalità gli è necessaria; altrimenti non sarebbe seguito dai soldati. Di quello che non è tuo né dei tuoi sudditi, si può essere più largo donatore. Si comportarono così Ciro, Cesare e Alessandro. Spendere la ricchezza di altri non ti toglie reputazione, ma te ne aggiunge. Solamente spendere il tuo è quello che ti nuoce. E non c'è cosa che consumi se stessa quanto la liberalità. Mentre tu la pratichi, perdi la capacità di usarla. Così diventi povero e disprezzato oppure, per fuggire la povertà, diventi rapace e odioso. E tra tutte le cose di cui un principe si deve guardare, è quella di essere disprezzato e odiato. La liberalità lo conduce all'una e l'altra cosa. Pertanto è più saggio tenersi il nome di *taccagno*, che genera un'infamia senza odio, che, per volere il nome di *liberale*, essere costretto a incorrere nel nome di *rapace*, che partorisce un'infamia accompagnata da odio.

Riassunto. Per Machiavelli sarebbe bello se il principe potesse permettersi di essere liberale, ma non se lo può permettere, perché, una volta consumate tutte le sue ricchezze, dovrebbe pesare sui sudditi con le tasse. Se è liberale, fa gli interessi di pochi. Se impone tasse, perché essere liberali è dispendioso, danneggia molti. Per di più, quando cessa di essere liberale, incorre subito nell'infamia di misero, cioè di taccagno. La conclusione perciò è che, se il principe non può essere liberale, non si deve preoccupare di essere considerato taccagno. Con il tempo acquisterà una fama diversa, quella di praticare la parsimonia, perché si fa bastare le sue entrate e non pesa sulla popolazione. Quindi lo scrittore precisa: il principe consolidato non è costretto ad essere liberale; il principe nuovo ha convenienza ad esserlo. E conclude: il principe può essere liberale in guerra, con le ricchezze dei nemici. Sia lui sia il suo esercito si dividono il bottino conquistato. Soltanto in questo caso non perde ed anzi acquista reputazione, poiché spende ricchezza altrui e non dei sudditi.
Commento
1. Machiavelli non considera l'ipotesi di spendere una quantità limitata di ricchezze e dimostrarsi ragionevolmente liberale (o generoso). Eppure il mondo antico sosteneva che *in medio stat virtus*: né troppo spendaccioni, né troppo tirchi. E non vede alcun effetto della sua liberalità: chi ci guadagna appare soltanto uno scroccone, che dimentica subito il dono ricevuto. Né coglie un altro aspetto del problema: verso chi essere liberali, quando e perché, per ottenere quale risultato. Egli dimentica di guardare la *realtà effettuale*, a cui tanto si richiama. Ad esempio al suo tempo (anche prima e anche dopo) le case regnanti finanziavano gli artisti e in cambio avevano l'opera d'arte: dalla produzione letteraria alla produzione pittorica ecc. In Francia, a Parigi, operava la manifattura reale, che produceva arazzi e otteneva in cambio denaro e prestigio. Insomma in questo caso la liberalità non era a fondo perduto, era utile, le opera d'arte celebravano il committente e ne facevano gli interessi. Dal capitolo risulta che l'autore non ha mai fatto esperienza diretta di liberalità e non ha capito bene o non ha visto bene la *realtà effettuale* che aveva sotto gli occhi.
1.1. Nel mondo greco e romano esisteva la figura dell'εὐεργέτης, il *benefattore*, che sentiva suo dovere fare opere di pubblica utilità. In cambio aveva l'appoggio e la simpatia dei beneficati. Poi arriva la χάρις, la *grazia* o, meglio, la *carità* cristiana, che dice di fare le stesse cose, ma in nome di Dio.
2. Ben altra cosa è la trattazione dell'argomento da parte di Botero, che passa la vita in mezzo ai grandi, senza provare alcuna soggezione verso di loro (*Della ragion di Stato*, II: *La temperanza*). Egli suggerisce al principe di essere temperante, cioè parsimonioso, ma indica chiaramente verso chi deve essere liberale, quando e perché lo deve essere: deve spendere il suo denaro a favore del popolo indigente, perché ciò gli dà buon nome, e deve spendere in particolare quando il popolo è colpito da calamità, così la sua buona fama cresce ancor di più. Insomma il principe spende, ma non a fondo perduto: ha il suo tornaconto.
3. La stupidità o l'incapacità di Machiavelli di vedere la realtà effettuale è colossale: non capisce quello che ha sotto gli occhi da decenni, cioè le spese enormi della Chiesa che assolda i migliori artisti sul mercato per costruire e abbellire Roma e i palazzi del clero. Il papa, i cardinali non sono dementi né spreconi. Fanno investimenti oculati, per il presente come per il futuro. Uno di questi è la cappella Sistina, un altro sono i musei vaticani, che attirano milioni di visitatori, ieri come oggi. Filippo II di Spagna si fa costruire l'Escorial poco fuori di Madrid e chiama pittori da tutta Europa, che lo celebrino. Ma l'intelligenza di Machiavelli e dei laici suoi ammiratori è assai limitata.

Cap. XVII: *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 in bocca a Didone [*Eneide*, I, 563-564]:

> "*Le necessità politiche e la novità del mio regno mi spingono a [fare] tali cose, e a vigilare con cura su tutto il mio territorio*".

E tuttavia il principe dev'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, perché 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.

Riassunto. Per 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 ricchezze e le donne dei sudditi. L'autore commenta pessimisticamente e realisticamente che si dimentica più facilmente la morte del padre, ucciso, che la perdita del proprio patrimonio.

Commento
1. Il segretario fiorentino parla *male* dei sudditi, che sono sleali e ingrati, e *bene* del principe, che sarebbe generoso e altruista. Il principe invece può essere tutte queste cose che egli rimprovera ai sudditi… Oltre a ciò non è detto che le cose stiano così; anzi, se si ascolta Ariosto (a cui è confiscato un terreno), i prin-

cipi sfruttano i loro dipendenti e sono ben poco generosi. Egli tuttavia è giustificato: il manuale che sta scrivendo deve andare in mano a un principe, perciò è opportuno parlar bene di loro. E soltanto il principe, come dice subito dopo (cap. XVIII), può venir meno alla parola data, ma, nobilmente, non lo fa per sé, bensì per il bene *superiore* dello Stato (se vogliamo credere allo scrittore). I sudditi invece lo fanno soltanto per i loro ristretti interessi egoistici.
2. Nel cap. XV l'autore indica uno dei capisaldi del suo pensiero: la "realtà effettuale", la "realtà dei fatti". In questo capitolo indica il secondo: la concezione pessimistica dell'uomo. Le due cose sono in contraddizione: se si inizia con la "realtà effettuale", non si può continuare con una concezione pessimistica degli uomini. Bisogna prendere gli uomini come *effettivamente* sono e non condannare come sono. Oltre a ciò il giudizio pessimistico su di loro incorre in un'altra contraddizione: è un giudizio moralistico. I due caposaldi vanno quindi letti separatamente o fanno crollare l'approccio dell'autore alla realtà. Ben diverso l'approccio di Botero: cita il comportamento dei principi come dei sudditi, dà una "valutazione" descrittiva e disincantata, mai morale, tanto meno moralistica. E cerca di indicare al principe come comportarsi nelle varie situazioni. La sua concezione degli uomini è terra terra, e ignora anche l'esistenza dell'anima e di una vita oltre la morte: gli uomini si fanno comandare dalle donne, che li ricattano con il potere magnetico della vagina. Sulle donne Machiavelli aveva detto soltanto che il principe doveva astenersi dall'insidiare le donne dei suoi sudditi, che non avrebbero apprezzato né dimenticato.
2.1. In questa visione pessimistica degli uomini mancano le donne. Nella *realtà effettuale* dell'autore non ci sono le donne. Eppure nella realtà esse esistono ed egli anzi ne appezzava i favori. Ma esse non esistono nella vita politica, restano a casa a fare e ad accudire i bambini. Tutte casa, bambini e letto. Eppure egli è un pensatore corretto e va dove lo porta il ragionamento. Nella *Mandragola* i maschi (Callimaco, Nicia, Ligurio, fra' Timoteo) usano la *ragione fraudolenta* contro l'onesta Lucrezia. Ma la donna li prede in contropiede e li piega ai suoi desideri. Essi stupidamente non se ne accorgono nemmeno. Usa il potere magico e onnipossente della vagina. Essi pensano davvero con il loro membro e più in là non vanno.
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 capitoletto il ragionamento è arricchito con 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. All'autore non vengono in mente altre soluzioni, ad esempio che sia meglio prevenire che curare, come dicono i medici. E, ancora di più, che sia meglio usare le leggi dello Stato e non l'omicidio spicciolo per risolvere i problemi. Guicciardini commenta dicendo che, se ammazzi un nemico, quello fa nascere molti altri nemici, come la testa tagliata dell'idra, e perciò *non conviene* uccidere.
4. Il principe di Machiavelli è ancora il principe italiano del Tre-Quattrocento, che ha un piccolo Stato, che ha consiglieri e segretari umanistici, che è litigioso e ama far la guerra, e che è circondato da artisti. Anzi egli stesso è un artista, e, com'è suo compito, crea uno Stato che è un'*opera d'arte*. L'autore non vede ancora che nel Cinquecento il principe illuminato e umanista, il principe mecenate circondato dagli artisti e abbastanza vicino ai sudditi – come poteva essere Lorenzo de' Medici – è ormai definitivamente tramontato. 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 e il consolidamento 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.
4.1. L'autore scrive quindi facendo riferimento soltanto alla situazione italiana, che lo interessa (e su cui è informato), 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.
5. 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.
6. L'autore conclude il capitoletto affermando che si dimentica più facilmente l'uccisione del proprio padre, che la perdita del proprio patrimonio. Il cinismo della battuta è fuori luogo. Egli non vede la *realtà effettuale*: il patrimonio garantiva la sopravvivenza della famiglia: senza patrimonio la famiglia scompariva subito. Ed esisteva la famiglia, non esisteva l'individuo. L'individuo era soltanto un ramoscello transeunte della famiglia. Per di più la mortalità infantile era altissima. Perciò tutti i componenti della famiglia erano sacrificabili, ma non il patrimonio. Anche il padre, la persona più esperta della famiglia, era sacrificabile. Il suo posto era preso immediatamente dal primogenito. Il dovere di tutti era difendere, consolidare e aumentare il patrimonio, cioè le possibilità di sopravvivenza della famiglia. E invece egli immagina gli uomini cinicamente legati al patrimonio.
7. Domanda: Lorenzino de' Medici avrebbe o non avrebbe condiviso questa sua visione pessimistica dell'uomo? Al lettore l'ardua sentenza.
8. Machaivelli sarebbe stato ben lieto di leggere la vita di Alessandro Magno e i suoi numerosi crimini

contro parenti, amici e avversari per il bene dello Stato: https://it.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Magno

---I☺I---

Cap. XVIII: *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 saper 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.

Riassunto. Per Machiavelli sarebbe lodevole che il principe mantenga la parola data, ma di recente si sono visti principi ottenere grandi risultati perché non l'hanno mantenuta e hanno ingannato. A questo punto l'autore fa un paragone: il principe deve essere astuto come la volpe (che vede gli inganni, ma non sa difendersi dai lupi) e forte come il leone (che non vede gli inganni ma sa difendersi dai lupi). E conclude: un principe prudente non può né deve mantenere la parola data, se il mantenerla lo danneggia e se sono scomparse le cause che gliel'hanno fatta dare. Quindi suggerisce al principe di apparire tutto pietà, tutto

lealtà, tutto sincerità, tutto umanità, tutto religione, poiché gli uomini credono all'apparenza e non riescono ad andare oltre le apparenze. E infine fa esempi tratti dal presente, che confermano la sua analisi.

Commento

1. La tesi di Machiavelli è semplice (o semplicistica) e ormai prevedibile: la parola data si mantiene se conviene 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. Anche Guicciardini dà importanza alla simulazione e alla dissimulazione. Botero invece è contrario: se la virtù non è effettiva, o prima o poi si scopre l'inganno, con conseguenze negative. Ovviamente si tratta di un *lapsus* o di una semplificazione di Machiavelli, che parla di "parola data" e non di "trattati firmati dalle due parti": pensa di essere in una taverna e di prendere accordi *verbali* con vicini di casa, siglati da una stretta di mano. L'autore non considera la possibilità che il principe avversario si comporti allo stesso modo verso il principe di cui è consigliere, e quindi una volta è danneggiato un principe, un'altra l'altro principe… Dire che tu non la mantieni a lui perché lui non l'avrebbe mantenuta a te è una giustificazione grezza, empirica, fragilissima, furbastra e capziosa, che resta al livello dei fatti e non sale al livello della teoria. Di solito si cerca o si costruisce il *casus belli* e si preferisce intavolare lunghissime trattative di pace. E, comunque sia, Machiavelli non sa che i patti sottoscritti dagli ambasciatori si possono ufficialmente *denunciare* o *sciogliere* (è la stessa cosa). Né immagina che, se un principe non mantiene una volta la parola data, la controparte non si farà imbrogliare una seconda volta…

1.1. Lo scrittore non si rende conto che è prudente considerare anche le conseguenze delle azioni o delle scelte e non limitarsi a cercare un piccolo vantaggio nel presente e magari precludersi un grosso vantaggio nel futuro. La sua vita testimonia contro di lui: impiega cinque anni a entrare nelle simpatie dei Medici e, quando sono ricacciati, i suoi ex amici non ne vogliono più sapere di lui. Un traditore si prende la fama di traditore e se la tiene cucita addosso. Il principe si pone a un altro livello, ma i problemi arrivano lo stesso: chi non mantiene la parola, spinge l'avversario o a precederlo o a non mantenerla o a dedicarsi a tempo pieno all'inganno. Sono gli *effetti collaterali* che l'autore non ha la malizia o l'intelligenza di prevedere e di disinnescare. Qui non si vuol dire che il principe debba essere onestissimo e mantenere sempre la parola data. Si vuol dire una cosa più modesta: l'analisi di Machiavelli è troppo semplice, perciò è pericolosa e imprudente, perché non considera gli *effetti collaterali*, indesiderati, di un'azione, di un'azione qualsiasi, "buona" o "cattiva" che sia. Inoltre nella "realtà effettuale" (ma l'autore non lo sa) esiste anche la *revisione dei trattati*: si ridiscutono i termini degli accordi, quando la situazione è divenuta troppo diversa da quella che aveva spinto a firmarli. Esistono gli ambasciatori per questo scopo.

1.2. L'autore non sa che di propria iniziativa non si danno consigli ai superiori, tanto meno consigli criminali a un principe. Si danno soltanto se esplicitamente richiesti e in gran segreto. E poi immagina che un principe abbia bisogno dei *suoi* consigli desunti dalla lettura degli storici antichi, dalla sua esperienza appena decennale, da qualche viaggio all'estero e dalla sua attività di guardone politico… Un illuso o un demente.

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. Non si capisce perché il principe debba "sacrificarsi" per il bene dello Stato o dei sudditi. È più ragionevole pensare che lo faccia per interesse personale. 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.

3.1. L'autore non si è accorto che attribuisce al principe una morale "più alta", che fa o farebbe gli interessi dello Stato, dei sudditi e, si suppone, anche suoi. Egli non riesce ad uscire dall'orizzonte dell'*essere* e del *dover essere*. Non riesce a immedesimarsi nel punto di vista del principe né a liberarsi dei pregiudizi o dei pre-supposti della sua analisi politica della realtà sociale. Morale e immorale sono fratelli gemelli. Il loro opposto è soltanto ciò che è *a-morale*, *fuori* della morale, che non si preoccupa minimamente della morale, né di rispettarla, né di andarle contro.

3.2. "Per mantenere lo Stato" significa qui banalmente "per restare al potere". Gli orizzonti del principe e di Machiavelli si sono assai ristretti. La morale "superiore" del principe è andata a spasso. Ma anche qui egli parla soltanto della realtà italiana: i Medici sono stati cacciati e poi sono ritornati. Nelle grandi monarchie del tempo il sovrano non conquistava più il potere con le armi e non rischiava mai il trono.

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 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 scritture. Eppure il Medio Evo con questo approccio aveva prodotto idee davvero significative e originali. Insomma si può anche esser anti-storici, quel che conta sono soltanto i risultati.
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, addirittura il *bene comune*: 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 darsi tanto da fare per creare lo Stato. Il motivo effettivo emerge (o sembra emergere) 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.
5. Machiavelli non riflette adeguatamente sulla fama, cioè sul *buon nome* che al principe conviene avere. E gli esempi che riporta non gli aprono la mente. Non ha capito che i principi come i papi cercano di avere buona fama tra i sudditi o i cittadini, e cercano poi anche di curarla e consolidarla. Così poi, quando commettono qualcosa che va contro la loro buona fama, gli altri (principi, sudditi ecc.) sono stupiti, anche traumatizzati, ma ben presto ritornano a pensare bene come in precedenza. La considerano un caso, un errore, un'eccezione, un consiglio sbagliato. La stessa cosa succede se qualcuno ha una cattiva fama incollata addosso. Fa una fatica di Sisifo a togliersela di dosso. Ben inteso, ci può essere anche chi cerca di avere una cattiva fama, e la cura, se essa fa i suoi interessi. È istruttiva una novella di Luigi Pirandello, *La patente*. Chiàrchiaro, il protagonista, vuole incrementare la sua fama di iettatore e si veste da iettatore. Pensava di usare questa fama per garantirsi lo stipendio. Gengis Kahn si faceva precedere dalla fama di essere sanguinario, così spingeva i nemici ad arrendersi senza combattere.
6. La guerra o la vita o le relazioni sociali si fanno anche nel mondo immaginario, nel mondo dei simboli, e non soltanto con gli eserciti e le armi. Ma l'attaccamento dell'autore alla *realtà effettuale* impedisce di capirlo. La realtà "vera" va ben al di là della realtà dei fatti. Basti pensare al *mondo delle idee* di Platone (la realtà vera è costituita dalle idee, di cui le cose sono una semplice realizzazione materiale, una copia) e al rapporto tra geometria e realtà presso i greci (la geometria euclidea si può costruire a partire da postulati, non serve studiare o misurare la realtà).
7. La "realtà effettuale" impedisce all'autore di volare, di passare dalla realtà dell'esperienza a una realtà ben più concreta, quella della teoria. In questo come nei capitoli precedenti l'autore vive di fatterelli e/o di esempi e non riesce mai a passare dagli esempi alla teoria. Anzi il suo approccio ai problemi gli impedisce di fare questo passaggio o anche questo salto. I mesopotamici avevano esempi di somme, sottrazioni ecc., perché non avevano ancora scoperto l'addizione. Gli egizi misuravano ogni anno le terre alluvionate dal Nilo, non scoprirono mai la geometria. I greci invece scoprirono la geometria e con essa dominarono l'esperienza. L'autore è soltanto il guardone della realtà e della vita politica dei principi, e non riesce mai ad immedesimarsi nel (punto di vista del) principe e nella creatività del principe per affrontare i problemi di gestione del potere.

---I☺I---

Cap. XXV: *Quanto può la fortuna nelle azioni umane e in che modo possa essere affrontata*

1. Non ignoro (=riconosco) 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, sfo-

ghino [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 resisterle; 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 l[a 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 princìpi 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.

Riassunto. Contro coloro che ritengono il futuro imprevedibile e incontrollabile Machiavelli afferma che la fortuna controlla la metà delle azioni umane o poco più. E fa l'esempio del fiume che rompe gli argini e allaga i campi. L'inondazione non sarebbe avvenuta o sarebbe stata meno dannosa, se si fossero presi provvedimenti e rinforzato gli argini, quando il fiume era in secca. Quindi allarga la riflessione: due individui ottengono il successo, pur operando in modo opposto; un individuo ha sempre vinto operano in un certo modo e all'improvviso va incontro alla sconfitta. L'autore dice che ciò dipende dal fatto che l'interven-

to era adatto o non era adatto alla situazione da gestire. E conclude con un'osservazione sul carattere: noi ci abituiamo ad agire in un certo modo, che ci ha condotto al successo; ma, quando la situazione non richiede più quel modo di intervento, andiamo incontro all'insuccesso. In ogni caso per l'autore il modo d'intervenire più efficace è il colpo di mano, l'azione imprevista e imprevedibile, che porta alla vittoria e che mette gli avversari davanti al fatto compiuto. La fortuna perciò è amica dei giovani, che sono audaci, che non hanno nulla da perdere e tutto da guadagnare.

Commento

1. Il tema della *fortuna* è uno dei motivi più importanti del *Principe* ed è un motivo che l'autore eredita dagli umanisti italiani del Quattrocento. 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 favorevoli o avverse) dei romani, che è cieca e che, indifferentemente, ora è favorevole, ora avversa agli uomini. È la *Provvidenza* cristiana, 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. La trama del poema di Ariosto mostra una ben maggiore articolazione del problema della fortuna, come di altri problemi, e una ben maggiore aderenza alla realtà dei fatti.

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 e 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. L'autore però si dimentica di citare i casi in cui l'impeto ha fallito…

3. L'esempio del fiume che tracima è realistico: al suo tempo e ancora per secoli i fiumi tracimavano per una pioggia abbondante, allagavano le terre circostanti e le impaludavano. I lavori di sistemazione erano troppo costosi e fatti con strumenti inadeguati. Le classi politiche avevano poi altro a cui pensare: l'arte e letteratura, la guerra, l'allargamento del loro Staterello. Nel commento l'autore dimostra tutta la sua ingenuità e inesperienza. Dice che, quando le cose vanno bene, si devono prendere provvedimenti per quando andranno male. Ma i provvedimenti costano, perciò si rimandano i lavori, ci si dimentica del problema e si spera che le cose continueranno ad andar bene… E poi ci sono continue spese, che impediscono di riversare denaro su una gestione prudente e lungimirante dei corsi d'acqua e del territorio. Nei limiti poi in cui si possono prendere precauzioni. Le ultime disastrose alluvioni in Italia sono: Adige (1882), Po (1951), Arno (1966). E altre minori.

4. Il testo svolge alcune interessanti riflessioni sulle abitudini: 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 mostra 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.

5. Guicciardini invece ritiene che la Fortuna condizioni interamente le azioni umane, perché l'uomo non può prevedere né controllare tutti i casi possibili. E spesso la conoscenza dei particolari è determinante. Machiavelli ha fatto dieci anni di esperienza politica,

Guicciardini ha fatto il mediatore e l'ambasciatore tra i potenti per tutta la vita. Dovrebbe essere più attendibile Guicciardini, ma non è detto: l'autore non era un uomo d'azione, ma di mediazione, perché doveva mediare tra le due parti e dedicarsi a trattative logoranti (come egli stesso sottolinea).
6. 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 riflessione teorica all'irruenza e ai pericoli dell'azione.
7. Anche in questo capitolo l'autore pensa di dire qualcosa di nuovo, mai detto in precedenza. Glielo concediamo senza difficoltà… Peccato che di lì a poco tiri fuori il nostro "libero arbitrio", che non è affatto pertinente e che è una teoria importante della Chiesa. Non gli passa neanche per la mente che di certi argomenti non conviene parlare o se ne parla soltanto in privato o in segreto. E i segreti non si rivelano, altrimenti perdono tutto il loro valore e il loro potere. Anche in questo caso parla più dell'Italia che dei grandi Stati europei: i Medici sono cacciati e poi ritornano a Firenze, diversi principi sono andati al potere con la violenza e poi hanno cercato di consolidare il loro potere. La vita del suo principe è molto incerta e nelle mani della fortuna, del caso o delle proprie capacità personali. Basta una malattia e Cesare Borgia perde tutto ciò che aveva acquistato. Ma questa non era la situazione degli altri regnanti d'Europa.
8. Il discorso sulla fortuna è bello ed affascinante, e capace di colpire il lettore. È pure scritto in un linguaggio secco, raziocinante e aggressivo, che colpisce nel cuore e nella mente. È insomma un buon pezzo di arte oratoria. Una predica laica. Ma i problemi non si affrontano così, serve ben altra esperienza e ben altra cultura. Machiavelli non è del mestiere, non è un politico, ha soltanto visto uomini politici agire ed ha pensato di aver capito tutto. Un semplice illusione. Così il suo principe qui è abbandonato alla fortuna, alla sua *virtus* ai colpi di mano e a se stesso. Ed è destinato inevitabilmente ad affogare. Serviva un ben altro approccio ai problemi e si doveva lasciar perdere la fortuna… Il principe si vuol rovinare con le sue mani, se si affida a essa. L'approccio corretto è quello di Botero: il principe è istruito, ha studiato per governare, sa in anticipo che cosa succederà e interverrà a ragion veduta. Non è mai abbandonato a se stesso, ha i suoi collaboratori. E farà tutto, tranne che abbandonarsi ai colpi di mano e sperare che la fortuna, il caso, la sorte siano con lui.

---I☺I---

Cap. XXVI: *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, *Ab*

urbe condita, 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 (=giustizia), 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 (=valore militare) contro la furia dei barbari]*
> *prenderà le armi, e il combattimento sarà breve,*
> *perché l'antico valore [dei romani]*
> *nel cuore degli italiani non è ancor morto!*

Riassunto. Machiavelli conclude il trattato invitando Lorenzino de' Medici a liberare l'Italia dagli stranieri: la situazione è favorevole, può contare sull'aiuto del papa (è della famiglia de' Medici) e sull'aiuto di Dio, come dimostrano i fatti prodigiosi che si sono visti. E sarà sicuramente seguito dal popolo italiano, che aspetta soltanto che un principe impugni la bandiera della liberazione nazionale. I barbari non sono audaci come sembra e si arrendono subito. E l'antico valore militare dei romani non è ancora morto nel cuore degli italiani.

Commento
1. L'ultimo capitolo fornisce gli elementi per interpretare correttamente il breve trattato: l'autore auspica l'avvento di un principe, che nel caso specifico è un esponente della casa de' Medici, che cacci gli eserciti stranieri fuori d'Italia e restituisca la libertà agli italiani. La liberazione nazionale viene 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 cristallizzata 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.
1.1. L'ultimo capitolo mostra quanto il libretto sia condizionato dalla dedica del *Principe* a un esponente di casa de' Medici. La proposta di unificare l'Italia è il piatto prelibato finale che l'autore offre al suo futuro (lo spera) datore di lavoro. Lorenzino poteva farsi abbagliare e ringalluzzire per la proposta, e pensare di realizzarla. E invece non ci penserà nemmeno. Ma darà ugualmente un posto di lavoro allo scrittore.
1.2. "Qui si vedono avvenimenti straordinari, senza precedenti, mandati da Dio": il testo va interpretato nei termini indicati dallo stesso Machiavelli in *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, I, 11. I miracoli non avvengono, sono soltanto fole inventate per il popolo che servono per mantenere il popolo compatto. Una interpretazione assai ingenua. L'ex gesuita Botero non scomoda i miracoli (è pericolosissimo, perché, se lo scopre, la gente si sente raggirata!), pensa che la Chiesa svolga egregiamente il compito di tenere il popolo compatto e ubbidiente al principe. È curioso un uomo che non crede ai miracoli e che se li inventa perché gli servono… E che un ex-gesuita non pensi minimamente ad essi: se li gestisce la Chiesa, perché essi sono di sua competenza.
1.3. *Dio*, *salvatore*, *speranza* son termini religiosi. Nello scrittore però la Chiesa non ha scopi autonomi, è soltanto un *instrumentum regni*. Un'interpretazione davvero semplicistica e povera della Chiesa, che si proponeva di predicare il *Vangelo*, la *buona novella*, a tutte le creature, a tutti gli uomini della terra (*Mc* 16, 9-20). Che finanziava gli artisti *ad maiorem Dei gloriam* e che aveva il dominio incontrastato sulle coscienze dei fedeli.
2. L'ultimo capitolo però prosegue e conclude anche altre indicazioni e 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.
2.1. Comunque sia, tutto è legato al principe, alle sue capacità personali e alla buona o cattiva fortuna che incontrerà.

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 siano stati 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 è momentaneamente fermato. Essi però sono immediatamente presi dal loro individualismo e dalle loro conflittualità tradizionale, 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 sia rimasto legato al passato e quanto sia andato oltre.
5.1. 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 regno ad regem Cypri* (o *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.
6. Conviene confrontare Machiavelli, Guicciardini e Botero, che sono contemporanei, per i temi comuni che affrontano e per le soluzioni che propongono: i sudditi, lo Stato, il principe, le virtù del principe, la pace e la guerra, l'infrazione della morale comune e/o ecclesiastica, la Fortuna, la Chiesa.
7. Alla fine della lettura del *Principe* si ha l'impressione che l'autore abbia visto la realtà per il buco della serratura o anche al di là del buco, ma che non abbia mai parlato con l'esperienza di chi è stato protagonista diretto, attivo, in prima persona dei fatti. E c'è una radicale differenza tra *essere* protagonisti e *immaginare di essere* protagonisti (e *pensare che basti guardare* per capire). La realtà effettuale si è presa una vacanza a tempo indeterminato. Né lo scrittore né i suoi estimatori se ne sono accorti. Basta leggere Botero e questa impressione si rafforza e alla fine travolge e distrugge il segretario fiorentino e pure i suoi incapaci e ignoranti ammiratori.
8. Spassoso e delirante: Machiavelli tira in ballo la religione e i miracoli (anche se fasulli). Botero non parla né di Dio né di miracoli né di dogmi di fede al principe, gli propone un contratto commerciale reciprocamente vantaggioso.



1. Otto Dix, *La famiglia del pittore Adalbert Trillhaase*, 1923.

Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio (1513-17), I, 12

Di quanta importanza sia tener conto della religione, e come l'Italia, per esserne mancata a causa della Chiesa romana, è andata incontro alla rovina.

1. Quei principi o quelle repubbliche, che si vogliono mantenere incorrotte, hanno sopra ogni altra cosa a mantenere incorrotte le cerimonie della loro religione, e tenerle sempre nella loro venerazione; perché nessun maggiore indizio si può avere della rovina d'una provincia (=paese), che vedere disprezzato il culto divino. Questo è facile da intendere, una volta che si sia conosciuto su che cosa sia fondata la religione dove l'uomo è nato; perché ogni religione ha il fondamento della sua vita su qualche suo ordine principale. La vita della religione dei gentili (=i pagani) era fondata sopra i responsi degli oracoli e sopra la setta degli indovini e degli aruspici. Tutte le altre cerimonie, sacrifici e riti, dipendevano da queste; perché essi credevano facilmente che quel Dio che ti poteva predire il tuo futuro bene o il tuo futuro male, te lo potesse ancora concedere. Di qui nascevano i templi, di qui i sacrifici, di qui le suppliche ed ogni altra cerimonia che venerava gli dei. Da qui l'oracolo di Delo, il tempio di Giove Ammone e altri celebri oracoli, che riempivano il mondo di ammirazione e devozione. Quando costoro cominciarono a parlare e a comportarsi come i potenti e questa falsità (=vita corrotta dalla ricchezza, contraria al *Vangelo*) fu scoperta dai popoli, gli uomini diventarono increduli (=persero la fede) e disposti a perturbare ogni ordine sociale buono (=divennero sediziosi, ribelli, pieni di pretese). I principi di una repubblica o di uno regno devono dunque mantenere i fondamenti della religione che essi tengono; e, fatto questo, sarà loro facile mantenere la loro repubblica religiosa e, di conseguenza, buona e unita. E devono favorire e accrescere tutte le cose che nascano in favore di quella, anche se le giudicassero false; e tanto più lo devono fare, quanto più sono prudenti e quanto più conoscitori delle cose naturali. E, poiché questo modo è stato osservato dagli uomini saggi, è nata l'opinione dei miracoli, che si celebrano nelle religioni anche se falsi (=mai accaduti); perché i prudenti li aumentano, da qualunque principio nascano; e la loro autorità dà poi ad essi credibilità presso chiunque. A Roma avvennero moltissimi di questi miracoli. Tra essi ci fu questo: mentre i soldati romani saccheggiavano la città di Veio, alcuni di loro entrarono nel tempio di Giunone, si accostarono all'immagine della dea e le dissero: "*Vis venire Romam?*" ("Vuoi venire a Roma?"). A qualcuno parve di vedere che accennasse di sì, a qualcun altro che dicesse di sì. Perciò, essendo quegli uomini pieni di religione (=spirito religioso) (secondo Tito Livio, *Ab Urbe condita libri*, V, 22, entrando nel tempio, vi entrarono senza tumulto, tutti devoti e pieni di riverenza), parve loro di udire quella risposta che alla loro domanda per avventura avevano posto. Questa opinione e credenza fu del tutto favorita ed accresciuta da Furio Camillo (=il loro comandante) e dagli altri principi della città. Questa religiosità, se si fosse mantenuta agli inizi della repubblica cristiana, come fu ordinato dal datore d'essa (=Dio), gli Stati e le repubbliche cristiane sarebbero più uniti e assai più felici, di quanto ora sono. Né si può fare altra maggiore congettura del declino di essa, quanto è vedere come quei popoli che sono più vicini alla Chiesa romana, capo della nostra religione, hanno meno religione. E chi considerasse i suoi fondamenti e vedesse quanto l'uso presente sia diverso dai romani, giudicherebbe senza dubbio che si stia avvicinando la rovina o la peste.

2. E, poiché molti sono dell'opinione che il benessere delle città d'Italia nasca dalla Chiesa romana, voglio, controbattere con le ragioni (=argomentazioni) che mi servono allo scopo. Ne presento due, che hanno grandissima forza e che, secondo me, non possono essere confutate. La prima è che, per gli esempi colpevoli di quella corte, questa provincia (=paese, l'Italia) ha perduto ogni devozione e ogni religione. E ciò si tira dietro infiniti inconvenienti e infiniti disordini, perché, come dove è religione si presuppone ogni bene, così, dove essa manca, si presuppone ogni male. Noi italiani abbiamo dunque con la Chiesa e con i preti questo primo obbligo (=debito), di essere diventati senza religione e cattivi. Ma ne abbiamo pure uno maggiore, che è la seconda causa della nostra rovina: la Chiesa ha tenuto e tiene questa provincia (=l'Italia) divisa. E veramente nessuna provincia fu mai unita o felice, se non obbedisce (=è sottoposta) tutta a una repubblica o a un principe, come è avvenuto per la Francia e per la Spagna. E la causa che l'Italia non sia in quella situazione, né abbia o una repubblica o un principe (=monarchia) che la governi, è solamente la Chiesa. In effetti, avendovi quella abitato e tenuto il potere temporale, non è stata così potente né di tanta virtù che abbia potuto occupare la tirannide d'Italia e farsene principe. E neppure è stata così debole che, per paura di perdere il dominio delle sue cose temporali, non abbia potuto convocare un potente che la difenda contro quello che in Italia fosse diventato troppo potente, come si è visto anticamente per assai esperienze, quando con Carlo Magno cacciò i longobardi (774), che erano divenuti re quasi di tutta l'Italia; e quando nei nostri tempi ella tolse la potenza ai veneziani con l'aiuto della Francia e poi cacciò i francesi con l'aiuto degli svizzeri (1512-13). Perciò, non essendo stata la Chiesa tanto potente da occupare tutta l'Italia, né avendo permesso che un altro la occupasse tutta, è stata causa che l'Italia non è potuta venire sotto un solo capo; ma è stata sotto più principi e signori, dai quali è nata tanta disunione e tanta debolezza, che la si è fatta diventare preda, non solamente dei barbari potenti, ma di qualunque l'assalta. Di questo noi altri italiani abbiamo obbligo (=debito) con la Chiesa e non con altri. E chi volesse vedere, per esperienza certa, più pronta la verità, bisognerebbe che fosse di tanta potenza da mandare la corte ro-

mana ad abitare, con l'autorità che ha in Italia, nelle terre degli svizzeri (=in uno Stato estero). Essi oggi sono soltanto popoli che vivono come i popoli antichi, quanto alla religione e quanto agli ordini militari. E vedrebbe che in poco tempo in quella provincia (=paese) farebbero più disordine i costumi corrotti di quella corte, che qualunque altro accidente che in qualunque tempo vi potesse sorgere.

Riassunto. Per Machiavelli i principi o le repubbliche, che si vogliono mantenere incorrotti, devono mantenere incorrotte le cerimonie della loro religione e tenerle sempre nella loro venerazione, perché il maggior indizio della rovina di un paese è vedere disprezzato il culto divino. La vita religiosa dei gentili (=i pagani) era fondata sopra i responsi degli oracoli e sopra la setta degli indovini e degli aruspici. Tutte le altre loro cerimonie, sacrifici e riti, dipendevano da queste perché essi credevano facilmente che quel Dio che poteva predire il tuo futuro favorevole o il tuo futuro avverso, te lo poteva anche concedere. Da questa convinzione nascevano i templi, si facevano i sacrifici, si rivolgevano le suppliche e si celebravano le cerimonie che veneravano gli dei. Ma, quando i sacerdoti si comportarono come i potenti, gli uomini diventarono increduli e furono disposti a perturbare l'ordine sociale. I principi perciò devono mantenere incorrotta la religione, perché soltanto così il popolo sarà religioso, buono e compatto. Devono favorire e accrescere tutte le cose che riguardano la religione, anche se le giudicassero false. E tanto più lo devono fare, quanto più sono prudenti e quanto più conoscono le cose naturali. In particolare con la loro autorità devono sostenere la veridicità dei miracoli, anche se sanno che non sono mai accaduti. Nella Roma pagana avvennero moltissimi miracoli. Uno di questi, secondo Livio, avvenne nella città di Veio. Alcuni soldati romani entrarono in un tempio, dove c'era una statua di Giunone. Uno di essi chiese alla dea se voleva venire a Roma, quella accennò di sì o sembrò che dicesse di sì con il capo. La credenza di un miracolo fu appoggiata dal capitano dei soldati e dai principi della città. Se questa religiosità, conclude Machiavelli, si fosse mantenuta nell'Europa cristiana, gli Stati e le repubbliche cristiane sarebbero più uniti e assai più felici, di quanto ora sono. E invece si può riscontrare facilmente che i popoli più vicini alla Chiesa romana sono meno religiosi e meno uniti a causa della corruzione del clero. A questo punto lo scrittore sviluppa il suo ragionamento. Contro coloro che sostengono che il benessere dell'Italia sia dovuto alla Chiesa egli oppone due argomentazioni, che ritiene inconfutabili. La prima è che per la corruzione della Chiesa, l'Italia ha perduto ogni devozione e ogni religione. E ciò provoca infiniti inconvenienti e infiniti disordini. La seconda è ancora più tremenda: la Chiesa è stata la causa della mancata riunificazione dell'Italia sotto un potere centrale, come è avvenuto per gli altri Stati europei. Essa non è stata né troppo potente da riunificare l'Italia sotto di sé; né troppo debole, da non poter chiedere aiuto a qualche potente, affinché la proteggesse. Come è avvenuto quando chiese e ottenne l'aiuto di Carlo Magno contro i longobardi che minacciavano i suoi territori o come quando recentemente chiese aiuto alla Francia contro i veneziani e poi agli svizzeri contro i francesi. Perciò la Chiesa, non essendo stata tanto potente da sottomettere tutta la penisola né tanto debole da permettere che una repubblica o una monarchia la riunificasse sotto di sé, è causa della mancata unificazione dell'Italia. Gli Staterelli in cui è divisa fanno sì che l'Italia sia debole e quindi preda degli Stati stranieri. A conclusione del suo ragionamento l'autore fa un *exemplum fictum*: se mandiamo la corte romana in Svizzera, che vive come i popoli antichi in fatto di religione e di ordini militari, in poco tempo i costumi corrotti degli ecclesiastici farebbero più danni di qualsiasi altra cosa.

Commento

1. Machiavelli dice che il principe dev'essere sopra la morale. Però, quando lo fa la Chiesa di Roma, egli s'inalbera e diventa più moralista dell'ultima beghina e baciapile. E in questo passo tira in ballo la corruzione della Chiesa, denunciata a partire da Dante fino a Lutero, che avrebbe un effetto scristianizzante sulle coscienze dei fedeli. Ma a questa accusa ne aggiunge un'altra, a sua dire ancora più tremenda: la Chiesa è stata la causa della mancata riunificazione dell'Italia, come invece è avvenuto per gli altri Stati europei. Essa non ha conquistato la penisola né ha permesso che altri lo potessero fare. Essa, se debole, ha sempre trovato qualcuno che la soccorresse. E fa l'esempio di Carlo Magno a cui chiede aiuto quando i longobardi avevano occupato quasi tutta l'Italia (774). Il segretario fiorentino dimentica quel che un altro fiorentino aveva detto della compiacenza di un papa al potere politico. In *Pg* XXXII Dante aveva usato parole durissime contro la Chiesa del suo tempo, che fu vista *puttaneggiare con i re*, tra cui il re di Francia. In *Pg* VI fa poi una durissima requisitoria contro imperatore, papa, signori d'Italia e popolo fiorentino. A suo avviso tutti hanno la loro parte di colpa.

1.1. L'autore dimentica un'altra possibilità: uno Stato italiano tanto forte da poter conquistare i territori della Chiesa. Ma, umanamente parlando, non si può prevedere tutto… Di fatto gli Staterelli italiani perdevano tempo a litigar tra loro. Se uno alzava il capo, gli altri Staterelli si alleavano contro di lui e lo vincevano. E così via.

1.2. E poi inventa un'argomentazione, che avrà molto successo in seguito: la Chiesa ha provocato la scristianizzazione di molte regioni con il suo comportamento corrotto e immorale, compresa l'Italia del tempo. Con la minaccia o il ricatto implicito, rivolti alla Chiesa: attenti, o preti, se vi comportate male perdete fedeli e obolo dei fedeli. Non si capisce perché si preoccupa se le entrate della Chiesa diminuiscono. Dovrebbe essere contento, così il denaro delle offerte va ai principi, come succede in Germania con la riforma luterana (1517).

1.3. Machiavelli inizia il capitoletto proponendo una riforma religiosa della Chiesa che invece doveva essere messa alla fine, come conclusione delle sue analisi. Nel capitoletto precedente aveva sostenuto che Numa Pompilio aveva introdotto la religione per far accettare le sue innovazioni e per rendere più compatto lo Stato. Dopo aver notato che senza la compattezza e l'unità data dalla religione uno Stato rovina e dopo aver affermato che la Chiesa di Roma ha corrotto la religione, lo scrittore doveva concludere che si doveva moralizzare la Chiesa e poi che essa doveva essere integrata nello Stato, per costringere il cittadino o il suddito a rispettare di più le leggi. Il lettore può fare la correzione senza difficoltà. Peraltro della moralizzazione della Chiesa poi non si parla più, tanto meno del suo uso come *instrumentum regni*. La Chiesa si riforma poi da sola con il Concilio di Trento (1545-63).
1.4. Nell'Ottocento i suoi seguaci laici e patriotardi parlano rozzamente di "libera Chiesa in libero Stato", ma intendono dire che la Chiesa non rompa lo Stato, perché la religione deve essere un sentimento personale e privato, da richiudere dentro le mura di casa. E non si ricordano nemmeno che il segretario fiorentino l'aveva celebrata come *instrumentum regni*, l'unico strumento efficace per mantenere compatte e obbedienti le masse. L'ignoranza dei laici è divenuta ancora più solida e compatta nel sec. XX.
1.5. Machiavelli è interessato soltanto a ciò che i romani hanno fatto e che gli permette di concludere che la religione è stata e al presente deve essere ancora *instrumentum regni*. Non si chiede quali erano i rapporti tra Stato e religione presso i greci e presso gli ebrei, una domanda pertinente e che magari mostrava altre possibilità e altre soluzioni. I greci avevano gli oracoli, importanti non più di tanto, uno era nell'isola di Delo, un luogo scomodo da raggiungere; gli ebrei avevano invece una casta sacerdotale forte e ben organizzata, che condizionava la vita della popolazione e chiedeva di essere mantenuta. Né si pone altre domande, pure pertinenti: prima di Numa Pompilio c'era o non c'era la religione? O c'era e il re romano l'ha soltanto piegata ai suoi interessi e l'ha trasformata in semplice *instrumentum regni*? E, più in generale, prima della nascita delle città-Stato e poi dello Stato c'era o non c'era la religione? La domanda a monte che doveva porsi suonava grosso modo così: è nato prima lo Stato o prima la religione?
1.6. L'autore ciancia tanto di "verità effettuale" e si riempie il cervello di passato e di ammirazione per il mondo greco e latino, e dimentica di esaminare che cosa succede e che cosa fa la Chiesa nell'Alto e nel Basso Medio Evo. La risposta è importante ed è banale: l'impero romano crolla, la Chiesa subentra al potere politico, protegge gli italici dai barbari invasori e occupa i territori intorno a Roma. Nello stesso tempo conquista e gestisce le coscienze dei principi come della gente comune di tutta Europa. Con la (falsa) *Donazione di Costantino* qualcuno aveva giustificato giuridicamente il suo potere temporale. Senza queste conoscenze è impossibile preparare un attacco al suo potere politico e religioso.
2. Vien da dire che la colpa è sempre degli altri. Mai che un laico valuti con lo stesso metro Chiesa e Stato, ecclesiastici e politici. Almeno Guicciardini aveva sottolineato che la causa delle invasioni dal 1494 in poi era stato l'invito del duca di Milano al re di Francia di andare a far guerra al re di Napoli. Il re di Francia parte e arriva a Napoli senza colpo ferire. E sfugge poi costantemente che Machiavelli assume il punto di vista a favore dello Stato e contro la Chiesa. Come storico e intellettuale doveva essere sopra le parti e sentire le posizioni e le pretese dell'uno come dell'altro contendente e poi fare le sue considerazioni. Come storico doveva anche vedere e capire perché la Chiesa era così potente politicamente ed economicamente e magari poteva anche chiedersi se in passato essa aveva fatto qualcosa di buono per gli italiani, ad esempio la costruzione di chiese, poi riempite di opere d'arte (lavori pubblici plurisecolari), se aveva o non aveva difeso gli italici dalle invasioni barbariche ecc. Come diceva Tommaso d'Aquino, di una questione si devono vedere tutti gli aspetti e non soltanto quelli che interessano. E, come dicevano i praticoni della partita doppia, si devono vedere e segnare sia le entrate, sia le uscite.
3. Lo scrittore continua l'errore di *Principe*, XV: la distinzione tra *essere* e *dover essere*, che lo spinge poi, a parole, ad abbandonare il *dover essere*, se ciò danneggia il principe e lo Stato. Qui condanna la Chiesa, perché non si comporta come si dovrebbe comportare. Possiamo anche essere indulgenti e pensare che l'accusa alla Chiesa sia soltanto strumentale, per trovarle delle magagne che ha. Ma possiamo anche immaginare che il punto di partenza dell'autore sia inadeguato e che l'approccio iniziale ai problemi non possa né debba essere la contrapposizione tra *essere* e *dover essere* con il rifiuto in certe circostanze del *dover essere*. Ma un'altra, che si avvicini ai fatti senza alcuna preclusione o pregiudizio: che cosa succede nella realtà? E perché? Quali scelte conviene fare? E a chi? Con quali conseguenze desiderate e indesiderate? Conviene introdurre delle regole o delle leggi? Esse ammettono eccezioni o no? Ma l'autore non si pone queste domande: il suo scopo non è rispondere alla domanda che cos'è la religione, ma convincere il destinatario a dargli un posto d lavoro.
4. C'è un curioso "errore" di competenza: Machiavelli dice che la religione racconta favole, che però vanno difese e confermate, perché la religione è il più efficace strumento di governo. L'autore a) invade un ambito che non è di sua competenza, e non doveva farlo; b) non si accorge che implicitamente fa i complimenti alla Chiesa e ai preti, che hanno saputo vendere fandonie ai credenti e incassare denaro, dalle offerte ai lasciti testamentali; e c) non si chiede che cosa pensano in proposito i preti. Ma egli è il capofila di laici che non riescono mai a fare considerazioni laiche, si impegolano nella morale e in altri discorsi mo-

ralistici e si attaccano a valori morali, che gli avversari (e soltanto gli avversari) dovrebbero rispettare.
4. Se fosse stato più cauto e più intelligente, Machiavelli (e i suoi seguaci) avrebbero fatto un'analisi ben più complessa delle favole, delle fandonie e dell'immaginario costruito, elaborato, inventato dalla Chiesa in 1.512 meno 33 anni. Così la Chiesa è presentata come una sanguisuga, che succhia denaro a fedeli di poco cervello, che è utile a se stessa ma anche allo Stato e che non fornisce alcun servizio ai credenti. Se per caso o perché seguiva una donna, il segretario fiorentino entrava in una chiesa di Firenze (il duomo è sufficiente), poteva vedere che era piena di opere d'arte, che facevano girare denaro. A parte la fiumana di pellegrini. La Chiesa è stata la prima finanziatrice degli artisti e dell'arte fino al sec. XIX. Ovviamente lo faceva *pro domo sua*, ma questo dovrebbe essere ovvio, è un principio che tutti applicano, e non le dovrebbe essere rimproverato.
6. Un minimo di correttezza vorrebbe che sull'argomento si sentissero anche la voce della Chiesa, dei fedeli "ingannati" e altre posizioni. E invece no. Un laico ha la verità in tasca e, quando parla, la deve soltanto proclamare e non deve fare altro. I laici sono normalmente superiori al papa che è infallibile soltanto quando, unito ai cardinali nel sinodo, enuncia una nuova verità di fede. Invece essi sono infallibili sempre. Ed ora un commento laico a favore di Machiavelli e contro la Chiesa cattolica:

> Il passo è strettamente collegato al cap. 11, in cui l'autore descriveva la religione pagana dell'antica Roma come un complesso di norme e rituali dal significato politico e utilissimo per mantenere unito il popolo romano e saldo il suo governo, attribuendo perciò alla religione un valore civile e di *instrumentum regni* che prescinde totalmente da qualunque considerazione metafisica [=che riguarda l'altro mondo]: nel cap. in esame Machiavelli riprende la sua concezione e afferma che la religione deve avere la stessa funzione anche negli Stati moderni, che si mantengono saldi fino a quando nel popolo è viva la devozione e iniziano a declinare quando si diffonde un sentimento irreligioso, scettico verso il culto divino. Lo scrittore afferma chiaramente che gli uomini saggi giudicano inconsistenti sul piano razionale molti insegnamenti della fede, come ad es. i miracoli (egli fa riferimento a quelli attribuiti agli dei pagani, anche se è evidente l'allusione al racconto biblico), tuttavia essi devono convalidarli e rafforzarli di fronte al popolo, con tanta maggior convinzione quanto maggiore è la consapevolezza che si tratta di fole, proprio perché il *timor dei* è un potente fattore di coesione sociale e di sottomissione delle masse al potere dei governi. Ne emerge una riflessione di carattere laico e moderno che rompe i ponti con la tradizione letteraria medievale [=soltanto letteraria? E non teologica e filosofica?] e che concepisce la religione come un mezzo per mantenere il potere e l'ordine politico non diversamente dalla legge, anch'essa del resto descritta come espressione della giustizia terrena e non divina (http://letteritaliana.weebly.com/religione-e-politica.html, 08.10.2017).

Insomma i politici devono chiedere aiuto ai preti, se vogliono governare e tenere sottomesso il popolo, perché da soli non ce la fanno. Anziché accogliere supinamente le idee del segretario fiorentino, conveniva chiedersi se erano adeguate o se non lo erano, se facevano un'analisi *decente* dei fatti e della storia romana e d'Italia o se erano fondate su un banale e anticlericale scetticismo. E in ogni caso se si poteva andare oltre le sue conclusioni. Ma non è un comportamento laico né da laici adoperare il cervello. La memoria è preferibile. Il termine *metafisica* è poi improprio: riguardava e riguarda soltanto Aristotele e la sua filosofia: qui vale *filosofica* e/o *oltremondana*. L'autore è impegolato nella religione laica, nel laicismo, con i suoi dogmi impliciti e le sue ossessioni. Ed ha la mania e il culto del moderno: "una riflessione di carattere laico e moderno che rompe i ponti con la tradizione letteraria medievale". Questi sono i suoi valori, e rifiuta l'ipotesi che ci siano anche altri valori, ad esempio quelli dei preti. Il commentatore è su posizioni laiche oltranziste e rifiuta lo *Stato confessionale*. Magari conveniva avere il culto dell'argomentazione e della corretta ricostruzione storica del passato, che e perché per noi *tutti* è più vantaggiosa. Per di più il suo odio per il Medio Evo, soprattutto per il Basso Medio Evo, è superficiale e infondato. Ufficialmente Petrarca e Boccaccio appartengono al Basso Medio Evo. Anche Lorenzo Valla e l'Umanesimo. E il Medio Evo oscurantista e pieno di diavoli goffi e di streghe, come accusava Giosuè Carducci ne *Il comune rustico* (1885), è una favola interessata e strumentale, inventata dagli illuministi (sec. XVIII) e dai loro seguaci. Papa Giovanni XXI, al secolo Pietro Ispano, scrive le *Summulae logicales*. Un altro papa, Bonifacio VIII, indice il primo giubileo (1300) e fonda l'università di Roma (1303). Un medico come Pietro d'Abano o uno scrittore politico come Dante non potevano certamente essere messi tra i medioevali *oscurantisti*.
7. Interpretare la religione cristiana (o una qualsiasi altra religione) come una raccolta di fandonie fatta per ingannare e derubare i fedeli dimostra l'assoluta incapacità di pensare, di osservare e di vedere degli anticlericali. A parte poi l'errore di parlare di argomenti su cui non sono informati e che non sono di loro competenza. Gli errori si sprecano. Noi crediamo ai numeri e li usiamo in modo forsennato, anche se non li abbiamo mai visti e mai li vedremo e ci limitiamo a disegnarli sulla carta. E, comunque, preferiamo la numerazione araba a quella romana o a quella greca o a quella egizia. Magari conveniva ritener vere o immaginare che fossero vere le convinzioni e le teorie della controparte. L'immedesimazione poteva portare a comprendere meglio la Chiesa e i suoi successi mondani.
7.1. C'è pure un errore di ragionamento: la Chiesa o la religione è nata per servire lo Stato? E la domanda: è nata prima la Chiesa o lo Stato? Presso gli ebrei non c'era lo Stato, c'era l'intera tribù dei leviti che si dedicava alle funzioni religiose. A parte l'uso strumen-

tale che le è attribuito, la religione non potrebbe essere nata per altri motivi, da indicare? E perché non ascoltare e riferire quel che gli interessati dicono in proposito? E, se la religione è *instrumentum regni*, perché i patrioti del sec. XIX volevano "Libera Chiesa in libero Stato? D'accordo lavorar male, ma qui gli autori esagerano.
8. Anche interpretarla come mero *instrumentum regni* è inadeguato. Eppure il segretario fiorentino aveva sotto gli occhi la religione romana, su cui poteva riflettere in modo più approfondito, per poi passare ad esaminare la religione cristiana nei suoi 1.500 anni di vita. Ma è stato impedito dal pregiudizio con cui si è avvicinato al passato. Doveva assumere il punto di vista dei romani e dimenticare il suo punto di vista e le sue idee sulla religione. Ad ogni modo già interpretare la religione come *instrumentum regni* è qualcosa. Nel mondo romano accanto alla religione pubblica esisteva anche la religione privata, il *culto* dei lari, gli antenati protettori della casa: il cittadino romano raccontava baggianate e fandonie anche a se stesso, nelle stanze segrete della casa? Né Machiavelli né i suoi laici ammiratori colgono la presenza della religione privata e riflettono sulla religione privata dei romani e degli altri popoli antichi. Riflettere è troppo faticoso: si può rimandare alle calende greche o anche più in là. Oltre a ciò non si chiedono se, almeno per i preti, la religione abbia o possa avere motivazioni autonome, che prescindono (anche se non escludono) l'interpretazione della religione come *instrumentum regni*. È per di più facile dimostrare che è nata prima la religione (o il sentimento religioso) e poi lo Stato (o un sistema di governo più complesso rispetto all'organizzazione del branco animale o del gruppo umano).
8.1. Machiavelli e i suoi seguaci non si accorgono che hanno una concezione dello Stato ben carente, se lo Stato ha bisogno della religione – la credenza negli dei e nei miracoli – per imporre le sue leggi. Una piccola svista. Il segretario fiorentino coglie poi abbastanza bene la fusione presso i romani di *civis* e *sacerdos*, ma non si rende conto che al suo tempo Stato e Chiesa erano ormai due istituzioni distinte, non identificabili, con scopi e interessi diversi e pure divergenti. E che perciò si trattava di inventare nuovi rapporti tra di loro.
8.2. Se la religione serve allo Stato e perciò la si definisce *instrumentum regni*, cioè strumento del potere dello Stato (o del principe o del sovrano), per governare, allora l'espressione doveva avere un valore positivo per tutti gli interessati e almeno per loro. Per quanto riguarda i credenti, si può lasciare il discorso in sospeso. E invece l'espressione *instrumentum regni* ha acquistato un significato negativo, perché lo strumento è sempre inferiore ai fini che si vogliono raggiungere.
9. Il *miracolo* di cui parla Machiavelli citando Tito Livio è ridicolo e non è un miracolo. Bastava poco per smontarlo. Oltre a ciò trasformarlo in miracolo grazie alla testimonianza del comandante Camillo è stata un'altra idea ridicola e balorda, ugualmente facile da smontare: il "miracolo" era dato dalle testimonianze e non da fatti che lo testimoniassero in modo autonomo. In ambedue i casi poi chi ascoltava sentiva puzza di imbroglio. Il popolo non ha un solo cervello a cui si possa dar da bere e da credere quel che si vuole. Ha tante teste e qualcuna è capace di pensare. Camillo e i principi poi dovevano sapere (ma se erano militari o politici!) che la religione conta balle e che è uno strumento di governo; e pensavano con la loro testa, non con la testa né con le idee che Machiavelli 2.000 anni dopo attribuisce loro. C'è però un problema linguistico di non poco conto: che cosa vuol dire *miracolo*.
9.1. In latino *miracolo* si dice *miraculum*, e indica un fatto *meraviglioso*, *incredibile*, un *prodigio* (come spesso dice e traduce lo scrittore). Una nevicata nel deserto del Sahara è un *miracolo*, un fatto *prodigioso*, magari voluto dagli dei, che tuttavia non va contro alcuna legge di natura (ammesso e non concesso che ci siano e che siano immutabili). Machiavelli parla dei miracoli latini e non dei miracoli della Chiesa, che sono molto diversi, poiché non sono soltanto fatti prodigiosi, eccezionali, ma fatti che non sembrano compatibili con le leggi della natura, come la resurrezione di Lazzaro. Lo scrittore parla soltanto di Tito Livio, così evita di parlare dei miracoli della Chiesa e di dire se sono o non sono dello stesso tipo o se sono di altro tipo. Peraltro, se ritiene una fandonia un fatto soltanto meraviglioso (e che non va contro alcuna legge di natura di ieri e di oggi), riterrà ancora più una fandonia un fatto che va contro le leggi della natura (di ieri come di oggi). Bisogna anche precisare: le leggi della natura che *noi* abbiamo elaborato e che *noi* conosciamo ieri o oggi, ma noi non conosciamo né tutta la natura né tutte le leggi della natura, né che cosa siano le leggi della natura. Ma l'autore non è interessato alla domanda se un miracolo è accaduto o no, bensì all'*uso politico* che si fa del miracolo per tenere uniti i sudditi.
9.2. Non discutiamo la pretesa di Machiavelli di conoscere a sufficienza le leggi della natura, in modo da poter dire che i miracoli di Tito Livio e ancor più i miracoli della Chiesa sono soltanto delle fandonie. Per di più egli è un politico e non uno scienziato e non dovrebbe uscire dal suo ambito di competenza. Magari il problema dei miracoli non si poteva porre nei termini di *Vero* o *Falso* (il miracolo è veramente accaduto o è una fandonia?), come egli pensa, ma in altri termini. Normalmente i poeti antichi si inventavano le storie sugli dei, e nessuno aveva niente da ridire, nessuno diceva che gli dei erano inesistenti e a maggior ragione ciò che veniva loro attribuito. Addirittura P. Ovidio Nasone scrive 15 libri di *Metamorfosi*, che parlano della trasformazione di un essere in un altro. Se noi li leggiamo in termini scientifici di Vero o Falso, compiano un anacronismo, un errore di lettura: l'autore e i suoi lettori li interpretavano in modo del tutto diverso, come racconto-spiegazione che apparteneva al mondo dei simboli e al mondo

dell'immaginario. Se noi non capiamo o non apprezziamo o riteniamo falso quel mondo, sono problemi nostri.
9.3. Machiavelli si accontenta del termine latino *miraculum*, poiché cita Tito Livio. In realtà, se approfondisse lo studio del *Vangelo*, scoprirebbe che il termine latino riassume ben quattro termini greci, che avevano ben altri significati e che in quel tempo le leggi della fisica (di ieri e di oggi) erano ignote…
10. Sulla corruzione della Chiesa si può fare qualche osservazione: a) era ormai un genere letterario; b) chi è potente fa quel che vuole, ecclesiastico o laico che sia, e non c'è morale che tenga; c) le accuse erano vere e nello stesso tempo pretestuose, perché servivano per colpire l'avversario, la Chiesa; d) per l'autore il principe può fare quel che vuole, magari nascondere i vizi a lui dannosi, ma gli ecclesiastici devono rispettare la morale, una pretesa ridicola da parte di chi aveva scritto che un principe si può abbandonare a quei vizi che non gli fanno perdere lo Stato; e) l'autore assume sempre il punto di vista dello Stato e ignora sempre il punto di vista della Chiesa, ma ciò è scorretto; f) l'unità d'Italia era un valore per Machiavelli, non lo era per la Chiesa e neanche per i marziani o i gioviani, ma né lui né i suoi seguaci lo capiscono, e muovono accuse interessate; g) la Chiesa non è corrotta, gli ecclesiastici sì, e i corrotti erano gli intellettuali come Machiavelli e Guicciardini che avevano scelto la missione o la professione di chierico anziché di medico o di docente universitario; lo stesso Guicciardini poi non si fa remore a mettersi al servizio della Chiesa corrotta, che lo paga sicuramente con il denaro ottenuto dalla corruzione, e pretende sicuramente che essa non metta il naso nella sua vita privata; h) l'accusa di corruzione è anche pretestuosa, per colpire con armi laiche l'avversario e accusarlo di non rispettare i suoi valori; i) ogni giocatore gioca le sue carte in modo da fare al meglio i suoi interessi, vale per il principe ed anche per la Chiesa; l) i seguaci di Machiavelli sono galline leopardiane che ripetono il loro verso e non approfondiscono gli argomenti.
11. Gli accordi tra la Chiesa e i laici che volevano entrare nella gerarchia erano semplici e chiari: voi accettate, difendete e diffondete l'ortodossia della Chiesa, la Chiesa non mette naso nella vostra vita *privata*. Un buon contratto. Ma arrivano i laici bacchettoni e intolleranti che accusano la Chiesa di corruzione o di concubinato. Ma no! Gli ecclesiastici praticavano raramente la corruzione in quanto ecclesiastici. Praticavano l'amore per le ricchezze e il concubinato nella loro vita privata. La loro vita pubblica era incentrata sul motto ***AMDG***, *Ad maiorem Dei gloriam*. Oltre a ciò, se invadiamo la loro vita privata, allora dobbiamo invadere anche quella del principe o dei politici, per pari opportunità. Curiosamente non si parla mai di corruzione pubblica o privata dei principi: erano tutti morali e onesti, a parte quando dovevano compiere qualche crimine con scopi altruistici, per il bene maggiore dello Stato. La classe politica italiana di oggi lo conferma.
12. Se la religione è strumento di governo, chi la usa e perché? Non si dice. Nel capitoletto precedente Machiavelli aveva indicato il principe, cioè Numa Pompilio, re di Roma. Sembra che *anche* nel presente la usi o la debba usare il principe o lo Stato e che i religiosi obbediscano allo Stato o vogliano fare gli interessi dello Stato. Ma non è detto esplicitamente. Inoltre nel mondo romano non c'era una casta di sacerdoti potente, c'era fusione tra la figura del cittadino e la figura del sacerdote sacrificante, e il *pontifex maximus* era una carica pubblica. Oltre a ciò dentro casa il *paterfamilias* svolgeva pure la funzione di sacerdote e faceva sacrifici agli dei e agli antenati. Nel caso della Chiesa cattolica la situazione è del tutto diversa: ci sono la gerarchia ecclesiastica e i laici o fedeli, e la Chiesa è potente, ricca e soprattutto organizzata. Stato e Chiesa sono divenuti quindi due realtà distinte, separate e anche contrapposte (basti pensare alla lotta per le investiture, sec. XII). Si pone perciò per le due parti e anche per i sudditi o i cittadini il problema di quali rapporti sono convenienti alle due parti.
13. Anche per le idee sulla religione conviene confrontare tra loro Machiavelli, Guicciardini e poi Bottero. Botero indica una strada che fa inorridire tutti i laici, di ieri e di oggi: la collaborazione tra Stato e Chiesa (peraltro come avveniva nel mondo antico e proposta anche da Machiavelli). La chiamano volgarmente Stato *confessionale*. I laici sono contro lo Stato confessionale, ma sono a favore dello Stato *laico* confessionale, che impone le sue superstizioni, i suoi dogmi terreni, le sue verità infondate e che mette il bavaglio ai cattolici: una nuova religione, fatta di pregiudizi, paraocchi, ossessioni (per lo più sessuali) e intolleranza. Si è manifestata in particolare con gli alberi della libertà e il culto della dea Ragione durante la rivoluzione francese (1789-92). Oggi pretende che soltanto i laici abbiano libertà di parola e che i cristiani, anzi i cattolici, debbano starsene zitti e professare rigorosamente in privato le loro convinzioni religiose, che offendono gli stranieri, e vengono prima gli stranieri e poi i cattolici.
14. Nell'opera *Della Ragion di Stato* (1589) l'ex gesuita Giovanni Botero non parla mai di miracoli, dice invece che la Chiesa educa i sudditi ad obbedire e che fornisce sudditi obbedienti. Non parla mai degli scopi che essa ha: al principe non interesserebbero. Machiavelli ne parla e dice che i principi devono assecondare e diffondere la fede nei miracoli, anche se sanno che sono menzogne. Ed anche se (ci sembra) era più ragionevole pensare che lo dovessero fare i sacerdoti (auguri e aruspici), per i loro interessi terreni. Non si chiede che cosa succede se i credenti scoprono che i miracoli propagandati sono menzogne: non si può pensare a tutto. Oggi molti laici sono contrari alla religione e hanno fatto crociate contro i miracoli, come quelli di Lourdes e di Fatima o il sangue di san Gennaro a Napoli, che diventa liquido. A loro avviso i miracoli sono menzogne costruite artatamente dalla Chiesa cattolica per ingannare i fedeli o i creduloni. E normalmente aggiungono anche che Dio

non esiste. Non riescono a vedere neanche l'aspetto utilitaristico (per lo Stato) della religione, quello indicato da Machiavelli e poi da Botero. E neanche l'aspetto economico della religione: l'incessante movimento di denaro causato dal pellegrinaggio ai santuari, ancor prima dell'avvento del Cristianesimo. I laici se la devono vedere loro con le tesi di Machiavelli e con l'idea, sempre di Machiavelli, che la religione sia soltanto un semplice o complesso *instrumentum regni*. Ovviamente non riescono a porsi la domanda se per caso la religione abbia un qualche valore in sé, a prescindere dal fatto che sia o possa essere usata come strumento di governo. Né riescono a porsi l'altra domanda, se in 2.023 meno 33 anni la Chiesa abbia fatto qualcosa di positivo, che meriti di essere indicato. I laici veri non sono mai andati né in chiesa né nei musei e non hanno mai visto le opere d'arte che essi contenevano. L'ignoranza o la mancanza di curiosità umana, filosofica e scientifica, potenziata da un adeguato super-paraocchi, caratterizza il laicismo volgare e intellettuale, che va all'assalto dei problemi con la sua arrogante presunzione e con le sue aberranti ossessioni.

15. I laici di ieri e di oggi, sempre di una onestà adamantina, hanno rimosso la difesa dei miracoli di Machiavelli. Egli dice che sono fandonie, che sono inventati, ma che vanno difesi e affermati ad oltranza come veri, perché la religione è un ottimo strumento di governo. Nell'Ottocento e poi nel Novecento i laici si scatenano per confutare i miracoli di Lourdes e di Fatima, della Sacra Sindone e del sangue di san Gennaro. Un comportamento antiscientifico: in latino *miraculum* è soltanto il *fatto prodigioso*, essi però lo interpretano come *un evento che va contro le leggi della natura*. Ma le leggi della natura, elaborate dagli scienziati, sono storiche: se va contro quelle di oggi non vuol dire che andrà anche contro quelle di domani. La risposta non può essere definitiva, rimane in sospeso. Oltre a ciò il termine latino riassume ben quattro termini greci e al tempo non esisteva la scienza del sec. XVI, né del sec, XVII, né del sec. XX.

16. Paradossalmente Botero e soltanto lui affronta la scienza politica in termini… laici. Conosce il punto di vista del principe, quello della Chiesa, quello dei sudditi ecc., e parla a ragion veduta. Non parla mai di dogmi religiosi, invece sottolinea spesso l'utilità per il principe di avere buoni rapporti con la Chiesa. Non fa prediche religiose e neanche laiche. Trova soluzioni che vanno bene alle due parti. Egli ha ben altra esperienza di vita, è stato istruito e a sua volta è divenuto istruttore, docente dei principi d'Europa.

17. *In cauda venenum*. Marco Tullio Cicerone scrisse: "*Pacta sunt servanda*", "Gli accordi vanno rispettati". Ma Machiavelli non lo sa. E neanche i suoi ammiratori. Ha fatto il segretario, ma pensava alla vagina di sua moglie o dell'ultima donna incontrata. E suggerisce al principe, a casa de' Medici, di comportarsi come un lestofante da osteria. Fingiamo di non saper tradurre dal latino ed esprimiamo una grande ammirazione per le sue capacità di pensatore.

La *Mandragola*, 1518

La *Mandragola* (1518) è la più bella commedia italiana del Cinquecento. Essa trasporta sulla scena le riflessioni che l'autore aveva fatto in ambito politico, ma con risultati del tutto inattesi. La commedia è ambientata a Firenze nel 1504.

L'opera integrale in versione italiana e commentata si trova in
http://www.letteratura-italiana.com/pdf/letteratura%20italiana/04%20MACHIAVELLI%20Mandragola.pdf

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 per possederla. 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 a come raggiungere lo scopo. Si fa aiutare da Ligurio, il suo servo 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 e 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 e il marito sarebbero divenuti compari. Fra' Timoteo, che li sta aspettano, 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 sapore 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*. Insomma *rovescia* le tesi che aveva sostenuto in *Principe*, XXV. 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 vuol conquistare. Lo scrittore ha il coraggio di andare *oltre* i risultati del *Principe* e di continuare l'analisi della *realtà effettuale*, che ora fa senza dover rispettare nessun paletto (la richiesta di lavoro) e nessun limite.

1.2. Anche qui però lo scrittore cade nella trappola dell'essere e del dover essere, insomma della morale e dei valori proposti dalla morale. Riconosce che i valori di Lucrezia o i valori ufficiali della società sono infranti dalla mente astuta del servo Ligurio. Ma non sa sottrarsi a questo orizzonte di valori. Il suo atteggiamento acquista tutta la sua importanza se si considera l'atteggiamento in proposito assunto da Botero: l'ex-gesuita è sopra i valori, è amorale. Per lui vale il principio di utilitarismo: una cosa, se è utile, si fa; altrimenti non si fa. E si guarda realtà, uomini, pure i principi con distacco e comprensione; si prendono come sono, senza pensare preventivamente e pessimisticamente male di loro. Cosa che non *serve* a niente. Tuttavia possono essere recuperati, recuperati con l'istruzione. Possono essere istruiti.

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 imprevisti 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 e il timore della fama di cornuto; e 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 la mischia, la volontà di costituire, rafforzare e difendere lo Stato in nome del *bene comune*. Il principe perciò risulta irreale, idealizzato. Una figura solitaria e "fai tutto da te". Inesistente. Proprio come le repubbliche inesistenti che lo scrittore criticava. E, quando esso è 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 l'individuo che per il suo tornaconto si comporta come il principe e ignora o calpesta i valori su cui si basa la società. E per questa via si giunge in un vicolo cieco: tutti gli interessati sono contenti o dicono di esserlo, ma i nuovi valori che stanno alla base della società sono la violenza, la menzogna e l'inganno. Che non sembrano proprio grandi guadagni. Così Machiavelli è giunto in un vicolo cieco: la sua riflessione lo ha portato a scoprire che, se l'individuo si fa principe e agisce come il principe, i valori sociali sono distrutti. Negli stessi anni con i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, infligge a se stesso un'altra sconfitta, poiché interpreta la religione e i miracoli come una serie di fandonie, che la Chiesa predica. E la giustifica come mero *instrumentum regni*, non si sa bene se per la Chiesa o solamente per lo Stato, che coopta la Chiesa nel governo. Anzi il principe deve garantire che i miracoli sono veri, anche se sa che sono falsi. E anche per questa via l'autore giunge a porre l'inganno e le fandonie alla base della società. Contro di lui non facciamo alcuna osservazione, preferiamo citare due autori laici, atei e materialisti: Ugo Foscolo e la sua religione delle illusioni, e Gabriele D'Annunzio e la sua "favola bella" dell'amore. La "realtà effettuale" ha bisogno di strumenti ben più potenti, per essere indagata. E l'uomo ha bisogno anche di favole e di illusioni per vivere.

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'im-

peto, l'irruenza non possono nulla contro l'inganno, l'astuzia, la ragione e tutte le sue perversioni. La ragione strumentale 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 riesce 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 e il suo potere.
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 donna violentata da Tarquinio, che si suicida. 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, stando ai lettori laici, i gesuiti, sorti nel 1534, 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. Dopo la *pars destruens* (la ragione fraudolenta vince l'onestà di Lucrezia) dovrebbe seguire la *pars construens* (indicare i valori sociali positivi e difenderli dalla ragione fraudolenta o da altre insidie). Ma lo scrittore si ferma. Se continuasse, finirebbe con il concludere che il *dover essere* indica valori positivi. Il discorso è complesso. Si può affrontare confrontando tra loro il disincanto e l'amoralità di Boccaccio, il dissidio tra *essere* e *dover essere* di Machiavelli, il distacco dai problemi e l'amoralità di Botero. Chi vuole può coinvolgere anche Guicciardini.
9. Il comportamento da predatore di Callimaco andrebbe confrontato con il comportamento ben diverso di altri due giovani sui 25 anni del *Decameron*: Federigo degli Alberighi (V, 9) e Nastagio degli Onesti (V, 8). Il primo si rovina nel corteggiare madonna Giovanna (vedova e frigida), il secondo non approfitta della vittoria ottenuta sulla ragazza che ama (e che ha 14 anni). C'è modo e modo di perdere e c'è pur modo e modo di vincere.
10. Callimaco però con gli altri personaggi della commedia permette di fare una considerazione dirompente: per lui possedere il corpo di Lucrezia era un valore. Ugualmente per Nicia avere un figlio, per Ligurio elaborare una strategia vincente, per Sostrata avere un nipotino, per fra' Timoteo fare gli interessi del convento. E il costo per accontentare tutti è pure assai contenuto: che Lucrezia apra le gambe, si faccia montare e resti incinta. Anche lei ha il suo (notevole) tornaconto: a) ha un figlio sicuramente desiderato, a cui dedicarsi; b) è frullata meglio da un amante giovane, forte, aitante e pure bello e intelligente; e c) grazie al potere della vagina diventa pure padrona della volontà del marito e dell'amante. Per di più i tre sono adulti e, se decidono una relazione a tre, contenti loro, contenti tutti. Magari Nicia provava l'orgasmo (soltanto) a spiare la moglie che si faceva montare… Se costretto, egli potrebbe affermare che quel che conta non è la paternità biologica, ma quella spirituale: l'educazione che egli impartirà al bambino. Le vie del piacere e della perversione sono infinite. Ufficialmente il figlio che nasce è figlio legittimo di Nicia e Lucrezia, certamente nessuno dei tre vorrà disconoscerlo o riconoscere la vera paternità. Il problema potrebbe nascere soltanto in seguito, perché è troppo somigliante a Callimaco, o se Callimaco pretendesse che Lucrezia abbandonasse il marito e andasse ad abitare da lui. Ma sembra che a tutti vada bene questo tran tran: ognuno fa la vita di sempre, Callimaco va quando vuole a casa dell'avvocato a montare sua moglie, e poi a fare quattro chiacchiere con il marito. Alla morte di questi avrà Lucrezia tutta per sé. Il bambino erediterà anche il suo patrimonio…
11. Nicia nella commedia fa sempre la figura dello stupido e del credulone, ma così era lo stereotipo che doveva essere uno dei personaggi. Ma, se era avvocato, non doveva essere proprio stupido. I suoi clienti si fidavano di lui e lo pagavano. Magari era, banalmen-

te, intelligente soltanto nel suo lavoro. Si era pure levato la soddisfazione di sposare una ragazza giovane, bella e pure onesta. Ma ormai era vecchio e non ce la faceva più a montarla come si conviene e come doveva onorarla. E lei magari poteva cercarsi un amante. Tanto valeva farle fare un figlio che ereditasse il patrimonio, ed egli poteva andarsene all'altro mondo quando voleva. La donna, se voleva, poteva sempre risposarsi o tenersi l'amante. E così finge di cadere nella trappola ordita da Callimaco e Ligurio. E ha una soddisfazione in più: in breve tempo avrà l'erede, anche due. Quando egli muore, lei sposerà Callimaco o avrà Callimaco come protettore di lei, del figlio e del patrimonio. Un ottimo affare per lui, ben mimetizzato dalla sua simulata sventatezza. Un paio di corna sono insignificanti: il figlio è *legalmente* figlio suo, nato dentro il *suo* matrimonio. Così è bene che fin d'ora Callimaco inizi a passeggiare liberamente per la casa che sarà sua… Ha percepito che qualcosa è andato storto: dopo quella notte sua moglie è divenuta un gallo. Spera soltanto che lei non lo faccia morire tra le sue gambe per eccesso di rapporti sessuali. Lui è giovane e forte, ma Boccaccio aveva detto che una donna sola basta a soddisfare 12 uomini. Ha già preparato il foro, per andare a sbirciare e godersi la vista dei due bei corpi giovanili avvinghiati, che si montano con furia selvaggia. Ha ancora negli occhi come lei agli inizi fosse timorosa e passiva, ma poi si scioglieva e quindi si scatenava, prendeva l'iniziativa e lo violentava. Ha contato sette orgasmi, tra loro ben distanziati. La doppia candela, prima guardandolo in viso, poi voltandogli le spalle, era stata favolosa, sublime, divina!

12. La commedia potrebbe essere opportunamente confrontata con il mondo ideale e nobiliare e non nobiliare descritto da Boccaccio nel *Decameron*: Musciatto Franzesi, Geri Spina, Currado Gianfigliazzi, 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, recupera il denaro perduto e ritorna a Perugia arricchito dell'esperienza molto movimentata che aveva fatto. Nastagio non approfitta della vittoria sulla ragazza che ama (ed ha 14 anni): la vuole all'altezza dei suoi ideali. Frate Cipolla para la beffa di due suoi amici e la piega a suo vantaggio: ottiene più elemosine del solito. Ma andrebbe confrontato anche con le 30 novelle erotiche del *Decameron*, nelle quali la ragione è usata per ottenere la vittoria e il premio: le prestazioni sessuali di una donna o la giustificazione delle richieste sessuali di una donna. Lo fa il lettore che così amplia i suoi orizzonti concettuali e le sue conoscenze del mondo reale. Machiavelli ha voluto guardare la *realtà effettuale* e ha scoperto che è senza valori. Ed è rimasto deluso ma anche profondamente sconvolto. Tuttavia era ovvio che era senza valori: è l'uomo che proietta le sue intenzioni e i suoi valori su di essa.

13. Oltre a Boccaccio la commedia di Machiavelli si può confrontare con la figura dantesca di Guido da Montefeltro (1220ca.-1298), che si fa ingannare da papa Bonifacio VIII (*If* XXVII), un inganno inserito in un contesto completamente diverso: quello degli inganni militari e quello della salvezza dell'anima. E qui il lettore, se vuole, può cercarsi le discussioni pluri-secolari sull'inganno e fare le sue osservazioni. In genere la tesi era che gli inganni sono giustificabili in guerra, cioè con gli avversari, ma non nella vita sociale, con i propri concittadini, dove creerebbero conflitti, inimicizie e desideri di rivalsa.

14. Conviene confrontare tra loro i testi erotici di Boccaccio, Masuccio, Ariosto ed ora di Machiavelli. La vita è fatta di cultura, lavoro, fatica, ma anche di spupazzate e di *eros*. Al lettore sicuramente piacerà farlo.

15. Due commedie affini alla *Mandragola* e da leggere, confrontare e commentare sono:

a) Carlo Goldoni, *La locandiera*, 1751;
b) Luigi Pirandello, *Ma non è una cosa seria*, 1918.

Sono riassunte e commentate in seguito.

---I☺I---

Prima di salutare Machiavelli, vale la pena di citare la stupidità dei suoi seguaci e ammiratori laici, da 515 anni ad oggi. Non hanno capito e non sono riusciti a capire che il tacitismo è opera degli scrittori politici ***laici*** dei secc. XVI-XVII, che non hanno messo ben a fuoco il problema: il principe non va contro la **morale** della Chiesa, ma contro le **leggi** dello Stato. Nella loro testa, mescolano ancora politica e morale. Il problema non riguarda la Chiesa e la sua morale, ma il rapporto tra il principe e le leggi dello Stato. E non sono stati nemmeno prudenti a leggere con attenzione *Della ragion di Stato* di Botero, che affrontava in ben altro modo il problema: aveva ignorato la morale della Chiesa e visto i problemi con gli occhi del principe; aveva indicato i vantaggi reciproci di un accordo tra Stato e Chiesa; e aveva invitato il principe a non derubare le chiese locali. È un contratto commerciale, che difende gli interessi delle due parti coinvolte. Ma i laici non leggono o, se leggono, capiscono ciò che vogliono, come l'estensore della voce *Ragion di Stato* (*Enciclopedia Treccani*, 1938):

> quando passa a dare precetti [non lo sono!] concreti al suo principe, il Botero è costretto a seguire le orme di Machiavelli e finisce per riconoscere che "in conclusione ragion di stato è poco meno che ragione d'interesse"; conclusione che rivela chiaramente il fallimento del suo proposito. Nonostante che non risolvesse il problema [è falso!], il libro del Botero ebbe un grandissimo successo e diede origine ad una letteratura vastissima [Allora era un buon libro! Ma egli non l'ha neanche preso in mano.].

----------I☺I----------

Francesco Guicciardini (1483-1540)

La vita. Francesco Guicciardini nasce a Firenze nel 1483. La sua famiglia è fedele ai Medici. Ha una prima formazione umanistica in ambito familiare, dedicata allo studio dei grandi storici dell'antichità (Senofonte, Tucidide, Livio). Studia giurisprudenza a Ferrara e poi a Padova. Finisce gli studi nel 1506. Contro il volere del padre sposa Maria Salviati, figlia di Alamanno Salviati, appartenente a una famiglia apertamente ostile al governo repubblicano di Pier Soderini, all'epoca gonfaloniere a vita di Firenze. Nel 1508 inizia le *Storie fiorentine* e i *Ricordi*. Nel 1509, in occasione della guerra contro Pisa, è chiamato *a pratica* dalla signoria, ottenendo, grazie all'aiuto di Salviati, l'avvocatura del capitolo di Santa Liberata. Questi incarichi portarono Guicciardini anche ad una rapida ascesa nella politica internazionale, poiché nel 1512 riceve dalla Repubblica Fiorentina l'incarico di ambasciatore in Spagna presso Ferdinando il Cattolico. Nel 1513 ritorna a Firenze, dove da un anno i Medici avevano ripreso il potere. Per i servizi prestati riceve numerosi incarichi, diventa avvocato concistoriale e governatore di Modena nel 1516, quando al soglio pontificio sale Giovanni de' Medici con il nome di Leone X, poi è nominato governatore di Reggio Emilia e di Parma (1517) e commissario dell'esercito pontificio (1521). Quando nel 1527 i Medici sono cacciati e ritornano i repubblicani, si ritira in volontario esilio nella sua villa di Finocchieto presso Firenze. Nel 1529 scrive le *Considerazioni intorno ai "Discorsi" del Machiavelli "sopra la prima deca di Tito Livio"*, in cui critica la visione pessimistica dell'uomo di Machiavelli. In seguito alla confisca dei beni (1529), si trasferisce a Roma, dove si mette al servizio di papa Clemente VII, che gli offre un incarico diplomatico a Bologna. Nel 1531 i Medici ritornano a Firenze ed egli diventa consigliere del duca Alessandro. Cosimo I, che succede ad Alessandro, lo mette da parte ed egli si ritira nella sua villa di Santa Margherita in Montici ad Arcetri (1538). Qui riordina i *Ricordi* politici e civili, raccoglie i suoi discorsi politici e soprattutto scrive la *Storia d'Italia*. Muore ad Arcetri nel 1540.

Le opere. Guicciardini scrive le *Storie fiorentine* (1508-10), i *Ricordi* (1525, 1530), *Del reggimento di Firenze. Considerazioni intorno ai "Discorsi" del Machiavelli "sopra la prima deca di Tito Livio"* (1528), la *Storia d'Italia* (1537-40), che va dal 1492 al 1534, e diverse relazioni delle sue attività di diplomatico.

Il pensiero. Per Guicciardini, a differenza di Machiavelli, non si può fare scienza politica, né si possono usare gli esempi per dimostrare qualcosa. Il motivo è semplice: le variabili in gioco sono troppe e anche una piccola differenza tra due esempi può avere un'importanza significativa. Ogni situazione quindi va esaminata per quel che è e per quel che appare. Se un trattato politico come il *Principe* non è possibile, lo scrittore cerca altri strumenti: la riflessione sui singoli fatti e sui singoli problemi e soprattutto l'analisi piscologica dei personaggi incontrati. Se per gli oratori vale la massima *rem tene, verba sequentur* (*conosci bene l'argomento, le parole seguiranno da sole*), per Guicciardini vale una massima equivalente: *animum tene, acta sequentur, conosci l'animo* dell'avversario o dell'amico (non di come dovrebbe essere ma di come a causa del suo carattere è costretto ad essere), *le tue previsioni seguiranno*. La conoscenza della controparte è l'unica arma che possiamo avere per gestire i rapporti sociali. E, poiché gli uomini provano sentimenti di simpatia, antipatia, odio, invidia e vendetta, bisogna imparare a muoversi cautamente nella società, per evitare di favorire qualcuno e nel contempo di suscitare l'odio o l'invidia di un altro. Nei rapporti sociali perciò acquista una grandissima importanza la simulazione e la dissimulazione: tieni per te i tuoi pensieri e ti mostri come le circostanze richiedono. Irritare qualcuno non serve a niente. Suggerisce poi di confidare i propri segreti soltanto se e nella misura minima in cui si è costretti a farlo. Ma è pericoloso: ti metti nelle mani di chi ti ascolta. Meglio non confidare niente a nessuno.
Guicciardini dà grande importanza alla buona fama e all'onore, che valgono in se stessi ma che costringono anche a comportarsi in modo coerente. In mezzo a una foresta intricata di sentimenti, di amori, odi e invidie, l'uomo assennato può fare una sola cosa: pensare al suo *utile*, al suo *utile particolare*, perché, facendo bene il proprio lavoro e i propri interessi, fa pure il bene dello Stato e della collettività.

Machiavelli e Guicciardini. Conviene fare subito un rapido confronto tra Machiavelli e Guicciardini.
Machiavelli ha una visione pessimistica dell'uomo, vuole parlare di *realtà effettuale* e non di repubbliche ideali immaginarie, pensa che si possa costruire una scienza politica studiando il passato e il presente. È scrittore e letterato di professione: il suo stile sa esprimere perfettamente sentimenti, passioni ed emozioni. E scrive riscaldando gli animi. Ha una (modesta) esperienza politica decennale alle dipendenze della repubblica di Pier Soderini, per la quale svolge varie ambascerie. Scopre la realtà con gli occhi ingenui di chi non ha una formazione politica alle spalle e vede il mondo per la prima volta. È così presuntuoso o imprudente o ingenuo da pensare di poter dare consigli ai Medici, che governavano Firenze da decenni.
Guicciardini ha una visione ottimistica dell'uomo: se l'uomo sbaglia, è colpa delle circostanze, non della sua natura. Vuole esaminare la *realtà effettuale* come Machiavelli, ma pensa che non sia possibile passare dai fatti o dagli esempi a una scienza politica generale, perché la realtà presenta troppe variabili e perché nessun esempio è completamente uguale a un altro. Usa un linguaggio pacato, razionale, senza emozioni, da uomo che mette in secondo piano i propri sentimenti e le proprie emozioni e che deve lavorare al

servizio del committente. Egli si preoccupa del comportamento degli individui che lo circondano, che sono dominati dalle passioni e dai sentimenti di simpatia, antipatia, odio e invidia. Diventa perciò necessario distinguere ciò che si pensa e si prova (i sentimenti privati) da ciò che conviene dire o fare (la simulazione) o nascondere (dissimulazione) in pubblico. Ha una preparazione familiare e poi universitaria assai profonda, svolge a tempo pieno la professione di ambasciatore e di mediatore tra le parti in contrasto. Ha quindi una grandissima esperienza personale e ad alto libello della vita politica nazionale e internazionale. Non ha la capacità di riscaldare gli animi e di scrivere di Machiavelli (un'accusa che nell'Ottocento dilaga), ma il suo compito era costantemente quello opposto di raffreddare gli animi, di portarli alla ragione e alla firma degli accordi. In questa attività di diplomatico ritiene assolutamente necessario poter fare un'analisi psicologica e poter avere un'adeguata conoscenza psicologica del carattere degli interlocutori.
Machiavelli si preoccupa di separare la politica dalla morale e, se è necessario, il principe uccide, per il bene superiore dello Stato. Guicciardini (come poi Botero) non perde tempo sul problema: il principe deve evitare di uccidere, ma se è costretto a farlo lo fa. Magari "gonfia" ed esagera l'uccisione, per sfruttarla il più possibile e convincere i sudditi a restarsene tranquilli.
Machiavelli ritiene che la religione sia uno strumento di potere e di governo. Guicciardini si limita a condannare gli ecclesiastici per la loro corruzione, e non si chiede mai come governano e se governano bene. Ad esempio se assoldano i migliori professionisti sul mercato, come lui.
La conclusione è paradossale: Machiavelli, che aveva una limitata esperienza di vita politica e per di più fatta come personaggio di secondo piano, ritiene che si possa fare scienza politica; Guicciardini, che è politico e diplomatico di professione ed opera a livello nazionale e internazionale, lo esclude categoricamente, perché le variabili che intervengono sono troppe e perciò le previsioni diventano impossibili. Con ciò non si vuole concludere che Machiavelli abbia torto, perché possono intervenire altre variabili che attenuano le divergenze. Ad esempio il principe di Machiavelli è giovane e aitante, è un novello Alessandro Magno. Il politico di Guicciardini è un vecchio che ha dimenticato del tutto la sua giovinezza, che ha uno Stato vasto e che passa il tempo a fare trattative sfibranti con i diplomatici dello Stato avverso.

I *Ricordi*, I-II, 1525, 1530

I *Ricordi* sono iniziati nel 1512, sono editi nel 1525 e poi, ampliati, nel 1530. Non sono ricordi in senso proprio, sono cose o *consigli* da ricordare, *massime*, *aforismi*, un filone portante della filosofia e della moralistica greca e latina. Lo scrittore inizia in età moderna il genere dell'aforisma. I ricordi, tutti brevi o brevissimi, non seguono un filo conduttore né sono raggruppati con un qualche criterio. Qui sotto però sono accorpati secondo l'argomento trattato. Essi sono successivi al *Principe* (1512-13), alla *Mandragola* (1518) e ai *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio* (1512-19) di Machiavelli, trattano gli stessi argomenti, ma le analisi e le conclusioni sono radicalmente diverse. Ad ogni modo sono immediate due osservazioni: a) non si può governare con gli aforismi; e, b) anche se ogni caso ed ogni esempio è un caso singolo, si può fare un minimo di adattamento o di accomodamento e non perdere tempo su sfumature di secondaria importanza. Oltre a ciò, se si sono considerati di secondaria importanza particolari che poi si sono dimostrati determinanti, vuol dire che sono stati fatti grossi errori di analisi. Nella vita i vestiti sono adattati o costruiti su misura per la persona che li deve portare; e i bravi giocatori di scacchi riescono a prevedere cinque o sei mosse. L'esperienza acquisita, su cui peraltro l'autore insiste, deve poi rendere più veloce la comprensione della situazione e le scelte opportune da fare. Un fiume che rompe gli argini *una tantum* non fa testo; un fiume che rompe gli argini ogni due anni fa testo, va tenuto sotto osservazione e va reso sicuro quanto prima.

La fortuna

I, 52. Ancora quelli che, attribuendo tutto alla prudenza e alla virtù (=valore, capacità), si ingegnano di escludere la fortuna non possono negare che almeno sia grandissimo beneficio di fortuna che al tempo tuo si presentano occasioni che richiedono e valorizzano quelle parti o virtù in cui tu vali; e si vede per esperienza che le stesse virtù sono stimate più o meno a un tempo che all'altro, e le stesse cose fatte da uno a tempo opportuno saranno utili, fatte a un altro tempo saranno inutili.
I, 80. Quanto bene disse colui: *Ducunt volentes fata, nolentes trahunt* (*Il destino conduce chi si abbandona a lui, trascina con forza chi resiste*)*!* Ogni giorno si vedono tanti fatti che confermano questa massima, che a me pare che mai niente si dicesse meglio.
I, 89. Chi entra nei pericoli senza considerare quello che comportano si chiama bestiale (=si comporta in modo irrazionale come un animale senza ragione); invece è animoso chi, conoscendo i pericoli, vi entra con animo aperto, o per necessità o per un motivo onorevole.
I, 96. Le cose del mondo sono così varie e dipendono da tanti accidenti, che difficilmente si può fare una previsione sul futuro; e si vede per esperienza che quasi sempre le congetture dei saggi (=gli esperti) si dimostrano sbagliate. Perciò non lodo il consiglio di coloro che lasciano la sicurezza di un bene presente, benché minore, per paura di un male futuro, benché maggiore, se non è molto vicino o molto certo; perché spesso poi non succede quello di cui temevi, così per una paura vana ti trovi ad avere lasciato quello che ti piaceva; e perciò è saggio il proverbio: di cosa nasce cosa (=aspetta l'ultimo momento, prima di

cambiare).
I, 117. Le stesse imprese, che fatte fuori di tempo sono difficilissime o impossibili, quando sono accompagnate dal tempo o dalle occasioni sono facilissime. E a chi le tenta fuori del suo tempo, non soltanto non succedono, ma anche si porta pericolo che l'averle tentate non le guasti (=le renda impossibili) per quel tempo che facilmente sarebbero riuscite; perciò i saggi sono ritenuti pazienti.
I, 138. Chi conosce di avere buona fortuna, può tentare le imprese con maggiore animo; ma è da avvertire che la fortuna non soltanto può essere varia di tempo in tempo, ma anche in un tempo medesimo può essere varia nelle cose; perché chi osserva, vedrà qualche volta lo stesso individuo essere fortunato in una spezie di cose ed essere sfortunato in un'altra. E io nel mio particolare ho avuto fino al 3 febbraio 1523 in molte cose buonissima fortuna, ma non l'ho avuta nei commerci e neanche negli onori che ho cercato di avere; perché quegli che non ho cercato mi sono corsi da loro stessi dietro; ma quelli che ho cercato, mi è parso che mi volessero sfuggire.
I, 139. L'uomo non ha maggior nemico che se stesso, perché quasi tutti i mali, i pericoli e i travagli superflui che ha, non procedono da altro che dalla sua troppa cupidigia (=avidità).
I, 171. Nelle cose importante non può fare buon giudizio chi non sa bene tutti i particolari, perché spesso una circostanza, benché minima, varia tutto il caso. Ho visto spesso giudicare bene uno che non ha notizia di altro che delle cose generali e lo stesso giudicare peggio, intesi che ha i particolari, perché chi non ha il cervello molto perfetto e molto libero dalle passioni, intendendo molti particolari, facilmente si confonde o cambia idea.
II, 30. Chi considera bene non può negare che nelle cose umane la fortuna ha grandissimo potere, perché si vede che ricevono continuamente grandissimi moti da accidenti fortuiti e che non è in potere degli uomini né prevederli né schivarli; e, benché l'accorgimento e la sollecitudine degli uomini possa moderare molte cose, tuttavia da sola non basta, ma ha ancora bisogno della buona fortuna.
II, 31. Coloro ancora che, attribuendo tutto alla prudenza e alla virtù, escludono quanto più possono il potere della fortuna, devono almeno confessare che è molto importante imbattersi o nascere in tempo che le virtù o le qualità, che pensi di avere, siano richieste, come dimostra l'esempio di Fabio Massimo, al quale il carattere di temporeggiatore (*cunctator*) dette tanta reputazione, perché incontrò una specie di guerra, nella quale la fretta [di combattere in campo aperto] era pericolosa, la lentezza (=il rinvio dello scontro frontale in campo aperto) utile. In un altro momento sarebbe potuto accadere il contrario. Perciò la sua fortuna consisté in questo, che i suoi tempi avessero bisogno di quella qualità che egli aveva. Ma chi potesse variare la sua natura secondo la condizione dei tempi, il che è difficilissimo e forse impossibile, sarebbe molto meno dominato dalla fortuna.
II, 152. Abbiate grandissima circospezione prima di entrare in imprese o faccende nuove, perché, una volta iniziate, siete costretti a procedere per necessità. Perciò succede spesso che gli uomini incontrino una difficoltà dopo l'altra, tanto che, se prima ne avessero immaginato l'ottava parte, avrebbero assolutamente evitato di prendere quella decisione. Ma, una volta che si sono imbarcati in un'impresa, non possono più tirarsi indietro. Accade questo soprattutto nelle inimicizie, nelle parzialità, nelle guerre. In queste cose e in tutte le altre, prima di decidere, non c'è considerazione né diligenza così esatta che sia superflua.

Commento
1. Guicciardini è su posizioni antitetiche a Machiavelli. Il segretario fiorentino affermava che la fortuna domina la metà delle nostre azioni, o giù di lì. E aggiungeva che, quando abbiamo la fortuna dalla nostra parte, dobbiamo prendere provvedimenti in previsione di quando ci sarà avversa. Guicciardini invece afferma che la fortuna ha grandissima importanza nelle imprese umane e che supera e scardina ogni *prudenza*, ogni *virtù* e ogni *previsione* dei saggi. E lo ripete pure spessissimo. Di qui due consigli: a) nella vita e nelle precisioni le piccole cose sono importantissime e determinanti, è meglio farci caso; b) è meglio pensarci bene prima di iniziare un'impresa pericolosa, perché, una volta iniziata, non si può più tornare indietro
2. Aggiunge anche che un'impresa fatta a tempo opportuno costa poca fatica ed ha successo. Invece da scarsi o nessun risultato, se fatta fuori tempo. Lo aveva detto anche Machiavelli.
3. E conclude che il maggior pericolo dell'uomo è se stesso, e aggiunge che i mali, i pericoli e i guai non arrivano dalla natura, ma dalla cupidigia umana. Una riflessione in linea con gli umanisti del Quattrocento.
4. Machiavelli preferiva l'azione improvvisa, che spiazzava gli avversari, che portava al successo e che li metteva davanti al fatto compiuto. Ma insisteva anche (e Guicciardini ripete) sul fatto che l'azione doveva essere in sintonia con le circostanze. Né l'uno né l'altro notano però che tocca all'individuo capire le circostanze e capire se con le capacità che ha è adatto ad affrontarle con successo.
5. Non è detto che Guicciardini abbia capito la strategia di Quinto Fabio Massimo (275-203 a.C.). Il console romano, dopo le dure sconfitte subite dai romani ad opera di Annibale, voleva evitare lo scontro in campo aperto, la cui conclusione era o vincere o perdere o una vittoria di Pirro. Le scaramucce potevano logorare l'esercito nemico, erano veloci e mettevano a rischio pochi uomini e pochi mezzi. Una delle scaramucce più famose ha come protagonista Annibale, che tende un'imboscata ai due consoli romani e li uccide. Ha avuto anche fortuna. I consoli erano due per evitare che l'esercito restasse senza comando, nel caso che uno fosse ucciso. Perciò i due consoli non dovevano mai muoversi insieme. Un'imprudenza mortale pagata carissima.

6. La *fortuna* non è mai esaminata in modo articolato da Guicciardini. Almeno Machiavelli la definisce in termini di *circostanze favorevoli*. Ciò non è sufficiente, ma è molto meglio. Nella battaglia del lago Trasimeno (217 a.C.) Annibale prepara l'agguato e il console romano Caio Flaminio, che inseguiva l'esercito cartaginese, cade nella trappola. L'esercito romano è sconfitto, muoiono 15.000 soldati e lo stesso console. L'ignoranza del territorio e la mancanza di esploratori hanno reso possibile l'imboscata. Annibale poi è stato forse aiutato anche dalla nebbia nella vallata, che impediva ai romani di reagire in modo organizzato, mentre permetteva ai cartaginesi in cima alle colline di coordinare gli attacchi. Fortuna e sfortuna in questo caso diventano sinonimo di capacità professionali e imprudenza costante. Annibale ha teso l'agguato, Caio Flaminio vi è caduto: ciò però non era ineluttabile. L'informazione fa la differenza. Insomma Annibale vede la possibilità di tendere un agguato e di attuarlo poi con successo, dove altri strateghi magari non vedevano niente. E tende l'agguato, che ha successo oltre ogni ragionevole previsione. L'ignoranza, l'imprudenza e la stupidità altrui diventano la sua fortuna e la causa del suo successo.
7. Guicciardini ripete *ad nauseam* che gli elementi più importanti sono i particolari. Forse esagera. Poteva dire che talvolta sono determinanti, talaltra no. E aggiungere: l'esperto deve individuare davanti a quale caso si trova. Altrimenti, che esperto è?
8. In I, 171, lo scrittore anticipa di 400 anni l' "effetto farfalla": in India una farfalla batte le ali e muove… Di passaggio in passaggio, alla fine l'effetto dà luogo a un uragano negli USA. L'idea si trova anche in Ray Bradbury: *Rumore di tuono* (*A Sound of Thunder*, in *R is for Rocket* [*R sta per razzo*], 1952).

---I ☺ I---

L'esperienza

I, 71. Non si può, benché si sia capaci di intendere bene in modo perfettissimo, giungere a certi particolari senza l'esperienza, che sola li insegna. E gusterà meglio questa massima chi ha maneggiato molte faccende, perché con l'esperienza stessa ha imparato quanto valga e sia buona l'esperienza.
I, 114. Le cose passate fanno lume alle future, perché il mondo fu sempre di una medesima sorte (=si ripete); e tutto quello che è e sarà, è stato in altro tempo, e le stesse cose ritornano, ma sotto diversi nomi e colori. Perciò l'uomo comune non le riconosce, ma soltanto chi è saggio (=l'esperto), e le osserva e considera diligentemente.
I, 141. L'appetito della roba (=l'avidità) nascerebbe da animo basso o male composto, se non si desiderasse peraltro che per poterla godere; ma, essendo corrotto il vivere del mondo come è, chi desidera reputazione è necessitato a desiderare roba; perché con essa risplendono le virtù e sono valutate moltissimo. Le stesse in un individuo povero sono poco stimate e nemmeno conosciute.
I, 159. Due papi sono di natura diversissima, Giulio e Clemente VII: l'uno di animo grande e forse vasto, impaziente, precipitoso, aperto e libero; l'altro di mediocre animo, e forse timido, pazientissimo, moderato, simulatore. E pure gli uomini da caratteri tanto contrari si aspettano gli effetti medesimi di grande azione. La ragione è che nei grandi maestri è capace di partorire cose grandi sia la pazienza che l'impeto, perché l'uno opera urtando gli uomini e forzando le cose; l'altro stracciandoli (=spezzandone la resistenza) e vincendoli con il tempo e con le occasioni. Perciò in quello che nuoce l'uno, giova l'altro, ed *e converso*; e chi potesse congiungerli e usare ciascuno al tempo suo, sarebbe divino; ma perché questo è quasi impossibile, credo che, *omnibus computatis* (=tenute presenti tutte le circostanze), diano maggiori risultati la pazienza e la moderazione che l'impeto e la precipitazione.
I, 160. Gli uomini possono deliberare con un buon consiglio, spesso però gli effetti sono contrari, tanto è incerto il futuro. Tuttavia non ci si deve comportare come una bestia in preda della fortuna, ma come uomo si deve procedere con la ragione; e chi è bene saggio ha da contentarsi più di essersi mosso con un buon consiglio, anche se l'effetto è stato cattivo, che se un consiglio cattivo avesse avuto un effetto buono.
II, 117. È del tutto sbagliato giudicare per esempi, perché, se non sono simili in tutto e per tutto, non servono, perché ogni minima differenza nel caso può essere causa di grandissima differenza nell'effetto, e per discernere queste varietà, quando sono piccole, serve un occhio buono e perspicace.
II, 133. È grandissima prudenza e da molti poca osservata, sapere dissimulare le male soddisfazione che hai di altri, quando il fare così non avvenga con tuo danno ed infamia; perché accade spesso che in futuro si presenta l'occasione che hai bisogno di quello. Il che difficilmente ti riesce, se lui sa già che tu sei stato soddisfatto dei suoi servizi precedenti. A me è successo più volte di aver dovuto ricercare persone, verso le quali ero assai maldisposto; ed esse, credendo il contrario o almeno non persuadendosi di questo, mi hanno servito prontamente.
II, 134. Tutti gli uomini per natura sono inclini più al bene che al male. E, purché altro rispetto non lo tiri in contrario, non vi è alcuno che non facesse più volentieri il bene che il male. Tuttavia è tanto fragile la natura degli uomini e così numerose nel mondo le occasione che invitano al male, che gli uomini si lasciano facilmente deviare dal bene. Perciò i saggi legislatori trovarono i premi e le pene, perché pensarono che soltanto con la speranza e con il timore potevano tenere fermi gli uomini nella loro inclinazione naturale.
II, 135. Se si trova qualcuno che per natura sia inclinato a fare più volentieri male che bene, dite sicuramente che non è un uomo, ma una bestia o un mostro, poiché manca di quella inclinazione che è naturale a tutti gli uomini.
II, 180. Le guerre non hanno il maggiore nemico che la convinzione in chi le comincia che siano vinte;

perché, per quanto si mostrino facilissime e sicurissime, sono sottoposte a mille accidenti (=imprevisti), che hanno conseguenze disastrose, se chi ha iniziato la guerra non è già preparato con l'animo e con le forze, come sarebbe successo se da principio vi si fosse preparato perché la riteneva difficile.

Commento
1. L'esperienza è maestra di vita e l'unico modo efficace per affrontare il futuro. E l'esperienza si acquisisce osservando la realtà fin nei minimi particolari, considerando molteplici casi, riflettendo attentamente su di essi e controllando come gli uomini si comportano e non come noi pensiamo che si debbano comportare. E l'esperienza si acquisisce e si accumula, osservando attentamente il passato e il presente e insistendo nell'esaminare attentamente anche i particolari. Chi non si comporta così, anche se poi va incontro ad insuccessi, si comporta in modo razionale, da uomo, non da bestia, che si affida alla fortuna. Questa è la concessione più spinta che egli fa a Machiavelli. Poi ritorna alla tesi che il futuro è imprevedibile, perché gli accidenti sono infiniti e sempre in agguato. Ma riprende qui e altrove una tesi di Machiavelli: se le tue capacità si adattano alle circostanze, ottieni facilmente la vittoria, altrimenti è molto più difficile che tu la ottenga. Il discorso del segretario fiorentino era però più articolato, egli invece riflette soltanto sul carattere opposto di due papi, che ottengono ugualmente i risultati voluti. E poi esprime la sua preferenza, opposta all'amico: egli preferisce la cautela e non l'intervento rischioso e passionale. In ogni caso Guicciardini propone un'idea di *esperienza* assai povero, sia in sé, sia in riferimento a Machiavelli. *Esperienza* significa banalmente "imparare dal passato". Egli non riesce mai a passare dall'esperienza alla teorizzazione dell'esperienza stessa. Si tarpa le ali ripetendo che la vita è fatta di casi unici e irripetibili. Eppure Euclide aveva costruito il suo sistema di geometria addirittura *ignorando* l'esperienza. Ma lo scrittore non ci aveva fatto caso. Oltre a ciò, se avesse letto e meditato la *Bibbia*, avrebbe scoperto che Oloferne perde la testa a causa di una donna, Giuditta, che gliel'aveva data; Sansone si fa catturare a causa di una donna, Dalila, che gliela aveva data. Il re Davide perde (ma soltanto letteralmente) la testa perché aveva visto Betsabea girar nuda per la casa (gliela voleva mostrare e poi dargliela). Insomma la realtà e le azioni umane sono ripetute e ripetitive. Sulla ripetitività si può passare dall'esperienza grezza alla teorizzazione dell'esperienza, alla scienza.
2. Nella vita per Guicciardini vale la massima stoica che *fata volentem ducunt, nolentem trahunt*, il destino guida chi si lascia guidare, trascina con violenza chi cerca di resistergli. I pensieri spesso si ripetono.
3. Fare esperienza significa anche capire che si deve imparare a *simulare* e a *dissimulare* i propri pensieri, le proprie soddisfazioni, le proprie insoddisfazioni e le proprie delusioni. Se non lo si impara a fare, può succedere che il futuro presenti il conto. Fa l'esempio di un individuo che lo aveva mal servito. Egli non glielo aveva fatto notare, perché magari in futuro aveva bisogno di lui. Come avvenne. E l'individuo, che non aveva immaginato nessun giudizio negativo, lo servì prontamente. Magari un garbato e giustificato richiamo poteva essere fatto. Così in futuro l'individuo avrebbe risposto prontamente, perché si sentiva in debito.
4. Comunque sia, Guicciardini è ottimista: gli uomini fanno più il bene che il male. Spesso sono trascinati al male dalle circostanze. Ad ogni modo un uomo, se fa il male con piacere, è una bestia. Un proverbio popolare dice: l'occasione fa l'uomo ladro. Il problema (che sfugge allo scrittore) non è se l'uomo è o non è una bestia, ma se ci sono uomini così nella realtà; e come noi o la società ci dobbiamo comportare con gli uomini che amano la violenza.
5. Come più sopra aveva detto di pensarci bene prima di iniziare un'impresa pericolosa, ora continua sullo stesso tono: non si devono dare per vinte le guerre che lo sembrano, perché possono sorgere mille difficoltà e mille imprevisti, che rendono nulle le previsioni. Un proverbio popolare dice di non vendere la pelle prima di aver ammazzato l'orso. Altrove lo scrittore (giustamente) sottolinea: quando si è iniziata un'impresa, non si può più tornare indietro, si è costretti dalla necessità ad andare avanti. Ad esempio, quando si è iniziato un corso di studi o una professione, è difficile o almeno assai costoso abbandonarli e passare a un altro corso o a un'altra professione.
6. La prospettiva dello scrittore va contro la tesi di Machiavelli che in caso di necessità, per sbloccare la situazione, si debba ricorrere all'impeto, alla furia passionale, all'azione irrazionale. Sull'argomento però il segretario fiorentino aveva fatto un discorso più articolato: se i caratteri dei personaggi si adattavano o non si adattavano alle circostanze; e l'abitudine di ognuno di noi e anche del principe di usare le strategie che si erano dimostrate vincenti.

---I☺I---

Il principe, il popolo e lo Stato

I, 23. La malignità nei poveri può facilmente procedere per accidente, nei ricchi è più spesso per natura; perciò ordinariamente è da biasimare più in un ricco che in un povero.
I, 95. Tutti gli Stati, chi bene considera la loro origine, sono violenti; né c'è alcun potere che sia legittimo, escluse le repubbliche, ma soltanto nella loro patria e basta. Non è legittimo neanche il potere dell'imperatore, che è fondato sull'autorità dei romani, che fu l'usurpazione più grande di qualsiasi altra. Da questa regola non escludo nemmeno i preti, la violenza dei quali è doppia, perché ci tengono sotto con le armi temporali e con quelle spirituali.
I, 113. La natura dei popoli è, come pure quella dei privati, volere sempre aumentare il grado in cui si trovano, perciò è prudente rispondere negativamente alle loro prime richieste, perché, concedendole, non li

fermi, anzi, li inciti a domandare di più e con maggiore insistenza di quanto non facevano da principio, perché quanto più si dà loro da bere, più accresci loro la sete.
I, 123. Chi disse *popolo*, disse veramente *pazzo*, perché è un mostro pieno di confusione e di errori, e le sue vane opinioni sono tanto lontane dalla verità, quanto è, secondo Tolomeo, la Spagna dall'India.
I, 156. Le inclinazioni e le deliberazioni dei popoli sono tanto sbagliate, e condotte più spesso dal caso che dalla ragione, che chi regola la conduzione della sua vita soltanto sulla speranza di essere grande con il popolo, ha poco giudizio, perché a opporsi è più ventura che senno.

Commento
1. Guicciardini non pensa bene del popolino, ma neanche dei servi e neanche dei sudditi, come si vedrà più sotto. In un altro aforisma indica il comportamento che il principe deve tenere: usare la violenza se vi è costretto, per i casi gravissimi, e soltanto quando tutti ne riconoscano la necessità (l'aveva detto anche Machiavelli). E magari gonfiare il più possibile la violenza fatta, in modo da tenere il popolo sotto controllo e con poco spargimento di sangue. Dei principi *laici* però egli parla sempre bene. Dei principi *ecclesiastici* preferisce parlar male, anche se non disprezza il denaro papale.
2. Oltre ciò i popoli come i privati vogliono sempre di più, sono insaziabili e incontentabili. È meglio fermarli fin dagli inizi, altrimenti poi continueranno a chiedere sempre di più. Dire *popolo* – commenta – vuol dire *pazzo*. Il popolo non ragiona, è demente. Il fatto è che il popolo cerca di fare i suoi interessi e che usa la modestissima cultura che ha per farli. Le sue analisi e le sue azioni quindi possono essere ampiamente sbagliate e portare a situazioni ancora peggiori: la ricerca del successo o del risultato immediato, a sfavore di un risultato migliore ma più lontano nel tempo. Più sotto c'è l'esempio del principe spendaccione e del principe parsimonioso.
3. Guicciardini ritiene che soltanto le repubbliche siano un potere legittimo, ma soltanto a casa loro e non quando operano fuori dei loro confini. E critica con veemenza sia il potere proveniente dall'impero romano, violento più di tutti, sia e soprattutto il potere dei preti, che usano una duplice arma di pressione, quella temporale e quella spirituale. Non capisce che ognuno cerca di fare i suoi interessi meglio che può e con gli strumenti che ha
4. L'ambasciatore fiorentino dimentica che presso tutti i popoli il più forte ha sempre ragione. Ed è ciò che hanno fatto i romani con le popolazioni d'Europa. La legittimità non proviene dal diritto (che poi non esiste in sé, ma è emanato dallo Stato), proviene dalla forza, che impone la sua volontà. Ciò vale anche nella vita privata.

---I☺I---

Il principe e la gestione del potere

I, 38. Chi ha governo di città o di popoli, se li vuole tenere corretti, deve essere severo nel punire tutti i delitti, ma può usare misericordia nella qualità delle pene, perché, esclusi i casi atroci e quelli che hanno bisogno di esempi forti, è normale se gli altri delitti sono puniti a quindici soldi per lira.
I, 119. Non è gran cosa che un governatore si faccia temere ricorrendo spesso a comportamenti aspri e severi, perché i sudditi facilmente hanno paura di chi li può costringere e rovinare, e ricorre facilmente alla pena di morte. Ma io lodo quei governatori che, facendo poche azioni severe e poche esecuzioni, sanno acquistare e conservare il nome del terribile.
I, 120. Non dico che chi tiene gli Stati non sia costretto a mettere qualche volta mano nel sangue, ma dico bene che non si deve fare senza grande necessità, e che il più delle volte se ne perde più che non si guadagna, perché non solo si offende quelli che sono colpiti, ma si dispiace a molti altri. E, se pure ti levi quel nemico e quell'ostacolo, non perciò se ne spegne il seme. Di conseguenza in luogo dell'individuo eliminato ne subentrano degli altri, e spesso succede, come si dice della idra, che per ogni testa tagliata ne nascono sette.
II, 154. Sono infiniti i segreti di un principe, infinite le cose che egli deve considerare, perciò è temerario essere pronti a giudicare le loro azione. Accade spesso che quello tu credi che egli faccia per un motivo sia fatto per un altro; e quello che ti pare fatto a caso o imprudentemente, sia fatto ad arte e prudentissimamente.
II, 173. Più detestabile e più dannosa è in un principe la prodigalità che la parsimonia, perché, non potendo quella essere senza togliere a molti, è più ingiurioso per i sudditi il togliere che il non dare. E tuttavia pare che ai popoli piaccia di più il principe prodigo che quello avaro. Il motivo è che, anche se sono pochi quelli a cui il principe prodigo dà rispetto a coloro a cui toglie (che di necessità sono molti), pure, come si è detto altre volte, negli uomini può molto di più la speranza che il timore, perciò si spera facilmente di essere tra quei pochi a cui è dato, piuttosto che tra quei molti a cui è tolto.

Commento
1. Un principe spendaccione fa più piacere alla popolazione. Ma, a rifletterci bene, è preferibile un principe parsimonioso. L'aveva detto anche Machiavelli e lo dirà poi anche Botero, ma in un contesto teorico ben più articolato. L'autore con una splendida analisi psicologica mette in luce l'animo del popolo: chi vuole il principe spendaccione spera di essere tra i pochi che ci guadagnano e non tra i molti che ci perdono. L'analisi del problema della liberalità o della parsimonia del principe è tutta qui. Non è legata al problema della fama che il principe deve costruirsi agli occhi del popolo. Con le sue riflessioni ben più articolate, Botero appartiene veramente ad un altro

mondo. E, come di consueto, i pensatori laici non se ne sono ancora accorti.
2. Se necessario, il principe deve ricorrere alla violenza, ma con misura. E comunque essa deve risultare agli occhi dei sudditi ampiamente giustificata. Vi deve ricorrere il meno possibile e deve propagandarla il più possibile. L'aveva detto anche Machiavelli, quando si era chiesto se è meglio che il principe sia amato o temuto (*Principe*, XVII). E trovava una soluzione mediana: è bene che il principe sia amato e rispettato; ma, se non è amato e rispettato, cosa difficilissima da fare, almeno che sia temuto e rispettato. In guerra deve poi essere temuto e obbedito. E aveva anche precisato: il principe non deve in nessun caso insidiare le donne e il patrimonio dei suoi sudditi, che non avrebbero dimenticato. Negli Stati nazionali le donne erano ben felici di darla a sovrano e affini.
3. Lo scrittore semplifica la giustizia: i casi più atroci sono puniti con la pena di morte, tutti gli altri casi con una multa pecuniaria, che fa gli interessi delle casse dello Stato.
4. Machiavelli era per la violenza spettacolare che impaurisce gli avversari: Borgia ha fatto trovare un suo nemico tagliato in due. Guicciardini è più riflessivo: se ammazzi qualcuno, ti liberi di lui, ma corri il rischio reale di crearti altri nemici, come succede nell'esempio (mitologico) della testa tagliata dell'idra: nascono sette teste.
5. Anche Guicciardini, come Machiavelli, parla del piccolo Stato italiano, che ha confini regionali, che è retto da un principe tuttofare e che dovrebbe avere anche un sistema di leggi, di cui però non si parla mai. Gli Stati nazionali europei ormai non avevano più nulla a che fare con gli Staterelli italiani.

---I☺I---

Sudditi e servi

I, 39. Se i servitori fossero discreti o grati, sarebbe onesto e debito che il padrone li beneficasse quanto potesse, ma, poiché sono il più delle volte di altra natura, e quando sono pieni di denaro o ti lasciano o ti straccano, perciò è più utile andare con loro con la mano stretta; e trattenendoli con speranza, dare loro di effetti tanto che basti a fare che non si disperino.
I, 85. Non si possono governare bene i sudditi senza severità, perché la malignità degli uomini costringe a comportarsi così; ma bisogna essere avveduti, e fare ogni dimostrazione perché si creda che la crudeltà non ti piaccia, ma che tu la usi per necessità, e per il bene di tutti.
I, 133. Nessuno conosce peggio i suoi servitori che il padrone, e in proporzione il superiore i sudditi; perché l'uno e l'altro non li vedono allo stesso modo in cui essi si mostrano agli altri, anzi essi cercano di nascondere il loro vero essere a lui e di apparire ben diversi da quello che in verità sono.

Commento
1. Guicciardini avverte il padrone di casa come i superiori e i politici di stare attenti e di diffidare dei servi come dei sudditi. Gli uni e gli altri si fanno vedere ben diversi da come sono. L'autore non si accorge dell'autogol. Anche i servi e anche i sudditi praticano la simulazione e la dissimulazione. E, a quanto pare, né a lui né ai superiori né al principe ciò fa piacere.

---I☺I---

Le ambizioni umane

I, 18. È da desiderare più l'onore e la reputazione che le ricchezze; ma perché oggi senza quelle male si ha e conserva la reputazione, debbono gli uomini virtuosi cercare non d'averne immoderatamente, ma tante che basti allo effetto di avere o conservare la reputazione e autorità.
I, 105. Non potete avere maggiore virtù che tenere conto dell'onore; perché chi fa questo non teme i pericoli, né fa mai cosa che sia brutta; però tenete fermo questo capo, e sarà quasi impossibile che tutto non vi succeda bene: *expertus loquor*.
II, 15. Io ho desiderato, come fanno tutti gli uomini, onore e utile; e n'ho conseguito molte volte sopra quello che ho desiderato o sperato; e nondimeno non v'ho mai trovato dentro quella satisfazione che io mi ero immaginato; ragione, chi bene la considerassi, potentissima a tagliare assai delle vane cupidità degli uomini.
II, 16. Le grandezze e gli onori sono comunemente desiderati perché tutto quello che vi è di bello e di buono appare di fuori, ed è scolpito nella superficie; ma le molestie, le fatiche, i fastidi e i pericoli sono nascosti e non si vedono; i quali se apparissero come appare il bene, non ci sarebbe ragione nessuna da doverli desiderare, eccetto una sola, che quanto più gli uomini sono onorati, riveriti e adorati, tanto più pare che si accostino e diventino quasi simili a Dio; al quale chi è quello che non volessi assomigliarsi?
II, 17. Non crediate a coloro che fanno professione d'avere lasciato le faccende e le grandezze volontariamente e per amore della quiete, perché quasi sempre ne è stata cagione o leggerezza o necessità; però si vede per esperienza che quasi tutti, come se gli offrisse uno spiraglio di potere tornare alla vita di prima, lasciata la tanto lodata quiete, vi si gettano con quella furia che fa il fuoco alle cose bene unte e secche.
II, 32. L'ambizione non va condannata, né va vituperato l'uomo ambizioso che ha appetito d'avere gloria con mezzi onesti e onorevoli; anzi sono questi tali che operano cose grande ed eccelse, e chi manca di questo desiderio, è spirito freddo e inclinato più all'ozio che alle faccende. Invece è perniciosa e detestabile l'ambizione che ha per unico fine la grandezza, come hanno comunemente i principi, i quali, quando la propongono per idolo, per conseguire ciò che li conduce a quella, fanno *tabula rasa* della coscienza, dell'onore, dell'umanità e di ogni altra cosa.

Commento
1. Lo scrittore constata nei fatti, considerando la sua vita e i suoi desideri, che gli onori non danno tutte quelle soddisfazioni che si pensava di avere prima di averli. La massima ricorda il proverbio che l'erba del vicino è sempre più verde.
2. Il desiderio di fama, gloria e onore è importante, perché costringe poi a restarvi fedeli. Un'ottima osservazione psicologica: subentra il principio di ripetizione o di conservazione. Aristotele diceva che la virtù è ripetizione continua di un atto, di un comportamento, finché esso diventa automatico, diventa *abito*.
3. Le osservazioni psicologiche sono interessanti ed anche utili, ma certamente non bastano per gestire uno Stato, neanche uno Staterello.

---I☺I---

L'ingratitudine

I, 41. Gli uomini tengono a memoria più le ingiurie che i benefici; anzi, quando pure si ricordano del beneficio, lo reputano minore di quello che fu, persuadendosi di meritare più che non meritano; il contrario si fa della ingiuria, che duole a ognuno più che ragionevolmente non dovrebbe dolere; però, dove gli altri termini sono pari, guardatevi da fare piacere a uno, che di necessità faccia a uno altro dispiacere eguale, perché per la ragione detta di sopra si perde in grosso più che non si guadagna.
I, 42. Più fondamento potete fare in uno che abbia bisogno di voi, o che nel caso che corre abbia l'interesse comune, che in uno beneficato da voi, perché gli uomini comunemente non sono grati; perciò, se non volete ingannarvi, fate i calcoli con questa misura.

Commento
1. Guicciardini fornisce un ampio ventaglio di individui, che sono condizionati da sentimenti negativi, come l'odio, l'invidia, il risentimento. E che hanno pure una memoria a una direzione, che *dimentica* i benefici ricevuti e *non dimentica* i torti o le scortesie subite. Perciò – conclude – è meglio che uno abbia bisogno di voi, piuttosto che il contrario. Come aveva detto anche Machiavelli: "Quando li riempi di doni, i sudditi ti offrono la loro vita e le loro sostanze. Quando hai bisogno di loro, essi dimenticano tutti i benefici ricevuti". Una riflessione: magari i doni non erano meritati e volevano essere un acquisto preventivo della fedeltà dei sudditi. E i sudditi hanno semplicemente approfittato della offerta che ricevevano. Forse i sudditi si potevano conquistare in altro modo, proponendo valori o imprese condivisibili.
2. Machiavelli aveva detto le stesse cose in *Principe*, XV: l'uomo è stupido, malvagio e irriconoscente. Tu lo copri di doni, ti giura fedeltà. Ma, al momento del bisogno, non ti aiuta. Ad ogni modo il principe di Machiavelli come quello di Guicciardini non si comporta come gli uomini comuni. E, se non mantengono la parola data o se uccidono, lo fanno sicuramente per un motivo superiore, per il bene di tutti…

---I☺I---

Simulazione e dissimulazione

I, 45. Piace universalmente chi è di natura vera e libera, ed è cosa generosa, ma talvolta nuoce; da altro canto la simulazione è utile, e anche spesso necessaria per le male nature degli altri, ma è odiata, e ha del brutto; perciò non so quale sia da scegliere. Crederei che si potessi usare l'una ordinariamente, non abbandonando però l'altra; cioè nel caso tuo ordinario e comune di vivere, usare la prima in modo che acquisti il nome di persona libera; e nondimeno in certi casi importanti e rari usare la simulazione, la quale a chi vive così è tanto più utile e succede meglio, quanto per avere nome del contrario ti è più facilmente creduto.
46. Per la ragione di sopra non lodo chi vive sempre con simulazione e con arte, ma scuso chi qualche volta la usa.
Conviene a ognuno il ricordo di non comunicare i secreti suoi se non per necessità, perché si fanno schiavi di coloro a chi gli comunicano, oltre a tutti gli altri mali che il sapersi può portare; e se pure la necessità vi stringe a dirgli, metteteli in altri per manco tempo potete, perché nel tempo assai nascono mille pensamenti cattivi.
I, 50. Lo sfogarsi qualche volta dei propri piaceri o dei propri dispiaceri è cosa di grande conforto, ma è nociva; perciò è saggio astenersene, anche se è molto difficile.
II, 104. È lodato assai negli uomini, ed è grato a ognuno essere di natura liberi e reali e, come si dice in Firenze, schietti; è biasimata da altro canto ed è odiosa la simulazione, ma è molto più utile a sé medesimo; e quella realità giova più presto a altri che a sé. Ma perché non si può negare che la non sia bella, io loderei chi ordinariamente avessi il traino suo del vivere libero e schietto, usando la simulazione solamente in qualche cosa molto importante, le quali accadono rare volte. Così acquisteresti nome di essere libero e reale, e ti tireresti dietro quella grazia che ha chi è tenuto di tale natura: e nondimeno nelle cose che importassimo più, caveresti utilità della simulazione, e tanto maggiore quanto, avendo fama di non essere simulatore, sarebbe più facilmente creduto alle tue arti.
105. Ancora che uno abbia nome di simulatore o di ingannatore, si vede che pure qualche volta gli inganni suoi trovano fede. Pare strano a dirlo, ma è verissimo, e io mi ricordo che il re Cattolico più che tutti gli altri uomini simulava e ingannava; e nondimeno nei suoi maneggi non gli mancava mai chi gli credessi più del dovuto. Ciò deve derivare o dalla semplicità (=stupidità) o dalla cupidità degli uomini: i primi vogliono credere a quel che desiderano, i secondi perché non conoscono, sono ignoranti.

II, 133. È grandissima prudenza e da molti poco osservata, sapere dissimulare le cattive soddisfazioni che hai di altri, quando il fare così non sia con tuo danno ed infamia; perché accade spesso che in futuro viene occasione di averti a valere di quello. Il che difficilmente ti riesce, se lui già sa che tu sia insoddisfatto di lui. Ed a me è intervenuto molte volte che io ho avuto a ricercare persone, contro alle quali ero malissimo disposto; e, loro credendo il contrario o almeno non essendo persuasi di questo, mi hanno servito molto prontamente.

Commento

1. Per Guicciardini la simulazione (=la finzione) e la dissimulazione (=il nascondere) dei propri sentimenti è socialmente utile e necessaria, anche se è bene ridurla al minimo, ai casi strettamente necessari. Non soltanto chi come lui fa l'ambasciatore, ma anche chi vive tra la gente ha interesse a praticarle. All'autore sfugge una verità banale: il principe può simulare o dissimulare a suo piacere, ma ha da sempre la facoltà di imporre la sua volontà. Egli ha il potere nelle sue mani. In alternativa si circonda di uomini di fiducia.
2. Lo scrittore consiglia di dissimulare la propria insoddisfazione verso l'operato di qualcuno, perché magari in futuro si avrà bisogno di lui. Lo scrittore però non si pone la domanda quali sono i limiti di risposta del suo interlocutore. Un artista esperto produce un'opera buona e costosa; uno inesperto produce un'opera mediocre a un prezzo mediocre. È inutile recriminare ad alta voce e ugualmente tra sé e sé, se la prestazione dell'artista mediocre è mediocre. La colpa è nostra. Oltre a ciò bisogna anche vedere quali erano stati gli accorti e se la controparte li aveva rispettati o no, ma la questione non è vista. Il richiamo all'esperienza e all'autorità personale non era poi la cosa migliore possibile. In molti pensieri l'autore è condizionato dalla sua attività di diplomato: deve tenere per sé le sue opinioni e le sue delusioni e risolvere i problemi altrui, del suo datore di lavoro e della controparte del suo datore di lavoro.
3. Guicciardini mette in guardia dalle confidenze: ti sfoghi e hai un momento di sollievo, ma esse si possono ritorcere contro di te, perché ti metti nelle mani di chi le ha ricevute. Aristotele invece riteneva che l'individuo abbia bisogno degli altri per vivere e che l'amicizia fosse uno dei legami sociali più forti.
4. Comunque sia, per non fraintendere il pensiero dello scrittore, si deve sempre tenere presente la professione che faceva: ambasciatore, diplomatico e mediatore tra le varie parti in conflitto. Se faceva emergere i suoi sentimenti e le sue passioni di simpatia o antipatia verso qualcuno, si complicava la vita e il lavoro. In altre parole un lavoro diverso permetteva comportamenti e riflessioni diversi. Machiavelli invece era tanto fiducioso e pieno di entusiasmo da sentirsi in grado di consigliare il principe e di suggerirgli di agire con la ragione e, se necessario, anche con l'impeto passionale.

---I☺I---

Psicologia della politica

I, 97. Nei discorsi sullo Stato ho veduto spesso errare chi fa giudizio; perché si esamina quello che ragionevolmente dovrebbe fare questo e quel principe e non quello che farà secondo la sua natura e il suo cervello. Perciò chi vuole giudicare che cosa farà, ad esempio, il re di Francia, deve avere più rispetto a quale sia la natura e il costume di un francese, che a quello che dovrebbe fare uno prudente.
II, 6. È grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e, per così dire, per regola; perché quasi tutte hanno casi particolari ed eccezioni per la varietà delle circostanze, nelle quali non si possono fermare con una stessa misura; e questi casi particolari ed eccezioni non si trovano scritti nei libri, ma bisogna che le insegni la discrezione (=la capacità di discernere, l'intelligenza).
II, 41. Se gli uomini fossero buoni o prudenti, chi è preposto ad altri legittimamente dovrebbe usare più la dolcezza che la severità; ma essendo la più parte o poco buoni o poco prudenti, bisogna fondarsi più sulla severità; e chi ha altre idee in proposito, si inganna. Confesso bene che chi potesse mescolare e condire bene l'una con l'altra, farebbe quell'ammirabile accordo di più cose e quell'armonia, della quale nessuna è più soave; ma sono grazie che il cielo concede con larghezza a pochi, e forse a nessuno.
II, 128. Nelle cose degli Stati non bisogna tanto considerare quello che la ragione mostra che un principe dovrebbe fare, quanto quello che secondo la sua natura o consuetudine si può credere che faccia; perché i principi fanno spesso non quello che dovrebbero fare, ma quello che sanno o pare loro utile fare; e chi si risolve con altra regola può pigliare grandissimi granchi.
II, 207. Dell'astrologia, cioè di quella che giudica le cose future esaminando le stelle, è pazzia parlare; o la scienza non è vera, o tutte le cose necessarie a quella non si possono sapere, o la capacità degli uomini non vi arriva. Ma la conclusione è che pensare di sapere il futuro per quella via è uno sogno. Non sanno gli astrologi quel che dicono, non si appongono se non a caso; in modo che, se tu prendi il pronostico di un astrologo qualsiasi e quello di un altro fatto a caso, non si verificherà né questo né quello.

Commento

1. In questi pensieri compare la ben diversa concezione della "realtà effettuale" di Guicciardini rispetto a Machiavelli. Il suo pensiero potrebbe articolare e arricchire la concezione di Machiavelli. Egli si spinge a considerare la psicologia del personaggio che ha di fronte, perché sono le sue caratteristiche individuali che determinano le sue decisioni. Per questa via l'autore però corre il rischio di finire nel solipsismo: le cause sono nella testa del principe, che ignora i dati provenienti alla realtà. Normalmente i principi hanno uno spiccato senso della realtà, che torna a loro utile aere. Oltre a ciò, come aveva notato Machiavelli,

ognuno ha il suo carattere e il suo modo specifico di reagire, che mantiene nel corso del tempo. E, anche se un principe cambiasse per ipotesi modo di reagire ogni volta, si potrebbe formulare la regola – si tratta di una meta-regola – che egli cambia costantemente il suo modo di agire. Ed anche questa diventa una costante.
2. Egli ripete e insiste sul fatto che non si possono avere conoscenze generali del mondo, perché le variabili coinvolte sono troppe. Si deve perciò esaminare caso per caso e fare le previsioni. Ma non ci si deve irritare se le previsioni si dimostreranno sbagliate. Lo studio del carattere specifico dei personaggi coinvolti migliora le previsioni, ma non le rende né le renderà mai assolutamente certe.
3. Di conseguenza se la prende e condanna l'astrologia, che pensa di poter leggere il futuro degli uomini nelle stelle, cioè dall'altra parte della realtà. Anche la Chiesa era contraria all'astrologia: negava il libero arbitrio (o libertà di scelta) e quindi la responsabilità dell'uomo nelle azioni che compieva.

---I☺I---

La religione, la Chiesa e la corruzione del clero

I, 14. Tre cose desidero vedere prima della mia morte, ma dubito, anche se vivessi a lungo, di vederne alcuna: a) vivere nella nostra città sotto un regime repubblicano bene ordinato; b) l'Italia liberata da tutti gli stranieri; e c) il mondo liberato dalla tirannide di questi preti scellerati.
I, 31. Non combattete mai con la religione, né con le cose che pare che dipendono da Dio, perché questo oggetto ha troppa forza nella mente degli sciocchi.
I, 32. Fu detto veramente che la troppa religione guasta il mondo, perché effemmina gli animi, avvolge gli uomini in mille errori, e li distoglie da molte imprese generose e virili; né voglio per questo allontanarmi dalla fede cristiana e dal culto divino, anzi desidero confermarlo e aumentarlo, discernendo il troppo da quello che basta, e eccitando gli ingegni a considerar bene ciò di cui si deve tenere conto e ciò che sicuramente si può disprezzare.
I, 107. Mi è stato sempre difficile credere che Dio abbia promesso che i figli del duca Ludovico debbano ereditare lo Stato di Milano, non tanto perché il padre lo usurpò in modo scellerato, quanto perché, per fare questo, causò la servitù e la rovina di tutta l'Italia e i tanti travagli seguiti in tutta la cristianità.
I, 124. Io ho sempre desiderato naturalmente la rovina dello Stato ecclesiastico, ma la fortuna ha voluto che ci siano stati due pontefici tali, che sono stato costretto a desiderare di affaticarmi per la loro grandezza. Se non provassi questo rispetto, amerei più Martino Lutero che me stesso, perché spererei che la sua setta possa rovinare o almeno tarpare le ali a questa scellerata tirannide dei preti.
II, 28. Io non so a chi dispiaccia più che a me l'ambizione, l'avarizia e le mollezze dei preti, sia perché ognuno di questi vizi è in sé odioso, sia perché ciascuno e tutti insieme si adattano poco a chi fa professione di vita al servizio di Dio; e ancora perché sono vizi così contrari che non possono stare insieme se non in un soggetto molto strano. Tuttavia il rapporto, che ho avuto con più pontefici, mi ha costretto ad amare per il mio utile particolare la grandezza loro; e, se non ci fosse stato questo rispetto, avrei amato Martino Lutero quanto me stesso, non per liberarmi dalle leggi indotte dalla religione cristiana com'è interpretata e intesa comunemente, ma per veder ridurre questa caterva di scellerati ai termini debiti, cioè a restare o senza vizi o senza autorità.

Commento
1. Che il clero fosse corrotto era una verità sotto gli occhi di tutti. Lo scandalo delle indulgenze e il concubinaggio era pratica diffusissima, fermata soltanto con il concilio di Trento (1545-63). Petrarca, uno dei tanti laici finanziati dalla Chiesa, amava avere compagnia, quando si coricava. E amava anche variare il menù di carne. Tentativi di riforma erano stati fatti nell'Alto Medio Evo (benedettini, cluniacensi) e dal Duecento (francescani e domenicani) in poi, ma erano di breve durata. Nel 1517, quindi pochi anni prima della stesura di questi pensieri, Lutero aveva iniziato la riforma protestante, spaccando in due l'Europa. Comunque sia, stupisce che la critica venga da un laico, che applica alla Chiesa quel metro di misura morale, che invece non applica mai ai principi. Doveva anzi apprezzare l'immoralità degli ecclesiastici, che si comportavano come principi laici: applicano le idee di Machiavelli. E invece muove accuse, che non precisa in modo particolare e che non gli impediscono di lavorare per due papi, purché paganti. Il denaro chiude la bocca a tutto. Un chiarissimo esempio di onestà intellettuale. Ci potrebbe essere un'attenuante: una cosa è l'uomo e le sue idee e un'altra è il professionista che mette la sua professionalità sul mercato del lavoro e si tura il naso. I latini dicevano: *pecunia non olet*, *il denaro non puzza*. Lavora per loro, perché lo pagano e soddisfa il suo "utile particolare". Insomma il denaro e il suo utile particolare gli chiudono la bocca a tutte le critiche moralistiche e lo fanno scodinzolare. Almeno è consapevole di comportarsi come una prostituta.
2. Dante mette in bocca a san Benedetto da Norcia (480ca.-547ca.) queste parole, che un ordine resta fedele alla regola del fondatore per non più di 20 anni, la prima generazione di frati:

"[…] la mia regola è rimasta soltanto per rovinare le carte dov'è scritta. Le mura dei monasteri che erano luoghi di santa vita sono divenute spelonche di ladroni e le vesti monacali sono sacchi pieni di farina guasta. Ma l'usura più grave non si alza tanto contro la volontà di Dio, quanto quel frutto (=le rendite dei monasteri) che fa il cuore dei monaci così folle di cupidigia, perché

ciò, che la Chiesa custodisce, appartiene tutto alla gente che chiede la carità in nome di Dio; non appartiene ai parenti degli ecclesiastici né ad altri più indegni (=le concubine e i figli naturali). La carne dei mortali è tanto soggetta alle tentazioni, che sulla Terra il buon inizio non dura il tempo che va dalla nascita della quercia al momento in cui essa produce la prima ghianda. Pietro riunì i primi cristiani senz'oro e senz'argento, io riunii i miei seguaci con la preghiera e con il digiuno, Francesco riunì i suoi frati con l'umiltà. E, se guardi il principio di ciascuna famiglia e poi guardi là dove si è spostata, vedrai la virtù divenuta vizio. Tuttavia le acque del fiume Giordano fatte ritornare indietro e quelle del mar Rosso messe in fuga davanti agli ebrei, quando Dio volle intervenire, furono un fatto mirabile a vedere più di quello che qui sarà il soccorso divino contro questi mali!" (*Pd* XXII, 74-96).

3. Lo scrittore odia la Chiesa per la corruzione dei suoi costumi:

Io non so a chi dispiaccia più che a me l'ambizione, l'avarizia e le mollezze dei preti, sia perché ognuno di questi vizi è in sé odioso, sia perché ciascuno e tutti insieme si adattano poco a chi fa professione di vita al servizio di Dio.

La parola *prete* (dal greco πρεσβύτερος, più anziano) è imprecisa e scorretta. Sono *parroci*, *sacerdoti*, *frati* di un qualche ordine, *vescovi*, *cardinali*, *papa*. Ma la precisione non appartiene al suo mondo. Non si chiede nemmeno se in cambio di denaro forniscono servizi di un qualche tipo e servizi di un qualche valore. Ed aggiunge che non intende combattere la religione, perché "quest'oggetto ha troppa forza nella mente degli sciocchi". Insomma per lui è sciocco chi crede alla religione o alla Chiesa. Nel testo però non dedica neanche una riga a confutare le verità in cui gli sciocchi credono. Tira il sasso e nasconde la mano. Machiavelli era stato ben più esplicito in proposito: i miracoli dei romani erano falsi, ma al principe conveniva farli apparire veri, perché poi usava la religione come *instrumentum regni*. Certamente non è un comportamento da fine intellettuale sparar condanne moralistiche contro la Chiesa. Doveva vedere se essa forniva qualche servizio ai fedeli *paganti* oppure no. E quale servizio. E poi doveva valutare altri aspetti della Chiesa, sicuramente interessanti. Ma la pigrizia e l'ignavia colpiscono lo scrittore a tradimento, ed egli si riposa.
4. E, comunque, dopo tanto moralismo ha pure il coraggio di affermare che "il rapporto, che ho avuto con più pontefici, mi ha costretto ad amare per il mio utile particolare (=per le mie tasche) la grandezza loro". Insomma il denaro non puzza: per il suo interesse ha fatto tacere la sua sensibilissima coscienza di laico e ha intascato il denaro. È indubbiamente apprezzabile la sua sincerità e la sua ingenuità…, cioè integrità morale.
5. Con Machiavelli-Guicciardini e poi con gli scrittori e i patrioti dell'Ottocento nasce la questione della Chiesa: finché c'era la Chiesa, l'unità d'Italia come Stato nazionale era impossibile. Poteva essere fatta in tono minore, come confederazione di Stati. Guicciardini però ha il coraggio di notare che molti guai all'Italia provengono dalla decisione di Ludovico il Moro, duca di Milano, di invitare in Italia il re di Francia contro il re di Napoli (1494). Il re viene e giunge sino a Napoli senza colpo ferire. Tutti gli Stati europei vedono che l'Italia è ricca, debole, frammentata e indifesa, e ne approfittano: la invadono. Così l'Italia resta sotto il dominio straniero dal 1494 al 1870: per 376 anni.
6. Guicciardini esprime giudizi durissimi sui "preti" (come li chiama), ma anche sui servi e sul popolo. Tace sui governanti: o sono tutti buoni e bravi, o preferisce tacere, perché sono i suoi datori di lavoro o sono la sua classe sociale. Dante aveva messo papi all'inferno, odiava Bonifacio VIII, causa del suo esilio a vita (*If* XIX), aveva condannato più volte potere politico e religioso (*Pg* XXXII), ma aveva anche parlato della miseria delle corti, piene di invidie e di risentimenti: Pier delle Vigne (*If* XII), Romeo di Villanova (*Pd* VI), i fiorentini litigiosi (*Pg* VI). Normalmente si dovrebbe applicare lo stesso criterio di misura sia ai preti sia ai laici.
7. Con Guicciardini, più che con Machiavelli, nasce l'anticlericalismo e il laicismo forsennato, che avrà uno sviluppo virulento nell'Ottocento e nel Novecento: tutte le colpe sono della Chiesa, tutti i mali sono causati dalla Chiesa, lo Stato o gli ex Staterelli sono puri, santi e senza colpe. La popolazione magari non era d'accordo, perché la Chiesa forniva lavoro (la costruzione di chiese, oratori, capitelli) e assistenza di vario tipo (gli ordini religiosi che nascono dopo il concilio di Trento, 1545-63). Ancora oggi le parrocchie sono centri di aggregazione sociale e di servizi, a cui lo Stato ha risposto soltanto con le biblioteche pubbliche o favorendo e finanziando associazioni private di qualsiasi tipo, purché non aventi scopo di lucro. L'anticlericalismo diventa una vigorosa corrente di pensiero, in seguito ingrossata anche da molti scienziati, che non controlla mai le sue affermazioni. Si fa prima.
8. Guicciardini elabora un'argomentazione che avrà grandissimo successo in seguito. Afferma che i preti predicano bene e razzolano male, cioè si comportano in un modo che va radicalmente contro i loro principi. Per semplificare il discorso, lo possiamo dare per scontato. Egli, e prima di lui Machiavelli, non si accorge di dare una valutazione *morale* o *moralistica* dell'operato dei preti o della Chiesa, perché sottolinea la contrapposizione tra *essere* e *dover essere*. Ma non era Machiavelli a sostenere che l'uomo politico (e *quindi* anche l'uomo politico *ecclesiastico*) è al di sopra della morale e deve seguire le regole della politica e non quelle della morale? Perché mai non dovrebbe valere anche per i preti, i cardinali e i papi quell'amoralità (o immoralità) che il segretario fiorentino

attribuisce al governante laico? Nel *Principe*, XV, scrive che

> è necessario che [il principe] 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 [come fanno i preti].

Nessuna risposta, né ora né nei secoli successivi, fino ad oggi e fino alle calende greche. I pensatori laici hanno sempre un pensiero unidirezionale, rettificato dal paraocchi, e vedono soltanto quel che vogliono vedere.
9. Diamo per scontato che i preti siano colpiti da avarizia galoppante, cioè siano avidi e attaccati al denaro. Guicciardini non si fa la banalissima domanda se i preti spendono bene o male i denari succhiati in qualche modo alla popolazone. La risposta è sgradevole: li hanno spesi bene. Basta pensare al denaro speso per far dipingere a Michelangelo la cappella Sistina, quando Guicciardini ancora vivo, e poi a costruire il colonnato da Bernini. Per non parlare dei Musei vaticani, che sono fondati da papa Giulio II nel 1506 e aperti al pubblico nel 1771 da papa Clemente XIV. Tutti monumenti che attiravano fiumi di denaro, in parte finiti nelle tasche della Chiesa, in parte finiti nelle tasche degli albergatori e dei tavernieri laici.
10. Il vero teorico moderno dell'azione politica non è Machiavelli e neanche Guicciardini, è Giovanni Botero (1544-1617), autore *Della Ragion di Stato* (1589), che normalmente è ignorato o censurato: nelle storie della letteratura è appena citato e trattato come un anonimo perdigiorno, anche se i suoi libri hanno avuto uno stravolgente successo di nobili lettori in tutta Europa. Il suo difetto è di essere un "prete" (come dice Guicciardini) e un gesuita (come dicono i "laici" di ieri e di oggi). Forse era meglio vedere il contenuto della sua opera, prima di esprimere giudizi. E si scopre che è più facile, oggi, leggere il linguaggio e l'italiano di Botero che quello dei suoi due illustri predecessori. Si scopre anche che il gesuita è più informato ed ha una visione ben più ampia e articolata del potere, della sua gestione, della società, dell'economia politica, della geografia economica e della stessa religione. Rispetto a lui Machiavelli e Guicciardini ci fanno la figura dei frequentatori di osterie, che improvvisano discorsi seri salendo sul tavolo e blaterando, come faceva Cecco Angiolieri duecento anni prima.
11. Dopo la lettura dei *Ricordi*, la conclusione è paradossale: l'opera è moralistica all'inverosimile, proprio come il *Principe* di Machiavelli, dilaniato tra *essere* e *dover essere*. E proprio questa morale Machiavelli e poi Guicciardini vogliono combattere. La scambiano erroneamente per la morale della Chiesa. In realtà è la morale dell'uomo comune o del popolino, a cui i due laici culturalmente appartengono. Il popolino ha introiettato nel suo mondo interiore la morale, vorrebbe liberarsene (come fa il principe), ma alla fin fine non vi riesce. Il principe invece è nato in un altro mondo, sopra o fuori o lontano dalla morale. E con questo mondo interiorizzato agisce nella vita. Il principe deve agire, non può perdere tempo a chiedersi se un'azione è morale o no. Si chiede invece se è efficace o no, se è la migliore possibile o no, se ha conseguenze secondarie indesiderate o no, se (come dice Botero) ha la preparazione che serve per affrontare una problema o no.
12. Machiavelli e soprattutto Guicciardini mostrano il salto teorico insuperabile che c'è tra loro e Botero, l'effettivo fondato della scienza politica. Guicciardini si perde in disquisizioni psicologiche interessanti e intelligenti, ed anche utili, ma poi si deve decidere l'azione da intraprendere. Machiavelli vede la realtà per il buco della serratura e non se ne accorge nemmeno. Poi teorizza la Fortuna e il colpo di mano che coglie di sorpresa i nemici e li fa rimanere a bocca aperta: comportamenti da giovani trentenni, non da statisti di 50 anni. Botero non ha tempo per queste stupidaggini infantili, egli propone il *sapere politico*, la *scienza politica*. Il politico studia, impara a governare e affronta i casi della vita con il suo sapere. Davanti a un problema sa in anticipo le strade che può percorrere e sceglie quella più adatta e più confacente alle sue capacità. Non si affida mai alla Fortuna, né al colpo di mano imprevedibile e neanche alla Provvidenza. Si affida al sapere che ha imparato a scuola. I due pensatori laici sono falliti. Il segretario fiorentino nasconde il vuoto di pensiero sotto un linguaggio incalzante e fascinoso, che indubbiamente colpisce e persuade il lettore. Ma la realtà è ancora lontana, irraggiungibile. Il pensiero laico successivo neanche in quattro secoli se n'è accorto. Nel mondo laico l'ignoranza e il paraocchi sono congeniti e si trasmettono da una generazione all'altra, da un secolo all'altro.



1. Anonimo, *Seconda vita*, 2007. *Programmi per il PC permettono di ricostruire ambienti tridimensionali con grande realismo e accuratezza. Sono una nnuova dimensione dell'arte. Permettono anche giochi di ruolo molto complessi.*

----------I☺I----------

Giovanni Botero (1544-1617)

La vita. Giovanni Botero nasce nel 1544 in provincia di Cuneo, a 15 anni entra nel collegio dei gesuiti di Palermo. Nel 1560 passa nel Collegio Romano, dove ha come compagno di corso Roberto Bellarmino (1542-1621), il maggior teologo della Chiesa della Controriforma. Nel 1561 interrompe gli studi a Roma per essere inviato come insegnante in città periferiche come Amelia e Macerata. Diventa presto come oratore e come poeta, ma ha anche un carattere impulsivo e irruento, e conosce anche momenti di depressione. È ordinato sacerdote tra il 1571 e il 1573. È mandato dai superiori nel saluzzese a combattere le correnti eretiche, ma trova protezione presso Carlo Borromeo (1538-1584), e lascia la Compagnia di Gesù (1580). Anche se gesuita, non ha giurato obbedienza cieca ai superiori *perinde ac cadaver* (=come un corpo morto), un'obbedienza cieca e assoluta, confidando nella Provvidenza, e lascia l'ordine. Diventa stretto collaboratore di Carlo Borromeo, poi proclamato santo, impegnato nella riforma della diocesi di Milano. Successivamente collabora con il giovane Federico Borromeo (1564-1631). Legge i *Sex livres de la République* di Jean Bodin (1529-1596), teorico francese dell'assolutismo monarchico, che condizionano l'opera *Delle cause della grandezza e magnificenza delle città* (1588), poi fatta confluire nelle *Relazioni universali* (1591), ed anche l'opera successiva, *Della ragion di Stato* (1589). Il successo e la fama ottenuti con le tre opere ottengono a Botero la protezione di Filippo II, re di Spagna, che attraverso l'ambasciatore spagnolo a Roma Antonio Fernández de Córdoba, duca di Sessa e amico personale dell'ex gesuita, gli assegna una pensione. Muore nel 1617 ed è sepolto a Torino nella chiesa dei Santi Martiri, retta dai gesuiti.

Le opere. Botero scrive *Delle cause della grandezza e magnificenza delle città* (1588), che poi fa confluire nelle *Relazioni universali* (1591), *Della ragion di Stato* (1589), in dieci libri, la sua opera maggiore, e le *Relazioni universali* (1591), in quattro libri, un articolato trattato di geografia politica ed economica. Le *Relazioni universali* e *Della ragion di Stato* conoscono subito un grandissimo successo nazionale e internazionale ed hanno moltissime edizioni.

Il pensiero. Botero è un pensatore, un filosofo, un commentatore politico, un ricercatore e un trattatista. Alle spalle ha la scuola dei gesuiti, egli stesso è un gesuita, che a un certo punto lascia la compagnia. E vede le cose con il disincanto di chi è al di sopra e al di là di tutto, del bene come del male. Eppure serve questo atteggiamento disincantato e disincarnato, per conoscere e capire la realtà, per modificarla a *ragion veduta* e… per fare gli interessi di tutte le parti coinvolte. Lo si può definire soltanto con un termine: è amorale, al di là delle leggi e della morale. Non si chiede mai se sia giusto o se è un peccato uccidere (eppure i comandamenti dicono chiaramente che è un peccato mortale). Dice che, se il principe lo deve fare, lo faccia, magari poi gonfiando il più possibile l'assassinio commesso, in modo da disincentivare altri comportamenti simili, pericolosi per lo Stato e per se stesso. Uguale posizione sulle guerre: le guerre non sono né giuste né ingiuste, anche se *conviene* mostrare che si fanno per una giusta causa ed anche se *conviene* chiedere protezione a Dio. Esse sono utili o inutili, e con questo criterio vanno valutate. Normalmente sono utili per compattare il fronte interno e per tenere sotto controllo gli individui sediziosi, e allora si fanno. Con lo stesso criterio dell'utilità valuta se conviene o non conviene che il principe accompagni l'esercito: se la guerra è piccola, non conviene, e si affida ai suoi capitani competenti; se è grande, conviene, perché con la sua presenza incoraggia i soldati. Con lo stesso criterio dell'utilità valuta l'aumento della popolazione, l'aumento dei posti di lavoro, il sostegno alle famiglie, l'attrazione nel paese di artigiani esterni, le attività lavorative e l'organizzazione del lavoro che aumenta la ricchezza dello Stato. Ed anche la liberalità, la parsimonia, la protezione dei bisognosi e la religiosità del principe.

E nel fare queste proposte l'autore rivela una conoscenza estesissima di problemi e delle soluzioni adottate nel passato, nel presente, in Europa e fuori d'Europa. Sempre su base utilitaristica vede i rapporti tra Stato e Chiesa: allo Stato conviene la religione cattolica, che educa i sudditi all'obbedienza anche se perseguitati. E alla Chiesa conviene avere buoni rapporti con lo Stato, che può diffondere la religione e lottare contro le sette protestanti e contro gli ebrei, normalmente causa di conflitti sociali. La cosa più sorprendente è la sua lotta ad oltranza contro i fannulloni e per il lavoro diffuso capillarmente: non soltanto gli individui sani devono lavorare, ma anche i disabili, anche gli sciancati e pure i ciechi. Ma ad ognuno il lavoro che riesce a fare. I vagabondi e pure gli zingari vanno costretti a lavorare, così si mantengono con le loro mani e non sono un peso sociale. Insomma nella società non ci devono essere parassiti: nessuno deve vivere sulle spalle degli altri.

Il suo strumento concettuale e operativo più potente è l'*albero di Porfirio*, usato per incasellare e ingabbiare minutamente la realtà, fino alle più lontane diramazioni. Un esempio di albero di Porfirio sono le caselle e le sotto-caselle, che si usano sul computer. Ma l'albero di Porfirio ha anche un altro aspetto, importante e utilissimo: individua preventivamente le vie o i casi che il principe ha davanti a sé, tra i quali può scegliere. Le scelte non sono mai predeterminate né pregiudiziali, perciò permettono una flessibilità operativa straordinaria. Il suo testo, di una chiarezza adamantina e di una facilissima leggibilità nonostante i 400 anni trascorsi, è pieno di *vel* non esclusivi o di *aut* esclusivi, che indicano le varie possibilità che si possono concepire e incontrare. Guicciardini affermava che non si poteva fare scienza, perché le variabili (e i particolari) da esaminare erano troppe, Botero con l'albero di Porfirio giunge a ingabbiare anche i

particolari. Sia chiaro, l'iniziatore della scienza politica moderna non è Machiavelli con i suoi colpi di mano, la sua ignoranza delle leggi, i suoi omicidi e la sua oscillazione tra *essere* e *dover essere*, né Guicciardini, con la sua irrazionale paura degli esempi tutti diversi e dei particolari, che rendono impossibili le previsioni. È Botero che dall'alto della sua cattedra e della sua cultura con voce piana e didascalica, piena di esempi, fornisce una visione articolata della società, degli uomini e dei mezzi atti a controllarla e a guidarli. Egli ha una visione analitica della società e dello Stato e ne esamina tutti i settori e in tutti indica vie di comportamento. È come se indicasse le mosse in una partita a scacchi. E da questa panoramica generale, che egli propone, emerge che il principe si occupa in modo articolato dei propri interessi, dell'acquisto di prestigio (la "reputazione") presso i sudditi, soprattutto in caso di gravi calamità naturali; degli interessi dei sudditi, dello sviluppo dell'agricoltura e della manifattura, della natalità e dell'incremento della popolazione, dell'educazione corretta dei figli, che devono diventare ottimi sudditi, buoni lavoratori e non individui sediziosi, favorevoli ai disordini sociali.

Se si confrontano tra loro le opere di Botero, Guicciardini e Machiavelli, emerge l'abisso che separa Botero dagli altri due. Botero ha scritto un'opera politica ed economica degna di questo nome, che ha assimilato enormi quantità di dati, che è didattica, che conosce il passato e il presente, che conosce in modo sistematico tutti gli aspetti dello Stato, che è scritta in un italiano chiaro e piano, che conosce il carattere di uomini e donne. Guicciardini è soltanto uno scrittore moralista, che vive di aforismi e che non è mai riuscito ad uscire da osservazioni frammentarie e a scrivere un compendio o un trattato sulla realtà esaminata, nonostante i vantaggi della sua professione di ambasciatore. Machiavelli ha uno stile straordinario e affascinante, ma dietro le spalle non ha altra cultura politica che i dieci anni del suo lavoro di segretario della seconda repubblica fiorentina. Ha una visione limitatissima dello Stato – un piccolo Stato – e del suo funzionamento. Pensa a fare la guerra, perché ciò è eccitante, e punta sui colpi di mano quando non vede altre soluzioni. Pensa di poter insegnare ai Medici come comportarsi, anche se non gliel'hanno chiesto, e non immagina neanche che lo sappiano fare, e dà consigli o stupidi o criminali, che a suo dire vanno contro e oltre la morale religiosa che si è inventato lui. E non si accorge che i *comandamenti* sono *leggi dello Stato* da rispettare e non fanfaluche uscite dalla testa di preti scalmanati, che pensano soltanto all'al di là. E sconvolge soltanto le menti dei suoi lettori laici di ieri e di oggi, che da una parte si scandalizzano per la presunta immoralità del principe e per le presunte interferenze della Chiesa nella vita politica, dall'altra si infiammano a vedere il principe così deciso a difendere, consolidare e allargare il suo Staterello. E si incendiano soprattutto i lettori dei secoli successivi, che hanno un'altissima idea del *Principe*, che forse hanno anche letto, e una bassissima idea del trattato di Botero, che sicuramente non hanno mai letto, neanche in parte, perché si vergognano a prender in mano un libro scritto da un prete, e di cui non hanno neanche scorso l'indice. Così la loro visione del principe e della società è quella limitatissima del segretario fiorentino e non quella articolata e piena di cultura del gesuita. Perciò immaginano che la Chiesa e Botero si siano messi le mani sugli occhi per non leggere le paginette "immorali" di Machiavelli, quando le critiche riguardavano alcune soluzioni scorrette, puntualmente indicate dall'ex gesuita. Tre esempi bastano.

a) Il principe di Machiavelli, se necessario, ammazza gli avversari o i sediziosi, e tutto finisce lì. Ben altra è la posizione di Botero: il suo principe ammazza i sediziosi e spera di non doverlo fare più, ma poi gonfia l'uccisione, per evitarne altre; non soltanto, ma, se serve, dichiara una guerra per compattare il fronte interno e far abbassare la cresta agli avversari e agli individui sediziosi, che vivono pescando nel torbido.

b) Sulla fortuna Machiavelli dice che controlla la metà o quasi delle azioni umane e pensa di poterla controllare di più con l'ingegno, e fa l'esempio del fiume: quando è in secca si devono prendere i provvedimenti e rafforzare gli argini per quando è in piena. Essa poi si aiuta con i colpi di mano e mettendo gli avversari davanti al fatto compiuto. Niente di tutto questo in Botero: il suo principe non conosce né la fortuna né la sfortuna, invece conosce in anticipo la situazione, perché ha studiato e imparato a fare il principe, e ha davanti a sé le varie possibilità di intervento tra cui scegliere a ragion veduta. Insomma non si trova mai con le spalle al muro.

c) Machiavelli si chiede se per il principe è meglio essere amato o temuto e dà la sua risposta: è meglio amato che temuto, ma, se non riesce a farsi amare, deve almeno farsi temere-rispettare. Tuttavia in guerra deve farsi temere, altrimenti i soldati non lo obbediscono. E poi si chiede quali vizi il principe non debba avere o almeno debba nascondere, e suggerisce che si mostri com'è soltanto ai suoi stretti collaboratori e che ai sudditi mostri l'apparenza: appaia buono, religioso, rispettoso della parola data ecc. Ben più complesso il discorso di Botero, che da buon trattatista introduce il termine tecnico di *reputazione* (= *buona fama*), e poi indica come il principe debba acquistarla e poi consolidarla: deve preoccuparsi dei suoi sudditi, in particolare degli indigenti, deve creare posti di lavoro, deve preoccuparsi della natalità e dell'educazione dei figli. Uno dei momenti migliori per dimostrare il suo interesse è costituito dalle gravi calamità naturali (pesti, carestie, inondazioni), durante le quali deve aiutare i sudditi con denaro proprio ed essere loro vicino.

Anche qui emerge il *principio di utilità*: il principe deve cogliere tutte le occasioni che si presentano per aumentare la sua reputazione, per fare gli interessi suoi, dello Stato, delle città, dei sudditi e dell'economia. Il gesuita anticipa i trattati di economia politica di fine Settecento: Malthus, Ricardo, de Sismondi…

Ma i lettori critici di oggi hanno capito quel che hanno voluto, si sono fatti una loro balorda idea di Machiavelli come di Botero, un'idea che non è mai suffragata dai testi. E si eccitano e sbavano a leggere i capitoletti del *Principe*, che sarebbero stati condannati dalla Chiesa per immoralità e per favorire il trattato di Botero. Così Botero è divenuto un moralista, un bacchettone, un incapace, che passa il tempo a confutare il segretario fiorentino, che propone lo *Stato confessionale*, che pensa alla salvezza dell'anima, agli interessi terreni ed economici della Chiesa e a nient'altro. Essi hanno a tal punto la mente oscurata, che non capiscono nemmeno perché le due opere maggiori dell'ex gesuita hanno avuto una diffusione così grande in tutta Europa, si suppone tra i governanti *laici* e non tra i preti.

---I☺I---

Della ragion di Stato, 1589

L'opera è pubblicata a Venezia nel 1589 ed è un trattato di scienza politica ed economica, e di sociologia: significa *Manuale di governo* o *per governare*. Essa affronta brevemente e con esempi passati e presenti *tutti* gli argomenti che riguardano lo Stato, la sua gestione, il suo consolidamento e la sua difesa: il comportamento del principe, la liberalità e la parsimonia, la giustizia, il benessere dei sudditi, la guerra. Parla anche dei rapporti dello Stato con la Chiesa e sottolinea l'utilità reciproca che i rapporti siano buoni. Su tutti gli argomenti l'autore fa sempre riferimento ad esempi tratti dalla storia greca, romana e recente, come avevano fatto in precedenza sia Machiavelli sia Guicciardini. L'opera è il primo trattato organico e moderno sullo Stato nelle sue diverse manifestazioni (piccolo, medio, grande; poco o tanto abitato; poco o tanto sviluppato sul piano economico). Il suo successo internazionale mostra che il pubblico e il mercato richiedevano un compendio che permettesse di affrontare in modo efficace i problemi di governo.
L'opera non scomoda mai né la Fortuna né la Divina Provvidenza né la protezione dei santi. E la Chiesa è sempre vista in termini di collaborazione con il potere politico, un comportamento che, secondo l'autore, fa gli interessi delle due parti e pure dei sudditi. Un Cristianesimo diffuso e la lotta contro gli eretici evitano poi conflitti, assolutamente non necessari, all'interno della compagine statale.
I giudizi degli storici "laici" sul trattato sono in genere superficiali o, meglio, insulsi: lo hanno letto con la testa piena di pregiudizi e perciò non lo hanno capito. Botero diventa il teorico della Controriforma o colui che recupera Machiavelli fingendo d'ignorarlo, insomma è un tirapiedi incapace o un ladro di idee altrui. Il gesuita non ha bisogno di Machiavelli, né per derubarlo né per contestarlo: non si può scrivere un trattato con le poche idee, piene di passione irrazionale, del segretario fiorentino. Ma essi dello Stato non hanno una esperienza maggiore di quella che si sono fatti leggendo il *Principe*. Nell'analisi però delle novità che l'ex gesuita introduce essi danno giudizi positivi, seppure a denti stretti, e sempre in una visione riduttiva dei contributi dell'autore al pensiero politico.
Per infamarlo, lo si accusa spesso di lavorare "per i suoi padroni", un'accusa ridicola (e infondata), che non è mai mossa né a Machiavelli né a Guicciardini, che pure lo facevano (come lo fa ogni dipendente e ogni professionista). Addirittura Machiavelli con il *Principe* cerca lavoro e cerca di accattivarsi le simpatie dei Medici. O, nel caso delle *Relazioni universali*, lo si accusa di aver adoperato materiali altrui. Il materiale può essere, anzi normalmente è di altri. Quel che conta è il modo diverso e più intelligente di esporlo, di accorparlo e di usarlo.
La prosa di Botero, scrittore, poeta, oratore, filosofo e altro ancora, cresciuto alla scuola dei gesuiti, è di una chiarezza e di una semplicità cristallina, costruita sul suo nobile o meno nobile lettore. I lettori laici hanno trovato da ridire anche su di essa: non scalda gli animi.
Chi si è fatto plagiare o intossicare il cervello da Machiavelli non può né vedere né capire né apprezzare l'ampiezza di vedute, di cultura e di informazione che l'ex gesuita ha posto alla base del suo trattato.
Le innovazioni peraltro sono molteplici. Dal punto di vista dello Stato e della teoria economica Botero presenta un'ampia e articolata visione dello Stato e dei suoi interessi economici. Ma l'autore non si limita a parlare di economia e di teoria economica, presta attenzione anche alla geografia economia, alle caratteristiche del territorio e alle attività per renderlo fertile. Le osservazioni e le prospettive mostrano che l'autore ha grande dimestichezza con la vita economica del suo tempo e con i politici e i regnanti, che dovevano gestire il potere. Machiavelli aveva avuto una limitata esperienza politica, lunga appena dieci anni. E la sua esperienza sono i limiti del *Principe*. Guicciardini era vissuto in mezzo alla politica, ma con modestissimi risultati: i *Ricordi*, una raccolta di aforismi, spesso ripetuti. Botero è invece l'aquila che vola in alto e che dall'alto della sua esperienza e della sua preparazione affronta i problemi. Non scrive un testo *ad capiendam benevolentiam*, come fa Machiavelli. Ma lo stesso Filippo II, re di Spagna, ne riconosce il valore e gli concede una pensione. Anche i sovrani e i pretendenti al trono possono andare a scuola e imparare il mestiere di governare. Ma da un (ex) gesuita.
Nel trattato, che i laici bigotti non hanno letto (non leggono roba scritta da preti), non ci sono casi in cui l'autore parli in modo sibillino o indiretto o allusivo. L'autore cita Machiavelli, ma non per contestare le sue idee "immorali", bensì semplicemente perché pensa che le sue idee politiche siano sbagliate. Ad esempio Machiavelli pensa che al principe convenga andare ad abitare nei territori appena conquistati. Botero non è d'accordo, ritiene invece che il principe debba restare nella sua città, nella capitale, che è il simbolo storico dell'unità del paese. Per Machiavelli il principe si dedica alla guerra a tempo pieno, a parte

quando deve gestire i fiumi in piena. Botero fa un discorso molto più articolato, basato sul principio di convenienza: il principe ha o non ha capacità militari; se non le ha, delega i suoi capitani (=generali); nelle piccole guerre non conviene che il principe vada (=il suo tempo è più prezioso altrove); nelle grandi conviene che vada (=a fare presenza), così infiamma il coraggio dei soldati. Pensare che Botero scriva contro Machiavelli è una idea stupida e infondata. Il suo trattato è lungo 300 pagine, il testo di Machiavelli appena 50. Oltre a ciò Machiavelli (e Guicciardini) dedicano le altre loro fatiche alla guerra, Botero dedica invece l'altro suo trattato, le *Relazioni universali* (1591), alla pace, allo sviluppo della ricchezza dello Stato. I seguaci di Machiavelli non sanno che l'economia produce ricchezza e che la guerra invece la consuma o la distrugge. Il sacco di Roma è del 1527.

Che cos'è la ragion di Stato, I

Stato è un dominio fermo (=potere o governo stabile) sopra popoli; e *Ragion di Stato* è la notizia di mezzi atti a (=è la conoscenza dei mezzi che permettono di) fondare, conservare e ampliare un dominio. È vero che, parlando in generale, essa si estende alle tre parti suddette, tuttavia pare che abbracci più strettamente la conservazione che le altre, e delle altre due più l'ampliamento che la fondazione. E la causa è che la ragion di Stato presuppone il principe e lo Stato, che non presuppone, anzi precede, la fondazione, come è manifesto, e l'ampliamento in parte. Ma l'arte del fondare e dell'ampliare è la stessa, perché chi amplia giudiziosamente deve fondare quel che amplia e che deve tenere stretto nelle sue mani.

La suddivisione dei dominii, I

I **dominii** sono di diverse tipologie: antichi, nuovi, poveri, ricchi e di altre qualità simili; ma, venendo più al nostro proposito, diciamo che dei dominii, alcuni sono ***potenti***, altri ***deboli***, altri naturali, altri sono acquistati. ***Naturali*** chiamo quelli dei quali siamo padroni per volontà dei sudditi, espressa, come avviene nell'elezione del re di Polonia, o tacita, come accade nelle successioni legittime agli Stati; e la successione è per ragione manifesta o dubbia. ***Acquistati*** chiamo quelli che o per denari o per cosa equivalente si sono comperati o acquistati con arme: e con armi si acquistano o a viva forza o d'accordo; e l'accordo si fa o a discrezione del vincitore o a patti; di più, dei dominii, alcuni sono piccioli, altri grandi, altri mezzani; e tali sono non in assoluto, ma in comparazione e rispetto agli Stati confinanti; così che ***piccolo dominio*** è quello che non si può mantenere da sé, ma ha bisogno della protezione e dell'appoggio altrui, come avviene per la repubblica di Ragusa e di Lucca; ***mediocre*** è quello che ha forze e autorità sufficienti per mantenersi, senza bisogno dell'aiuto altrui, come è il dominio della Repubblica di Venezia, il regno di Boemia, il ducato di Milano e la contea di Fiandra. ***Grandi*** poi chiamo quegli Stati che hanno notevole vantaggio sopra i vicini, come l'impero dei Turchi e del re Cattolico di Spagna. Oltre a ciò, dei dominii alcuni sono uniti, altri divisi, e uniti chiamo quelli le cui parti hanno continuità territoriale tra loro e si toccano l'uno l'altro, divisi quelli le cui parti non fanno corpo continuo e d'un pezzo, come è stato l'impero dei Genovesi, quando erano padroni di Famagosta, di Tolemaide, di Faglie vecchie, di Pera e di Caffa, e quello dei portoghesi per gli Stati, che hanno in Etiopia, Arabia, India e Brasile, e quello del re Cattolico.

I sudditi, I

I sudditi, senza i quali non può esser dominio, sono di natura stabili o leggeri, piacevoli o fieri, dediti al commercio o alla milizia, della nostra santa fede o di qualche setta; e, se di qualche setta, o infedeli o giudei o scismatici o eretici; e, se eretici, sono o luterani o calviniani o di altre eresie protestanti. Di più, o sono sudditi tutti ad un modo e con la medesima ragione e forma di soggezione, o con diversa, come gli Aragonesi e i castigliani in Spagna, i borgognoni e i bretoni in Francia.

Riassunto. Botero definisce lo ***Stato*** come un *dominio stabile* sopra la popolazione. E ***ragion di Stato*** come la *conoscenza di mezzi atti a fondare, conservare e ampliare un dominio*. Quindi tratteggia la tipologia degli Stati e poi quella dei sudditi. Gli **Stati** sono di antica data o recenti, forti o deboli, naturali (=per volontà dei sudditi o perché ereditati) o acquistati con il denaro o in altro modo. Sono poi piccoli, medi o grandi. I **sudditi** sono individui per bene o superficiali, tranquilli o fieri di sé, mercanti o soldati, cristiani o infedeli. Sono sudditi tutti allo stesso modo o in modi diversi.

Commento
1. Botero procede in modo ordinato: definisce che cosa intende per *Stato* e per *ragion di Stato*, poi procede a fare le distinzioni necessarie a svolgere chiaramente e proficuamente le sue analisi. Lo *Stato* è un *dominio stabile* e solido sopra la popolazione. E la *ragion di Stato* è la *conoscenza dei mezzi* che permettono di fare tre cose: fondare, conservare e ampliare il potere. L'ordine di importanza è però il seguente: conservare, ampliare e fondare. La parola *dominio* (da *dominus* latino, il *padrone di casa*, quindi la *proprietà* o il *possedimento* o il *territorio* o il *regno*) dà l'idea del potere che il principe ha sui sudditi e sul territorio. Insomma l'opera riguarda la cosa più importante: la gestione normale del potere. L'ampliamento è cosa secondaria. E il problema della creazione di uno Stato non si pone nemmeno: gli Stati c'erano già. Un umanista o un autore latino avrebbe titolato *De re pubblica conservanda*, ma l'espressione *ragion di Stato* era ormai comparsa verso il 1550 ed era entrata in uso.
1.1. L'espressione però ha due significati fondamentali: a) "ragion (=conoscenza) di mezzi atti a fondare,

conservare e ampliare un dominio" (Botero); b) "i mezzi illegali ed *extra legem* come l'assassinio a cui lo Stato ricorre e che giustifica per raggiungere i suoi fini superiori" (Machiavelli, *Principe*, XV-XVIII). La prima accezione si può chiamare anche *scienza politica*, e coinvolge anche *l'economia politica* e la *geografia economica*; la seconda mantiene il nome di *ragion di Stato*, ma potrebbe essere sintetizzata nella tesi di Machiavelli che "il fine giustifica i mezzi". In seguito prevarrà la seconda, ma nella sua accezione negativa. Molti cortigiani del Cinque-Seicento erano disposti ad assassinare anche i genitori, se la *ragion di Stato* lo richiedeva, ovviamente purché pagati. In Botero l'espressione non può avere significato negativo: egli riconduce tutto alla scienza politica che ha condensato nel manuale. In Machiavelli e nei suoi seguaci può avere soltanto significato negativo. Botero non può giustificare l'assassinio: i mezzi non possono essere opposti al fine, ed è puro buon senso. E allora, per evitare che il principe diventi un sicario o ricorra a sicari, mette il principe nella condizione di non aver bisogno di sicari e di poter risolvere ugualmente i suoi problemi di gestione del potere. Machiavelli e Guicciardini sono gli ultimi arrivati, non hanno esperienza e sono inesperti. Perciò ricorrono a mezzi banali, impulsivi, alla violenza per risolvere i problemi del principe. Il principe di Botero ha un'arma letale ben più efficace: la buona fama, che accresce andando in chiesa e facendo elargizioni alla Chiesa. Mantiene dei parassiti, aiuta i poveri, spende suoi denari e non grava sul bilancio dello Stato, è sempre presente quando i suoi sudditi sono in difficoltà. E deve considerare nemico chi gli insidia la sua buona fama. L'ex gesuita lo mette più volte in guardia contro i privati che fanno beneficienza. Per l'occasione fa l'esempio dei Gracchi, che facevano leggi spudoratamente a favore del popolo. Per inciso, non condanna la loro uccisione. Machiavelli è un segretario che ha visto i governanti per il buco della serratura. L'altro, il diplomatico, ha capito poco o niente di politica. Perciò non sono capaci di affrontare e di gestire i problemi in modo intelligente e razionale. Uno vuole ricorrere alla violenza o all'inganno, ovviamente giustificati. L'altro afferma che non si può fare scienza politica, perché i casi della vita sono tutti diversi, e si mette al servizio di chi paga, ma è anche capace di sputare nel piatto in cui mangia. Non se ne accorge nemmeno…

1.2. Il povero Machiavelli consiglia al principe di assassinare gli avversari: un consiglio avventato e imprudente, perché a) criminale e b) non richiesto. Non si dicono in pubblico queste cose, danneggiano il principe che si vuole aiutare. Il segretario fiorentino non conosce nemmeno l'educazione e non riesce a vedere oltre il suo naso.

1.3. Ovviamente i lettori laici di Machiavelli e Botero non riescono a vedere la mente subdola del gesuita: non sono intelligenti e in più hanno un ottimo paraocchi, come gli asini. E si limitano a rinfacciargli che prende la sua concezione della religione come strumento di potere da… Machiavelli, e citano *Principe*, XV. Sono deficienti, perché un prete, tanto meno un gesuita, non può avere questa concezione della religione, che per di più farebbe gli interessi altrui e non i loro! Non si accorgono che Botero non copia il capitoletto, che inserisce l'interpretazione *laica* della religione in un altro contesto, dove la offre al principe. Sta proponendo un affare: io ti do sudditi obbedienti, tu finanzi la Chiesa e la costruzione di chiese, e non ne confischi le entrate. Ciò vuol dire che sta proponendo qualcosa che interessa o è utile alla controparte e che in cambio chiede qualcosa. E si tiene per sé le sue idee sulla religione, sulla fede in Dio, sulla Chiesa, sui papi, sui suoi confratelli, sul suo carattere rissoso, che al principe non sarebbero affatto interessate. I laici hanno il culto supremo della dea Ignoranza… Insomma si tiene per sé *il suo punto di vista* sulla religione e vede la religione con gli occhi con cui l'avrebbe vista il principe. I testi di economia odierni dicono che ci si deve identificare con il cliente o che si deve assumere il *punto di vista del cliente* o che si deve soddisfare il cliente. L'ex gesuita anticipa di 300 anni i manuali di economia di oggi.

2. Botero poi passa a catalogare gli Stati: antichi o nuovi, ricchi o poveri ecc.; potenti o deboli, naturali o acquistati con denaro o in altro modo. Subito dopo distingue gli Stati in piccoli, medi e grandi. Gli Stati piccoli hanno bisogno di protezione. E fa esempi vari per tutte le tipologie introdotte. In questo modo è aderente alla realtà e ha una conoscenza analitica e sistematica della realtà. In proposito egli usa l'*albero di Porfirio*, oggi normalmente usato nei PC e davvero insostituibile: una cartella ha *tot* sotto-cartelle, ognuna delle quali ha *tot* sotto-sotto-cartelle ecc. L'albero di Porfirio sta alla base della logica medioevale. Botero lo trasferisce dalla logica all'analisi della realtà.

3. Nell'opera è sempre assente la passionalità e il fascino ipnotico del *Principe* di Machiavelli e anche il riduzionismo della scienza politica ad aforismi dei *Ricordi* di Guicciardini. Botero fa riferimento ai grandi Stati europei più che agli Staterelli piccoli e rissosi in cui era divisa l'Italia.

4. Il testo è sufficiente per dare un'idea del modo di pensare e di lavorare dell'autore. L'argomento è poi importante sia per l'autore, parte in causa, sia per i pensatori laici. La differenza tra Botero e il duo Machiavelli-Guicciardini è abissale. Botero non si lascia prendere dalla passione come fa Machiavelli, né dall'inclinazione di Guicciardini a ricavare dalla propria esperienza personale aforismi da consegnare alle generazioni future. Egli scrive un trattato, con la noia che ogni trattato implica: lo si deve studiare, e con impegno, e poi applicare. Ma da parte sua usa un linguaggio comprensibilissimo, che riduce fatica e noia. Il politico deve fare il suo mestiere con un corso di studi alle spalle: i romani avevano il loro *cursus honorum*, uno per i politici e un altro per i magistrati. Non deve essere un comico o, ancor peggio, un fallito che si presta alla politica. O essere un magistrato o un sindacalista, che entra in politica, dopo aver visto il giro di milioni di euro che finiscono nelle tasche dei

partiti e la pratica delle tangenti, divenuta un vero e proprio *status symbol* dei politici italiani. Botero ha alle spalle la *Ratio studiorum* (1559), l'*organizzazione degli studi*, approntata dalla sua compagnia.
5. Come Machiavelli, anche Botero fa grande riferimento al mondo antico, considerato come un modello da imitare. E nel mondo antico, greco e romano, non si faceva niente senza coinvolgere la religione e il potere ecclesiastico. Su questo punto concordano. Ma l'ex gesuita è molto più fine e più abile: gli esempi perdono il loro carattere unico e individuale e diventano casi generali, perciò affidabili e capaci di fondare la scienza politica.
6. Davanti all'opera *Della ragion di Stato* appaiono ben piccola cosa sia l'impulsivo e irruento Machiavelli, sia il più flemmatico raccoglitore di ricordi e di aforismi politici e psicologici Guicciardini. Machiavelli scrive un volumetto di 60 pagine, Botero un'opera di 300 pagine. Guicciardini invece pensa di essere uno scrittore moralista del tempo antico. Botero invece ha una visione articolata ed estesa dello Stato, del potere, dei politici e dei sudditi. Si preoccupa anche del benessere dei sudditi e anche di diffondere capillarmente la religione cristiana, perché le sette eretiche possono provocare conflitti dentro la compagine sociale e perciò sono pericolose.
7. Il fraintendimento del *Principe* di Machiavelli e poi *Della ragion di Stato* di Botero è garantito anche dall'*Enciclopedia italiana*, voce *Ragion di Stato* (C. Cand., I Appendice, 1938). L'autore ritiene che Machiavelli abbia separato la politica dalla morale e abbia indicato i principi della politica; e che poi la Chiesa della Controriforma e Botero abbiano voluto ripristinare la politica sotto la morale. Gli si può obiettare al massimo che i principi della scienza politica di Machiavelli sono: 1) la *realtà effettuale*; 2) la concezione pessimistica dell'uomo; 3) la licenza di uccidere per il bene dello Stato (ma è una licenza poetica, che va intesa " per il bene dello stesso principe"); 4) la libertà di non mantenere la parola data (ma a partire dal mondo antico si facevano e poi si ridiscutevano i trattati firmati…); 5) la religione come *instrumentum regni*. I principi della scienza politica dovrebbero però essere soltanto il terzo e il quarto, che dovrebbero andare contro la morale della Chiesa e che vanno innanzi tutto contro le leggi dello Stato (una svista mai percepita): sono crimini e diventano reati penali. Il quinto poi è normalmente dimenticato, e ciò dimostra quanto il breve testo sia stato letto con attenzione. La scienza politica di Machiavelli si riduce quindi a poca cosa, per di più manca completamente l'economia politica e la geografia economica. In ogni caso il segretario fiorentino resta impelagato nella morale - parla di "dover essere", che non è, e di "realtà effettuale" -, che rimane costantemente l'orizzonte teorico che vuole infrangere ma da cui non esce. Botero invece non è impelagato nella morale, è uno scrittore *super res*, che va oltre: è amorale. Il suo principe fa quello che deve fare per mantenere il potere e gestire lo Stato. E senza nessuna remora morale. L'esempio più significato è il passo in cui afferma che il principe decide di iniziare una guerra, perché così distrae l'attenzione dei sudditi e dei nemici interni, perché tutti prestano attenzione alla guerra e ad eventuali guadagni connessi con la guerra, e non pensano a insidiare il suo potere. Egli non si pone la domanda se la guerra è giusta o ingiusta, se fa morti e distruzioni o no, ma se serve o se non serve. Il suo principe però sa in anticipo che cosa succede nella realtà e come può intervenire in modo efficace: ha una preparazione teorica alle spalle, non è il principe sprovveduto e improvvisato di Machiavelli, che adocchia le donne e le ricchezze dei sudditi, per impadronirsene e lo scrittore gli dice di non farlo. E, a parte Botero, già in Tommaso d'Aquino c'era la tesi, tanto cara a Machiavelli, che tra due mali, si sceglie il minore, cioè, se è necessario ammazzare qualche facinoroso, lo si ammazza senza problemi: il *bonum commune* ha il sopravvento (*De regno ad regem Cypri* o *De regimine principum*, 1266). È Machiavelli che, così facendo, pensa ed è compiaciuto di andare contro le leggi della morale della Chiesa e invece non sa che va contro le leggi dello Stato. Infine che il manuale di scienza politica di Botero sia la risposta della Chiesa al *Principe* di Machiavelli è una stupidaggine o un atto di fede laico, che sopravvaluta il suo paladino. Machiavelli non ha cultura politica alle spalle, è un praticone o un empirista che ha fatto qualche viaggio in Europa e ha passato il suo tempo a fare il guardone attraverso le serrature o dalle quinte. Botero invece ha un'ampia cultura politica, economica e geografica alle spalle e fa lo scrittore e l'insegnante per mestiere. Gli estimatori di Machiavelli apprezzano il segretario fiorentino, perché hanno la sua stessa modestissima cultura e non sono capaci di vedere un orizzonte culturale più vasto.
7.1. I commentatori laici fino all'estensore della voce ed oltre hanno creduto a quel che Machiavelli diceva di se stesso (ma no, si deve sempre controllare!), non hanno letto né Tommaso né Botero (erano dei preti!) e continuano a sostenere che egli ha separato la politica dalla morale e che la Chiesa della Controriforma e Botero vogliono riportare la politica sotto la morale. È meglio andare a vedere sui testi, togliendosi prima i paraocchi, e non inventarsi le risposte. Oltre a ciò si devono anche leggere e capire i testi *al di là* delle parole, che possono essere fuorvianti. Bisogna capire il modo intelligente o, in alternativa, *subdolo* di agire del principe boteriano che va in giro con un codazzo di mantenuti o, in alternativa, di poveri, su cui riversa la sua "carità cristiana". I poveracci sono caduti come allocchi nella trappola tesa da Botero. L'astuzia, l'inganno, il raggiro (o come li si vuol chiamare) si mettono in pratica, non si passa il tempo a parlarne e a elogiare il principe che li applica. Con questa "carità cristiana" o presunta tale il principe si costruisce una buona fama di difensore dei poveri e degli oppressi, che poi spenderà con profitto, ad esempio per prevenire proteste o sedizioni. Non lo si deve considerare un mentecatto o un debole di carattere o uno

stupido bigotto, che fa la carità perché glielo ha detto la Chiesa, minacciandolo con la paura o con il terrore o con le pene dell'inferno. Le teorie *Della ragion di Stato* sono ben più articolare e di ampio respiro, che le modestissime osservazioni ed elucubrazioni di Machiavelli. E Botero, venduto e letto in tutta Europa, è trasformato in un modesto tirapiedi che non sarebbe nemmeno capace di muovere qualche obiezione decente al segretario fiorentino, che era schiavo della morale comune e si era meravigliato (e pure eccitato) per il comportamento "immorale" dei principi studiati sui libri o che aveva visto agire nei suoi brevi viaggi in Europa.
7.2. E invece è completamente stupido andare in giro a dire che il principe ha il dovere, addirittura ha il *dovere*, di uccidere, se necessario: a) l'omicidio si fa, ma senza dirlo, magari scusandosi o accusando qualche male intenzionato di averlo fatto; e 2) non si mettono preventivamente in sospetto e in guardia i candidati ad essere uccisi, altrimenti tutto diventa più difficile. Infine l'avversario del principe aveva una famiglia alle spalle, ed essa non avrebbe dimenticato l'omicidio. Machiavelli (come i suoi estimatori) non si è mai reso conto della stupidaggine che ha fatto e che dimostra l'assoluta mancanza di intelligenza e di spessore politico della sua operetta.

---I ☺ I---

La giustizia, I

Ora, il primo modo di fare bene ai sudditi è conservare e assicurare ad ognuno il suo con la giustizia; nel che senza dubbio consiste il fondamento della pace e lo stabilimento della concordia dei popoli. Cristo Signor nostro, istituendo la sua santa Chiesa, quasi una ottima repubblica, l'unì e la formò con la carità, ch'è di tanta forza e virtù, che ivi la giustizia non è necessaria dove essa fiorisce e regna; perché la carità non solamente regola le mani (=le opere, la vita pratica), ma unisce i cuori; e dove si ritrova tale unione, non può esser ingiuria, non torto, non materia di giustizia. Ma, perché gli uomini sono per l'ordinario imperfetti e la carità si va continuamente raffreddando, bisogna, per rassettare le città e per tenere in pace e in quiete la convivenza degli uomini, che la giustizia vi pianti il suo seggio e vi faccia ragione. Neanche gli assassini e i ladroni possono vivere insieme senza qualche ombra di così eccellente virtù, e gli antichi poeti dissero che neanche Giove potrebbe reggere come si conviene i popoli senza l'opera della giustizia; e Platone intitolò i suoi libri appartenenti alla politica *Della giustizia*; e non è cosa più propria ad un re che il far ragione (=giustizia), perciò Demetrio, re dei Macedoni, avendo risposto ad una donna che domandava giustizia, ch'egli non aveva tempo, sentì quella memorabile risposta: "Lascia dunque anche d'esser re". E non è dubbio che i primi re furono creati dalle genti per amministrare la giustizia, perciò i principi dei giudei, ai quali poi successero i re, si chiamavano *giudici*; e da principio tutte le città della Grecia (come scrive Dionisio) erano sotto i re, che decidevano le differenze e facevano ragione (=giustizia) conforme alle leggi; e perciò Omero chiama i re *amministratori di ragione* (=giustizia). Ma dopo che i re, tali a certe condizioni, cominciarono a comportarsi come assoluti e ad abusare della loro autorità, una gran parte della Grecia mutò Stato e forma di governo, e con tutto ciò, perché in alcuni casi né i magistrati mantenevano franche le leggi, né queste erano sufficienti a mantenere nella loro reputazione i magistrati, ricorrevano alla podestà regia, ma sotto altro nome, perché i tessali chiamavano quei ch'erano in questo supremo magistrato *arconti*, i lacedemoni *armosti*, i romani *dittatori*, e avendo anche poi in orrore la maestà dittatoria, crearono Pompeo soltanto *console*, dandogli l'autorità straordinaria di dittatore, ma il nome ordinario di console. I re d'Egitto erano tanto gelosi della giustizia, che facevano giurare ai magistrati, che non obbedirebbero mai ai loro comandamenti se li conoscessero ingiusti, e Filippo il Bello, re di Francia, proibì ai giudici di tener conto o di portar rispetto alle lettere regie, che si chiamano di giustizia, se non le vedevano ragionevoli.

Riassunto. Per Botero il fondamento dello Stato è la giustizia e il rispetto delle leggi: anche una società di ladri deve rispettare un minimo di regole sociali. Indica come esempio di società perfetta la Chiesa, che presenta come una repubblica unita in Cristo. E i sudditi ideali sono i cristiani, che vivono d'amore e d'accordo. La forma più antica e funzionale di regime è il re, cioè la monarchia, elettiva o ereditaria, che amministrava soprattutto la giustizia. Omero chiama i monarchi *amministratori di giustizia*. Quando i sovrani cominciarono a comportarsi come assoluti e ad abusare della loro autorità, le popolazioni cambiarono forma di regime e anche il nome ai governanti. L'autore conclude con una descrizione dei governanti: i re d'Egitto facevano giurare ai magistrati di non obbedire mai alle loro direttive, che considerassero ingiuste; Filippo il Bello, re di Francia, proibì ai giudici di applicare le direttive regie, se non le vedevano ragionevoli.

Commento
1. Il tema della giustizia (le leggi, i giudici, l'amministrazione della giustizia) è del tutto assente nel *Principe* di Machiavelli e Guicciardini. Machiavelli pensa a far la guerra, Guicciardini pensa alle mille sfaccettature della realtà che rendono incerta qualsiasi previsione e perciò qualsiasi azione.
2. Per Botero il sovrano deve amministrare bene la giustizia e non deve approfittare del suo potere per fare i suoi interessi. E poi nota che i popoli si sono difesi dai tiranni cambiando nome alle cariche pubbliche. Ed è giusto che lo abbiano fatto. Insomma il sovrano deve svolgere bene le sue funzioni, altrimenti il popolo ha il diritto di cambiare le istituzioni. Botero vede lo Stato o il governo anche dal punto di vista dei sudditi: essi si devono aspettare servizi dal potere

costituito, altrimenti hanno il diritto di cambiare istituzioni. E a sostegno della sua tesi egli porta la storia del passato e il comportamento delle popolazioni del passato: i sudditi insoddisfatti hanno cambiato le istituzioni e i sovrani.

---I ☺ I---

Liberare i bisognosi dalla miseria, I

Non è opera né più regale né più divina che soccorrere i miseri; perciò nella *Scrittura* è celebratissima sopra ogni altra cosa la misericordia di Dio e la cura e la protezione che egli si prende degli afflitti e dei poveri, e la medesima egli raccomanda strettissimamente ai principi, e non si può immaginare cosa più atta e più efficace per conciliare gli animi dei popoli e per obbligarli verso il loro Signore. Gli Ebrei tengono per massima che l'elemosina conservi le famiglie e faccia prosperare la loro grandezza. Così vediamo: i Costantini, i Carli Magni, i Teodosii e gli altri, tra i quali non voglio tralasciare Roberto, re di Francia, che con la larghezza delle elemosine trasferì il regno e la corona di Francia nella casa d'Ugo Capeto, di cui egli era figlio, perché egli nutriva 1.000 poveri e li provvedeva anche di vetture per seguire la sua corte e per pregar Dio per lui; e Lodovico IX, che regnò felicissimamente per 44 anni, manteneva ordinariamente 120 poveri e durante la Quaresima 140; e che diremo di Ludovico duca di Savoia, tanto benigno verso i poveri, tanto liberale con i bisognosi, che non conosceva altro passatempo che nutrire gli affamati, vestir i nudi e dar soccorso a chi ne aveva bisogno? E, sebbene la liberalità convenga sempre al principe, nondimeno essa è di maggior efficacia per l'effetto (del quale parliamo) nelle pubbliche calamità, quando la fame, la carestia, la peste, il terremoto, gli incendi, le inondazioni, le scorrerie dei nemici, la guerra o altro simile accidente ci affligge e travaglia. Tito, che fu esempio di principe amabilissimo e fu perciò chiamato *delizia degli uomini*, nei tempi di peste o d'altre calamità non solamente mostrava sollecitudine di principe, ma anche affetto di padre verso gli afflitti, li consolava con lettere e li aiutava concretamente in tutte quelle maniere ch'egli poteva. E, se le calamità sono tanto grandi che non ci sia rimedio, deve almeno mostrar dolore, come fece l'imperatore Augusto dopo la pesantissima sconfitta dell'esercito romano guidato da Varo in Germania (=foresta di Teutoburgo, 9 d.C.), e quel re dei giudei, che nell'assedio di Gerusalemme, dove la fame fu estrema, si mise un cilicio addosso, per placare l'ira di Dio e per mostrare il suo risentimento per gli affanni che colpivano la sua gente. E invero i pubblici disastri sono la propria materia e la miglior occasione, che si possa presentare a un principe, di guadagnarsi gli animi e i cuori dei sudditi. Allora bisogna sparger i semi della benevolenza, allora inserire l'amore nei cuori dei sudditi, che fiorirà poi e renderà con larghissima usura cento per uno. Il che tanto più prontamente deve egli fare, quanto il grado che tiene e il suo ruolo più lo richieda, perché un bisogno d'una persona privata può esser soccorso da un privato, ma una calamità comune domanda rimedio dal suo principe, oltre che non conviene che, quando un privato volesse intervenire, egli si lasci scavalcare, perché non è cosa sicura che un privato abbia tanto obbligo verso un altro privato. Conoscendo questo caso, i romani ammazzarono sia Cassio sia Manlio Capitolino, e l'uno e l'altro Gracco, perché costoro, in parte con una larga distribuzione di frumento in tempo di estrema carestia, in parte con leggi molto favorevoli alla popolazione, obbligavano il popolo romano verso se stessi, più di quello che conveniva allo stato di un cittadino. Ma di grande efficacia è per accendere amore, se il principe priva se stesso di qualche bene per non gravare o affliggere il popolo. L'imperatore Marco Aurelio, non volendo gravare con tributi straordinari sulle provincie dell'imperio, per finanziare la guerra contro i marcomanni, fece pubblicamente mettere all'incanto i vasi d'oro e d'argento, i cristalli, i mirrini (=vasi di porcellana), i vasi di Corinto, le perle, le gioie, le pitture, l'apparato del palazzo e quanto di prezioso e di raro avevano messo insieme i suoi predecessori, e con il denaro ricavato finanziò quella guerra difficile.

Riassunto. Botero invita i regnanti a pensare ai bisogni dei sudditi, sia in circostanze normali, sia e soprattutto in circostanze straordinarie (una carestia, un terremoto, un disastro naturale ecc.). Può, anzi deve cogliere l'occasione per suscitare nei sudditi sentimenti di amore e di benevolenza verso di lui. Un privato non ha nessun obbligo di intervenire verso un altro privato e ad ogni modo il principe non deve mai farsi scavalcare da un privato, tanto è vero che in proposito i romani hanno ammazzato i Gracchi, che avevano distribuito frumento e fatto leggi a favore della plebe. L'esempio da imitare è quello dell'imperatore Marco Aurelio, che vende i vasi d'oro e d'argento e altri beni per non gravare sulle province con le tasse, quando gli servì denaro per finanziare la guerra contro i marcomanni.

Commento

1. Il testo è chiaro, ma non deve trarre in inganno e spingere a imprecare contro lo scrittore, cristiano e bacchettone: i principi sono fatti diventare esempio di carità cristiana, anche se il *Vangelo* è appena accennato. Il lettore deve andare oltre le parole e capire che i poveri sono un pericolo sociale: è meglio far loro le elemosine o dar loro da mangiare, altrimenti si prendono il cibo con la forza e il furto e fanno gravi danni, perché allo stomaco non si comanda. E, come fa il sovrano francese citato, conviene portarseli dietro e impiegarli a tempo pieno a dire preghiere per la salvezza dell'anima del loro benefattore. Così sono sempre sotto controllo e si riducono le loro infrazioni alle leggi, alla proprietà privata e alle persone. I laici come gli storici non riescono ad andare con il loro cervello al di là del loro naso. Se la parola *carità* dà fastidio, perché è roba da preti, allora basta cambiare

il termine e usare un termine "laico": contributi, sussidi, sostegno alle famiglie bisognose. Il linguaggio usato è poi quello delle prediche o dell'edificazione morale. Anche qui è meglio stare attenti e in guardia: quello che conta del linguaggio edificante non è che sia edificante, ma che sia facile da capire e che perciò si capisca subito, e si fissi subito, immediatamente e chiaramente nel cervello e nella memoria del lettore. Lo scrittore ha alle spalle 1.600 anni di oratoria ecclesiastica, dalle *Confessioni* (397-400) di Agostino, alle prediche di Jacopo Passavanti (1357) all'oratoria religiosa che si sviluppa dopo il concilio di Trento (1545-63).
2. L'esempio dei Gracchi è forse forzato, sicuramente addomesticato (del resto come tutti gli altri), perché rappresentavano il popolo ed erano stati eletti. Ma si deve capire quel che lo scrittore vuol dire: un privato può usare la sua ricchezza per mettersi in mostra, acquistare potere, mettere in ombra l'operato del sovrano e fargli perdere prestigio e autorità, con danno per tutti. La semplicità e la chiarezza di linguaggio è stata considerata superficialità. Ma no!, ha la funzione di permettere al lettore di memorizzare tutto, facilmente e chiaramente, senza confusione: l'informazione è stata ridotta ai minimi termini.
3. È probabile che i sovrani non gradissero mantenere una pletora di poveri, ma spesso si è costretti a fare di necessità virtù e si coglie l'occasione di usare i poveri per dimostrare la propria benevolenza verso gli infelici. Tutto il testo è un invito a curare la propria immagine e ad essere abili nelle pubbliche relazioni. Machiavelli invece perdeva tempo a dire al principe di ammazzare sì qualcuno (fatto straordinario) ma che fosse strettamente necessario e che si vedesse chiaramente una giustificazione per l'omicidio; e poi dava l'altro grandissimo consiglio, di tenere sotto controllo gli istinti sessuali, perché i sudditi non avrebbero apprezzato un paio di corna, nemmeno se di provenienza regale.
4. Si può pensare che Roberto, re di Francia, mantenesse 1.000 poveri non perché gli facesse piacere o per carità cristiana, ma per motivi più comprensibili, più ragionevoli, più concreti, più terreni e… molto poco nobili: toglieva di torno un bel po' di potenziali criminali contro la proprietà e la persona; e aveva un codazzo di prefiche, che pregavano per lui, da ostentare agli occhi del pubblico e con cui farsi pubblicità di protettore dei poveri e dei bisognosi. Le prefiche si pagavano in denaro: costavano. I poveri erano pagati di meno: vitto e forse l'alloggio. Costavano di meno. Insomma curava efficacemente la sua immagine agli occhi del pubblico e dei sudditi, aveva giustamente il suo tornaconto, e risparmiava.
5. Con Machiavelli e contro Guicciardini, per Botero gli esempi del passato (addirittura "addomesticati") fanno testo e hanno qualcosa da insegnarci. Però - sottolinea implicitamente o esplicitamente - si devono capire e… lasciar perdere i particolari: che il comportamento dei Gracchi sia tenuto da Tizio o da Caio o da Sempronio è cosa di nessuna importanza. Quel che conta è che tale comportamento è pericoloso per il principe, che è messo in ombra da un privato.
6. Conviene citare come il testo sulla religione sia stato laicamente interpretato e commentato:

> Il passo sottolinea la grande importanza della religione nel governo dello Stato, poiché la devozione [No!, la fede o, meglio, la Chiesa] rende i sudditi "ubidienti" e inclini ad accettare il potere del loro sovrano, anche se questo è assoluto e tirannico: Botero, che pure vorrebbe contestare le tesi di Machiavelli e teorizzare uno Stato confessionale ed etico in opposizione alle idee del *Principe*, finisce qui per accettare il principio della religione quale *instrumentum regni* espresso da Machiavelli nei *Discorsi*, che si rifaceva all'esempio storico del paganesimo dell'antica Roma concepito come religione di Stato (► TESTO: Religione e politica). Botero cita invece l'esempio dei martiri cristiani che, in forza della fede, andavano incontro alla morte e tuttavia, a suo dire, si mantenevano fedeli all'Impero romano (l'analisi è alquanto superficiale, poiché nel III-IV sec. d.C. alcuni pensatori cristiani si contrapponevano fortemente al potere imperiale). Il principe moderno deve quindi essere devoto e deve fare di tutto per diffondere e consolidare la fede cristiana, anche attraverso il sostegno economico alla Chiesa e la costruzione di splendidi edifici religiosi che suggeriscano un'idea di magnificenza (come re David che iniziò la costruzione del Tempio di Gerusalemme), anticipando una delle caratteristiche dell'architettura barocca nel Seicento (http://letteritaliana.weebly.com/lo-stato-confessionale.html, consultato l'08.10.2017).

Parlare di *Stato confessionale* e poi di *sostegno economico* alla Chiesa (ma sono termini di oggi!) significa impedire a se stessi di capire Botero, i problemi che tocca e le soluzioni che propone. Oltre a ciò conviene (ed è più corretto) leggere un autore assumendo il suo punto di vista e non partendo da un punto di vista esterno, addirittura posteriore e per di più a lui ostile. Cercare poi le contraddizioni (gli scrittori cristiani ostili all'imperatore) è un approccio banale, povero, inadeguato, non pertinente, falsamente oggettivo e anche fraudolento, che dimostra pure che non si è capito il testo e le strategie linguistiche dello scrittore. Botero vuole usare un linguaggio semplicissimo, didattico, che faccia arrivare direttamente e senza ambiguità l'informazione nel cervello e nella memoria del lettore, e lì si fissi stabilmente: vuole ridurre al minimo la fatica del nobile discente. Il commentatore è poi talmente pieno di pregiudizi, che alimenta da sé la sua ignoranza: le chiese, di cui si chiede la costruzione, erano lavori pubblici, per lo più autofinanziati con le offerte dei fedeli (e un po' anche dai principi e dai notabili della città), che duravano decenni e anche secoli, che abbellivano le città e facevano arrivare pure frotte di turisti. E, una volta ultimate, le si riempiva di opere d'arte, che oggi permettono di fare uno straordinario turismo culturale. Chi va a Venezia, vede una selva interminabile di

campanili, anche storti… L'economia girava intorno ai fedeli e al potere ecclesiastico. E fa ridere il fatto che lo Stato scopra i lavori pubblici soltanto nel sec. XX, dopo la spaventosa crisi del 1929. Li teorizza un economista britannico (e non statunitense), J.M. Keynes, *Teoria generale dell'occupazione, dell'interesse e della moneta* (*The General Theory of Employment, Interest and Money*, 1936), quindi *dopo* il collasso dell'economia. Li mette in pratica nel 1932-35 Adolf Hitler, giunto al potere in Germania: crea 6.000.000 di posti di lavoro con i finanziamenti pubblici all'industria militare. Poi né l'autore né Machiavelli si erano accorti che nel mondo romano il *civis* era *sacerdos* in pubblico nelle cerimonie ufficiali e, ancora, in privato, poiché faceva sacrifici ai penati. Invece al presente la Chiesa era divenuta una istituzione che aveva uno Stato, che era diffusa in tutta Europa e che trattava con gli altri Stati. E, ancora, l'autore non riesce a vedere che Botero propone un rapporto di dare e di avere tra Chiesa e Stato. Infine non ha ancora scoperto che uno Stato con cultura e religione omogenee evita conflitti interni. La conclusione contiene un errore di ragionamento o di valutazione:

> la costruzione di splendidi edifici religiosi che suggeriscano un'idea di magnificenza (come re David che iniziò la costruzione del Tempio di Gerusalemme), anticipando una delle caratteristiche dell'architettura barocca nel Seicento.

Se l'architettura religiosa anticipa la magnificenza del Barocco, è un discorso da fare in una storia dell'arte, perché qui non è pertinente. Eventualmente si dovevano indicare i motivi della costruzione delle chiese e lo scopo della loro magnificenza. Neanche il riferimento a re David è pertinente: è soltanto una informazione buttata lì. Magari ci si poteva chiedere perché il sovrano voleva un'arca dell'alleanza magnifica. Una maggiore disponibilità verso il testo, verso i testi in generale e verso la storia del passato e del presente favorisce la comprensione degli stessi e fa intravedere i loro limiti.

6.1. L'autore poi afferma che Botero copia da Machiavelli, perché "finisce qui per accettare il principio della religione quale *instrumentum regni* espresso da Machiavelli". Il fraintendimento del testo è abissale e sbalorditivo: Botero non interpreta la religione come *instrumentum regni*, ma mostra al principe l'aspetto della religione che più lo può interessare: il fatto che essa *gli* è utile, perché è (o può essere) appunto *instrumentum regni*. Qui l'ex gesuita NON sta esprimendo le sue idee o il suo punto di vista sulla religione e dovrebbe essere ovvio che questa NON può essere la sua idea sulla religione! Anzi egli, anticipando i testi moderni di economia, assume *il punto di vista dell'interlocutore* (o del *cliente*), a cui deve "vendere" qualcosa. Evita di perder tempo a dimostrargli l'esistenza di Dio o i dogmi della fede o l'importanza dei sacramenti, che certamente non interessavano alla controparte… E, se si guarda un po' oltre le parole garbate e educate, si scopre che l'ex gesuita sta proponendo un *affare* al principe, come si fa al mercato: io (=la Chiesa) ti do sudditi obbedienti oltre ogni misura, tu dai il tuo contributo economico a costruire chiese o a finanziare la Chiesa (e non vai a rubare le entrate della Chiesa per finanziare le tue guerre) o per difendere e diffondere la religione cristiana. È volgare dire: io ti do sudditi obbedienti e tu mi paghi, anche negli affari ci vuole un po' di educazione e un po' di sentimento. Le parole di Botero, sempre chiarissime e garbate, sono un inganno o un plagio o una manipolazione continui, e si deve stare sempre in guardia, per capire che cosa effettivamente implichino e per rispondergli *a ragion veduta*. La loro semplicità è scambiata addirittura per superficialità dai lettori laici, surriscaldati dalla lettura del *Principe*!

6.2. Oltre a ciò il problema non è se Botero si appropria di una teoria altrui, ma se la teoria è buona e permette di spiegare o di gestire adeguatamente i fatti. Ed è quel che succede nella scienza: i vari scienziati accumulano un corpo di teorie condivise. Ma il critico vuole trovare a tutti i costi difetti nel testo dell'ex gesuita.

6.7. Il critico dimentica anche quel che Machiavelli aveva detto sulla religione nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (I, 12): anche i principi laici devono confermare le *fandonie* e i *miracoli* della religione, perché ciò fa il loro interesse. Perciò i principi romani non sono affatto contro la religione, non sono affatto contro uno Stato (per così dire) confessionale. Il segretario fiorentino non si era limitato a dire che la religione era un semplice *instrumentum* regni, aveva articolato il suo pensiero e le sue riflessioni.

8. Il commentatore raggiunge il massimo di stupidità o di incomprensione quando scrive: "l'esempio dei martiri cristiani che, in forza della fede, andavano incontro alla morte e tuttavia, a suo dire, si mantenevano fedeli all'Impero romano (l'analisi è alquanto superficiale, poiché nel III-IV sec. d.C. alcuni pensatori cristiani si contrapponevano fortemente al potere imperiale)". Botero qui non sta facendo una ricostruzione storica accurata e scientifica (non è il luogo né il momento!), sta cercando di *convincere* (o, se si vuole, di *ingannare*) l'interlocutore. Perciò dice soltanto la verità (o riferisce soltanto i fatti) o la parte di verità *che gli fa comodo*. Il commentatore non lo capisce e lo accusa di ignorare la tesi opposta di autori cristiani. Botero va letto con estrema prudenza, perché ha una capacità mostruosa di raggirare il lettore o l'avversario, senza che questi minimamente se ne accorga…

7. Conviene confrontare questo paragrafo con il *Principe*, XVI: *La liberalità e la parsimonia*. Machiavelli suggerisce al principe di non essere liberale, di non spendere e spandere denaro, perché consumerebbe inutilmente le sue ricchezze, e di accettare la fama di taccagno, così non peserà sui sudditi con le tasse, se ha bisogno di denaro. Botero invece afferma che la liberalità conviene sempre, ma articola ben diversamente il suo discorso: il principe deve aiutare normalmente i bisognosi (in cambio ottiene una buona

fama) e deve essere generoso in particolare quando ci sono calamità naturali (in cambio ottiene una buona fama ancora maggiore). Insomma in Machiavelli la liberalità non ottiene niente in cambio e la parsimonia comporta la fama di taccagno. In Botero la liberalità ottiene molto o moltissimo, a seconda delle circostanze; e la parsimonia diventa positivamente un esempio da imitare per i sudditi… Essi sono costretti ad esserlo a tempo pieno o quasi. In altre parole la liberalità è una forma di pubblicità e di autopromozione! Ma il principe di Machiavelli è poverò, il sovrano di Botero è ricco. Il gesuita poi mette in guardia il principe nei confronti di qualche cittadino privato troppo liberale, che lo mette in ombra.
10. Per affrontare l'argomento l'autore non usa termini derivati dalla cultura ecclesiastica, come *elemosina*, *carità*, *aiutare il prossimo per amor di Dio*, *il prossimo è nostro fratello*, e non cita le sette opere di misericordia corporali: dar da mangiare agli affamati, dar da bere agli assetati, vestire gli ignudi ecc. Non sta facendo una lezione di catechismo, ma una lezione di scienza o di economi politica o di pubbliche relazioni: sta svolgendo il suo compito di insegnante del principe. Alla fin fine il principe compie le opere indicate dal catechismo, ma la motivazione è diversa: non lo fa *per amor di Dio* né della Chiesa né del popolo; lo fa per un motivo politico, per interesse personale: aiuta la popolazione e in cambio ottiene buona fama (e/o appoggio) presso la stessa. Contro la liberalità, che consuma le ricchezze del principe, Botero più sotto invoca la religione e la temperanza.

---I☺I---

Non introdurre novità, II

Non è cosa più odiosa nei governi, che l'alterare le cose alle quali l'antichità ha acquistato reputazione.

Gli antichi non hanno mai introdotto alcuna novità (dice Livio*); hanno preferito rimanere legati alle soluzioni consolidate, cioè a quelle che la pratica dimostrava in modo evidente*.

La novità quindi si deve sempre schivare, soprattutto quando si inizia a governare. Perciò Saul stette due anni, dopo che fu eletto re, unto da Samuele, quasi come uomo privato, senza corte e senza guardia. Così egli pensò di schivare l'invidia e l'emulazione. L'imperatore Augusto, per nascondere la novità del suo principato, non si volle chiamare *imperatore* o *re*, ma con il nome di *tribuno* resse l'impero e, per quanto poteva, appoggiava le leggi e le sue ordinanze agli esempi del passato. Ma non ci fu nessuno che si servisse dell'antichità più dell'imperatore Tiberio, perché egli copriva e quasi onorava con vocaboli antichi anche le scelleratezze e le tirannie che di giorno in giorno introduceva, nonché gli statuti e gli ordini lodevoli. La novità porta con sé odio e la mutazione dell'usanze inveterate non può passare senza risentimento: Vonone, re dei parchi, fu cacciato dal regno, solamente perché in Partia viveva all'usanza di Roma, dove era stato per lungo tempo. Ma gravissimo fu l'errore di Ludovico XI re di Francia, perché, divenuto re, privò d'ufficio e di grado tutti quelli che erano stati favoriti e stimati da suo padre. Poiché era nuovo nel governo e perciò non aveva la conoscenza né la pratica necessaria degli affari, doveva almeno aver presso di sé ministri vecchi, perché, se il principe e pure i ministri sono nuovi, per forza di cose seguiranno delle novità, come provò lo stesso Ludovico, che si vide più d'una volta in grandissime difficoltà.
E, se si devono introdurre novità, bisogna procedere a poco a poco e quasi impercettibilmente, imitando la natura, che non passa immediatamente dall'inverno all'estate, né da questa a quello, ma vi interpone due stagioni temperate, cioè la primavera e l'autunno, che con la loro piacevolezza ci rendono tollerabile il passaggio che si fa dal freddo al caldo e il ritorno dal caldo al freddo.

Riassunto. Botero consiglia al principe di non introdurre novità rispetto alle tradizioni consolidate, che hanno fatto buona prova, perché le novità provocano odio e risentimento nei sudditi. E a sostegno della sua tesi fa diversi esempi: Augusto che non volle mai chiamarsi con il nome di imperatore; e Tiberio, che copriva con nomi antichi le novità che introduceva, compresi i suoi misfatti. Il terzo esempio riguarda Ludovico XI re di Francia, che, divenuto re, priva d'ufficio e di grado tutti quelli che erano stati favoriti e stimati da suo padre. Poiché non aveva esperienza di governo, aveva tutto l'interesse a mantenerli al loro posto. Così evitava di introdurre novità che lo facevano odiare. Perciò, se si vogliono o se si devono introdurre, si deve procedere lentamente, come fa la natura, che passa in modo quasi inavvertito da una stagione all'altra.

Commento
1. Botero è contrario alle novità e spiega anche il motivo: esse provocano odio e risentimento, soprattutto se le tradizioni antiche hanno fatto buona prova. E fa l'esempio di due imperatori romani che hanno fatto di tutto per non introdurle o per rintrodurle con un nome antico. Infine fa l'esempio di un comportamento autolesionistico recente: Ludovico XI re di Francia, che licenzia i ministri che avevano fatto buona prova sotto suo padre. Egli era inesperto di governo e avrebbe introdotto novità, che l'avrebbero fatto odiare. La soluzione indicata è quindi di introdurre le novità, se proprio è necessario, e di introdurle lentissimamente e con un nome antico. L'esempio di Ludovico XI è un contro-esempio, cioè un esempio *in negativo*, che conferma e rafforza gli esempi *in positivo* che aveva fatto. È inevitabile il rimando alla strategia di Francesco d'Assisi nel fioretto *Della perfetta letizia*: prima esempi in negativo, poi in positivo, quindi la definizione teorica di che cos'è perfetta letizia.
2. Anche Tommaso d'Aquino è ostile alle novità nel *De regno ad regem Cypri* (o *De regimine principum*)

(1266), perché provocano caos sociale. I rivoluzionari moderni vogliono fare la rivoluzione e cambiare tutto. Ma il motivo è chiaro: vogliono fare i loro interessi, nascosti sotto slogan a rima baciata o sotto il nome di grandi e commoventi ideali come giustizia sociale e sfruttamento della classe operaia, oggi sfruttamento del terzo mondo. Vale la pena di osservare che le società tradizionali erano statiche, erano dominate dalle stagioni, cioè dalla natura, e avevano una bassissima produttività. Il rapporto con la natura era ottimale e i cambiamenti potevano soltanto farlo saltare e provocare danni. Di qui il rifiuto delle innovazioni. Le cose cambiano soltanto a partire dalla *rivoluzione industriale* inglese (1770). Oggi le novità sono "obbligatorie", perché permettono o dovrebbero permettere riorganizzazioni vantaggiose dell'ambito in cui sono introdotte. Va da sé però che le novità favoriscono alcuni e sfavoriscono altri. La macchina a vapore aumenta la produzione, e abbassa il costo e il prezzo dei beni immessi sul mercato, ma provoca disoccupazione tra i lavoratori delle manifatture e anche atti dii aperta ribellione: la distruzione delle macchine (il *luddismo*), che spinge i governanti inglesi a introdurre per i colpevoli pene severissime fino alla pena di morte. Oggi scienza e tecnologia costringono tutti a un continuo (dispendioso e faticoso) aggiornamento. E provocano i loro morti: chi è cacciato fuori del mercato del lavoro è molto difficile che vi rientri. Una soluzione parziale è quando è espulso con una buonuscita generosa. L'introduzione del computer e dei programmi di grafica provocano il rapidissimo licenziamento e le violentissime proteste dei disegnatori di disegni animati che a Hollywood lavoravano nel cinema (1990-2000). Contemporaneamente si creavano nuovi posti di lavoro, ma con specializzazioni del tutto diverse e quindi per altri lavoratori.

3. Un'osservazione di passaggio: Botero propone una società statica in un mondo statico e ciclico, ed ha alle spalle una informazione capillare. I rivoluzionari del passato e dell'altro ieri propongono la conquista violenta del potere e la rivoluzione ed hanno una conoscenza minima, insignificante, del passato e del loro presente. Ciò risulta sia studiando Marx ed Engels, sia studiando i loro epigoni, sia studiando le canzoni socialiste e comuniste. A parte le idee balorde di rivoluzionari ignoranti, oggi il problema teorico e pratico è come ci si deve comportare o che cosa si deve fare in una società che da 70 anni non è più né statica né ciclica, perché si basa sull'innovazione continua ed esasperata, che ha messo con le spalle al muro anche colossi come la Kodak, che ha ignorato il digitale, con conseguenze disastrose.

4. Conviene notare la strategia dell'autore: sostiene che le novità devono essere evitate, ma non lo afferma in modo perentorio, assoluto, è meglio vedere caso per caso. Aggiunge subito dopo che, se proprio si devono introdurre, conviene usare un nome antico e introdurle lentamente. Si chiama *flessibilità operativa*, ed è utile, perché permette all'operatore di fare quel che vuole o, con linguaggio più curato, di realizzare i suoi propositi e i suoi piani, ma senza suscitare reazioni ostili.

---I ☺ I---

Le virtù che conservano l'amore e la reputazione del principe, II

Le virtù (=capacità), delle quali abbiamo sinora ragionato e sulle quali s'appoggia l'amore e la reputazione (=buon nome, fama), durano poco, se non sono aiutate e mantenute da due altre, che sono la religione e la temperanza. La repubblica (=la *cosa pubblica*, da non confondere con il *regime repubblicano*) è quasi una vigna, che non può fiorire, né far frutto, se non è favorita dalla protezione del cielo e aiutata dall'industria umana, che la poti e le tronchi i rami superflui. La religione procura di mantener gli Stati, con l'aiuto soprannaturale della grazia di Dio, la temperanza, con il tenerne lontane le morbidezze e il nutrimento dei vizi, da cui procede la rovina della società.

Commento

1. *Le virtù politiche* di cui parla Botero sono in parte le virtù di cui parla la Chiesa, che si riallaccia ed amplia enormemente le virtù politiche di Aristotele. Le virtù cardinali (prudenza, giustizia, fortezza, temperanza) sono le virtù del buon cittadino; le virtù teologali (fede, speranza, carità) sono quelle del buon credente. La Chiesa opportunamente distingue i due ambiti. Le virtù di cui parla Machiavelli hanno invece un'altra origine: sono soltanto le virtù del cittadino romano: il valore militare, come dimostrano in particolare i versi di Petrarca, citati alla fine dell'opera (cap. XXVI). Leggendo e confrontando i due autori non deve sfuggire la differenza di significato. In questo conteso la *religione* va intesa come *religiosità* o *rispetto per la religione*. Ed è una virtù o comportamento nuovo e cristiano o antico e romano. Prima di Botero Machiavelli aveva sottolineato l'importanza dalla religione come *instrumentum regni* (*Discorso sopra la prima deca di Tito Livio*, 11). Botero condivide la tesi, ma inserisce la questione in un contesto molto più vasto e più articolato, e si tiene per sé quel che è la religione in sé e quel che egli pensa della religione: non sarebbero discorsi che interessano al principe.

---I ☺ I---

La religione, II

È certissimo che nei tempi eroici i principi avevano cura delle cose sacre, come insegna Aristotele, non perché essi sacrificassero (benché Matusalemme fosse allo stesso tempo re e sacerdote), ma affinché con l'aiuto loro i sacrifici fossero celebrati magnificamente. Aristotele dice sempre che è conveniente ai supremi magistrati fare sacrifici alla grande e con magnificenza. I romani non trattavano d'impresa né di negozio pubblico, se prima non deliberavano di procurare prodigi (=fare sacrifici stupefacenti), di placare

l'ira degli dei, di conciliarsi la loro grazia o di ringraziarli dei benefici ricevuti. Infine ritenevano la religione uno dei pilastri del loro governo né permettevano che in modo alcuno fosse alterata, nonché violata. Diotimo, un antico filosofo greco, scrive che al re sono necessarie tre cose: pietà, giustizia e milizia. La prima, per la perfezione di se stesso; la seconda, per contenere in ufficio (=impedire sedizioni tra) i suoi sudditi; la terza, per tenere lontani i nemici. Aristotele consiglia anche al tiranno di fare ogni cosa per essere stimato religioso e pio: prima, perché i sudditi, ritenendolo in tal concetto, non avranno paura d'essere ingiustamente trattati da quel che essi stimano riverire gli dei; poi, perché si guarderanno di sollevarsi e di dar disturbo a colui, che essi pensano esser caro agli dei. Ma è difficile che chi non è veramente religioso sia stimato tale, poiché non è cosa, che meno duri, che la simulazione. Il principe deve dunque di tutto cuore (=sinceramente) umiliarsi davanti alla Divina Maestà, e da lei riconoscere il regno e l'obbedienza dei popoli; e quanto più egli è collocato in alto sopra gli altri, tanto più deve abbassarsi nel cospetto di Dio. Non deve metter mano a negozio, non deve tentar impresa, né cosa alcuna, che egli non sia sicuro di essere conforme alla legge di Dio. […]
Pertanto sarebbe necessario che il principe nel consiglio di Stato non facesse deliberare nulla, che prima non fosse esaminata in un consiglio di coscienza, nel quale intervenissero dottori eccellenti in teologia e in ragione canonica, altrimenti caricherà la sua coscienza e farà cose che bisognerà poi disfare, se non vorrà condannare l'anima sua e dei suoi successori. Né ciò deve parer cosa strana, perché, se i romani non tentavano cosa alcuna senza il parere e l'approvazione degli aruspici e degli àuguri, se il turco non si muove a far guerra né a fare altra cosa d'importanza senza consultarla con il Mutfli e averne il suo giudizio per iscritto, perché deve il principe cristiano chiuder la porta del suo consiglio segreto al *Vangelo* e a Cristo? E appoggiare una ragione di Stato contraria alla legge di Dio, quasi altare contra altare? O come può sperare che le cose gli debbano succedere felicemente, se le ha consultate senza rispetto alcuno verso l'autore della felicità? Chi fu mai più religioso o più felice nelle guerre, di Costantino il Grande, che metteva ogni sua fiducia nella croce? Gregorio Niceforo, uno storico bizantino, di Teodosio scrive che ottenne molte vittorie più con il fervore dell'orazione che con il valore dei soldati. La grandezza dei principi d'Austria non è nata altrove, che dalla loro eccellente pietà. Perciò si legge che, essendo a caccia con una gran pioggia, Rodolfo, conte d'Asburgo, incontrò un sacerdote che camminava da solo e, avendo chiesto dove andasse e quale fosse la causa di un viaggio così disagevole, rispose che andava a portare il santissimo viatico a un infermo. Allora Rodolfo smontò subito da cavallo e, adorando umilmente Gesù Cristo nascosto sotto la specie e la forma del pane, mise il suo mantello sulle spalle al sacerdote, affinché la pioggia non lo gravasse tanto, e con maggior decoro portasse l'ostia consacrata. […]
La religione è fondamento d'ogni principato, perché, venendo da Dio ogni podestà, e non acquistandosi la grazia e il favore di Dio altrimenti che con la religione, ogni altro fondamento sarà rovinoso. La religione rende il principe caro a Dio; e di che cosa può temere chi ha Dio dalla sua? E la bontà d'un principe è spesse volte causa delle prosperità dei popoli. Ma perché spesso Dio permette le disdette, le morti dei principi, le rivoluzioni degli Stati e le rovine delle città per i peccati dei popoli e perché così conviene per la gloria e il servizio di Sua Maestà, il re deve usare ogni studio e diligenza per introdurre la religione e la pietà e per accrescerla nel suo Stato. […] la religione è quasi madre di ogni virtù, rende i sudditi obbedienti al suo principe, coraggiosi nelle imprese, arditi nei pericoli, generosi nei bisogni, pronti in ogni necessità della cosa repubblica, perché sanno che, servendo il principe, fanno servizio a Dio, di cui il principe è il rappresentante sulla terra.

Riassunto. Botero afferma che i principi hanno tutto l'interesse ad ascoltare (e a collaborare con) la Chiesa e a diffondere la religione cattolica, perché essa educa i sudditi ad obbedire e a non ribellarsi allo Stato, neanche se sono perseguitati. In tal modo la pace sociale è sempre mantenuta.

Commento
1. Botero è un persuasore occulto. E applica i suggerimenti che egli stesso consiglia al principe: non introdurre novità o introdurle un po' alla volta. Nel paragrafetto dice che il principe deve obbedire alla sua coscienza, altrimenti condanna l'anima sua e quella (addirittura!) dei suoi successori. Ma poi giustifica la tesi richiamandosi agli antichi romani, che non facevano niente senza aver prima consultato aruspici e àuguri. Il riferimento si trova tale e quale in Machiavelli, così egli a sostegno della sua tesi può o potrebbe spendere pure l'autorità di un laico e di un laico *anticlericale*, come il segretario fiorentino. Questo passo mostra, come altri, l'abilità estrema di Botero nel plasmare la realtà secondo le sue intenzioni e nel rendere le sue tesi persuasive.
2. L'autore si potrebbe ben far rientrare in correnti di pensiero che ufficialmente nascono in… seguito: l'*utilitarismo* di J. Bentham (1748-1832) e il *pragmatismo* di J. Dewey (1859-1952). Ma di ciò i laici non si sono mai accorti.

---I ☺ I---

Alcuni modi di diffondere la religione, II

È di tanta forza la religione nei governi, che senza essa ogni altro fondamento di Stato vacilla: così tutti quelli quasi, che hanno voluto fondare nuovi imperii, hanno anche introdotto nuove sette o innovato le vecchie, come fanno fede Ismaele, re di Persia, e il Seriffo, re di Marocco, il principe Luigi di Conde, l'ammi-

raglio di Francia Gaspar da Colligni e Guglielmo di Nassau, che per via d'eresie hanno messo scandalo nella fede e perturbato la cristianità. Ma, tra tutte le leggi, nessuna è più favorevole ai principi, che la cristiana, perché essa sottomette loro non solamente i corpi e le facoltà dei sudditi, dove conviene, ma anche gli animi e le coscienze, e lega non solamente le mani, ma anche gli affetti e i pensieri, e vuole che si obbedisca ai principi discoli, nonché ai moderati, e che si patisca ogni cosa per non perturbar la pace. E non è cosa alcuna, nella quale disobblighi il suddito dall'obbedienza dovuta al principe, se non è contro la legge della natura o di Dio. In questi casi vuole che si faccia ogni cosa, prima che si venga a una rottura manifesta, di cui diedero grande esempio i cristiani nella Chiesa primitiva, perché, sebbene fossero perseguitati e con ogni crudeltà tormentati, tuttavia si legge che non si ribellarono mai al potere costituito né si rivoltarono mai contro i loro principi. Pativano le ruote, il ferro e il fuoco, l'immensa ferocia e la rabbia dei tiranni e dei carnefici, per la pace pubblica. Né si deve stimare che ciò avvenisse, perché non avevano forze, perché le legioni intere gettavano l'armi e si lasciavano crudelmente straziare e – quel che è di non minore meraviglia – nonostante ciò pregavano quotidianamente Dio che conservasse l'impero romano.
Nei tempi nostri noi vediamo che i cattolici sono stati oppressi dagli eretici in Scozia, in Inghilterra, in Francia, in Fiandra e in molte parti della Germania, il che è indizio della verità della fede cattolica, che rende i sudditi obbedienti al principe e lega loro la coscienza, e li fa desiderosi di pace, e nemici di proteste e di scandali. Ma Lutero, Calvino e gli altri, allontanandosi dalla verità evangelica, seminano da per tutto zizzanie e rivoluzioni di Stati e rovine di regni. Ora, poiché è tanto grande l'importanza della religione per un governo felice e per la quiete degli Stati, il principe deve favorirla, e con ogni suo studio diffonderla. E prima conviene ch'egli schivi gli estremi, che sono la simulazione e la superstizione: quella, perché (come ho già detto) non può durare e, scoperta, discredita sicuramente il simulatore, questa, perché porta con sé disprezzo: sia sodamente religioso contra la finzione e saggiamente pio contro la superstizione. Dio è verità, e vuol essere adorato con verità e con schiettezza d'animo. Supposto questo fondamento, presti il debito onore al vicario di Cristo (=il papa) e ai ministri delle cose sacre, e ne dia esempio agli altri, persuadendosi che non è cosa più sciocca, né che mostri maggior viltà d'animo che l'attaccarsi con i pontefici e con le persone religiose; perché, se tu li onori per rispetto di Dio (di cui tengono il luogo) sei empio, se non cedi loro; e, se non li onori per rispetto di Dio, ma per qualche loro qualità, sei stupido. A questo proposito non si può lodare abbastanza Ferrante Cortese, conquistatore della nuova Spagna, perché questo eccellentissimo personaggio, con l'incredibile riverenza ch'egli portava ai sacerdoti e ai religiosi, mise in sommo credito e pregio la fede e la religione cristiana in quei paesi, e il suo esempio ha avuto tanta forza, che sino ad oggi non è luogo al mondo dove il clero sia più rispettato, e le persone religiose più riverite, che nella nuova Spagna.

Riassunto. La religione è il fondamento dello Stato. Senza di essa lo Stato vacilla. Perciò il principe deve avere il massimo rispetto per gli ecclesiastici e per le cose sacre. E deve preoccuparsi di diffondere la religione. Il rispetto della religione però deve essere sincero, perché chi simula o prima o poi si fa scoprire. L'autore quindi porta molteplici esempi, spesso edificanti, a sostegno delle sue affermazioni.

Commento
1. "La religione rende il principe caro a Dio": Botero parla *pro domo sua* (e *pro domo Ecclesiae*), come avevano fatto Machiavelli e Guicciardini e come fanno normalmente tutti gli individui. Anzi sarebbe strano se non cercasse di portare acqua al suo mulino. E proprio perché fa una cosa ovvia e prevedibile, che tutti fanno e che tutti, compreso lui, hanno il diritto di fare, conviene chiedersi qual è il modo più corretto e proficuo di leggere le sue pagine. È semplice: a) lasciar perdere per un momento la parte propagandistica e assimilare quel che il testo effettivamente insegna per gestire lo Stato; e b) tenere presente che in ogni circostanza bisogna, *cioè il principe deve*, fare i conti con la Chiesa e con il potere religioso che essa rappresenta. Nel testo egli manipola il lettore: non parla di Chiesa, parla di religione. E anche qui, come più sopra, propone un affare o l'affare al principe: io do una cosa a te e tu dai una cosa a me. Le due parti hanno esperienza di affari e il problema è posto in questi termini, anche se non sembra. Botero è un manipolatore sbalorditivo, forsennato, a tempo pieno. Dietro di sé ha ordine dei gesuiti e Chiesa e… parla a nome della Chiesa! Rispetto all'ex gesuita Machiavelli fa la figura dello scolaretto che ha scoperto l'acqua calda, che pensa di aver scoperto le verità ultime e che alla fin fine parla soltanto a nome di se stesso: dietro di sé non ha alcun gruppo sociale che lo sostenga né alcuna istituzione da rappresentare. Il segretario fiorentino è uno studioso *novus*; l'ex gesuita è uno studioso *vetus*, cha ha incorporato il sapere accumulato dalla sua compagnia di combattenti.
2. Se la parola *religione* fa inorridire i nobili spiriti laici, allora si usa un altro termine: cultura e valori che rendono omogenea la società, religione della patria, religione della famiglia e dei penati. I nomi sono soltanto *flatus* vocis. Quel che conta sono le conseguenze della religione cristiana o della religione della patria: una società compatta, che pratica gli stessi valori. Conviene perciò vedere la religione cristiana in questi termini e non nei termini di un potere esterno che minaccia il principe e lo Stato. I rapporti tra religione e Stato dovevano essere gli stessi che c'erano nel mondo greco o romano o il più possibile simili. Il fatto è (e bisognava tenerlo presente) che, caduto l'impero romano, la Chiesa era sopravvissuta e si era

costituita come uno Stato tra gli altri Stati: era un corpo a se stante, di cui (gli Stati) italiani ed europei dovevano tener conto. La scissione era avvenuta e non sarebbe più rientrata. La Chiesa romana si era radicata nella popolazione e nelle coscienze in tutti gli Stati: era divenuta sovra-nazionale. Inoltre si era impossessata ed aveva il controllo della cultura, degli spettacoli, degli intellettuali e dei servizi resi alla popolazione dai vari ordini religiosi post-tridentini.
3. Nel testo Botero indica chiaramente qual è l'importanza sociale della religione: educa i sudditi ad essere obbedienti e a non ribellarsi neanche quando sono perseguitati. Invece i protestanti sono abituati a protestare. Perciò suo avviso (e anche a nostro avviso) l'alleanza fra trono e altare conviene allo Stato come al principe. Con l'obbedienza dei sudditi è più facile mantenere la pace sociale ed anche fare la guerra. Il potere politico perciò deve avere il massimo rispetto verso il potere religioso.
4. Più volte Botero insiste sul carattere meraviglioso che devono avere le cerimonie religiose: l'arte barocca e la sua spettacolarità sta facendo sentire il suo arrivo.
5. Se fa piacere, si può dire che la religione di Botero (ma soltanto quando assume il punto di vista del principe o del docente del principe) è senza Dio e senza l'al di là: serve per gestire l'al di qua. La religione insegna l'obbedienza allo Stato in tutte le circostanze, anche quando lo Stato perseguita i cristiani. Essa è "ridotta" a cerimonie sfarzose, che suscitano la meraviglia degli… spettatori, cioè dei fedeli. Se proposte da uno scrittore laico, queste idee avrebbero fatto scandalo.
6. Il testo va chiaramente confrontato con due capitoletti del Principe di Machiavelli: cap. XV: Le azioni per le quali gli uomini e soprattutto i principi sono lodati oppure biasimati; e cap. XVII: La crudeltà e la pietà; se è meglio essere amati o temuti, oppure il contrario. Le riflessioni sono di modesto valore, ma sono espresse in un linguaggio straordinario, che le fa diventare affascinanti, ipnotiche e grandiose. I lettori critici dell'operetta non sono riusciti ad andare al di là del fascino delle parole.
7. Botero assume *il punto di vista del principe*, con cui sta parlando, e gli fa notare i vantaggi che ottiene dalla religione: educa i sudditi all'obbedienza. Insomma per il principe la religione è un utilissimo *instrumentum regni*. Non dice, né qui né altrove, che cos'è la religione per lui: l'argomento non è pertinente. Si può pensare però che sia ben diversa dall'essere un semplice *instrumentum regni*.

---I☺I---

La temperanza, II

La religione è madre e la temperanza è balia delle virtù, perché senza il suo concorso e aiuto, la prudenza s'accieca, la fortezza si snerva, la giustizia si corrompe e ogni altro bene perde il suo vigore, perché la gola, il sonno e le oziose piume cacciano dal mondo quanto vi è d'onesto e di generoso; i bagordi istupidiscono gli ingegni e tolgono le forze e, scorgendo la vita, le delicatezze e le troppe comodità partoriscono effeminatezza. Ma non si ferma qui il male, perché, per poter superare gli uguali e pareggiare i superiori, nella magnificenza della tavola come nello splendore del vestito e in ogni lusso e vanità, gli uomini, non bastando loro le entrate dei propri possedimenti, non gli emolumenti delle loro attività commerciali, stendono la mano sino nelle cose sacre e si danno ad ogni scelleratezza: in tanto falliscono i privati e si rovina il pubblico e, mancando i fondamenti, cadono gli Stati. E chi vorrà considerare da dove sia proceduta la rovina dell'impero romano, troverà che sono state le delicatezze e le pompe, perché, dopo che le delizie vennero dall'Asia e dalla Grecia a Roma e cominciarono a dilettare il popolo di Marte, quegli animi, in precedenza mai vinti in battaglia, restarono vinti dal piacere, e i romani d'uomini diventarono femmine e di giustissimi signori divennero crudelissimi assassini delle genti a lor soggette, perché, volendo ciascuno vivere da re, metteva a sacco le città affidate al suo governo, così mancava di qua il valore, affogato dalle delizie, e di là l'affezione dei popoli, oppressi dalla violenza dei magistrati: l'uno e l'altro dava animo ai barbari d'entrare nelle provincie e d'assaltare Roma stessa. Le delizie (=i prodotti raffinati, i piaceri) entrarono in Roma con il trionfo di Scipione l'Asiatico e di Manlio Volsone, e andarono di mano in mano diffondendo il loro veleno, sino a tanto che, tolta via la grandezza d'animo e la generosità antica, i romani non si vergognarono di sopportare l'orribile tirannia di Tiberio, la bestialità di Caligola, l'immane ferocia di Nerone, la poltroneria di Eliogabalo, e di ubbidire a tanti mostri del genere umano, senza mai ribellarsi. E, seppure ne furono ammazzati parecchi, si adoperarono in ciò più le donne che gli uomini, e i barbari che i romani, e i privati che il senato, né fu mai gente al mondo che si lasciasse tanto liberamente calpestare e straziare dai tiranni, quanto essi.
Il che arguisce che la loro virtù era svanita nei teatri, marcita nelle ville di Lucullo, affogata nelle peschiere di Messalla, snervata nell'ozio e nei piaceri, perciò fu poi facile che da Alarico re dei goti, da Ataulfo e da Genserico re dei vandali, da Odoacre re degli eruli, da Teodorico e da Totila, re dei visigoti, Roma fosse presa, saccheggiata, incendiata e ridotta quasi in polvere e in cenere, e che le provincie, rimaste senza difese, diventassero preda dei barbari. […]
Ma non è cosa, nella quale bisogni aver cura maggiore che di limitare il fasto e le pompe delle donne; perché i costumi corrotti dalle donne, non solamente (come insegna Aristotele) hanno in sé una certa indecenza e bruttezza, ma di più rendono gli uomini avari e li conducono a mal partito, perché, essendo molto più atte le donne a corrompere gli uomini, che gli uomini a moderar le donne, pochi mariti sono padroni delle loro mogli. Ora le pompe fomentano l'ambizione e la vanità, e dirò anche la lascivia e la lubricità di quel sesso, e rovinano l'avere e le sostanze dei ma-

riti, e crescendo le pompe, crescono necessariamente i corredi e le doti. È dunque necessario terminare le spese del vestire e delle tavole, il che si può fare in due maniere: l'una con il proibire, quanto al vestire, universalmente certa sorte di tessuti e di ornamenti di prezzo elevato, come hanno fatto i portoghesi e i genovesi, l'altra con il caricare queste cose, senza proibirle, di dazii e di gravezze tanto grandi, che ne divengano carissime, perché a questo modo, con qualche beneficio del principe, altri non potrà portare tali ornamenti, che i principi e i grandi. Le suddette cose non soltanto pregiudicano infinitamente alla temperanza e per conseguenza alla conservazione degli Stati, ma sono anche causa, che il più delle volte si cavi fuori del tuo paese grandissima quantità d'oro e d'argento, perché, essendo le perle, le gioie, i profumi, gli odori e le altre cose tali in mano dei forestieri, vi sono vendute a lor modo, e per gentilezze e ciance da donne il tuo Stato si svuota delle vere ricchezze. Né si deve far poco conto di ciò, perché è cosa certissima che tutti i grandi imperii sono andati in rovina per due vizi: e questi sono stati il lusso e l'avarizia, dei quali l'avarizia è nata dal lusso, e il lusso dalle donne.

Riassunto. Botero invita il principe a praticare e a diffondere la temperanza. Finché furono bravi soldati, i romani conquistarono il mondo. Quando dalle province arrivarono le ricchezze e le comodità, essi si rammollirono e furono invasi dai barbari. Per lo stesso motivo ritiene che si debba limitare il fasto delle donne, che fa uscire oro dai confini dello Stato. Il modo più semplice è quello di caricare di tasse i gioielli che esse più apprezzano. L'autore conclude affermando che tutti i grandi imperi sono andati in rovina per due vizi, il lusso e l'avarizia. E l'avarizia è nata dal lusso, e il lusso dalle donne.

Commento

1. Botero è persuasivo nelle sue argomentazioni. D'altra parte conosceva bene e praticava la retorica. È persuasivo perché ha vaste conoscenze sugli argomenti trattati e perché conosce la psicologia degli uomini, donne e regnanti compresi. Qui tira un fendente imparabile contro le donne: le accusa di aver causato la caduta degli imperi, costruiti dagli uomini, con il loro amore sfrenato per il lusso. Aveva appena detto che l'impero romano era caduto perché i romani non avevano più voglia di fare i militari e preferivano fare la bella vita e andare a divertirsi al Colosseo.
2. Insomma per l'autore l'impero romano è caduto perché gli uomini divennero *effeminati* e le donne spendevano troppo denaro *dei mariti* in gioielli. Un colpo al cerchio e uno alla botte. Egli fornisce un'analisi corrosiva dei rapporti tra uomini e donne: "essendo molto più atte le donne a corrompere gli uomini, che gli uomini a moderar le donne". Il bravo gesuita dice che le donne tengono in pugno gli uomini e fanno far loro quel che vogliono, perché hanno la vagina e la usano per ricattarli. Le femministe di ieri e di oggi non hanno contestato l'affermazione dell'ex gesuita perché… non lo hanno ancora letto.
3. Botero sa guardare la realtà, sa che ci sono le donne e sa che hanno potere decisionale. In questa circostanza egli le critica aspramente per l'amore che esse hanno per i gioielli, ovviamente costosi. Andando però oltre questo facile e apparente moralismo, egli si chiede (e noi con lui) se conviene investire il denaro in gioielli o se conviene *di più* investire in lavori ben altrimenti produttivi e remunerativi. La risposta è quella che piace, ma in ogni caso il problema va posto. Nota pure che lo sfarzo femminile esagerato può provocare invidia, emulazione e odio non soltanto in altre donne, ma anche e soprattutto nel popolo affamato e nullatenente. Insomma la ricchezza va usata e ostentata con il senso della misura. È meglio prevenire che curare.
4. Il linguaggio scorrevole, normalizzato, semplice, comprensibile, tranquillo e carezzevole di Botero non deve trarre in inganno. La sua abilità oratoria è straordinaria e… passa inosservata. La prosa *sembra* piatta e colloquiale. Le sue analisi sono profonde, si basano sulla conoscenza di molti settori del sapere, e… spesso sono corrosive. Corrosive verso principi, sudditi, servi, uomini e donne. Non scrive per un posto di lavoro, come Machiavelli. Non è la montagna che va da Maometto, sono i principi che vengono da lui. Egli pianta l'ordine dei gesuiti per far quello che vuole, ma, quando muore, è sepolto in una chiesa dei gesuiti! I confratelli si impadroniscono almeno della tomba del loro migliore comandante.
5. È sorprendente che Machiavelli interpreti la religione come *instrumentum regni*, che sostenga, che la corruzione della religione ha portato alla rovina la società *romana* e poi si fermi lì (*Discorsi sopra la prima deca*, I, 11). Doveva concludere che la religione era ancora utile e che, nel presente, il principe doveva pretendere la moralizzazione della Chiesa e poi favorire la Chiesa quanto più poteva, poiché ciò faceva i suoi interessi. Invece no: la conclusione non è tirata, resta implicita nel testo. Comunque sia, a suo dire soltanto la corruzione della religione porta al collasso della società, e l'autore fa l'esempio dell'Italia del suo tempo. Botero invece indica *cause non legate alla religione* per la fine dell'impero romano: l'ingiustizia dei tribunali, i vizi legati alla ricchezza acquisita, gli uomini divenuti effeminati e incapaci di apprezzare il valore militare e, ancora, gli uomini corrotti dalla vagina e dalle spese pazze delle donne, alle quali non sanno dire di no. L'analisi del fiorentino è superficiale, quella del gesuita è articolata e pure simpatica: individua nel potere della vagina una delle cause che hanno portato l'impero romano a cadere nelle mani dei barbari e al collasso. Non si capisce chi sia il prete e chi il laico. Sembra che il prete sia Machiavelli e il laico sia Botero.
6. Il testo di Botero va letto con quello più sopra, che parla della liberalità. E va confrontato con il testo di Machiavelli che individua nella corruzione della religione la caduta dell'impero romano (*Discorsi sopra*

la prima deca di Tito Livio, 11). Molto più realisticamente Botero la individua nel rammollimento degli uomini che non pensano più alla guerra, ma sono inebetiti da una vita comoda e dalla lussuria, e nello sfarzo delle donne, che grazie al potere della vagina comandano agli uomini: "tutti i grandi imperii hanno rovinato per due vizi, e questi sono stati il lusso e l'avarizia. E l'avarizia è nata dal lusso, e il lusso dalle donne". Se ci fa piacere, possiamo chiederci se è vera o no questa sua affermazione. Ma possiamo percorrere anche un'altra via: vedere le conseguenze sociali di quest'affermazione, vera o falsa che sia. Le conseguenze sono positive: il contenimento dello sfarzo evita emulazione, invidie e malumori, sia tra componenti femminili della stessa classe, sia tra popolazione nullatenente e classi ricche. Qui l'autore non indica nessun senso o valore oltremondano della vita temperata, cioè della vita virtuosa. È un valore terreno, civile, che impedisce o almeno riduce conflitti sociali, sempre malvisti da un principe.
7. I pittori lavorano per la Chiesa, per le corti e per i privati, e s'impegnano a tempo pieno a ricordare agli uomini come sono fatte le donne al naturale: nude.

---I☺I---

Le imprese di guerra, III

Ma molto maggior attrazione portano con sé le imprese militari, perché non è cosa, che più sospenda gli animi delle genti, che le guerre d'importanza e che s'intraprendono per assicurare i confini o per ampliare l'impero, per acquistare giustamente ricchezze e gloria o per difendere gli alleati o per favorire gli amici o per conservare la religione e il culto di Dio: perché a simili imprese sogliono andare tutti quei che valgono qualcosa con la mano o con il consiglio e ivi sfogano contro i nemici communi i loro umori; il resto del popolo o va dietro al campo per condurvi vettovaglie e per farvi altro simile servizio o resta a casa, dove o porge preghiere e voti al Signor Dio per conseguire la vittoria o sta sospeso per l'attesa e dai successi della guerra di tal maniera, che non resta negli animi dei sudditi luogo alcuno per le rivolte, tanto sono tutti occupati nell'impresa o con l'opera o con il pensiero. A questo rimedio, come ad uno ancora efficace, ricorrevano ordinariamente i romani nelle sedizioni della plebe: menavano l'esercito in campagna contro i nemici, così acquietavano gli animi pieni di mal talento contra i nobili; e Cimone, vedendo che la gioventù ateniese non sapeva starsene quieta, armate 200 galere, la portò a far prova del suo valore contro i Persiani. E, se noi considerassimo bene per quale motivo ai tempi nostri la Spagna è in somma quiete e la Francia coinvolta in perpetue guerre civili, scopriremo che ciò procedere in parte perché la Spagna si è impiegata in guerre straniere e in imprese remote nelle Indie, nei Paesi Bassi, contro eretici, contro turchi e mori, dove essendo occupate parte le mani, parte le menti degli spagnoli, la lor patria ha goduto grandissima pace e rivolto altrove ogni individuo che aveva intenzione di disturbare. Al contrario la Francia, stando in pace con gli stranieri, si è rivolta contra se stessa e, non avendo altro pretesto, ha preso quello dell'eresie di Calvino e di un nuovo *Vangelo*, che, dovunque si fa sentire, annuncia non allegrezza, ma lutto, non pace, ma guerra orribile, e riempie gli animi non di buona volontà, ma di furore e di rabbia. Anche gli Ottomani, con un corso perpetuo di grandissime imprese e di vittorie, non solamente hanno ampliato il loro dominio, ma di più (il che non è di minor importanza) hanno assicurato gli acquisti e tenuto in pace i sudditi.

Riassunto. Per Botero le guerre sono importanti, perché attirano l'attenzione di tutti. Qualcuno segue l'esercito per fornire servizi, qualcun altro resta a casa in attesa di notizie o pregando Dio che conceda la vittoria. Poi cita il comportamento dei romani: per prevenire le sedizioni della plebe, facevano la guerra ai nemici. L'ateniese Cimone fece la stessa cosa con i giovani irrequieti: armò 200 galere e mosse guerra ai persiani. Poi Botero fa due esempi recenti: la Spagna è in pace, perché ha riversato le tensioni interne fuori dei suoi confini e ha mosso guerre, la Francia invece conosce la guerra civile, perché è in pace con i nemici esterni. Infine ricorda che anche i turchi hanno fatto la stessa cosa e, riversando all'esterno le tensioni interne, hanno conquistato un impero.

Commento
1. Botero insegna al principe a riversare vantaggiosamente all'esterno dello Stato le tensioni interne di nobili o popolazione: si muove guerra a qualcuno, così tutti pensano alla guerra e nessuno ha voglia di ribellarsi contro il potere costituito. In questi casi di solito chi protesta è fatto passare per anti-patriota, di favoreggiamento del nemico o collusione con il nemico.
2. Conviene a questo punto confrontare le idee di Botero con le stesse idee di Machiavelli sulla guerra: il principe fa la guerra perché la guerra è il suo gioco preferito, in cui dimostra la sua abilità. Il segretario fiorentino è più interessato alla guerra che alla pace e alla vita normale dello Stato: scrive *Dell'arte della guerra* (1519-20).
3. E trarre la conclusione paradossale: Machiavelli è condizionato dal *principio del piacere* personale del principe; Botero invece è condizionato da un *principio di funzionalità*: la guerra serve o non serve? Si deve o non si deve fare? Perché? E a che cosa serve?
4. Ma dal testo sulla guerra e dal confronto emerge anche un altro paradosso: l'amoralità del gesuita o dell'ex gesuita. Egli non si chiede se fare la guerra è lecito o no, se è un bene o è un male, se è peccato o no, se è ritenuto positivo o condannato dalla Chiesa. Egli vive e vede la guerra in un'altra prospettiva: se serve o non serve, se serve a deviare altrove le sedizioni o i conflitti interni allo Stato. La risposta è che permette di raggiungere questo risultato, e allora egli dà il suo consenso alla guerra: il principe la deve fare.

Il ragionamento è stringente, e l'autore segue il ragionamento e non altre vie.
5. Addirittura l'autore non ci ricorda nemmeno che guerra significa distruzione, saccheggi, massacri, morti, violenza, anche se potrebbe giustificarli con la teoria che tra due mali si sceglie il minore. D'altra parte anche Machiavelli aveva detto che è meglio ammazzare pochi capi pistoiesi sediziosi, piuttosto che lasciare che la città diventi preda di violenza.
6. Egli è tanto preso dalla sua amoralità e dalla funzionalità delle sue teorie, che non si chiede nemmeno quali sono gli aspetti positivi e quali gli aspetti negativi di una guerra. Insomma, la guerra provoca coesione sociale e sposta verso l'esterno le tensioni interne, e ciò è indubbiamente positivo. Due domande: a) ma questo è l'unico modo per sopire le tensioni interne? (Non si potrebbe fare un torneo di caccia o di giochi? E inventare ad esempio le partite di calcio, che giovano pure all'economia?); e b) a quale prezzo economico (in denaro) e sociale (i soldati morti o divenuti invalidi, le distruzioni fatte e subite)? In questo caso si potrebbe ricordare che Guicciardini era più avveduto: prima di iniziare una guerra è meglio pensarci molto bene, perché, una volta iniziata, essa procede per sé e noi non abbiamo più la possibilità di fermarla. Per la cronaca la guerra dei 30 anni (1618-48), avvenuta poco dopo la morte dell'autore, spopola letteralmente la Germania. Botero questa volta dimentica un precedente storico certamente significativo, che va sotto il nome di *vittoria di Pirro*: il re dell'Epiro aveva sì vinto i romani, ma la vittoria aveva avuto costi altissimi, era una mezza vittoria o una mezza sconfitta. Il fatto è che, quando parla, egli non ha mai tentennamenti: indica freddamente le varie possibilità. Tocca al principe scegliere la mossa e la partita da giocare.
7. Anche in questo caso ci si trova davanti a esempi e a contro-esempi *addomesticati*, per far dimostrare loro la tesi dell'autore. Se il termine non piace, si potrebbe usare anche un altro termine: esempi *forzati* o *semplificati*. Cimone che arma 200 galere, perché la gioventù ateniese era irrequieta, è una semplificazione eccessiva: dove ha trovato i capitali per costruire le navi? E perché compie la "buona azione" di spostare verso l'esterno le tensioni interne? E tali tensioni non potevano essere rintuzzate in modo meno costoso? Ad ogni modo la sua forzatura degli esempi non deve affatto far concludere che gli esempi sono scorretti e che non insegnano niente. Anche l'occhio o la retorica vuole la sua parte: l'esempio di Cimone, come tutti gli altri, è un esempio rapidissimo, semplificato al massimo, presentato per gli aspetti che interessano, che si ricorda subito. E questa è la cosa più importante. Insomma, se il lettore vuole, può andare a vedere il documento originale che parla di Cimone, sicuramente molto più lungo di cinque righe. Ma per imparare il mestiere di governante ha bisogno di esempi ridotti ai minimi termini, che perciò si leggono, si capiscono subito e si memorizzano subito. Qui si vede il mestiere di docente praticato dall'ex gesuita.

Se sia conveniente che il principe vada alla guerra in prima persona, III

Non sarà fuori di proposito il trattare qui se alle imprese di guerra sia bene che il principe vada in persona o no: cosa per via d'esempi e di ragioni molto disputabile dall'una e dall'altra parte, perché, da una banda, è più facile che, tra molti capitani e baroni dediti alla milizia, ve ne sia uno o più d'eccellente giudizio, valore e felicità, che non è, che queste parti si ritrovino sempre nel principe; nel qual caso meglio è che egli maneggi l'imprese per mezzo d'altri, che in prima persona, perché, non avendo quelle parti che si ricercano in un capitano, la sua presenza sarà più atta a disturbare le buone risoluzioni e ad impedire le esecuzioni, che a promuover quelle o a sollecitar queste. Giustiniano, senza muoversi di Costantinopoli, valendosi della prudenza e del valore di uomini eccellenti, liberò l'Italia dai gotti e l'Africa dai vandali, e tenne l'ardire dei persiani a freno, e fu stimato felice per la virtù di Bellisario e di Narsette e d'altri ministri che egli ebbe. Allo stesso modo Carlo V re di Francia, standosi fermo in Bourges, cacciò per mezzo d'ottimi condottieri gli inglesi fuori del regno, da cui riportò il soprannome di Savio. Dall'altra parte, se il principe è quale l'abbiamo descritto, andando personalmente alla guerra vi porterà tutte quelle parti che porterebbe un suo ministro, e di più il vantaggio della reputazione e dell'autorità, con la quale raddoppierà la vigilanza dei capitani e l'ardimento dei soldati, perché "urge la presenza di Turno" (*Eneide*, IX).
Ma, poiché un principe con le debite qualità si può ben desiderare, ma non formare da altri che da Dio, non resta a noi altro che dimostrare quali imprese ricerchino assolutamente la presenza del principe e quali no. Supponiamo dunque prima che il principe non si deve muovere, se non per guerre e per imprese importanti. Ora tali imprese si fanno o per difesa o per offesa e per acquisto dell'altrui; la difesa o è per lo tuo Stato principale e nel quale tu fai residenza o è di qualche membro separato e lontano. Diciamo dunque che, se il nemico ci verrà con grande sforzo ad assaltare in casa, sia bene che il principe gli vada personalmente incontro: prima, perché, oltre la reputazione che egli recherà all'impresa, e il seguito della nobiltà e del popolo che l'accompagnerà volontariamente e a gara, farà anche animo con il suo esempio ai sudditi e li metterà in necessità di combatter valorosamente per difesa e salute del regno e del re, il che importa moltissimo nelle offese, nonché nelle difese. Oltre di ciò, la difesa e la conservazione dello Stato è beneficio tanto grande e tanto universale, che il principe non deve permettere che se ne abbia obbligo ad altri che a lui, altrimenti corre rischio dello Stato, come avvenne a Childerico re di Francia. Era entrato in quel nobilissimo regno Abdimaro, re di Spagna, con più di 450.000 saraceni e (mentre Childerico, avvolto nelle delizie del suo palazzo, attende, a guisa d'un Sardanapalo, a darsi bel tempo e ad ingolfarsi tuttavia più nei piaceri) metteva a ferro e a fuoco, con

terrore e con disperazione delle genti, tutto ciò che incontrava per le amene contrade dei Santoni e dei Pittoni. Ma non dormiva intanto Carlo Martello, perché, messo insieme un poderoso esercito (nel quale era il nervo e il fiore della nobiltà e del popolo di Francia) affrontatosi animosamente con i barbari, ne ammazzò, in un terribilissimo fatto d'arme, 375.000. Questa così valorosa difesa fu di tanta efficacia e con tanto favore obbligò universalmente gli animi dei francesi al Martello, che il re non serviva a nulla, perciò non c'è da meravigliarsi che Pipino suo figlio fosse poi così facilmente proclamato re di Francia nel 752. E non solamente si obbligano i popoli a chi difende lo Stato e il potere temporale, ma non meno a chi mantiene lo spirituale e la religione, perché questo ancora è beneficio di somma importanza e che appartiene a tutti. E nel medesimo regno di Francia si è visto quanto grande amore e reputazione si siano acquistati alcuni principi con la protezione che hanno sempre tenuto della fede e della causa di Dio. Non è però necessario che il principe si trovi sempre nei fatti d'arme: basterà alle volte avvicinarsi all'esercito e al luogo dove si combatte, fare finalmente in maniera che la salute dello Stato si riconosca o del tutto o in gran parte dal suo giudizio, consiglio, vigilanza, magnanimità e valore. Il medesimo si deve osservare nelle guerre offensive e d'importanza, ma vicine, perché la vicinanza accresce grazia e favore a chi conduce l'impresa a fine, e il beneficio pare (come veramente è) maggiore. Così il re di Leon e Castiglia e, di mano in mano, gli altri re di Spagna si sono personalmente trovati in tutte le imprese fatte contro i mori e in particolare Ferdinando re d'Aragona e Isabella regina di Castiglia, sua moglie, nell'impresa e conquista di Granada. Ma, se la guerra si farà lontano da casa, non deve il principe lasciare il cuore dei suoi Stati, da dove si deve diffondere l'autorità e il vigore alle parti circostanti, cosa osservata diligentemente dall'imperatore Tiberio, perché, tumultuando con grande pericolo le legioni della Germania e parendo alla più parte che il principe, per acquetare i sediziosi con la maestà della sua presenza, dovesse trasferirvisi, egli si risolse fermamente di non curarsi delle mormorazioni del volgo né del giudizio di chi si fosse, e non stimò conveniente a un grande principe partire, fuor di necessità, dalla sede dell'impero e del luogo da cui deriva il governo al resto del paese. A questo proposito Erodoto scrive che non era concesso al re della Persia uscire alla guerra fuori del regno, se non lasciando a casa (per evitare le guerre intestine) un vicario con le insegne e con il titolo di re. E gli ottomani non vanno facilmente alle imprese marittime; Solimano, solo tra tutti, passò nell'impresa di Rodi quel poco di mare che parte quell'isola da terraferma, e mi meraviglio di Machiavelli che consiglia il suo principe o tiranno che sia, a trasportar la sede della sua persona nei paesi acquistati, perché questo non è altro che un mettere a pericolo i sudditi naturali per quelli acquistati, e il sostanziale per l'accessorio. Né vale contro di ciò l'esempio che egli adduce del Gran Turco Maometto I, che trasferì la sua residenza da Bursa a Costantinopoli, perché il turco non ha sudditi naturali e il sito di Costantinopoli è il più comodo, che egli potesse trovare per restare in mezzo ai suoi Stati.

Riassunto. Botero si chiede se sia conveniente che il principe vada alla guerra. E la risposta è, come di consueto, articolata. Non conviene che vada, soprattutto se sul piano militare è incompetente. E, comunque, per le piccole guerre è meglio che non vada. Per le guerre più impegnative può andare, così può infiammare il coraggio dei soldati. E, come al solito, fa molteplici esempi dimostrativi, a sostegno delle sue tesi.

Commento

1. Botero procede con il suo metodo delle distinzioni. Dà una risposta generale e poi entra nei particolari. In questo modo considera tutti i casi e dà indicazioni specifiche per tutti i casi. E aggira le difficoltà indicate da Guicciardini, che affermava genericamente che le previsioni sono impossibili a causa dell'importanza dei particolari.
2. Conviene confrontare per l'ennesima volta la valutazione che egli dà degli esempi storici e quella che Guicciardini aveva dato. Guicciardini ritiene che ogni esempio sia assolutamente singolare e che perciò non permetta di giungere all'universale. Botero invece ritiene che gli esempi del passato come del presente permettano di individuare il corretto comportamento da tenere oggi. Eventualmente gli esempi sono rafforzati con contro-esempi. Ma a parte ciò il fatto di scoprire che greci, romani e arabi hanno usato la stessa strategia mostra la validità e l'universalità o la generalità della strategia.
3. Guicciardini ha paura dei particolari, che rendono ogni caso diverso da tutti gli altri e impediscono le generalizzazioni. Anziché limitarsi ad avere paura, Botero procede per un'altra via: quella di ingabbiarlo con la teoria. Questo è il significato delle proposizioni disgiuntive che si incontrano continuamente: "Ma molto maggior attrazione portano con sé le imprese militari, perché non è cosa, che più sospenda gli animi delle genti, che le guerre d'importanza e che s'intraprendono per assicurare i confini **o** per ampliare l'impero, per acquistare giustamente ricchezze e gloria o per difendere gli alleati o per favorire gli amici o per conservare la religione e il culto di Dio: perché a simili imprese sogliono andare tutti quei che valgono qualcosa con la mano o con il consiglio e ivi sfogano contro i nemici communi i loro umori; il resto del popolo o va dietro al campo per condurvi vettovaglie e per farvi altro simile servizio o resta a casa, dove o porge preghiere e voti al Signor Dio per conseguire la vittoria o sta sospeso per l'attesa e dai successi della guerra di tal maniera, che non resta negli animi dei sudditi luogo nessuno per le rivolte, tanto sono tutti o con l'opera o con il pensiero occupati nell'impresa".

I poveri, IV

Sono anche pericolosi alla quiete pubblica quelli che non vi hanno interesse, cioè, che si ritrovano in gran miseria e povertà, perché costoro, non avendo nulla da perdere, si muovono facilmente nell'occasione di cose nuove e abbracciano volentieri tutti i mezzi che si presentano loro di crescere con la rovina altrui; onde Livio scrive che nella Grecia, essendovi rumore di guerra tra il re Perseo e i romani, quei che erano oppressi dalla povertà, desiderando che il mondo andasse sottosopra, si schieravano a Perseo, come i buoni, ai quali importava che non si alterasse nulla, aderivano ai romani. E Catilina, volendo turbare la repubblica romana, fece capitale di quelli che erano o di vita o di fortuna deplorevole, perché, come dice Sallustio nel *Bellum Iugurthinum*, 86, 3,

> *homini potentiam quaerenti, egentissimus*
> *quisque opportunissimus, cui neque sua cara,*
> *quippe quae nulla sunt, et omnia cum pretio*
> *honesta videntur*
>
> *per un uomo, che cerca il potere, il miglior*
> *sostenitore è l'individuo più bisognoso,*
> *perché non ha nulla che gli sia caro*
> *e gli sembra onesto tutto ciò che dà guadagno.*

E Giulio Cesare, aspirando al principato della sua patria, dava recapito (=accoglieva nelle sue file) a tutti quelli che, o per debiti o per mal governo o per altro accidente, erano caduti in grande necessità, perché, non avendo motivo d'esser contenti dello stato presente, li stimava a proposito suo per sovvertire la repubblica; e se pure ve n'erano alcuni, la cui estrema povertà egli non potesse sovvenire, diceva, alla scoperta, che questi tali avevano bisogno d'una guerra civile; e tutti quei, che hanno tolto la libertà alla patria loro, si sono serviti di questa gente, perché (come dice Sallustio in *De coniuratione Catilinae*, 37)

> *semper in civitate, quibus opes nullae sunt,*
> *bonis invident, malos extollunt, vetera odere,*
> *nova exoptant, odio suarum rerum mutari*
> *omnia student*
>
> *sempre nelle città quelli che non hanno nulla*
> *invidiano gli aristocratici, esaltano gli sciagurati,*
> *odiano le antiche usanze, esaltano le novità, vogliono*
> *cambiare tutto, perché odiano le proprie tradizioni.*

In Francia i gran rumori, che abbiamo sinora sentito, non sono nati da altra sorte di gente che da costoro: nelle guerre tra il re Cristianissimo e il Cattolico per le spese infinite i principi si erano indebitati e moltissimi sudditi si erano impoveriti e i soldati non avevano alcun modo di vivere e di spendere (come erano soliti) e allora fecero disegno di arricchirsi con le ricchezze della Chiesa, che in quel regno superavano i sei milioni di scudi d'entrata. Così presero l'occasione dall'eresia, che essi chiamano *nuova religione*, e misero mano all'armi, con le quali hanno ridotto quel regno, altre volte floridissimo, in estrema miseria.

Il re deve dunque assicurarsi di costoro, il che farà in due maniere: o cacciandoli dal suo Stato o interessandoli nella quiete di esso. Si cacceranno o mandandoli in colonie, come fecero gli spartani dei partenii (=coloro che nel Peloponneso abitavano sotto il Monte Partenio) (perché, temendo che introducessero qualche novità, li mandarono per istanza a Taranto) o si potranno mandare alla guerra (come fecero i veneziani di molti sgherri, dei quali era piena la loro città, e se ne sbrigarono con l'occasione della guerra di Cipro) o si cacceranno semplicemente, come fece Ferdinando re di Spagna con gli zingari, ai quali diede termine di 60 giorni per andarsene. Si interesseranno obbligandoli a fare qualche cosa, cioè ad attendere o all'agricoltura o alle arti o ad altra attività, con il cui emolumento possano mantenersi.

Riassunto. Per Botero i poveri sono una minaccia sociale, perché possono guadagnare soltanto dalle novità, cioè dai disordini civili. Perciò suggerisce due soluzioni: o cacciarli via o coinvolgerli nella tranquillità di cui deve godere lo Stato. Nel primo caso le alternative sono: mandarli nelle colonie, come fecero gli spartani, o usarli per fare una guerra di conquista, come fecero i veneziani, che conquistarono Cipro con gli sgherri, o cacciarli semplicemente, come fece Ferdinando re di Spagna con gli zingari. Nel secondo caso si possono avviare ad attività con cui si mantengono.

Commento

1. Anche qui compare (se fa piacere notarlo) l'amoralità di Botero: i poveri sono un pericolo sociale, vanno resi inoffensivi o cacciandoli via o mandandoli a fare una guerra di conquista o impegnandoli in attività che permettano loro di mantenersi. Anche qui è assente qualsiasi riferimento alla religione e alla pietà o alla carità cristiana e si affronta il problema in modo operativo e funzionale. Per l'autore nel corso della storia si sono applicate due soluzioni: o sono stati cacciati via o sono stati sbattuti in galera con l'accusa che non avevano voglia di lavorare. Una terza soluzione fu quella dei re di Francia, che impiegavano le ragazze povere nella tessitura di splendidi arazzi, così non erano un peso per nessuno. Se si vuole si può uscire dalla politica ed entrare nella religione. Qui si trova fin dal *Genesi* il comando che l'uomo deve guadagnarsi il pane con il sudore della fronte e non a sbaffo altrui; nei *Vangeli* poi Gesù dice di amare e di aiutare il vicino di casa (se non lo si fa, il vicino si aiuta da solo e ti deruba) ma, al massimo, come te stesso, non più di te stesso. Insomma un aiutino va bene, ma che non diventi un'abitudine. Non dice che dobbiamo aiutare gli aborigeni australiani, che vivono lontanissimi, né dice che li dobbiamo accogliere se si trovano in difficoltà: ogni uomo ha ricevuto il cervel-

lo e due mani, per aiutarsi da solo e la carità cristiana (che giunge secoli dopo i due testi) non è e non può essere assoluta, non ci si può rovinare per aiutare il prossimo, si diventerebbe poveri e indigenti a nostra volta. Insomma *Bibbia* e *Vangelo* potrebbero essere ben più severi delle soluzioni proposte da Botero. Nella *Bibbia* poi assassinare i vicini per derubarli era la norma. Addirittura Giuseppe fu venduto dai suoi fratelli. La pratica del furto e dell'omicidio non deve far inorridire le belle anime: le società antiche erano povere, avevano un'economia che produceva pochi beni, di qui la spinta a comportamenti bene o male ritenuti anche allora criminosi, come risulta dai dieci comandamenti.
1.1. Né Machiavelli né Guicciardini sanno che esistono i poveri, che sono socialmente pericolosi e che perciò si devono gestire. Il segretario fiorentino preferisce eccitarsi a parlare di esercizi e di formazioni vincenti, e di immaginare colpi di mano militari, per ampliare il proprio regno. La loro visione della società e della scienza politica e ugualmente della scienza economica è limitatissima. I loro estimatori non escono dal loro seminato, neanche a quattro secoli di distanza.
2. Non deve sfuggire che più sopra in *Liberare i bisognosi dalla miseria* aveva indicato altre soluzioni: portarseli al seguito e mantenerli e farli pregare per chi li mantiene. Così il sovrano migliorava la propria fama e (come oggi si direbbe) la propria immagine tra i sudditi, e diventava esempio di sovrano sollecito verso i più bisognosi o, altrimenti, un esempio di carità cristiana. Tuttavia non deve sfuggire la significativa differenza tra bisognosi e poveri: i primi vanno aiutati, perché sono socialmente integrati e sono utili; i secondi, i poveri, sono una minaccia sociale, perché traggono i loro vantaggi dai disordini sociali, e vanno resi inoffensivi. Altrove l'autore dice che lo Stato deve aiutare le famiglie bisognose, che hanno molti figli da mantenere e da educare. Saranno bravi sudditi per il principe o per lo Stato.
3. Qui come altrove Botero usa l'albero di Porfirio e gli "aut" esclusivi. La duplice strategia si trova già in Machiavelli, che però la usa in modo assai misurato e poco significativo. Non va oltre il primo livello di "aut", come mostrano i titoli dei capitoli del *Principe*.

---I☺I---

Gli infedeli e gli eretici, IV

Diciamo ora due parole dei sudditi infedeli o eretici (=le sette protestanti). Bisogna anche, prima d'ogni cosa, procurare di ridurre questi alla naturalezza e guadagnarli. E perché non è cosa alcuna che renda più differenti o contrari gli uomini l'uno a l'altro, che la differenza o la contrarietà della fede, se ben valgono ancora con questi quei mezzi, che si sono indicati più sopra, tuttavia il principale fondamento per conciliarli deve essere la conversione. Ora i modi di convertirli sono vari. È necessario prima aver molti e buoni cooperatori, che con la dottrina e con l'esempio di una vita irreprensibile allettino, e conducano queste pecore smarrite alla verità. Giovano più di quel che si può dire le scuole e il mantener maestri delle arti liberali e d'ogni onesto esercizio e trattenimento per i figli d'essi infedeli, perché per questa via si guadagnano i genitori e i figli: i genitori per la creanza e per l'indirizzo, che si dà ai figli, perciò si legge di Sertorio che, mantenendo buoni maestri e prendendosi cura dell'educazione dei giovanetti, si rese grandemente affezionati i Portoghesi; i figli poi si guadagnano perché, con l'occasione delle scuole, assimilano ancora facilmente la fede e le virtù cristiane. A questo fine i re di Portogallo (e soprattutto Giovanni III) hanno fondato nelle Indie collegi e seminari, nei quali allevano un grandissimo numero di giovanetti di ogni nazione sotto la disciplina dei Padri della Compagnia di Gesù, i quali anche in Germania e nel Mondo Nuovo hanno fatto con questo mezzo un frutto meraviglioso, perché in Germania le città, nelle quali essi vivono, si sono mantenute nelle feda cattolica e si aiutano le città già infette d'eresie, e nel Brasile non si può stimare quanta moltitudine di quei popoli si sia convertita e quanto frutto si faccia nei già convertiti della nuova Spagna e del Perù. Perché quelle genti, che nel principio furono da quei primi religiosi battezzate senza molta istruzione, ora con le scuole e con l'ammaestramento dei fanciulli si rinnovellano quasi nella fede e si riformano nella pietà. Ma bisogna che cotesti maestri siano persone, dalle quali si possa sperare edificazione, non temere scandalo, e che, oltre la dottrina necessaria, abbiano il dono della castità e siano lontani da ogni avarizia e sordidezza, perché non è cosa che più macchi le opere buone e l'aiuto spirituale dei popoli, che la sensualità e l'amor della roba. Sarà dunque necessario che il principe procuri d'avere molti e buoni maestri per istruire i fanciulli nella fede, e molti, parimente, e gravi predicatori che con dottrina e con grazia sappiano spiegare e rendere probabili i misteri della nostra santa fede. Per invitare poi simile gente alla verità, sarà di giovamento ogni privilegio che porti con sé onore o comodità, concesso a quei che si convertiranno: come sarebbe il poter portar armi e il militare, il partecipar dei magistrati, l'essere esente di tutte o di alcune gravezze e altre cose tali, che la condizione dei tempi e dei luoghi consiglierà. Costantino di Braganza, viceré delle Indie di Portogallo, onorando e accarezzando in mille maniere i battesimi e i nuovi cristiani, promosse incredibilmente la fede in quei paesi. Non si deve poi dimenticare lo zelo dell'imperatore Giustiniano, che (come scrive Evagrio) portò alla fede gli eruli, offrendo loro denari; e nello stesso modo l'imperatore Leone VI indusse alla fede molti giudei.

Riassunto. Bottero ritiene che si debbano convertire gli eretici e gli infedeli. E, per farlo, servono persone che abbiano una vita irreprensibile, che sia un modello di comportamento e che siano capaci di insegnare la religione cristiana partendo dai ragazzi. Oltre

all'esempio però l'autore indica un'altra via: il denaro o i privilegi equivalenti. E porta l'esempio di Giustiniano con gli eruli e di Leone VI con gli ebrei.

Commento
1. Botero insiste sulla omogeneità della fede e sui modi per convertire eretici ed infedeli: l'esempio di vita irreprensibile e il denaro. La lotta contro eretici ed infedeli si spiega facilmente: portano tensioni nella società; e la religione cristiana, aveva detto più sopra, educa i sudditi all'obbedienza, anche nel caso che lo Stato li perseguiti. Insomma i cristiani sono i sudditi ideali.
2. Ad ogni modo è chiaro che eretici ed infedeli sono causa di tensioni sociali, perché hanno valori in conflitto con i valori della maggioranza della popolazione. E vanno presi provvedimenti adatti.
3. Storicamente parlando la tolleranza nasce in Olanda nel sec, XVII, ma non come rispetto dei valori altrui, bensì come necessità e come male minore: la divergenza di idee politiche e religiose aveva provocato spaventosi conflitti sociali e guerre di religione (che sotto sotto avevano altri motivi), con migliaia di morti. La tolleranza è soltanto un palliativo, che non risolve la divergenza e il conflitto di valori, soprattutto quando i valori provengono dall'esterno di una società, da un'altra società. E all'improvviso fanno sentire la loro presenza. E così si convive, nella speranza che la caldera del vulcano non provochi eruzioni.
4. Né Machiavelli né Guicciardini sanno che esistono eretici e infedeli. E il pensiero laico di oggi tesse l'elogio di Bruno e Campanella, due *frati* domenicani ribelli alla Chiesa, che incrinavano la compattezza della cultura ecclesiastica e l'ortodossia. Applicano la teoria che i nemici dei miei nemici sono miei amici. Peccato che i due pensatori fossero frati, frati domenicani, e "dipendenti" dalla Chiesa.

---I☺I---

Due modi per accrescere la popolazione e le forze militari, VIII

La gente e le forze si aumentano in due modi: incrementando i nostri beni e tirando a noi i beni altrui. Si incrementano i propri beni con l'agricoltura, con le arti, favorendo l'educazione della prole, con le colonie. Si tira a sé l'altrui aggredendo i nemici, rovinando le città vicine, concedendo la cittadinanza, con l'amicizia, con le alleanze, con la condotta della gente, con i matrimoni e con gli altri modi simili, che noi andremo di mano in mano brevemente indicando.

L'agricoltura, VIII

L'agricoltura è la condizione primaria per aumentare la propria ricchezza. E chiamo *agricoltura* ogni attività che si svolge intorno il terreno e lo impiega in un modo qualsiasi, nel che furono accortissimi e diligentissimi i primi re di Roma, soprattutto Anco Marzio. Dionigio, re di Portogallo, chiamava gli agricoltori *nervi della repubblica* (=della cosa pubblica, dello Stato). Isabella, regina di Castiglia, soleva dire che, affinché la Spagna abbondasse d'ogni cosa, bisognava che si desse tutta ai Padri di san Benedetto, perché questi hanno una cura meravigliosa dei loro terreni. Il principe deve dunque favorire e promuovere l'agricoltura e mostrare di far conto della gente che si impegna a migliorare e a rendere fertili i terreni, e di quelli i cui poderi sono coltivati in modo eccellente. Sarà suo compito indirizzare e incamminare tutto ciò che appartiene al bene pubblico del paese: bonificare le paludi, spiantare e ridurre a coltura i boschi inutili o eccessivi, aiutare e soccorrere chi intraprenderà simili opere. Così Massinissa, re d'Africa, fece che la Numidia e la parte mediterranea della Barbaria, che prima era incolta e deserta, diventasse con le attività di miglioramento fertilissima e abbondantissima di ogni bene; e Tacito dell'imperatore Tiberio scrive che con ogni impegno e sollecitudine, non risparmiando spesa o fatica, rimediò all'infecondità della terra. E perché le cause della generazione e dell'abbondanza sono l'umido e il caldo, toccherà ancora al principe la cura di condurre, per aiutar la natura, o fiumi o laghi per il contado, nel che veramente non si può abbastanza lodare la prudenza degli antichi signori di Milano, che, scavando un canale dal Tesino e un altro dall'Ada, hanno arricchito sopra ogni credenza quel felicissimo contado. I poeti favoleggiano che Ercole, venuto a duello con il fiume Acheloo, gli ruppe un corno. In questo modo vollero coprire la verità della storia, perché l'eroe mutò il letto e spostò il corso di quel fiume, che danneggiava estremamente i campi. E i poeti chiamano corna le bocche dei fiumi. Toccherà dunque anche al principe provvedere a simili incombenze e, infine, applicare tutte le soluzioni per rendere il suo paese abbondante e fecondo di tutto ciò a cui lo conoscerà adatto; e, se non si troveranno o piante o semenze nel suo Stato, sarà compito suo farle venire dall'estero: così i romani portarono dalle più lontane parti dell'Asia le ciliege e le pesche, e di mano in mano altri frutti; e in Portogallo si è visto crescere benissimo lo zenzero portato dall'India, e io mi ricordo di aver mangiato zenzero coltivato a Parigi; e quel che io dico degli alberi e dei frutti, s'intende anche degli animali. E non si deve permettere, che i terreni siano inutilmente impiegati o in parchi, dei quali è piena l'Inghilterra, con grandissimi lamenti dei popoli che ne patiscono perciò non piccola carestia di frumenti o in altra cosa dello stesso tipo. Né si spaventi per la spesa che la più parte delle opere suddette ricerca, perché si possono fare o d'inverno, per mezzo degli schiavi e dei forzati delle galere, se si posseggono, o, se non se non si posseggono, può impiegare in tali opere quei che per altro meriterebbero la galea o la morte, come i romani destinavano simili genti a scavar metalli o a tagliare marmi; e, se mancano pure di questi, non mancheranno mai, zingari e uomini vagabondi e senza partito, che meglio sarà impiegare

con qualche utilità pubblica, che lasciarli andare a mendicare.
Nella Cina, provincia ottimamente regolata, non è permesso mendicare: tutti sono occupati per quanto le loro forze lo permettano: i ciechi, se non hanno da sé modo di vivere, sono impiegati a far girare i mulini a mano, gli storpi, per quanto valgono, a fare qualche altra cosa. Possono entrare negli ospedali pubblici solamente a quelli che sono del tutto incapaci di fare qualcosa. I romani solevano fare simili opere per mano dei soldati, quando non avevano altro da fare, come attestano le fosse Mariane in Provenza, le Drusine in Gheldria, la via Emilia e la Cassia. L'imperatore Augusto, vedendo le fosse, per le quali l'acqua del Nilo si distribuiva per i campi, otturate e ripiene di detriti, le fece pulire e riscavare dal suo esercito. Gli svizzeri si valgono in simili bisogni delle opere dei comuni, perciò, impiegando o ad arginare un fiume o a spianare (=disboscare) un monte o a deviare un torrente o a munire una strada le comunità stesse, fanno in poco tempo cose grandi.
Oltre a ciò il principe deve aver la mira, che il denaro [in oro e argento] non esca dal suo Stato senza necessità. Ora se in esso vi sono cose necessarie, se ben ricercano qualche spesa, è spesa che però resta nel paese o che a lungo andare, per via dei dazii e di gabelle, ritorna al fisco. Non è così se il denaro esce una volta fuori, perché si perde quello e il frutto che se ne caverebbe.
L'Italia da alcuni anni in qua si è coltivata in molti luoghi prima deserti, come sono le paludi Pontine, le quali non solamente occupavano inutilmente un gran tratto di paese, da cui ora si ricava infinita utilità, ma infettavano pure l'aria in tal maniera che rendevano Roma malsana. Grandi ancora sono i miglioramenti fatti dai veneziani nel Polesine di Rovigo e dal duca di Ferrara nelle valli di Comacchio, da cui si ricava frumento sufficiente per rifornire una grossa città; e si potrebbe fare la stessa cosa in molte parti, se i principi vi si impegnassero e non fossero tanto amanti dell'utilità presente trascurando quella futura.

Riassunto. Botero incita il sovrano ad allargare i terreni coltivati, di sostenere i privati che lo fanno, di disboscare i terreni, di bonificare le paludi, così si allontana pure la malaria, perché i prodotti alimentari abbondanti permettono di far aumentare la popolazione. Nelle attività produttive deve essere impegnata tutta la popolazione, anche gli invalidi, anche i criminali, anche gli zingari e i vagabondi, anche i soldati che hanno tempo libero. E riporta numerosi esempi dalla Cina, dalla Svizzera, da Roma antica. Cita anche la bonifica delle Paludi Pontine e del Polesine di Rovigo. Alla fine conclude che non si deve pensare soltanto all'utilità presente, ma anche a quella futura.

Commento
1. Botero è a favore della *pienissima occupazione:* anche i ciechi e gli zoppi, i criminali e, nel tempo libero che hanno, anche i soldati devono lavorare e mantenersi. L'ozio, si può ricordare, è il padre dei vizi. È stupefacente trovare in un testo di fine sec. XVI la proposta della piena occupazione e del coinvolgimento nella produzione anche dei disabili. Ma per lo scrittore tutto devono dare il loro contributo a far aumentare la ricchezza dello Stato; e nessuno deve pesare sulle spalle altrui. Il sovrano deve dare il buon esempio, valorizzando le terre incolte, disboscando i terreni e bonificando le paludi (Manca la costruzione di strade e ponti). Deve poi sostenere il privato che incrementa l'agricoltura e deve sfruttare tutta la forza lavoro disponibile.
2. Botero condivide la *teoria mercantile* (o *mercantilismo*): uno Stato è ricco in base alla quantità d'oro e d'argento che possiede. Perciò lo Stato deve trattenere dentro i suoi confini la moneta pregiata, fatta d'oro e d'argento; e deve favorire l'arrivo dall'estero di altra moneta pregiata o di oro e argento.
3. L'autore desume dalle sue ricerche di storia e di geografia economica le proposte che fa, che così hanno anche l'avvallo dell'esperienza. Conosce anche i lavori recenti fatti nelle paludi Pontine e nel Polesine: il testo è un modello di ricerca storica ed economica. E questa è la sua "realtà effettuale". I critici non si sono mai accorti di questi contributi dell'ex gesuita.
4. Né Machiavelli né Guicciardini sanno che cosa sia l'agricoltura e neanche la manifattura. Non si sa bene da dove il principe o lo Stato prenda il denaro che spende.

---I☺I---

L'industria, VIII

Non è cosa che importi più per accrescere una città e per renderla e numerosa d'abitanti e ricca di ogni bene, che l'industria degli uomini e la moltitudine delle arti, delle quali alcune sono necessarie, altre comode alla vita civile, altre si desiderano per pompa e per ornamento, altre per delicatezza e per intrattenimento delle persone oziose, da cui segue concorso e di denaro e di gente che o lavora o traffica il prodotto finito o somministra materia prima ai lavoratori, compra, vende, trasporta da un luogo all'altro i parti artificiosi dell'ingegno e della mano dell'uomo. Selim I, imperatore dei turchi, per ripopolare e per abbellire Costantinopoli, fece passare alcune migliaia d'artefici eccellenti prima dalla regia città di Tauris e poi dal gran Cairo. Né intesero male questo punto i Polacchi, perché quando elessero il re loro Arrigo, duca d'Angiò, tra le altre cose che da lui vollero, una fu che egli conducesse in Polonia cento famiglie di artefici. E, poiché l'arte gareggia con la natura, qualcuno mi domanderà quale delle due cose sia più importante per ingrandire e per rendere popoloso un luogo, la fecondità del terreno o l'industria dell'uomo? L'industria senza dubbio, prima perché le cose prodotte dall'artificiosa mano dell'uomo sono molto più e di molto maggior prezzo, che le cose generate dalla natura, perché la natura dà la materia e il soggetto, ma la sottigliezza e l'arte dell'uomo dà l'inenarrabile va-

rietà delle forme. La lana è frutto semplice e rozzo della natura: quante belle cose, quanto varie e multiformi ne fabbrica l'arte? Quanti e quanto grandi introiti ne trae l'industria di chi la scardassa, l'ordisce, la trama, la tesse, la tinge, la taglia, la cuce e la forma in mille maniere? E le trasporta da un luogo ad un altro? Frutto semplice della natura è la seta: quanta varietà di vaghissimi panni ne forma l'arte? Questa fa che l'escremento d'un vilissimo verme sia stimato dai principi, apprezzato dalle regine e che finalmente ognuno voglia onorarsene. Di più, molto maggior numero di gente vive d'industria che d'entrata (=l'estrazione di minerali), del che ci fanno fede in Italia molte città, ma principalmente Venezia, Firenze, Genova, della cui grandezza e magnificenza non occorre parlare, e pur quivi con l'arte della seta e della lana si mantengono quasi due terzi degli abitanti. Ma chi non vede questo in ogni materia? Le entrate che si ricavano dalle miniere del ferro non sono grandissime, ma delle utilità che si traggono dal lavoro e dal traffico del ferro vivono infiniti, che lo scavano, che lo purgano, che lo colano, che lo vendono in grosso e al minuto, che ne fabbricano macchine da guerra, armi da difesa e da offesa, ferramenti innumerevoli per l'uso dell'agricoltura, architettura e per ogni arte, per i bisogni quotidiani e per le innumerevoli necessità della vita, che non ha minor bisogno del ferro, che del pane. In tal maniera che, chi paragonasse le entrate che i padroni tirano delle miniere del ferro, con l'utilità che ne ricavano gli artefici e i mercatanti con l'industria (con cui arricchiscono ancora incredibilmente i principi per via dei dazii) ritroverebbe che l'industria avanza di gran lunga la natura. Compara i marmi con le statue, con i colossi, con le colonne, con i fregi e con i lavori infiniti che se ne fanno; compara i legnami con le galee, con i galeoni, con le navi e con gli altri vascelli d'infinite sorti, da guerra, da carico e da passatempo, con le statue, con i rifornimenti di casa e con altre cose, senza conto, che se ne fabbricano con la pialla, con lo scalpello e con il tornio; compara i colori con le pitture e il prezzo di quelli con il valor di queste, e intenderai quanto più valga il lavoro che la materia (Zeusi, pittore eccellentissimo, dava le sue opere per niente, perché diceva generosamente che non si potevano comprare con prezzo alcuno) e quanta più gente viva per mezzo delle arti, che per beneficio immediato della natura. È tanta la forza dell'industria, che non è miniera d'argento, non d'oro nella nuova Spagna o nel Perù, che le debba essere pareggiata, e più vale il dazio della mercatanzia di Milano al re Cattolico, che le miniere di Potosì o di Salixco. L'Italia è provincia, nella quale non vi è miniera d'importanza né d'oro né d'argento, come neanche ne ha la Francia: e tuttavia l'una e l'altra sono abbondantissime di denari e di tesori, grazie all'industria. Neanche la Fiandra ha vene di metalli e nondimeno, mentre è stata in pace, per le molte e varie e mirabili opere che vi si fabbricavano con arte e con sottigliezza inestimabile, non ha portato invidia alle miniere d'Ungheria o di Transilvania, e non era paese in Europa né più splendido né più ricco né più abitato, non parte d'Europa, non del mondo, ove fossero tante città e tanto grandi e così frequentate dai forestieri: così che meritatamente, per gli incomparabili tesori che l'imperatore Carlo V ne ricavava, alcuni chiamavano quei paesi le Indie di Sua Maestà. La natura induce nella materia prima le sue forme e l'industria umana fabbrica, sopra il componente naturale, forme artificiali senza fine, perché la natura è all'artefice quel che la materia prima è all'agente naturale. Il principe, che vuol rendere popolosa la sua città, deve dunque introdurvi ogni sorte d'industria e di specializzazione: lo farà conducendo artefici eccellenti dai paesi altrui e dando loro dimora e comodità conveniente, tenendo conto dei belli ingegni, stimando le invenzioni e le opere che hanno del singolare o del raro e proporre premi alla perfezione e all'eccellenza. Ma sopra tutto è necessario che non comporti che vadano fuori del suo Stato le materie crude, non lane, non sete, non legnami, non metalli, non altra cosa tale, perché con le materie se ne vanno via anche gli artefici, e del traffico della materia lavorata vive molto maggior numero di gente che della materia semplice, e le entrate dei principi sono di gran lunga più ricche per l'estrazione delle opere che delle materie, come, per esempio, dei velluti che delle sete, delle rascie (=grossolano tessuto spinato di lana) che delle lane, delle tele che dei lini, delle corde che delle canape. Accorgendosi di ciò, anni addietro i re di Francia e d'Inghilterra proibirono di esportare fuori dei loro Stati le lane, il che fece poi anche il re Cattolico. Ma questi ordini non si poterono osservare affatto così presto, perché, abbondando quelle provincie d'incredibile copia di lane finissime, non vi erano tanti artefici che le potessero lavorare tutte; e, benché i suddetti principi facessero forse questo perché l'utile e il dazio, che si ricava dai panni di lana, è via maggiore di quel che si ricava dalle lane grezze, nondimeno lo stesso vale per popolare il paese, perché molto più gente vive sulle lane lavorate che sulle grezze, da cui derivano la ricchezza e la grandezza del re. Perché la moltitudine della gente è quella che rende fertile il terreno e che, con la mano e con l'arte, dà mille forme alla materia naturale.

Riassunto. Per Botero l'industria degli uomini e la moltitudine dell'arti accrescono una città, la rendono più popolosa e ricca di ogni bene. Le arti sono molteplici: alcune sono necessarie, altre comode alla vita civile, altre si desiderano per pompa e per ornamento, altre per delicatezza e per intrattenere le persone oziose. Tutto ciò produce denaro (=ricchezza) e coinvolge operai e commercianti che o lavorano o trafficano il lavorato o portano materia prima ai lavoranti, comprano, vendono, trasportano da un luogo all'altro gli oggetti prodotti dall'ingegno e dalla mano dell'uomo. Quindi l'autore passa a fare numerosi esempi per illustrare questa (brevissima) parte teorica. Nota che le entrate che si ottengono dalle miniere di ferro non sono grandissime, ma l'indotto occupa moltissimi la-

voratori, che producono molteplici oggetti, necessari al vivere civile. E giunge alla conclusione che l'industria, cioè le attività umane, superano di gran lungo la natura e ciò che la natura fornisce direttamente agli uomini, cioè la materia grezza. E la materia grezza non va esportata, perché crea posti di lavoro e occupa tutti quei lavoratori che la trasformano. Perciò il principe deve attirare in tutti i modi (abitazione, comodità, privilegi) nel suo Stato gli artigiani e gli inventori, che sono la causa della ricchezza di uno Stato.

Commento
1. Botero con acume economico si pone anche il duplice problema dove lo Stato incassi di più e quale settore assorba più occupazione. Il principe deve preoccuparsi sia delle tasse che incamera sui beni prodotti sia della piena occupazione dei sudditi. Le miniere occupano pochi lavoratori (e non sembrano convenienti), ma l'indotto, che il materiale estratto genera, ne occupa moltissimi (e allora sono convenienti).
2. L'autore riesce a mostrare i principi e i governanti sotto una nuova luce: si preoccupano di gestire bene lo Stato e anche di procurar lavoro e benessere ai sudditi. Il benessere dei sudditi poi si ripercuote positivamente sullo Stato, sull'immagine del principe e pure sulle entrate.
3. L'autore non parla mai di arte, né di quella commissionata dalla Chiesa, né di quella commissionata dalle corti e dai privati.

---I☺I---

Il matrimonio e l'educazione dei figli, VIII

Gli antichi legislatori, non conoscendo una virtù più alta, si dedicarono a moltiplicare i loro cittadini favorendo meravigliosamente il matrimonio. Licurgo ordinò che chi non prendeva moglie fosse cacciato dagli spettacoli pubblichi e nel mezzo dell'inverno fosse condotto nudo per le piazze e, se vecchio, non volle che i giovani lo onorassero come gli altri di quell'età. Per facilitare il matrimonio, ordinò che le mogli si prendessero senza dote e si facesse conto della virtù, non della ricchezza economica. Lo stesso fece Solone, che non volle che si desse dote in denari, affinché non paresse che le mogli si comprassero, ma solamente alcune vesti e vasi di poco prezzo, come si usa ancor oggi in Ungheria e quasi in tutta l'Africa e l'Asia, E sempre Solone, per incitare gli uomini a generare prole con donne oneste, non volle che i bastardi fossero in cosa alcuna obbligati verso i loro padri.
Filippo II, re di Macedonia, preparandosi alla guerra contro i Romani, per aver gente assai ordinò che tutti prendessero moglie e procreassero figli. Anche i Romani si dedicarono con grande impegno a questo scopo, Ne fa fede quella celebre orazione declamata da Q. Metello nella sua censura, con la quale esortava tutti quelli che erano atti a prender moglie e a far figliuoli. L'orazione fu accolta favorevolmente dall'imperatore Augusto con un suo editto. Affinché ognuno mettesse facilmente il collo sotto il giogo matrimoniale, provvedevano i poveri di poderi, perché quelli, che non hanno ricchezze e vivono alla giornata, o non desiderano aver figli o li desiderano molto poco. Sebbene senza il congiungimento dell'uomo e della donna non si possa moltiplicare il genere umano, tuttavia la moltitudine dei congiungimenti non è l'unica causa della moltiplicazione: si ricerca, oltre a ciò, la cura d'allevarli e la comodità di sostentarli, senza la quale muoiono innanzi tempo o riescono inutili e di poco giovamento alla patria.
La Francia è sempre stata popolatissima e pienissima di gente: di ciò rende la causa Strabone, dicendo che le donne francesi erano ottime per fecondità naturale e per diligenza nell'allevare i figli. Forse noi non vediamo che può più la cura dell'uomo a far moltiplicar le lattughe e i cavoli, che la fecondità della natura nelle ortiche e in simili altre piante? E che, sebbene lupe e orse generino più figli ad ogni parto che le pecore e senza confronto si ammazzano più agnelli che piccoli lupi o orsetti, tuttavia ci sono più agnelli che lupi, perché l'uomo si prende cura di allevarli e di pascolare gli agnelli, ma perseguita e fa guerra ai lupi.
I turchi e i mori prendono più mogli per uno e i cristiani, oltre l'infinita moltitudine che fa graditissimo sacrificio a Dio della sua castità, non ne pigliano più d'una. Eppure, senza proporzione, è più abitato il mondo cristiano che la Turchia; e fu sempre abitato più il settentrione (da cui sono usciti tanti popoli che hanno schiacciato l'impero romano) che le parti meridionali. Eppure gli uomini sono senza dubbio più casti là, che qua, e i meridionali tengono più donne e i settentrionali appena una. Ciò segue soltanto dalla difficoltà dell'educazione, che porta con sé la moltitudine dei matrimoni e delle mogli, e la comodità, che causa l'unità delle mogli e la mediocrità dei matrimoni. L'amore del marito verso più donne non è così unito e ardente come verso una sola, di conseguenza l'affetto verso i figli non è neanche così grande e così forte, si dissipa e si disperde in più parti, né si prende cura e pensiero dell'educazione dei figli e, se se la prende, non ha modo d'allevarne tanti.
Che giova al Cairo di essere una città così popolata, se ogni sette anni la peste ne porta via tante migliaia? O che giova a Costantinopoli la sua frequenza, se ogni tre anni il contagio quasi la spopola e la rende deserta? E da dove nasce la peste e il morbo, se non dalla strettezza e dal disagio delle abitazioni, dall'immondizia e sporcizia del vivere, dalla poca pulizia e governo nel tenere le città nette e l'aria pulita, e dalle altre cause simili? Perciò, essendo difficile l'educazione, se pure sono infiniti quelli che nascono, pochi però sono quelli che in proporzione scampano alla morte o divengono uomini a tutti gli effetti. Né per altra causa il genere umano che, da un uomo e da una donna propagato, arrivò già 3.000 anni or sono a una moltitudine non minore di quella che si vede al presente, non è andato moltiplicando in proporzione, e le città, cominciate da pochi abitatori e poi accresciute sino ad un certo numero, non passano oltre. Roma

cominciò con 3.000 abitanti, arrivò sino a 450.000 uomini capaci di impugnare le armi e non passò innanzi: e pure ogni ragion voleva che, così come da 3.000 era cresciuta a 450.000, andasse di mano in mano tuttavia crescendo infinitamente. Così Venezia, Napoli, Milano, non superano le 200.000 persone, non le altre città un certo sì fatto numero. Ciò procede dall'incomodità d'allevare e di nutrire una maggiore moltitudine di gente in un luogo, perché né il terreno attorno può fornire tanta copia di vettovaglie, né i paesi vicini somministrarne, per la sterilità dei terreni o per la difficoltà della condotta.
Sì che, ricercandosi due cose per la propagazione dei popoli, la generazione e l'educazione, sebbene la moltitudine dei matrimoni aiuti forse l'una, impedisce però di sicuro l'altra. Onde io stimo che, se ben tutti i religiosi e religiose fossero maritate, che non perciò sarebbe maggior il numero dei cristiani di quel che si sia; e la dissoluzione e licenza, introdotta da Lutero in Germania e in Inghilterra da Calvino, non ha giovato niente alla moltiplicazione del popolo, perché (oltre che l'empietà non mai alligna o fa radice) se pure è cresciuto il numero dei congiungimenti, non è però cresciuta la comodità di allevare e di nutrire i figli.
Non basta dunque che il principe favorisca i matrimoni e la fecondità, se non porge aiuto all'educazione e al mantenimento della prole con la beneficenza verso i poveri, sostenendo i bisognosi, soccorrendo quelli che non possono maritar le figlie, indirizzare i figli o mantenere sé e la famiglia, dando lavoro a quelli che possono lavorare, sostentando benignamente quelli che non possono. In ciò l'imperatore Alessandro Severo era tanto amorevole che, allevando a sue spese alcuni fanciulli e fanciulle povere, li chiamava, dal nome di sua madre Mammea, Mammei e Mammee.

Riassunto. Botero ricorda che gli antichi legislatori (Licurgo e Solone) favorirono la più alta virtù umana, quella del matrimonio. E imposero agli uomini di prendere moglie senza dote in denaro, affinché non paresse che le mogli si comprassero. Sia Filippo II, re di Macedonia, sia Quinto Metello inneggiarono al matrimonio, perché avrebbe dato figli per la patria. Affinché ogni maschio mettesse più facilmente il collo sotto il giogo matrimoniale, essi provvedevano i poveri di poderi, perché quelli, che non hanno ricchezze e vivono alla giornata, o non desiderano aver figli o li desiderano poco. Lo scrittore fa notare che, sebbene senza l'amplesso dell'uomo con la donna non si possano far figli, tuttavia l'elevato numero di amplessi non è l'unica causa dell'aumento della popolazione, perché si deve prevedere subito e risolvere il problema di mantenerli e di farli crescere, altrimenti muoiono anzi tempo o riescono inutili e di poco giovamento alla patria. Gli arabi prendono più mogli, ma il mondo cristiano è più popolato. La spiegazione è semplice: essi prendono tante mogli e non ne amano nessuna. Ugualmente amano poco i figli. Tra i cristiani un uomo ama una sola donna e insieme si dedicano con più amore ai figli. Il mondo arabo poi vede le giovani generazioni falcidiate dalla morte a causa della peste o della sporcizia delle città o delle abitazioni malsane, [ma non vi pone rimedio]. C'è un altro ostacolo all'aumento della popolazione: intorno alle città non si produce e non si può produrre tutto il cibo che serve. Neanche a far sposare preti e suore (come ha fatto Lutero in Germania) serve a far aumentare la popolazione. Il principe perciò deve favorire il matrimonio, la fecondità e l'allevamento successivo dei figli, soprattutto delle famiglie povere, come fece ad esempio l'imperatore Alessandro Severo.

Commento
1. Botero ha una conoscenza articolata e profonda degli argomenti trattati. E riesce a esporre i problemi in modo semplice, chiaro e persuasivo. Il principe ha bisogno di sudditi, che rendono più potente lo Stato. Per questo i legislatori del passato (Licurgo e Solone) hanno favorito i matrimoni e hanno lottato contro il celibato maschile. Ma il problema non è soltanto nel concepimento di figli, perché, una volta nati, i figli devono essere allevati e mantenuti. E davanti a questa prospettiva le famiglie povere o non fanno figli o ne fanno pochi o, se li fanno, si trovano in difficoltà economiche. A questo punto deve intervenire lo Stato, e inventa lo Stato assistenziale. Egli procede con il ragionamento e confronta i matrimoni poligami dei turchi con i matrimoni monogami del mondo cristiano. I turchi fanno figli che poi non amano e non allevano come si deve. I cristiani invece sono marito e moglie, amano i figli, li fanno crescere come si deve e li educano. È preferibile quindi il matrimonio monogamo. Un ulteriore ostacolo all'aumento di sudditi si trova nel territorio: il terreno intorno alle città permette di mantenere un numero alto, ma limitato di persone. Il principe deve quindi favorire i matrimoni, ridurre le difficoltà delle coppie bisognose e adottare fanciulli e fanciulle, come fece Alessandro Severo.
2. È indubbiamente straordinaria la sagacia di Botero nel cogliere e presentare i problemi, nel trovare soluzioni e nell'individuare le "resistenze" e gli impedimenti, oltre i quali non si può andare. I sudditi sono visti come la ricchezza dello Stato, perciò bisogna pensare a "produrli": si condannano e si disprezzano i celibi e si favoriscono i matrimoni. Superato questo scoglio, se ne incontra subito un altro: i figli devono essere allevati, e allevarli è costoso. Si devono perciò aiutare le coppie povere, che altrimenti non fanno figli. Insomma lo Stato deve aiutare le famiglie bisognose. A questo punto lo scrittore ha un colpo d'ala: si chiede se è preferibile il matrimonio monogamico cristiano o quello poligamico dei turchi. Ritiene che sia preferibile quello cristiano: i turchi non amano i loro figli e li possono educare soltanto in modo distratto. Non così i genitori uniti da matrimonio cristiano (che è un sacramento e che è indissolubile, ma non si dice): essi amano e allevano con amore i loro figli. Botero però non è ancora contento e procede oltre. Si chiede quanto si può espandere una città, fino a

quante centinaia di migliaia di abitanti può avere. E la risposta arriva subito: la produzione potenziale di cibo intorno alla città condiziona il numero degli abitanti oltre il quale la popolazione non si può espandere.
3. In questo capitoletto Botero ipotizza nel lontanissimo 1589 la gestione e l'incremento della popolazione da parte dello Stato, l'aiuto alle famiglie senza mezzi sempre da parte dello Stato, e individua gli ostacoli presenti nel territorio che impediscono alla popolazione di aumentare ulteriormente. Va sottolineato che non parte da verità preconcette, ma cerca risposte *in rebus*, analizzando i fatti. E soprattutto egli fa ragionamenti (per così dire) laici, che lasciano da parte qualsiasi riferimento religioso, alla fede come all'al di là. Non esamina però le tristi condizioni dei maschi turchi che restano senza donne… Qualcosa sfugge anche a lui. Indubbiamente i turchi condannati al celibato non lo interessano. D'altra parte anche il clero cattolico pratica il celibato, ma è una scelta di vita. Tuttavia per sua attenuante si può affermare che nei 400 anni dopo di lui nessuno si è preoccupato della sorte dei turchi rimasti celibi, neanche con la facilitazione di cercare ad ogni costo e pregiudizialmente lacune nel suo trattato.
4. L'autore distingue i *bisognosi*, che sono già integrati, dai *poveri*, che invece sono un pericolo sociale perché cercano di pescare nelle novità e nel torbido e/o perché sono fannulloni. I primi meritano aiuto, i secondi o vanno cacciati o vanno usati per fare la guerra o vanno costretti a lavorare per mantenersi.
5. Botero estende l'addestramento militare alla famiglia. L'addestramento è l'educazione che i genitori devono impartire ai figli, per farne buoni sudditi (o cittadini). Machiavelli si ferma all'addestramento militare. Guicciardini è esperto soltanto in trattative diplomatiche. D'altra parte la Compagnia di Gesù si chiamava così, perché Ignazio di Loyola, il fondatore, era un ex militare e l'ha organizzata come una compagnia d'armi.
6. È sbalorditivo che Botero colga l'importanza dell'igiene per una città e per la popolazione: con un anticipo di 300 anni: l'igiene è ri-scoperta dagli illuministi, ma si diffonde a partire dal sec. XX, e soltanto nel mondo occidentale.
7. Va ancora notato che il testo è discorsivo: il lettore deve avere una lettura facile e persuasiva. Ma gli stessi problemi si possono tradurre facilmente in termini ben più rigorosi. Chi ha pazienza deve aspettare due secoli, che arrivino gli economisti inglesi: Adam Smith (1723-1790), Robert Malthus (1766-1834) e David Ricardo (1772-1823).

---I☺I---

Gli stratagemmi militari, IX

Si aiuta in modo degno di nota il valore (=le capacità) dell'esercito con l'arte e con l'astuzia, perché gli stratagemmi bellici non solamente sono leciti, ma anche di grandissima lode per i capitani.

Lisandro di Sparta fu personaggio di grande sagacia e che si avvaleva non meno dell'arte (=ingegno, astuzia) che della forza. Essendogli ciò rimproverato, soleva rispondere che in ciò che non poteva fare la pelle del leone, vi si doveva intessere quella della volpe. E Carbone diceva che, avendo egli a fare con il leone e con la volpe, che si erano annidati nell'animo di L. Silla, molto maggior paura aveva della volpe che del leone. Non deve però l'inganno essere se non militare, nel che Lisandro peccava grandemente, perché non faceva minor professione d'uomo astuto nelle azioni di guerra che di fraudolente nei contratti.
Ma negli stratagemmi fu eccellentissimo Annibale di Cartagine, che non attaccò mai (si può dire) fatto d'arme, non fece mai scaramuccia, senza aiutare la forza con l'arte e le armi con l'ingegno, nel che egli si avvaleva meravigliosamente della qualità dei paesi e della natura dei siti, delle valli, delle selve, del sole, del vento e di ogni opportunità di tempo, di luogo o d'altra circostanza; e non è cosa che rechi maggior credito e reputazione a un capitano e che gli renda i soldati più affezionati e confidenti; ed è senza dubbio necessario che il capitano sia perspicace in simile materia e pronto d'ingegno, affinché, sebbene egli non volesse prevalere con un lecito e commendabile inganno, possa almeno prevederlo e schivarlo.

Riassunto. Botero afferma che si aiuta in modo significativo il valore militare (=le capacità del capitano o del condottiero) con l'arte e con l'astuzia, perché gli stratagemmi in guerra sono non solamente leciti, ma anche di grandissima lode per i capitani. Quindi fa numerosi esempi, tra cui una frase di Carbone, che preferisce aver a che fare con il leone e non con la volpe; il comportamento di Lisandro, che ricorreva agli inganni sia in guerra (dove sono legittimi), sia nella vita quotidiana (dove non sono legittimi), e ciò provoca la condanna dell'autore. E infine il comportamento normale di Annibale che studiava attentamente il terreno (il bosco, il vento ecc.) e poi era capace di cogliere anche le minime opportunità che si presentavano. E conclude dicendo che il ricorso ad inganni che hanno successo fa aumentare la stima del capitano e l'attaccamento dei soldati verso di lui.

Commento
1. Botero cita di passaggio il leone (la forza) e la volpe (l'ingegno e l'astuzia), ma non insiste. Le metafore fanno bene alla poesia e alla propaganda, non alla teoria politica o economica. Machiavelli non merita maggiore attenzione (*Principe*, XVIII). Il comportamento vario ed efficiente di Annibale è molto più interessante e merita d'essere studiato attentamente e imitato.
2. In Dante e nel Medio Evo c'era l'antinomia: il generale se ricorre agli inganni vince la guerra ma perde l'anima; se non vi ricorre perde la guerra ma salva l'anima. In Botero il dilemma è scomparso, anzi dice apertamente che in guerra gli inganni sono leciti. Non gradisce però che essi siano portati nella vita civile.

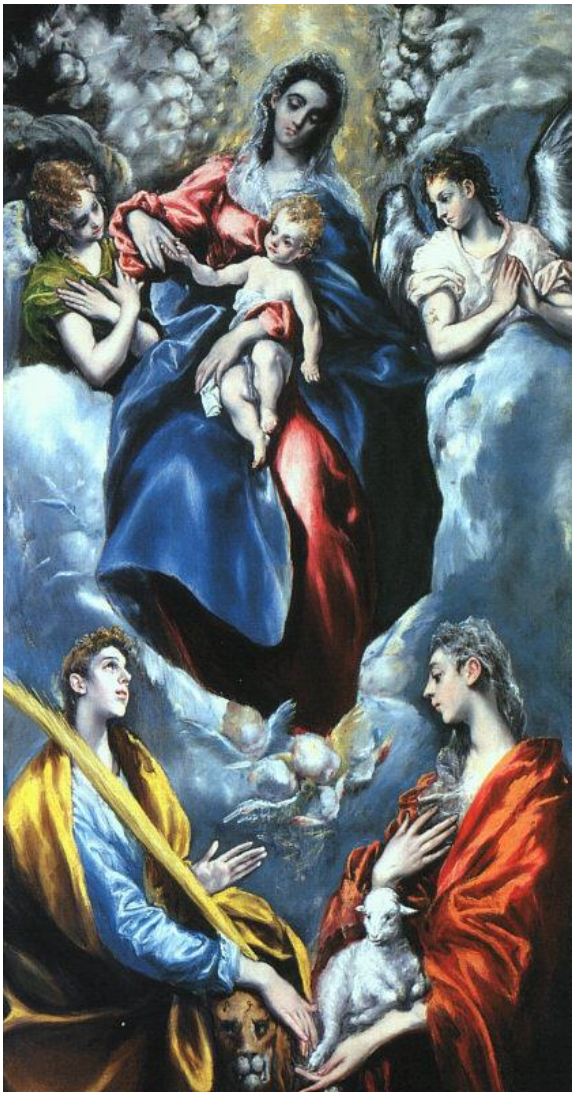
Lo aveva già detto a proposito della simulazione e della dissimulazione: sono comportamenti contrari alla vita civile e all'atteggiamento di fiducia che un suddito deve avere verso un altro. Aristotele non era stato di diverso avviso: i cittadini tra loro devono praticare l'amicizia, che comporta la solidarietà.

3. Botero insiste che gli inganni sono leciti soltanto in guerra, non nella vita quotidiana. Da parte sua Dante aveva messo nel più profondo dell'inferno i traditori nella loro varia classificazione: traditori dei parenti, della patria, degli ospiti, dei benefattori, infine i traditori della Chiesa e dell'Impero (*If* XXXII-XXXIII). Nella vita quotidiana gli inganni sono dannosissimi, perché minano la fiducia reciproca tra i cittadini. Nell'*Etica a Nicomaco* Aristotele (384/83-322 a.C.) tesseva l'elogio dell'amicizia quale legame sociale.

4. L'autore, da buon insegnante, riduce al minimo la parte teorica (le quattro righe iniziali), qui come altrove, e abbonda in esempi, presi dal passato come dal presente, dall'Europa, come dagli altri continenti. La globalizzazione dell'economia incomincia con Botero…

5. In tutti i testi riportati emerge l'attenzione di Botero per la complessità delle situazioni, che chiedono perciò atteggiamenti flessibili, capaci di cogliere anche le minime opportunità. Emergono anche altre cose: il principe deve dare il suo contributo, deve preoccuparsi dei sudditi e deve dedicarsi alle attività che arricchiscono lo Stato; i sudditi devono dare il loro contributo e dedicarsi alle attività – l'agricoltura e l'industria, e l'educazione dei figli – che arricchiscono lo Stato. Egli si preoccupa anche di migliorare le attività presenti, di sfruttare le risorte territoriali disponibili e di far lavorare tutti, compresi i disabili: è a favore della piena educazione e dello sfruttamento razionale e ottimale delle risorse, di tutte le risorse disponibili, da quelle materiali a quelle umane. Egli ha una visione generale della società e propone interventi articolati in ogni singolo settore. Non male per un autore di 400 anni fa, che ha avuto seguito soltanto oggi, in tempo di globalizzazione, quando finalmente nelle università si insegnano le cose che ha pensato e scritto.

6. Al presente le cose vanno diversamente: la sovrabbondanza di risorse (una novità storica assoluta) permette interventi molto articolati dello Stato sia per valorizzare un settore, sia per intervenire a favore della popolazione in difficoltà. In Occidente è sorto l'assistenzialismo statale, che spesso in Italia è divenuto una forma di parassitismo, nascosta sotto nobili termini umanitari. L'effetto negativo di questo assistenzialismo è l'aumento delle tasse e il rifiuto del lavoro, poiché si può vivere senza lavorare. Il *reddito di cittadinanza* è un esempio. Esso non è uno strumento di solidarietà per i cittadini in difficoltà o disoccupati, ma un sistema occulto per comprar voti. È corruzione. Tuttavia basta non usare il termine, e tutto fila liscio.





1. El Greco, *Madonna e Bambin Gesù con santa Martina e sant'Agnese*, 1597-99.

2. Diego Velázquez, *Venere allo specchio*, 1644-48. *Venere guarda se lo spettatore le guarda il culo. Cupido è una presenza inutile e ossessiva nella pittura del secondo millennio. Peraltro i bambini erano numerosissimi, presto falcidiati dalla elevatissima mortalità, che accompagnava ogni fascia d'età.*

----------I☺I----------

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 è 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. È 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 è concessa una pensione dal papa e promessa l'incoronazione poetica. Muore nel 1595.

---I☺I---

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*.

---I☺I---

Le *Rime*

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 dell'*enjambement*. Il tema amoroso è il motivo prevalente.

---I☺I---

Aminta, 1573, 1581

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.

---I☺I---

Aminta, atto I, coro

O età dell'oro, tu fosti bella

O bella età de l'oro,
non già perché di latte
sen' corse il fiume e stillò mele il bosco;
non perché i frutti loro
dier da l'aratro intatte
le terre, e gli angui errar senz'ira o tosco;
non perché nuvol fosco
non spiegò allor suo velo,
ma in primavera eterna,
ch'ora s'accende e verna,
rise di luce e di sereno il cielo;
né portò peregrino
o guerra o merce agli altrui lidi il pino;

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 détte
frutti senza essere arata
e 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.

ma sol perché quel vano
nome senza soggetto,
quell'idolo d'errori, idol d'inganno,
quel che dal volgo insano
onor poscia fu detto,
che di nostra natura 'l feo tiranno,
non mischiava il suo affanno
fra le liete dolcezze
de l'amoroso gregge;
né fu sua dura legge
nota a quell'alme in libertate avvezze,
ma legge aurea e felice
che natura scolpì: «S'ei piace, ei lice».

Allor tra fiori e linfe
traen dolci carole
gli Amoretti senz'archi e senza faci;
sedean pastori e ninfe
meschiando a le parole
vezzi e susurri, ed ai susurri i baci
strettamente tenaci;
la verginella ignude
scopria sue fresche rose,
ch'or tien nel velo ascose,
e le poma del seno acerbe e crude;
e spesso in fonte o in lago
scherzar si vide con l'amata il vago.

Tu prima, Onor, velasti
la fonte dei diletti,
negando l'onde a l'amorosa sete;
tu a' begli occhi insegnasti
di starne in sé ristretti,
e tener lor bellezze altrui secrete;
tu raccogliesti in rete
le chiome a l'aura sparte;
tu i dolci atti lascivi
festi ritrosi e schivi;
ai detti il fren ponesti, ai passi l'arte;
opra è tua sola, o Onore,
che furto sia quel che fu don d'Amore.

E son tuoi fatti egregi
le pene e i pianti nostri.
Ma tu, d'Amore e di Natura donno,
tu domator de' Regi,
che fai tra questi chiostri,
che la grandezza tua capir non ponno?
Vattene, e turba il sonno
agl'illustri e potenti:
noi qui, negletta e bassa
turba, senza te lassa
viver ne l'uso de l'antiche genti.
Amiam, ché non ha tregua
con gli anni umana vita, e si dilegua.

Amiam, ché 'l Sol si muore e poi rinasce:
a noi sua breve luce
s'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce.

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 e a tenere nascosta
la loro bellezza agli altri.
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 dio 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?
Vàttene, 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 per strofa. 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 occorrevano gli amorini con i loro archi a far innamorare i pastori e le ninfe. E le fanciulle mostravano le loro bellezze, che ora tengon nascoste.
4. Tu, o dio Onore, velasti la fonte dei piaceri, facesti abbassare gli occhi alle fanciulle e ponesti un freno alle parole e 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*.

---I☺I---

Al Metauro, 1578

O del grand'Apennino
figlio picciolo sì ma glorioso,
e di nome più chiaro assai che d'onde;
fugace peregrino
a queste tue cortesi amiche sponde
per sicurezza vengo e per riposo.
L'alta Quercia che tu bagni e feconde
con dolcissimi umori, ond'ella spiega
i rami sì ch'i monti e i mari ingombra,
mi ricopra con l'ombra.
L'ombra sacra, ospital, ch'altrui non niega
al suo fresco gentil riposo e sede,
entro al più denso mi raccoglia e chiuda,
sì ch'io celato sia da quella cruda
e cieca dèa, ch'è cieca e pur mi vede,
ben ch'io da lei m'appiatti in monte o 'n valle
e per solingo calle
notturno io mova e sconosciuto il piede;

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 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. In lui mondo classico e valori cristiani si contrappongono e si negano a vicenda.
5. Il congedo è una traduzione letterale di tre versi di Catullo (*Carmina*, V, 4-6): *Soles occidere et redire possunt: Nobis cum semel occidit breuis lux, Nox est perpetua una dormienda* ("I giorni possono tramontare e ritornare, Ma quando la breve luce del giorno per noi è spenta, Dobbiamo dormire una notte perpetua".

---I☺I---

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 settembre dello stesso anno pensa già ad altre protezioni: lascia Urbino, per recarsi alla corte dei Savoia.

Al fiume Metauro

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 eppur 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 saetta sì che ne' miei mali
mostra tanti occhi aver quanti ella ha strali.

Ohimè! dal dì che pria
trassi l'aure vitali e i lumi apersi
in questa luce a me non mai serena,
fui de l'ingiusta e ria
trastullo e segno, e di sua man soffersi
piaghe che lunga età risalda a pena.
Sàssel la gloriosa alma sirena,
appresso il cui sepolcro ebbi la cuna:
così avuto v'avessi o tomba o fossa
a la prima percossa!
Me dal sen de la madre empia fortuna
pargoletto divelse. Ah! di quei baci,
ch'ella bagnò di lagrime dolenti,
con sospir mi rimembra e degli ardenti
preghi che se 'n portár l'aure fugaci:
ch'io non dovea giunger più volto a volto
fra quelle braccia accolto
con nodi così stretti e sì tenaci.
Lasso! e seguii con mal sicure piante,
qual Ascanio o Camilla, il padre errante.

In aspro essiglio e 'n dura
povertà crebbi in quei sì mesti errori;
intempestivo senso ebbi a gli affanni:
ch'anzi stagion, matura
l'acerbità de' casi e de' dolori
in me rendé l'acerbità de gli anni.
L'egra spogliata sua vecchiezza e i danni
narrerò tutti. Or che non sono io tanto
ricco de' propri guai che basti solo
per materia di duolo?
Dunque altri ch'io da me dev'esser pianto?
Già scarsi al mio voler sono i sospiri,
e queste due d'umor sì larghe vene
non agguaglian le lagrime a le pene.
Padre, o buon padre, che dal ciel rimiri,
egro e morto ti piansi, e ben tu il sai,
e gemendo scaldai
la tomba e il letto: or che ne gli alti giri
tu godi, a te si deve onor, non lutto:
a me versato il mio dolor sia tutto.

---I☺I---

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 seguii 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 soltanto io devo compiangermi 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.

---I☺I---

Riassunto. (1) 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 sottratto ai colpi della Fortuna. (2) Da quando è nato, egli 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. (3) 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. Quindi si rivolge al padre che lo guarda dal cielo, dove ha raggiunto la felicità. Ora a lui è riservato l'onore, non il lutto. Il poeta invece augura a se stesso tutto il dolore che lo fa soffrire.

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 un'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. A parte il carattere di Tasso, l'atmosfera culturale è cambiata, insiste sui sentimenti.
2. Il testo è pieno di riferimenti storici e letterari. Tasso si rivolge al fiume e lo personifica, come Petrarca si era rivolto alle "Chiare, fresche e dolci acque" di un altro fiume, il Sorga, a cui si rivolge.

---I☺I---

La *Gerusalemme liberata*, 1575, 1581

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 distraggono i crociati e li allontanano dal campo di battaglia. Goffredo di Buglione è 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 impugnare] 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.
5. Tasso canta la prima crociata, ma auspica una crociata ai suoi tempi, per liberare il sepolcro di Cristo. E immagina che il comando dell'esercito sia dato ad Alfonso d'Este, che lo ha sottratto "alla furia del destino" e lo guida "come un pellegrino errante". Il motivo encomiastico è presente in tutti i poemi. Il poeta ringrazia il suo protettore e il suo mecenate.

---I ☺ I---

Erminia tra i pastori, VII, 1-22

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 balìa, 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 oblìo è pausa e quiete dei miseri mortali, sopì 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; "Continuate" 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 desidero 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 addìto 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 corteccia 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 affettuoso 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 è 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 sottomettersi 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).

---I ☺ I---

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; e 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 spegnendo 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 ruppe 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 monte, 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 cosparso 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 condivida 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 dedita 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 un'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 vittoria 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?".

---I ☺ I---

Il giardino della maga Armida, XVI, 9-19

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 solatìe, 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 piropo (=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 cosparse 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 pudìca, 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].



1. Francesco Hayez, *Rinaldo e Armida*, 1812-13.

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.

---I ☺ I---

Armida abbandonata da Rinaldo, XVI, 35-44, 47-60

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 diletti. 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. Lascia 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 vanti? Prima d'ora soltanto con un cenno ella volge e rivolse 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 tempra 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 imprimano 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 pudìca. 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 dispiacciano 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 corrucciata 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 pudìco Senocrate parla dell'amore! O Cielo, o Dei, perché sopportate che questi empi [cristiani] distruggano poi le torri e i vostri templi?

59. Vàttene pure, o crudele, con quella pace che lasci a me. Vàttene, 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 paladino 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 frigidi, 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.

---I☺I---

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

Qual rugiada o qual pianto,
quai lagrime eran quelle
che sparger vidi dal notturno manto
e dal candido volto de le stelle?
E perché seminò la bianca luna
di cristalline stille un puro nembo
a l'erba fresca in grembo?
Perché ne l'aria bruna
s'udian, quasi dolendo, intorno intorno
gir l'aure insino al giorno?
Fur segni forse de la tua partita,
vita de la mia vita?

Quale rugiada, quale 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
(=la rugiada) 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;



1. Alice Neel, *Annie Sprinkle*, 1982.

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 risultato 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 anticlericale come il *De falso credita et ementita Constantini donatione* (1440) di Valla è anticlericale. 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 abbia 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.



2. Agnolo Bronzino, *Venere, Cupido, la Follia e il Tempo* o *Allegoria della concupiscenza*, 1540-45, m 1,46x1,16.

L'opera di Bronzino è costruita su diversi piani o su un multi-piano o sul piano dilatato dei personaggi: Venere, Cupido, il Piacere carnale, l'Inganno, il Tempo e lo sfondo invisibile. Essa ha un complesso significato simbolico, che si sovrappone alle immagini. I personaggi sono numerosi. **Venere** con il pomo d'oro "Alla più bella", datole da Paride, sfila una freccia al figlio. **Cupido** bacia la madre, le strizza un capezzolo e le ruba il diadema. Il putto con i campanelli alla caviglia, che corre verso Venere e Cupido, è il **Piacere carnale**, che si ferisce ai piedi con le spine. In alto a dx il **Tempo** con le ali e la clessidra scopre la scena. Accanto al putto del Piacere carnale s'intravede l'**Inganno**: ha le mani invertite (nella dx stringe un aculeo di scorpione, nella sx un favo di miele), il corpo di serpente e le zampe da leone. In alto a sx due figure grottesche, la **Disperazione** e la **Follia** (o la Malattia). In basso a dx due maschere, che indicano doppiezza. Infine in basso a sx **due colombe**, simbolo della dea.
L'opera mostra le conseguenze indesiderate del piacere e invita a non farsi traviare. In poco spazio ci sono sette figure, due maschere e due colombe. I movimenti dei corpi sono molteplici e si manifestano nello spazio tridimensionale. La muscolatura trasmette forza, il corpo della donna trasmette bellezza, desiderio e sensualità, minacciati dal tempo. Il simbolismo e l'invito a non abbandonarsi al piacere passano in secondo piano.
Venere in ginocchio ha l'altezza di una donna normale: m 1,65.
----------I☺I----------

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) e 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 è 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 propositi 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 poli-significanza 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 e 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.
----------I☺I----------

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 un figlio (riconosciuto) e due figlie (non riconosciute, che sbatte in convento pur minorenni, per non pagar loro la dote); 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 scarne notizie costruisce il cannocchiale, che rivolge verso il cielo. Scopre le montagne della luna, i pianeti medicei (=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 infinito di stelle. Esso quindi risulta completamente diverso da come lo descriveva l'astronomia aristotelico-tolemaica. Le scoperte astronomiche gli danno subito 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 nella quale ripropone l'interpretazione tradizionale della *Bibbia*, che coincideva con quella della Chiesa, da Agostino d'Ippona in poi: essa contiene verità di fede e non verità di scienza. Ma aggiunge: le verità di scienza si trovano nel gran libro della natura, scritto in lingua matematica, e sono storiche, cioè possono cambiare nel corso del tempo. Nel 1616 è ammonito dal cardinal Bellarmino a non professare la teoria copernicana come *empiricamente vera*, poteva però professarla come *utile ipotesi matematica*, in attesa che la situazione si chiarisse o che fosse dimostrata. Egli non capisce e non ascolta il monito o il suggerimento. Nel 1623 pubblica il *Saggiatore*, in cui propone il metodo matematico-sperimentale. Nel 1630 termina di scrivere il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano*, che dopo lunghe trattative con le autorità ecclesiastiche pubblica nel 1632, dimenticando però di fare le correzioni concordate. L'opera, che si schiera apertamente a favore della teoria copernicana, è duramente attaccata dai filosofi aristotelici e da un predicatore domenicano. Galilei è chiamato a Roma davanti al tribunale dell'Inquisizione per discolparsi d'aver professato la teoria copernicana come *empiricamente vera*. Egli vi giunge con cinque mesi di ritardo, è processato in un processo farsa, costretto all'abiura e condannato a una pena ridicola: la recita settimanale di alcuni salmi (ottiene la dispensa e li fa dire alla figlia). Sconta la pena in domicilio coatto, cioè a casa sua, nella sua villa di Arcetri, vicino a Firenze. Qui riceve ospiti da tutta Europa e, nonostante la salute malferma, continua le sue ricerche di meccanica. Nel 1638 pubblica 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 l'opera. 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 Copernico, Tycho Brahe, Keplero, Galilei e altri scienziati.

Le opere. Galilei scrive il *Sidereus nuncius* (1610), in cui presenta le sue scoperte astronomiche, la *Lettera a Maria Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana* (1615), in cui affronta il problema delle verità di scienza nella *Bibbia*, il *Saggiatore* (1623), in cui espone il metodo matematico-sperimentale, i *Dialoghi sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, (1630-32), nei quali si schiera a favore della teoria copernicana, infine i *Discorsi e dimostrazioni matematiche sopra due nuove scienze* (1638), in cui riprende 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 la tradizionale interpretazione della *Bibbia*, proposta dalla Chiesa; 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, compreso il Sole, girano intorno alla Terra, posta al centro dell'universo. Respinge perciò la teoria aristotelico-tolemaica e propone la teoria copernicana, secondo cui la Terra ed i pianeti girano intorno al Sole. Non spiega mai come o perché i corpi celesti restino in cielo e non precipitino sul Sole (che era lo stesso problema che aveva spinto Aristotele a mettere la Terra immobile al centro dell'universo). 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 un'ipotesi matematica; e
c) l'esperimento cruciale o cimento, che dimostra o falsifica 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.

2. Galilei propone un'interpretazione della *Bibbia* che ricalca quella tradizionale proposta dalla Chiesa, dai Padri della Chiesa ad Agostino d'Ippona in poi: la *Bibbia* contiene verità di fede, non contiene verità di scienza. Verità di fede e di scienza non si possono poi contraddire, perché la *Bibbia* è stata ispirata da Dio, la natura è stata creata ugualmente da Dio. Lo scrittore sacro ha usato la (scarsa) scienza del suo tempo, altrimenti non sarebbe stato creduto. Spetta al teologo – precisa la Chiesa – individuare quali siano verità di fede; e/ma, una volta enunciate, esse sono immutabili. Le verità di scienza invece – continua Galilei – 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 e i risultati sono sempre parziali e perfezionabili: non ci sono verità scientifiche assolute, che pongano fine alla ricerca. Per il pisano (come per la Chiesa) però 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 credente, aveva passato la vita a chiedere raccomandazioni a principi della Chiesa come a principi laici fin dal primo incarico all'università di Padova, anche se (come riferisce il suo servo a sua madre) non andava mai a messa. Perciò vuole separare l'ambito della scienza da quello della fede ed evitare che sorga una frattura insanabile tra la ricerca scientifica e la Chiesa del tempo (una proposta superflua perché la Chiesa aveva da sempre ribadito tale separazione, parlando di *ragion teologica* e di *ragione naturale*). E soprattutto perché vuole trovare in Dio il *fondamento assoluto* del suo matematismo naturalistico. Non riesce mai a capire che deve fare lo scienziato e restare nel suo ambito, che *non deve* andare a pascolare l'erba dei teologi, che si potrebbero irritare, e infine che deve *dimostrare* la teoria copernicana. Il cardinale Bellarmino, il teologo ufficiale della Chiesa, riteneva che non fosse possibile dimostrarla, ma non lo escludeva in via di principio (1616). Ed egli *è responsabile* di quella contrapposizione tra Chiesa e scienza moderna, su cui si sono buttati come avvoltoi scienziati e anticlericali successivi, che si sono messi ad accusare la Chiesa di oscurantismo e di antiscientismo. Di questi aspetti del suo pensiero gli storici della scienza italiani non si sono mai accorti. Hanno preferito confondere *semplicità* dell'ipotesi matematica con la *dimostrazione* della teoria copernicana ed hanno insistito a parlare di Chiesa ostile alla scienza, perché ciò faceva i loro interessi. Volevano l'ostilità tra le due parti. In tal modo erano liberi di fare della scienza ciò che faceva meglio i loro interessi di parte. In seguito chiariranno ancor più le loro intenzioni: vogliono una ricerca scientifica libera da controlli esterni e libera da ogni vincolo morale e sociale. Cose che nessuna società può permettersi e permettere loro. Galilei dà inizio alla serie di scienziati bravi nella loro disciplina e proprio per questo motivo presuntuosi e arroganti e disposti ad invadere discipline altrui, come in questo caso la corretta interpretazione della *Bibbia*.
4. Date queste premesse non può stupire il processo che lo scienziato deve affrontare nel 1633 e che è stato amplificato a dismisura dagli "ottimi" storici italiani. La spiegazione non è neanche difficile:
a) Le scoperte astronomiche gli danno alla testa, si sente il primo scienziato cristiano d'Europa e diventa di una arroganza infinita.
b) Compie un atto di scortesia verso la Chiesa e i teologi, perché non doveva (ri)proporre lui la corretta interpretazione della *Bibbia*, non era affatto un ambito di sua competenza.
c) Non capisce che la scoperta dei satelliti Medicei è inspiegabile nel sistema aristotelico-tolemaico, ma, ammesso (e non concesso) che confutino la teoria geocentrica, non dimostrano affatto la teoria copernicana, che ha bisogno di una dimostrazione diretta. Oltre a ciò anch'essa va incontro alle stesse difficoltà dell'altra: deve spiegare perché i pianeti restano in cielo e non cadono sul Sole (o su Giove) e perché esiste un centro di rotazione diverso dal Sole: i satelliti Medicei con Giove (ma anche la Luna con la Terra).
d) Galilei non capisce nel 1616 e ugualmente nel 1632 la distinzione proposta dal cardinale Bellarmino tra *teoria* (copernicana) *matematicamente valida/utile* e *teoria empiricamente vera/dimostrata*. Il teologo suggeriva di ritenere la teoria di Copernico *utile* perché semplificava i calcoli, ma per essere ritenuta *vera* doveva essere dimostrata. Una prospettiva che un qualsiasi scienziato doveva capire e condividere. E invece il pisano non capisce. Nei *Dialoghi sopra i due massimi sistemi del mondo* non apporta le rettifiche concordate con i revisori ecclesiastici, ribadisce la verità *empirica* della teoria copernicana e si prende la briga di offendere il papa Urbano VIII, suo amico e protettore, rappresentandolo nella figura di *Simplicio*, semplice di nome e di fatto.
e) Nel 1632 in un processo farsa è condannato dall'Inquisizione, perché aveva affermato la verità empirica dell'eliocentrismo, che pensava di aver dimostrato con la *teoria delle maree* (Keplero lo aveva inutilmente avvisato che si sbagliava). È costretto all'abiura, poiché ha spacciato per empiricamente vera una teoria che era soltanto un'ipotesi matematica. E

non si fa nemmeno un giorno di prigione. Se ne ritorna ad Arcetri in compagnia del vescovo di Siena Ascanio II Piccolomini, suo amico, e riprende la sua consueta vita. I *Dialoghi* sono posti all'*Indice dei libri proibiti* fino al 1757. Nel 1687 Isaac Newton risolve tutti i problemi insoluti dell'astronomia proponendo la *teoria della gravitazione universale*, che non dimostra la teoria di Copernico (come ancora oggi gli scienziati credono), ma qualcosa di completamente diverso: propone una legge che riguarda *tutto* l'universo e non soltanto il sistema solare. E la sua teoria non è assoluta, dura fino al 1905, quando Albert Einstein formula la teoria della relatività ristretta.
f) Galilei, a suo dire, vuole evitare che tra Chiesa e scienza moderna sorgano incomprensioni e conflitti, ma commette l'errore di voler imporre le sue idee alla Chiesa. E non riesce mai a capire che la Chiesa aveva problemi più complessi da considerare: la spaccatura dell'Europa in mondo cattolico e protestante avvenuta con Martin Lutero nel 1517. Le preoccupazioni erano più che legittime: di lì a poco scoppiava la guerra dei trent'anni (1618-48), che spopola la Germania. Per altro *tutto* il mondo protestante è ostile alla nuova astronomia.
g) Nella prolissa *Lettera a Maria Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana* (1615) Galilei s'improvvisa teologo e ripete ciò che la Chiesa ripeteva dai Padri della Chiesa in poi: la *Bibbia* contiene verità di fede e non di scienza. Tuttavia gli sfugge, come era sfuggito ad Agostino e al cardinale Bellarmino, che il termine *scienza* è vuoto, perché nella *Bibbia* non ci sono verità di scienza. Gli ebrei non avevano scienziati e professavano le verità dell'uomo comune, che usa gli occhi. Vi era soltanto un cenno indiretto, quello di Giosuè che invita il Sole a fermarsi (*Gs* 10, 12-13). E Giosuè era un comandante militare, non un fisico. Il termine *scienza* è riempito senza pensarci su da ecclesiastici e scienziati con l'astronomia di Aristotele e Tolomeo e, visto che c'erano, rubano pure ad Aristotele l'etica civile. Insomma riempiono l'inesistente scienza della *Bibbia* con la scienza ellenistica.

5. Galilei 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 e la filosofia tradizionale. Ciò avviene anche a causa della sintesi tra pensiero aristotelico e pensiero cristiano fatta da 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 tesi 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. Ma dimentica subito quel che afferma e considera assolutamente vera la teoria copernicana, anche se non era ancora stata dimostrata. Aveva tanta confusione in testa…
5.1. E dimentica la congrega degli scienziati aristotelici, seguaci della filosofia e della fisica aristotelica, capeggiati da Lodovico Delle Colombe (1565ca.-1623ca.), che il pisano chiamava offensivamente *Lega dei piccioni* e *Pippione*. Non tanto la Chiesa quanto questi scienziati erano danneggiati dalla nuova teoria: perdevano prestigio e denaro. Essi si vendicano e lo denunciano all'Inquisizione. Le beghe tra scienziati per motivi nobili e soprattutto meno nobili hanno uno spazio contenuto nelle storie della scienza. Eppure ci sono state e sono state ritenute squallide dagli stessi storici della scienza. La più memorabile è quella tra Newton e Leibniz a proposito di chi aveva scoperto il calcolo infinitesimale. L'ambito scientifico non è puro, vergine e illibato come gli scienziati vogliono interessatamente far credere al pubblico. Oggi il prestigio e il denaro in gioco sono più alti che mai. L'onestà degli scienziati (di alcuni, di molti, di tutti) deve essere verificata, caso per caso, proprio come la teoria copernicana e le teorie scientifiche.
5.2. Il rifiuto del principio di autorità, un'attenzione particolare verso il pubblico colto, oltre alla necessità di avere l'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.
5.3 Galilei e gli storici della scienza non si sono mai accorti che la nostra vita è basata sull'*ipse dixit*: tu mi dici una cosa, io ci credo, io ti credo, io mi fido di te (e dei tuoi ragionamenti). La fiducia nelle parole altrui è utile e fa risparmiare risorse. Indubbiamente si scopre anche che qualcuno mente o ne approfitta… Oltre a ciò nel diritto valgono sempre i (casi) *precedenti*. Le nuove leggi e le decisioni dei tribunali devono tenere presente i "precedenti", le decisioni *precedenti* dei giudici. Un tipico discorso fondato sull'autorità del passato. Oltre a ciò il rifiuto del principio di autorità è strumentale: serve al pisano per attaccare gli scienziati che seguono Aristotele.

6. Né Galilei né gli storici della scienza riescono a capire che il sistema aristotelico-tolemaico, pur con tutte le sue incongruenze (per di più note da secoli), era un buon sistema, che aveva resistito 1.940 (330 a.C.-1610 d.C.) e che perciò non si poteva cassare da un giorno all'altro perché era emersa una nuova discrepanza con la realtà (come pretendeva il pisano). Da sempre la scienza ricorreva ad ipotesi *ad hoc*, per far rientrare i fatti ribelli nella teoria ufficiale e per non abbandonare una teoria che aveva spiegato molti fatti con successo. Non è cosa da poco elaborare una nuova teoria… Galilei forse era giustificabile (il telescopio mostra un universo del tutto diverso rispetto a quello che si vedeva ad occhio nudo e il suo entusiasmo è ampiamente condivisibile), gli storici della scienza italiani (e stranieri) sicuramente no: hanno avuto 313 anni (1610-2023) per pensare e riflettere. Hanno anche la fortuna e il vantaggio di pensare e valutare *con il senno di poi* e con tutte le questioni risolte da Newton (e poi da Albert Einstein).

Il *Saggiatore*, 1623

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*). E 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 fisica) sia un libro e 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 intendere, 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 e altre figure geometriche. Senza questi strumenti [concettuali] è umanamente impossibile intenderne parola, ed è un vano aggirarsi per un oscuro labirinto.

Commento

1. Dopo un testo così violento e così offensivo verso il gesuita e quindi verso tutto l'ordine dei gesuiti ci si può chiedere come mai non abbia subito minacce, attentati, battiture o processi per vilipendio. La risposta è facile: da una parte il suo ingegno e le sue scoperte lo proteggevano, dall'altra aveva una straordinaria capacità di farsi ben volere e di sapersi accattivare la simpatia di interlocutori *potenti* e di poter fermare i suoi nemici più ostinati con la serie di amicizie coltivare, su cui poteva contare. I filosofi aristotelici, che aveva preso in giro, riescono però a farlo processare dal Sant'Uffizio. Il processo è una farsa e la "condanna" altrettanto. Dal suo *delirio di onnipotenza* deriva la sua idea balorda di poter far fare la figura del chietino (=deficiente) anche al papa Urbano VIII, raffigurato nel personaggio di Simplicio.

1.1. L'aggressività esasperata dipendeva forse da un fatto successo nel 1592 a Padova: nel corteo universitario all'inizio dell'anno accademico che indicava il prestigio dei docenti universitari il pisano era al penultimo posto: uno scalzacane straniero. Ora cerca di prendersi la rivincita sugli scienziati e filosofi aristotelici che in quel corteo gli stavano davanti.

2. Con il matematismo di Galilei cambiano gli strumenti con cui da 1.900 anni – 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 più logica, è matematica; e l'universo non è chiuso, è estesissimo. La logica di Aristotele è sostituita dal matematismo di Pitagora (570ca.-495ca.), di Platone (427-347 a.C.) e di Euclide (sec. III a.C.). Con lo scienziato pisano – secondo un grande storico della scienza, Alexandre Koyré – si passa *dal mondo del pressappoco della scienza tradizionale all'universo della precisione della scienza moderna*. Non intendiamo mettere in discussione la sua… autorità di grande storico.

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 (e spesso controproducente) *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. Ma egli normalmente dimenticava di fare ciò che imponeva agli altri. Non discuteva, non dimostrava. Affermava sulla sua autorità, anzi aggrediva e offendeva.

3. Il tentativo galileiano di proporre una cultura scientifica impegnata non ha successo per il modo maldestro, arrogante e violento con cui conduce la battaglia contro amici e nemici e perché *non si sforza mai* di capire i problemi della Chiesa, ancora lacerata dalla riforma protestante (1517) e neanche il punto di vista degli avversari (aristotelici e non). Nel 1618 inizia la guerra dei trent'anni, che ha (apparenti) motivazioni religiose e che coinvolge e sconvolge tutta l'Europa, tranne l'Italia grazie alla Chiesa, che vigilava sull'ortodossia dei fedeli. La Chiesa non poteva lasciare libertà di pensiero allo scienziato pisano né, in genere, 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 di produrre una cultura inoffensiva, non critica, allineata ai valori dominanti, che sostenesse il potere (civile e religioso) costituito. Come contropartita li lasciava liberi di condurre la vita privata che volevano. Ciò vale con Petrarca, Ariosto, 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 sec. XVI e della cultura e dell'arte spettacolari del Barocco seicentesco: una grande cultura al servizio di un grande progetto di ordine sociale e di prevenzione dei conflitti.

4. La cultura quindi non è un campo neutro, che si sottrae alla dinamica delle forze sociali e che permet-

te di evadere nell'immaginario collettivo senza preoccuparsi e senza dover prendere alcuna precauzione.
5. Isaac Newton risolve tutti i problemi dell'astronomia del tempo con i *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687), dove espone la *teoria della gravitazione universale*. Egli non parla più di Terra e di Sole, ma di *corpi qualsiasi* che si muovono nell'universo: come affermava Aristotele, non si fa scienza del particolare, ma soltanto del generale. Quindi introduce la *massa di un corpo* e la *forza di gravità*: due corpi qualsiasi si girano intorno secondo il prodotto delle loro masse diviso il quadrato della distanza dei loro centri e in base a una costante universale, la forza di gravità. In tal modo i corpi restano in cielo e non cadono sulla Terra o sul Sole; e i pianeti (oggi si dice *satelliti*) Medicei non davano più problemi, perché rientravano nella legge di gravitazione universale. Dopo la loro scoperta (1609) questo era il problema che né la teoria aristotelico-tolemaica né quella copernicana risolvevano. La teoria copernicana non spiegava neanche perché i pianeti restassero in cielo e non cadessero sul Sole. Galilei vuole usare i pianeti Medicei per confutare la teoria aristotelico-tolemaica e non si accorge che la teoria copernicana va incontro a difficoltà ancor più gravi. Aveva ragione il cardinal Bellarmino: in attesa che la situazione si chiarisca, ci teniamo la teoria copernicana come *utile ipotesi matematica*; in ogni caso essa deve essere dimostrata anche *empiricamente vera*. Gli scienziati e gli storici della scienza che affermano che la teoria copernicana è vera o che Newton l'ha dimostrata non hanno capito la teoria della gravitazione universale, a 336 anni di distanza (2023).

Osservazioni
1. Ariosto scrive per dilettare se stesso e i suoi ascoltatori. Scrive però anche per costruire una rete concettuale con cui affrontare ed interpretare il mondo, in cui vive, sconvolto da incredibili cambiamenti. La stessa cosa fa Machiavelli con il *Principe* e con le altre opere storiche e politiche. Ambedue 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, interpretare e controllare la realtà in cui si vive. Queste sono le funzioni attribuite alla cultura, e che la cultura deve saper svolgere anche oggi.
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 (*Osservazione*, 2000).
4. Su un altro versante, quello filosofico, metodologico, scientifico e biblico Galileo Galilei propone una nuova cultura e nuove conoscenze a nuovi lettori: scrive in italiano i *Dialoghi sopra i due massimi sistemi del mondo* (1633), 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 (o almeno queste erano le sue confuse intenzioni, poiché non aveva capito che cosa la Chiesa intendeva per morale), così egli ora separa la ricerca scientifica dall'ambito religioso e biblico (e non si era accorto – bontà e intelligenza sua – che la Chiesa lo aveva fatto *dai Padri della Chiesa in poi*…) (*Osservazione*, 2017). Né aveva capito che era imprudente e una invasione di campo mettere il naso in questioni teologiche (la correta interpretaaione della Bbibbia).
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 cercare di gestirlo*.
----------I☺I----------

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 Crescenzio, 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 Murtola, che tenta di ucciderlo. Nel 1610 Marino si trasferisce a Torino. Ha un'altra disavventura, perché è incarcerato per un anno a causa di versi ritenuti ingiuriosi nei confronti del duca. Uscito di prigione, 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 [per gli storici progressisti] illiberale della Controriforma, e va collegato con il *suo* pubblico, fatto di nobili, interessati all'intrattenimento e all'evasione.

---I ☺ I---

Le *Rime* (1602) contengono alcuni sonetti, le cui metafore fanno testo per tutto il Seicento.

Donna che si pettina

> Onde dorate, e l'onde eran capelli,
> navicella d'avorio un dì fendea;
> una man pur d'avorio la reggea
> per questi errori preziosi e quelli;
>
> e, mentre i flutti tremolanti e belli
> con drittissimo solco dividea,
> l'òr delle rotte fila Amor cogliea,
> per formarne catene a' suoi rubelli.
>
> Per l'aureo mar, che rincrespando apria
> il procelloso suo biondo tesoro,
> agitato il mio core a morte gìa.
>
> Ricco naufragio, in cui sommerso io moro,
> poich'almen fur, ne la tempesta mia,
> di diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro!

Donna che si pettina

Onde dorate (e le onde erano capelli) un giorno
una navicella d'avorio (=un pettine) fendeva;
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 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 e 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

---I☺I---

Per la sua donna, che avea spiegate le sue chiome al sole

A l'aura il crin ch'a l'aura il pregio ha tolto,
sorgendo il mio bel Sol del suo oriente,
per doppiar forse luce al dì nascente,
da' suoi biondi volumi avea disciolto.

Parte scherzando in ricco nembo e folto
piovea sovra i begli omeri cadente,
parte con globi d'or sen gia serpente
tra' fiori or del bel seno or del bel volto.

Amor vid'io, che fra i lucenti rami
de l'aurea selva sua, pur come sòle
tendea mille al mio cor lacciuoli ed ami;

e nel sol de le luci uniche e sole
intento e preso dagli aurati stami,
volgersi quasi un girasole il sole

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 rimandano a Francesco Petrarca, *Erano i capei d'oro a l'aura (=l'aria* e *Laura) sparsi* (XC). Tuttavia le due situazioni sono completamente diverse.
3. Nella terzina finale il poeta sfrutta con estrema abilità la poli-significanza 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.
4. 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.

forzature sino alla fine quando, come di consueto, esplode l'invenzione ingegnosa: il poeta fa un gradito naufragio tra i *capelli-onde* della donna 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.

---I☺I---

Per la sua donna, che aveva sciolto i suoi capelli al sole

All'aria i capelli (che han tolto ogni valore all'oro)
il mio bel sole, alzandosi dal suo letto,
aveva sciolto dai suoi biondi volumi,
per raddoppiare forse la luce del nuovo giorno.

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)
tendeva mille trappole 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!

---I☺I---

L'*Adone*, 1623

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): tre *Divine commedie* di Dante Alighieri. L'opera si propone di 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, 155-160

155. Poi le luci girando al vicin colle,
dov'era il cespo che ' bel piè trafisse,
fermossi alquanto a rimirarlo, e volle
il suo fior salutar pria che partisse;
e vedutolo ancor stillante e molle
quivi porporeggiar, così gli disse:
"Sàlviti il Ciel da tutti oltraggi e danni,
fatal cagion dei miei felici affanni:

156. Rosa, riso d'Amor, del Ciel fattura,
rosa del sangue mio fatta vermiglia,
pregio del mondo e fregio di natura,
de la Terra e del Sol vergine figlia,
d'ogni ninfa e pastor delizia e cura,
onor de l'odorifera famiglia,
tu tien d'ogni beltà le palme prime,
sovra il vulgo de' fior Donna sublime.

157. Quasi in bel trono Imperatrice altera
siedi colà su la nativa sponda.
Turba d'aure vezzosa e lusinghiera
ti corteggia d'intorno e ti seconda;
e di guardie pungenti armata schiera
ti difende per tutto, e ti circonda.
E tu fastosa del tuo regio vanto
porti d'or la corona e d'ostro il manto.

158. Porpora de' giardin, pompa de' prati,
gemma di primavera, occhio d'aprile,
dite le Grazie e gli Amoretti alati
fan ghirlanda a la chioma, al sen monile.
Tu, qualor torna a gli alimenti usati
ape leggiadra o zeffiro gentile,
dài lor da bere in tazza di rubini
rugiadosi licori e cristallini.

159. Non superbisca ambizioso il Sole
di trionfar fra le minori stelle,
che ancor tu fra i ligustri e le viole
scopri le pompe tue superbe e belle.
Tu sei con tue bellezze uniche e sole
splendor di queste piagge, egli di quelle.
Egli nel cerchio suo, tu nel tuo stelo,
tu Sole in terra, ed egli rosa in cielo.

160. E ben saran tra voi conformi voglie:
di te fia '1 Sole, e tu del Sole amante,
ei de l'insegne tue, de le tue spoglie
l'aurora vestirà nel suo levante.
Tu spiegherai ne' crini e ne le foglie
la sua livrea dorata e fiammeggiante,
e per ritrarlo ed imitarlo appieno
porterai sempre un picciol Sole in seno".

Elogio della rosa

155. Poi Venere, girando gli occhi vicino al colle,
dov'era il cespo che le trafisse il bel piede,
si fermò per un po' a rimirarlo, e volle
salutare il suo fiore (=la rosa) prima di partire;
e, vedutolo ancora stillante di rugiada e molle
rosseggiare qui, così gli disse:
"Ti salvi il Cielo da tutti gli oltraggi e i danni,
cause predestinate dei miei felici affanni:

156. "O rosa, sorriso del dio Amore, discesa dal cielo,
tu sei divenuta rossa per colpa del mio sangue,
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 sei la prima per bellezza,
tu sei la regina più splendida fra il popolo dei fiori.

157. Quasi Imperatrice superba su un bel trono
siedi colà sulla sponda dove sei sbocciata.
Una turba di venticelli graziosa e piena di lusinghe
ti corteggia tutt'intorno e ti asseconda;
e una schiera armata di guardie pungenti (=le spine)
ti difende da per tutto, e ti circonda.
E tu, orgogliosa del tuo pregio regale,
porti la corona d'oro e il mantello di porpora.

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.

160. E tra voi saranno bene uguali desideri:
di te sarà i1 Sole, e tu del Sole sarai amante,
egli delle tue insegne, delle tue spoglie
vestirà l'aurora quando sorge.
Tu spiegherai nei capelli e nelle foglie
la sua veste dorata e fiammeggiante,
e, per ritrarlo ed imitarlo completamente,
porterai sempre un piccolo Sole in grembo".

---I ☺ I---

Il canto dell'usignolo, VII, 32-37

32. Ma sovr'ogni augellin vago e gentile
che più spieghi leggiadro il canto e 'l volo
versa il suo spirto tremulo e sottile
la sirena de' boschi, il rossignuolo,
e tempra in guisa il peregrino stile
che par maestro del' alato stuolo.
In mille fogge il suo cantar distingue
e trasforma una lingua in mille lingue.

33. Udir musico mostro, o meraviglia,
che s'ode sì, ma si discerne apena,
come or tronca la voce, or la ripiglia,
or la ferma, or la torce, or scema, or piena,
or la mormora grave, or l'assottiglia,
or fa di dolci groppi ampia catena,
e sempre, o se la sparge o se l'accoglie,
con egual melodia la lega e scioglie.

34. O che vezzose, o che pietose rime
lascivetto cantor compone e detta.
Pria flebilmente il suo lamento esprime,
poi rompe in un sospir la canzonetta.
In tante mute or languido, or sublime
varia stil, pause affrena e fughe affretta,
ch'imita insieme e 'nsieme in lui s'ammira
cetra flauto liuto organo e lira.

35. Fa de la gola lusinghiera e dolce
talor ben lunga articolata scala.
Quinci quell'armonia che l'aura molce,
ondeggiando per gradi, in alto essala,
e, poich'alquanto si sostiene e folce,
precipitosa a piombo alfin si cala.
Alzando a piena gorga indi lo scoppio,
forma di trilli un contrapunto doppio.

36. Par ch'abbia entro le fauci e in ogni fibra
rapida rota o turbine veloce.
Sembra la lingua, che si volge e vibra,
spada di schermidor destro e feroce.
Se piega e 'ncrespa o se sospende e libra
in riposati numeri la voce,
spirto il dirai del ciel che 'n tanti modi
figurato e trapunto il canto snodi.

37. Chi crederà che forze accoglier possa
animetta sì picciola cotante?
e celar tra le vene e dentro l'ossa
tanta dolcezza un atomo sonante?
O ch'altro sia che da liev'aura mossa
una voce pennuta, un suon volante?
e vestito di penne un vivo fiato,
una piuma canora, un canto alato?

Il canto dell'usignolo

32. Ma sopra ogni uccellino bello e gentile
che canta e vola 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 di tutti gli 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 sia che raccolga la voce,
con uguale abilità la lega e la scioglie.

34. O che graziose, o che pietose rime
il sensuale cantore compone e cinguetta.
Prima esprime il suo lamento in modo flebile,
poi rompe la canzonetta in un sospiro.
In tanti modi ora languido, ora sublime
varia stile, frena pause e affretta fughe,
ed imita insieme e insieme in lui s'ammirano
cetra, flauto, liuto, organo e lira.

35. Talvolta fa della gola (piena di lusinghe
e dolce) una scala ben lunga e articolata.
Quindi manda verso l'alto quel canto
che rallegra l'aria, ondeggiando per gradi,
e, poiché si sostiene e regge per molto tempo,
infine si cala e precipita a piombo.
Quindi, alzando i gorgheggi a piena gola,
forma un doppio contrappunto di trilli.

36. Pare che egli abbia nella gola e 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?

Commento

1. Che piaccia o no, questa è l'idea di cultura che avevano Marino e gli intellettuali del Seicento. Una idea di successo, che il pubblico apprezzava. E, se il pubblico apprezza, vuol dire che l'intellettuale sa fare il suo mestiere, sa soddisfare i desideri e l'immagi-

nario del suo pubblico *pagante* e sbarca onorevolmente il suo lunario. In tal modo tutti sono contenti.

---I☺I---

Pallidetto mio sole

Pallidetto mio sole,
a i tuoi dolci pallori
perde l'alba vermiglia i suoi colori.

Pallidetta mia morte,
a le tue dolci e pallide viole
la porpora amorosa
perde, vinta, la rosa.

Oh, piaccia a la mia sorte
che dolce teco impallidisca anch'io,
pallidetto amor mio.

Commento
1. In questo madrigale il poeta canta il volto della sua donna, che è molto pallida (perché ammalata), tanto che davanti al suo pallore l'alba perde i suoi colori. Ma li perde anche la rosa. E alla fine anche il poeta impallidisce, perché la donna lo fa morire con la sua struggente bellezza.
2. Il madrigale si fa apprezzare per la sua leggerezza e per la sua musicalità. In azzurro i termini della tradizione poetica.

----------I☺I----------

Excusus: la potenza della parola

Conviene confrontare tra loro la poetica di Marino con altri tre testi.

Genesi 2, 18-20, *L'attribuzione del nome agli animali*

18 Poi il Signore Dio disse: «Non è bene che l'uomo
sia solo: gli voglio fare un aiuto che gli sia simile».
19 Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di
bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati:
in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno
degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome.
20 Così l'uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti
gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche, ma
l'uomo non trovò un aiuto che gli fosse simile.

Commento
Dare il nome significa poter parlare di qualcosa, animale o persona), senza che essa sia presente. Il pensiero astratto è di gran lunga più potente della cosa indicata con il dito. Permette di costruire un infinito mondo di simboli, che sta e che si sostituisce alla realtà. Io dico "casa", il mio vicino di casa ha una idea simile alla mia. Un esquimese ha una idea di casa molto diversa, un igloo, ma che ha la stessa funzione. Il passo della Genesi va completato con il passo successivo della torre di Babele e della confusione delle lingue (*Gn* 11, 1-9).

---I☺I---

Vangelo secondo Giovanni, 1, 1-18, *In principio era il Λόγος*.

1 In principio era il Λόγος (=Verbo, Parola), il Λόγος
era presso Dio e il Λόγος era Dio.
2 Egli era in principio presso Dio:
3 tutto è stato fatto per mezzo di lui, e senza di lui
niente è stato fatto di tutto ciò che esiste.
4 In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini:
5 la luce splende nelle tenebre, ma le tenebre non
l'hanno accolta.
6 Venne un uomo mandato da Dio e il suo nome era
Giovanni.
7 Egli venne come testimone per rendere testimonianza alla luce, perché tutti credessero per mezzo di lui.
8 Egli non era la luce, ma doveva render testimonianza alla luce.
9 Veniva nel mondo la luce vera,
10 quella che illumina ogni uomo. Egli era nel mondo,
e il mondo fu fatto per mezzo di lui, eppure il mondo
non lo riconobbe.
11 Venne fra la sua gente, ma i suoi non l'hanno accolto.
12 A quanti però l'hanno accolto, ha dato potere di diventare figli di Dio: a quelli che credono nel suo nome,
13 i quali non da sangue, né da volere di carne, né da
volere di uomo, ma da Dio sono stati generati.
14 E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo
a noi: e noi vedemmo la sua gloria, gloria come di
unigenito dal Padre, pieno di grazia e di verità.
15 Giovanni gli rende testimonianza e grida: «Ecco
l'uomo di cui io dissi: *Colui che viene dopo di me mi
è passato avanti, perché era prima di me*».
16 Dalla sua pienezza noi tutti abbiamo ricevuto e grazia su grazia.
17 Perché la legge fu data per mezzo di Mosè, la grazia e la verità vennero per mezzo di Gesù Cristo.
18 Dio nessuno l'ha mai visto: proprio il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato.

Commento
1. Per Giovanni Dio è la *potenza della parola*, che permette di controllare la realtà. È la luce, che caccia le tenebre dell'ignoranza, ma gli uomini non l'hanno accolto e hanno preferito le tenebre. A quanti lo hanno accolto ha dato la possibilità di divenire *figli di Dio*. E possessori del *Lógos*.
2. Giovanni ha teorizzato il dio più potente mai esistito.

---I☺I---

Gabriele D'Annunzio, *Epòdo*, IV, 1887

Giova, o amico, ne l'anima profonda
meditare le dubbie sorti umane,
piangere il tempo, ed oscurar di vane
melancolìe la dea Terra feconda?

Evvi Ginevra ed Isotta la blonda,
e sonvi i pini e sonvi le fontane,
le giostre, le schermaglie e le fiumane,
foreste e lande, e re di Trebisonda!

Bevere giova con aperta gola
ai ruscelli de 'l canto, e coglier rose,
e mordere ciascun soave frutto.

O poeta, divina è la Parola;
ne la pura Bellezza il ciel ripose
ogni nostra letizia; e il Verso è tutto.

Il verso finale

Giova, o amico, nel profondo del proprio animo
meditare l'incerto destino degli uomini,
[giova] rimpiangere il tempo [che passa] e riempire
di inutili malinconie la dea Terra che è piena di vita?

Vi è Ginevra e Isotta la bionda,
vi sono i pini e vi sono le fontane,
i tornei, i duelli e 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.

---I ☺ I---

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; e 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 dimostrazione è in un'altra opera di D'Annunzio, *La pioggia nel pineto* (1902): 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.
3. I due protagonisti, la donna ed il poeta, sono evanescenti ed immateriali, puri centri di sensazioni, come ne *La sera fiesolana* (1899), sempre di D'annunzio. 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.
4. Chi vuol volare (e farsi impallinare) può leggere

Gorgia di Leontini (485/475 a.C.-375 a.C.), *Encomio di Elena*. Il sofista difende Elena: si è fatta convincere da Paride a lasciare il marito Menelao, perché non poteva resistere alle parole persuasive del corteggiatore. Perciò va scusata. La difesa è buona, pure credibile. Ma è preferibile pensare che il marito non fosse esperto né prodigo nelle attività sessuali, a cui preferiva le attività guerriere. E che la donna, stanca di ammuffire, stanca di essere ignorata, si cercasse un amante abile di parole e abile in azione. In effetti non volle più tornare da Menelao. Come dice san Paolo (*1Cor* 7, 1-16, in particolare 7, 3-6), il marito ha il diritto di chiedere e ottenere dalla moglie. Ugualmente la moglie ha il diritto di chiedere e ottenere dal marito:

[3]Il marito compia il suo dovere verso la moglie (=la monti con amore); ugualmente anche la moglie verso il marito (=gli chieda di montarla con amore).
[4]La moglie non è arbitra del proprio corpo, ma lo è il marito; allo stesso modo anche il marito non è arbitro del proprio corpo, ma lo è la moglie.
[5]Non astenetevi tra voi se non di comune accordo e temporaneamente, per dedicarvi alla preghiera (=la pausa serve a ricaricare il corpo), e poi ritornate a stare insieme (=alle attività sessuali), perché satana non vi tenti nei momenti di passione.

Oggi con un linguaggio demenziale, idiota e sciagurato si direbbe "pari opportunità".
(cfr. anche https://www.biblistica.it/?page_id=2643).
----------I ☺ I----------

Non senso, antipetrarchismo e poesia barocca

Nella letteratura esistono i letterati e i poeti ufficiali e poi i poeti contestatori. Vale la pena di dare un'occhiata anche a questi ultimi. Il letterato anti-letterato per eccellenza è **Cecco Angiolieri** (1260ca.-1313), che canta "donna, taverna e dado", augura la morte a suo padre e a sua madre e vuole incendiare il mondo. Canta la sua Becchina, una popolana dalla lingua tagliente, che è radicalmente anti-stilnovistica.
Nei secc. XV-XVII c'è addirittura una corrente anti-petrarchista, che fa la parodia delle bionde e melense donne cantate dagli imitatori di Petrarca. A questo proposito il poeta più pungente scrive nei primi decenni del Cinquecento ed è Francesco Berni (1497-1535).
All'anti-letteratura appartiene anche Domenico di Giovanni, detto il **Burchiello** (1404-1449), che è il solitario esponente della letteratura del *non senso*, che avrà ampia diffusione soltanto nell'Ottocento con l'inglese Lewis Carroll (1832-1898) e il suo *Alice nel paese delle meraviglie* (1862).
Il sec. XVII è il trionfo dell'anti-letteratura o, come si vuole, di una letteratura anti-tradizionale. I poeti barocchi mostrano grandi abilità linguistiche e una straordinaria inventiva. Riscoprono la realtà nei suoi molteplici aspetti, compresi quelli brutti e ripugnanti. La loro capacità di vedere la realtà in modo originale e fuori di qualsiasi schema è davvero straordinaria. Essi si riallacciano anche alla critica contro gli eccessi e gli aspetti più stucchevoli della poesia tradizionale, dominata dal petrarchismo.

"Che fighe!" "Sta' zitto, sono dee!" "Che troie!"

Il rinnovamento riguarda anche la pittura e la scultura. Compare una nuova idea di bellezza: grasso è bello (e non lascia ammaccature). Ruben celebra le donne grasse, grosse e cellulitiche.

1. Pieter Paul Rubens, *Perseo e Andromeda*, 1639-40.
2. Pieter Paul Rubens, *Giudizio di Paride*, 1638-39. *Il giuduzio di Paride permetteva di mostrare tre donne, anzi dee nude, per la gioia di acquirente e spettatori.*
Il sec. XVII inventa le donne grasse e cellulitiche, che ammortizzavano la caduta dell'amante su di esse. Non avevano spigoli. Ma una donna in carne lanciava l'idea di grandi mangiate e di prosperità economica, valori fondamentali del tempo.





Domenico di Giovanni, detto *Burchiello* (1404-1449), *Nominativi fritti e mappamondi*

Nominativi fritti e mappamondi
e l'arca di Noè fra due colonne
cantavan tutti chirieleisonne
per l'influenza dei taglier mal tondi.

La Luna mi dicea: "Ché non rispondi?".
E io risposi: "Io temo di Giasonne,
però ch'io odo che 'l diaquilonne
è buona cosa a fare i capei biondi."

Per questo le testuggini e i tartufi
m'hanno posto l'assedio alle calcagne
dicendo: "Noi vogliam che tu ti stufi".

E questo sanno tutte le castagne:
pei caldi d'oggi son sì grassi i gufi,
ch'ognun non vuol mostrar le sue magagne.

E vidi le lasagne
andare a Prato a vedere il Sudario,
e ciascuna portava l'inventario.

Riassunto. Il riassunto è impossibile.

Commento
1. Non ha senso cercare il *senso* di questo sonetto fuori di regola (è un sonetto caudato, con tre versi in più). Le parole sono tra loro mescolate come in un dormiveglia o come l'estrazione di numeri in una lotteria. I versi vanno letti, ascoltati e assaporati così come sono scritti, abbandonandosi alla loro magia e alle immagini irreali che evocano. L'effetto finale è sicuramente suggestivo e affascinante. Dopo il primo momento di sbigottimento, il sonetto ci può far riflettere sulla lingua e sulla comunicazione interpersonale, che funziona, anche se è complicatissima. Normalmente noi non facciamo caso a questi problemi e chiediamo a una persona di ripetere quel che ha detto, se non abbiamo capito o abbiamo capito male. Il "diaquilone" è una sostanza immaginaria.
2. Il *non senso* è paradossale: si si guarda alla correttezza sintattica, tutto è corretto. La cosa significativa è che i soggetti richiedevano altri verbi (e viceversa). O altri aggettivi. I "nominativi" non possono essere "fritti". Le patatine sì. Né nominativi né mappamondi né l'arca di Noè potevano cantare il *kyrie eleison*, le litanie della Chiesa. I cantori sì. Soggetti, verbi e aggettivi sono tra loro completamente sfasati, non pertinenti, e il risultato è sorprendente.
3. Il *non senso* non è una invenzione dei letterati, ma la pratica costante della popolazione analfabeta, che crede alla magia delle parole. La dimostrazione è semplice: 50 anni dopo Angelo Beolco, detto Ruzante (1496ca.-1542), metteva in scena il suo *Bilóra* e le altre sue opere. Il protagonista riempiva le frasi con espressioni senza senso, con frasi orecchiate, con espressioni inventate, suscitando l'ilarità dei nobili spettatori. Pensava che le parole avessero il magico effetto di evocare la realtà.

Nominativi fritti e mappamondi

Nominativi fritti e mappamondi
e l'arca di Noè fra due colonne
cantavano tutti *chirieleison*
per l'influenza dei taglieri mal tondi.

La Luna mi dicea: "Perché non rispondi?".
E io risposi: "Io ho paura di Giasone,
perché io odo che il diaquilonne
è buona cosa per fare i capelli biondi".

Per questo le testuggini e i tartufi
mi hanno posto l'assedio alle calcagne
dicendo: "Noi vogliam che tu ti stufi (=stanchi)".

E questo sanno tutte le castagne:
per i caldi d'oggi sono così grassi i gufi,
che nessun di loro vuol mostrare le sue magagne.

E vidi le lasagne
andare a Prato a vedere il Sudario,
e ciascuna portava l'inventario.





1. *Ragazza che si stringe i seni*, Iraklion (Creta), Museo Archeologico Nazionale, 3000 a.C.
2. *Ragazza che si stringe i seni*, 2010. Il tempo passa, i motivi restano

----------I ☺ I----------

Francesco Berni (1497-1535) anticipa il Barocco o, in alternativa, fa la parodia della poesia petrarchesca tradizionale, che parlava di donne bellissime, ma immaginarie e inesistenti

Francesco Berni (1497-1535), *Chiome d'argento fine, irte e attorte*

Chiome d'argento fine, irte, ed attorte
senz'arte intorno ad un bel viso d'oro;
fronte crespa, u' mirando, io mi scoloro,
dove spunta i suoi strali Amore e Morte;

occhi di perle vaghi, luci torte
da ogni obbietto disuguale a loro;
ciglie di neve; e quelle, ond'io m'accoro,
dita e man dolcemente grosse e corte;

labra di latte; bocca ampia celeste;
denti d'ebeno, rari e pellegrini;
inaudita, ineffabile armonia;

costumi alteri e gravi; a voi, divini
servi d'Amor, palese fo che queste
son le bellezze de la donna mia.

Riassunto. Il poeta descrive le bellezze della sua donna: ha capelli d'argento fine (=grigi), un viso d'oro (=giallastro, quindi malato), che lo fa impallidire, dove spezza le sue frecce l'Amore come la Morte, ha occhi di perla (=bianchi) e che guardano obliquamente (=è strabica), ciglia candide come la neve (= bianche, è vecchia) e mani dolcemente grosse (=sono belle le mani affusolate), ha bocca ampia e celeste (= larga, tanto che assomiglia alla volta del cielo; bella invece è la fronte ampia e intelligente), denti neri (=cariati, belli erano invece i capelli neri) e costumi superbi (=veste all'antica ed è una bacchettona). È davvero di una inaudita ed inesprimibile armonia.

Commento
1. Berni 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 anti-letteraria 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 se ne fa la parodia (il termine deriva dal greco e significa *strada vicina*).
----------I☺I----------

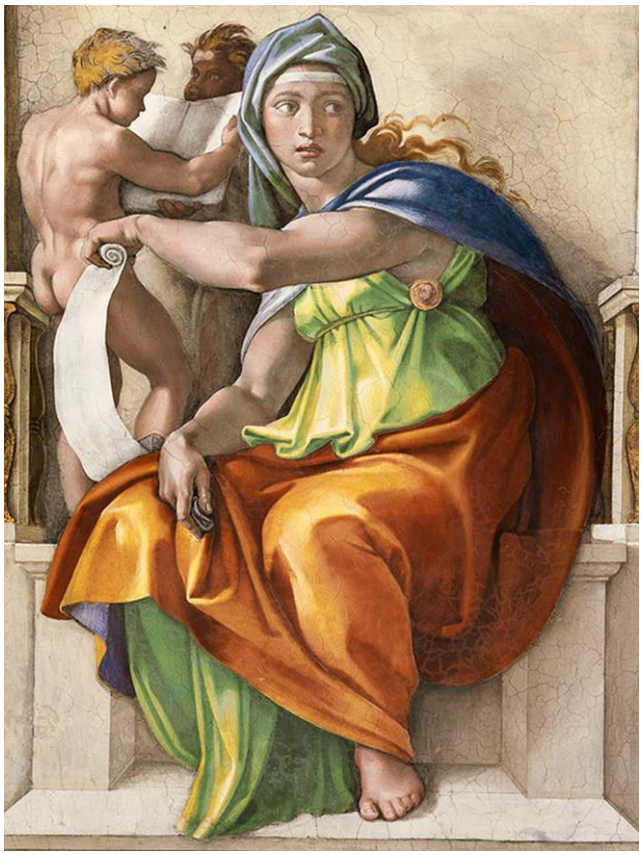
Capelli d'argento fine, irti ed attorcigliati

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 oggetti in linea obliqua [rispetto allo sguardo];
ciglia di neve, dita e mani dolcemente grosse
e tozze, per le quali io trasalisco;

labbra bianche come il latte, bocca ampia, celeste,
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 donna mia.



1. Michelangelo Buonarroti, *Sibilla delfica* (=di Delfi, GR), 1536-41. *Accanto agli oracoli il mondo greco antico aveva le Sibille, che avevano le stesse capacità divinatorie. Per prevedere il futuro gli etruschi si affidavano allo studio del fegato della vittima; i romani al volo degli uccelli. E immaginavano una* fortuna bona *e una* fortuna adversa.

Anton Maria Narducci (1585ca.-dopo 1661), *Sembran fere d'avorio in bosco d'oro*

Sembran fère d'avorio in bosco d'oro
le fère erranti onde sì ricca siete;
anzi, gemme son pur che voi scotete
da l'aureo del bel crin natio tesoro;

o pure, intenti a nobile lavoro
così cangiati gli Amoretti avete,
perché tessano al cor la bella rete
con l'auree fila ond'io beato moro.

O fra bei rami d'or volanti Amori,
gemme nate d'un crin fra l'onde aurate,
11fère pasciute di nettarei umori;

deh, s'avete desio d'eterni onori,
esser preda talor non isdegnate
di quella preda onde son preda i cori!

Commento

1. Narducci polemizza con il petrarchismo, che cantava una donna bellissima e 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, per farlo capitolare... L'ultima terzina contiene l'invenzione ingegnosa: il triplice uso del termine *preda*. Ma tutto il sonetto è pieno di sferzante inventiva.
2. "Sembrano fiere d'avorio (=bianche) in un bosco d'oro (=giallo o, meglio, biondo)".
3. Si possono confrontare le arguzie del Barocco con la poetica incentrata sul soggetto, lo stesso poeta, di Petrarca. I poeti del sec. XVII scrivono per il pubblico, per la fama, la gloria e il denaro. Scrivere diventa una professione: le corti richiedono un poeta o uno scrittore cesareo (=di corte) che le intrattenga. Metastasio da Napoli-Roma si sposta a Vienna; Goldoni scappa da Venezia ormai moribonda e si rifugia a Parigi. In genere gli artisti sono attatti dalle corti e3uropee, dalla famiglia Tiepolo che si sposta a Madrid a El Greco, che si sposta pure a Madrid. Nell'Alto Medio Evo succedeva la stessa cosa.

Sembrano fiere d'avorio in un 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 capelli dorati, per i quali 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 essere talvolta preda
di quella preda di cui son preda i cuori.

---I☺I---



"Mi puoi saltare addosso senza farti male: sono senza spigoli!"

1. Fernando Botero, *La Fornarina*, 2008. *Botero riprende a dipingere le donne ciccione del Barocco (sec. XVII), ma ad esse aggiunge gli uomini ciccioni, per pari opportunità. La società (occidentale e soltanto occidentale) della ricchezza e dell'opulenza produce bambini e bambine, e uomini e donne grossi e grassi. Insomma sovrappeso.*

----------I☺I----------

Gian Francesco Maia Materdona (1590-dopo 1649), *Ad una zanzara*

Animato rumor, tromba vagante,
che solo per ferir talor ti posi,
turbamento de l'ombre e de' riposi,
fremito alato e mormorio volante;

per ciel notturno animaletto errante,
pon freno ai tuoi susurri aspri e noiosi;
invan ti sforzi tu ch'io non riposi:
basta a non riposar l'esser amante.

Vattene a chi non ama, a chi mi sprezza
vattene; e incontro a lei quanto più sai
desta il suono, arma gli aghi, usa fierezza.

D'aver punta vantar sì ti potrai
colei, ch'Amor con sua dorata frezza
pungere ed impiagar non poté mai.

Riassunto. Il poeta descrive la zanzara con numerose metafore: "Rumore vivente, tromba che vaga,". Poi la manda a pungere la donna che ama e da cui non è riamato. Se la punge, si può vantare di aver punto una donna che il dio Amore non riuscì mai a colpire con le sue fecce né far sofrire.

Commento
1. Materdona descrive la zanzara con perifrasi e metafore. Poi si lamenta che lo disturba mentre dorme. Ma non c'è bisogno: sta sveglio perché la donna che ama lo ignora. E allora invita la zanzara ad andare da lei e a pungerla, così si potrà vantare, perché il dio Amore con le sue frecce non è mai riuscito a colpirla.
2. Il poeta vuole dimostrare il suo virtuosismo: non cita mai la zanzara, le dedica tutto il sonetto, ma la inserisce in un contesto amoroso. L'insetto lo ha punto e lo tiene sveglio, ma non ce n'era bisogno: già non dorme perché la donna che ama lo ignora. Perciò la invita ad andare da lei e a pungerla: non vi è riuscito nemmeno il dio Amore.
3. In tal modo Materdona tratta secondo la poetica secentesca della meraviglia un motivo tradizionale, petrarchesco: le sofferenze provocate dalla donna che si ama, che è crudele e lo respinge.
4. Alcune figure rettoriche:

Animato rumor, tromba vagante: perifrasi e iperboli
tromba vagante: metafora; il pungiglione assomiglia a una tromba che vaga per l'aria
aspri e noiosi: endiadi petrarchesca.
errante: termine petrarchesco
Vattene a chi non ama, a chi mi sprezza Vattene: chiasmo, ab-ba.
arma gli aghi: *prepara il pungiglione*; metafora e iperbole

Ad una zanzara

Rumore vivente, tromba che vaga,
che talvolta ti posi soltanto per ferire,
turbamento delle notti e del sonno,
fremito con le ali e mormorio che vola;

animaletto errante per il cielo notturno,
poni freno ai tuoi susurri aspri e noiosi;
tu ti sforzi invano di non farmi riposare:
basta essere innamorato per non dormire.

Vattene da chi non ama, da chi mi disprezza
vattene; e contro di lei, quanto più sai,
alza il ronzio, arma il tuo ago, pungi con forza.

Così ti potrai vantare d'aver punto
colei, che Amore con la sua freccia dorata
non poté mai pungere né far soffrire.

5. Le zanzare non sono tutte uguali. Ci sono quelle che pungono e quelle che portano la malaria. I fiumi tracimavano e formavano le paludi, luoghi ideali per la zanzara anofele. Dante Alighieri (1254-1321) muore di malaria.



"A chi le do? Uno è focoso, l'altro è ricco!"

1. Cornelis van Haarlem, *La scelta tra giovane povero e vecchio ricco*, 1610sd. *Nell'Europa settentrionale l'arte scende nelle strade e dipinge quadri realistici. Qui la ragazza è indecisa su quale amante o marito le convenga scegliere: il giovane focoso o il ricco uomo maturo? Ha messo in mostra la sua merce: le tette e il suo corpo. Comunque sia, è curata e veste in modo elegante. L'Italia non conoscerà mai questo tipo di pittura.*
----------I☺I----------

Giuseppe Artale (1628-1679), *Pulce sulle poppe di bella donna*

Picciola instabil macchia, ecco, vivente
in sen d'argento alimentare e grato;
e posa ove il sol fisso è geminato (=doppio)
brieve un'ombra palpabile' e pungente.

Lieve d'ebeno (=nero) star fera mordente
fra nevosi sentier veggio in aguato,
e un antipodo nero abbreviato
d'un picciol mondo, e quasi niente un ente.

Pulce, volatil neo d'almo candore,
che indivisibil corpo hai per ischermo,
fatto etïopo un atomo d'amore;

tu sei, di questo cor basso ed infermo
per far prolisso il duol, lungo il languore,
de' periodi miei punto non fermo.

Commento
1. Il verso finale è una acutezza e vuol dire che i lamenti del poeta non hanno mai fine: si spostano sempre più in là.
2. Il sonetto, fondato sulla "poetica della meraviglia", mostra l'abilità e il virtuosismo del poeta nello sviluppare con metafore continue due temi paralleli: la pulce, che è piccola e nera; e 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 ***lang****uore* (v. 13).
2.1. La terzina finale contiene una metafora grammaticale: *prolisso* (=lungo), *periodi* (=espressioni lamentose), *punto* (=conclusione), *non fermo* (=non concluso, mobile, che si sposta sempre più avanti). "Non isdegnate" ("non rifiutatevi") è una raffinata litote, a cui il poeta ricorre per rendere più elevato (e comico) il testo e il momento del saluto finale.
3. 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 (1600-08) e che ritorna ad Anversa, dove apre una bottega, che ha un grande influsso sulla pittura europea successiva.
----------I☺I----------

1-2. Anonimo, *"Per farti dispetto, mi sono trasformata in farfalla e poi in raganella!"*, 2004.

Pulce sui seni di una 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 finale sempre mobile dei miei lamenti.





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.

Chiabrera 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 alla letteratura dotta tradizionale.

---I☺I---

Riso di bella donna

Belle rose porporine,
che tra spine
sull'aurora non aprite,
ma ministre degli amori
bei tesori
di bei denti custodite;

dite, rose preziose,
amorose,
dite, ond'è, che s'io m'affiso
nel bel guardo vivo ardente,
voi repente
disciogliete un bel sorriso?

È ciò forse per aìta
di mia vita,
che non regge alle vostr'ire
o pur è perché voi siete
tutte liete,
me mirando in sul morire?

Belle rose, o feritate,
o pietate
del si far la cagion sia,
io vo' dire in nuovi modi
vostre lodi;
ma ridete tuttavia.

Se bel rio, se bell'auretta
tra l'erbetta
sul mattin mormorando erra;
se di fiori un praticello
si fa bello,
noi diciam: - Ride la terra.

Quando avvien che un zefiretto
per diletto
bagni il piè nell'onde chiare,
sicché l'acqua in sull'arena
scherzi appena,
noi diciam che ride il mare.

La sua produzione comunque propone quella varietà e quella piacevolezza che erano richieste dalle corti europee e dal nuovo pubblico colto e ricco. La sua produzione anticipa e/o confluisce senza difficoltà nel Settecento, il secolo dei lumi", che ripropone consapevolmente una estetica neoclassica, basata sul culto delle della bellezza, sulla razionalizzazione delle passioni e sull'eleganza del linguaggio. 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).

---I☺I---

Il sorriso di una bella donna

1. O belle labbra 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,
amorose;
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
tutte 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 bell'arietta
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.

Se giammai tra fior vermigli,
se tra gigli
veste l'alba un aureo velo,
e su rote di zaffiro
muove in giro,
noi diciamo che ride il cielo.

Ben è ver: quando è giocondo
ride il mondo,
ride il ciel quando è gioioso;
ben è vero, ma non san poi
come voi
fare un riso grazioso.

7. Se in mezzo al rosso vermiglio,
se in mezzo al bianco dei gigli
l'alba si veste d'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, ma 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 Manierismo, dal Barocco al classicismo del Seicento (e poi all'*Arcadia* del Settecento).
4. La donna è bella, ma non sappiamo com'è. Non ha alcun aspetto particolare, ha soltanto un sorriso e due labbra rosse. Tutto è trasformato in musica e in musicalità, e la donna scompare. Conviene confrontarla con le altre donne incontrate e che si incontreranno.
5. L'abilità del poeta è straordinaria: la lingua italiana è poverissima di parole brevi.
----------I☺I----------





1. François Boucher, *Toeletta di Venere*, 1746. *Il quadro è un invito alle donne a comportarsi come Venere, che viveva intensamente il suo corpo e a darla ai richiedenti. Ma lo facevano già!*
2. François Boucher, *Ragazza che riposa*, 1751. *La ragazza è Marie-Louise O'Murphy (1637-1714), che fu l'amante di Luigi XV, re di Francia ,negli anni 1752-55.*

L’Arcadia (1690-1750)

L’Accademia dell’*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 Giosuè Carducci.



“Sì, insomma come casa è un po’ scomoda!”



1. Evelyn De Morgan, *La Driade*, 1884-85. *Una ragazza dei boschi sostituisce le ninfe al bagno tradizionali.*
2. *Giochi femminili nel bosco*, 2010. *Le ninfe di oggi.*

----------I☺I----------

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 dilettare con le sue belle favole, con la grazia, la simmetria e l'ordine dello stile. Muore a Todi nel 1765.

Solitario bosco ombroso, 1727

Solitario bosco ombroso,
a te viene afflitto cor,
per trovar qualche riposo
fra i silenzi in questo orror.

Ogni oggetto ch'altrui piace
Per me lieto più non è:
ho perduta la mia pace,
son io stesso in odio a me.

La mia Fille, il mio bel foco,
dite, o piante è forse qui?
Ahi! La cerco in ogni loco;
eppur so ch'ella partì.

Quante volte, o fronde grate,
la vost'ombra ne coprì!
Corso d'ore sì beate
quanto rapido fuggì!

Dite almeno, amiche fronde,
Se il mio ben più rivedrò:
Ah! Che l'eco mi risponde
E mi par che dica no.

Sento un dolce mormorio;
un sospir forse sarà
un sospir dell'idol mio,
che mi dice tornerà.

Ah! ch'è il suon del rio, che frange
fra quei sassi il fresco umor
e non mormora ma piange
per pietà del mio dolor.

Ma se torna, vano e tardo
Il ritorno, oh Dei! sarà;
chè pietoso il dolce sguardo
sul mio cener piangerà.

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.

O solitario bosco ombroso

1. O solitario bosco ombreggiato,
a te viene il mio cuore trafitto,
per trovare qualche riposo
tra i silenzi in questo luogo selvaggio;

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 coprì:
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 piangerà
pietosamente sulla mia tomba.

Commento
1. Il tema della partenza è un *tópos* della lirica arcadica, anche se si trova già nella letteratura del passato. 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 italiana.
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. "Oh Dei!": il poeta si rivolge agli dei dell'Olimpo, meno irriguardoso e più naturale, visto l'argomento della canzonetta (la donna) e visto il comportamento molto sporcaccione di quegli dei. Ma da secoli si passava con assoluta naturalezza dall'Olimpo cristiano all'Olimpo greco, e viceversa.
5. La canzonetta ha molteplici antecedenti che mescolano la divinità con l'amore per una donna. Nel sonetto *Io m'aggio posto in core a Dio servire* Giacomo da Lentini vuole andare in paradiso, ma vuole andarci con la sua donna, che ha un bel viso e capelli biondi. Alla fine della canzone *Al cor gentile rempaira sempre amore* Guido Guinizelli si trova davanti a Dio, che lo rimprovera di avergli preferito un amore profano, la donna. E il poeta si difende: la sua donna sembrava un angelo venuto dal cielo, perciò non commise peccato, se l'ha amata. Il tema dell'*amore sacro* e *profano* è il motivo conduttore del *Canzoniere* di Francesco Petrarca. E le invocazioni a Dio o alla Madonna si sprecano.
6. Il motivo del poeta che muore e della donna che lo cerca e ne scopre la tomba appartiene alla tradizione letteraria. Nella canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, CXXVI, Petrarca immagina di essere morto e sepolto, che Laura venga a cercarlo e che, vedendolo morto, sparga una lacrima di compassione. Proprio quella lacrima gli aprirà la porta del cielo… Nell'episodio di *Erminia tra i pastori* della *Gerusalemme liberata* (VII, 1-22) Erminia, mentre accudisce alle pecore, immagina di essere morta e che sulla sua tomba venga Tancredi e sparga una lacrima. Quella lacrima la renderà felice. Il contesto poetico è però completamente diverse: 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.







1. Pietro Perugino, *Apollo e Dafni* o *Marsia*, 1490-95.
2. Edward Burne-Jones, *Giardino di Pan*, 1886-87. *I motivi dell'Accademia dell'Arcadia (Roma, 1690-1750) si prolungano anche nel sec. XIX. Erano iniziati nel sec. XV con Pietro Perugino*, Apollo e Marsia *(1490-95), Andrea Mantegna*, Parnaso *(1497), più sopra, e Raffaello Sanzio*, Parnaso *(1509-10). Ma sono un motivo diffuso anche in letteratura (Ariosto, Tasso, poi Leopardi, D'Annunzio ecc.). rappresentano il contatto con la natura, fuori del caos e dello stress della vita moderna.*
3. Lucas Cranach il Vecchio, *Venere nuda*, 1530. *Nel 2008 a Londra pubblicizzava una mostra, fu ritirata, cioè censurata, perché avrebbe offeso qualche straniero.*

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 cartesiana. 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 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 cesàreo" 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), *Demofoonte* (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 1782.

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

Grazie agl'inganni tuoi,
al fin respiro, o Nice (=Vittoria),
al fin d'un infelice
ebber gli dei pietà:

sento da' lacci suoi,
sento che l'alma è sciolta;
non sogno questa volta,
non sogno libertà.

Mancò l'antico ardore,
e son tranquillo a segno,
che in me non trova sdegno
per mascherarsi amor.

Non cangio più colore
quando il tuo nome ascolto;
quando ti miro in volto
più non mi batte il cor.

Sogno, ma te non miro
sempre ne' sogni miei;
mi desto, e tu non sei
il primo mio pensier.

La libertà

1. Grazie ai tuoi inganni
alla fine io respiro, o Nice;
alla fine gli dei ebbero
pietà di un infelice.

2. Io sento che la mia anima
è sciolta dai suoi lacci;
questa volta io non sogno,
non sogno la libertà.

3. Il mio antico amore è venuto meno
e sono tanto tranquillo,
che l'amore in me non trova sdegno
con cui mascherarsi.

4. Non cambio più il colore del mio viso,
quando sento il tuo nome;
non mi batte più il cuore,
quando guardo il tuo volto.

5. Io sogno, ma nei miei sogni
non penso sempre a te;
quando mi sveglio, tu non sei affatto
il mio primo pensiero.

Lungi da te m’aggiro
senza bramarti mai;
son teco, e non mi fai
né pena, né piacer.

Di tua beltà ragiono,
né intenerir mi sento;
i torti miei rammento,
e non mi so sdegnar.

Confuso più non sono
quando mi vieni appresso;
col mio rivale istesso
posso di te parlar.

Volgimi il guardo altero,
parlami in volto umano;
il tuo disprezzo è vano,
è vano il tuo favor;

che più l’usato impero
quei labbri in me non hanno;
quegli occhi più non sanno
la via di questo cor.

Quel, che or m’alletta, o spiace.
se lieto o mesto or sono,
già non è più tuo dono,
già colpa tua non è:

che senza te mi piace
la selva, il colle, il prato;
ogni soggiorno ingrato
m’annoia ancor con te.

Odi, s’io son sincero;
ancor mi sembri bella,
ma non mi sembri quella,
che paragon non ha.

E (non t’offenda il vero)
nel tuo leggiadro aspetto
or vedo alcun difetto,
che mi parea beltà.

Quando lo stral spezzai,
(confesso il mio rossore)
spezzar m’intesi il core,
mi parve di morir.

Ma per uscir di guai,
per non vedersi oppresso,
per racquistar se stesso
tutto si può soffrir.

Nel visco, in cui s’avvenne
quell’augellin talora,
lascia le penne ancora,
ma torna in libertà:

6. Sono lontano da te
e non ti desidero affatto;
sono vicino a te e non provo
né dolore né piacere.

7. Parlo della tua bellezza
ma non mi sento intenerire;
ricordo i miei torti
e non mi so sdegnare.

8. Non mi emoziono più
quando ti avvicini a me;
posso parlare di te anche
con il mio rivale.

9. Sia che tu mi guardi con superbia,
sia che tu mi parli con umanità,
è inutile il tuo disprezzo,
è inutile la tua benevolenza,

10. 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.

11. Ciò che ora mi rende lieto o triste,
se ora sono lieto o triste,
non è più merito tuo,
non è più colpa tua:

12. senza di te mi piacciono
il bosco, la collina e il prato;
un luogo sgradito mi annoia
anche in tua compagnia.

13. Ascolta, se io sono sincero:
tu mi sembri ancora bella,
ma non mi sembri più quella
che è bella senza paragoni.

14. E (non offenderti se ti dico la verità)
ora nel tuo bell’aspetto
vedo qualche difetto
che mi sembrava bello.

15. Quando spezzai la freccia [dell’amore]
(arrossisco nell’ammetterlo),
mi sentii spezzare il cuore,
mi sembrò di morire.

16. Ma, per uscire dai guai,
per non essere oppressi,
per riacquistare se stessi,
si può sopportare ogni dolore.

17. L’uccellino lascia talvolta
qualche penna nel vischio
in cui si è impigliato,
ma ritorna in libertà:

poi le perdute penne
in pochi dì rinnova,
cauto divien per prova
né più tradir si fa.

So che non credi estinto
in me l'incendio antico,
perché sì spesso il dico,
perché tacer non so:

quel naturale istinto,
Nice, a parlar mi sprona,
per cui ciascun ragiona
de' rischi che passò.

Dopo il crudel cimento
narra i passati sdegni,
di sue ferite i segni
mostra il guerrier così.

Mostra così contento
schiavo, che uscì di pena,
la barbara catena,
che strascinava un dì.

Parlo, ma sol parlando
me soddisfar procuro;
parlo, ma nulla io curo
che tu mi presti fé

parlo, ma non dimando
se approvi i detti miei,
né se tranquilla sei
nel ragionar di me.

Io lascio un'incostante;
tu perdi un cor sincero;
non so di noi primiero
chi s'abbia a consolar.

So che un sì fido amante
non troverà più Nice;
che un'altra ingannatrice
è facile a trovar.

18. poi, in pochi giorni,
le penne perdute ricrescono
e per esperienza diventa più cauto
e non si fa più ingannare.

19. So che non credi spenta
nel mio cuore l'antica passione,
perché ne parlo spesso,
perché non so tacere:

20. ma, o Nice, mi spinge
a parlare quell'istinto naturale
per il quale ognuno parla
dei pericoli che ha passato.

21. Dopo la lotta sanguinosa
il guerriero parla
dei pericoli passati
e mostra i segni delle sue ferite.

22. Allo stesso modo lo schiavo
uscito dalla schiavitù
mostra la barbara catena
che un giorno lo teneva prigioniero.

23. Io parlo, ma soltanto
per soddisfare me stesso;
io parlo, ma non mi preoccupo affatto
che tu mi creda;

24. io parlo, ma non ti chiedo
se tu approvi le mie parole,
né se rimani tranquilla,
quando tu parli di me.

25. Io lascio una donna incostante,
tu perdi un innamorato sincero,
non so chi di noi due
si debba consolare per primo.

26. 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 ingannatrice come lei.

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 divenuto un *tópos* letterario: il poeta è abbandonato dalla sua donna. Il contenuto è esilissimo e anche banale, ma i versi musicali riescono a farlo lievitare. Le strofe potevano procedere all'indefinito. Tuttavia 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 assai musicale, e procede sino alla fine con grazia e 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.

La partenza, 1746

1. Ecco quel fiero istante;
Nice (=Vittoria), mia Nice, addio.
Come vivrò, ben mio,
così lontan da te?

Io vivrò sempre in pene,
io non avrò più bene;
e tu, chi sa se mai
ti sovverrai (=ricorderai) di me!

Soffri che in traccia almeno
di mia perduta pace
venga il pensier seguace
su l'orme del tuo piè.

4. Sempre nel tuo cammino,
sempre m'avrai vicino;
e tu, chi sa se mai
ti sovverrai di me!

Io fra remote sponde
mesto volgendo i passi,
andrò chiedendo ai sassi,
la ninfa mia dov'è?

Dall'una all'altra aurora
te andrò chiamando ognora,
e tu, chi sa se mai
ti sovverrai di me!

7. Io rivedrò sovente
le amene piagge, o Nice,
dove vivea felice,
quando vivea con te.

A me saran tormento
cento memorie e cento;
e tu, chi sa se mai
ti sovverrai di me!

Ecco, dirò, quel fonte,
dove avvampò di sdegno,
ma poi di pace in pegno
la bella man mi diè.

10. Qui si vivea di speme;
là si languiva insieme;
e tu, chi sa se mai
ti sovverrai di me!

Quanti vedrai giungendo
al nuovo tuo soggiorno,
quanti venirti intorno
a offrirti amore e fé!

La partenza

1. Ecco il momento più crudele.
O Nice, o dolce Nice, addio!
Come vivrò, o mio bene,
così lontano da te?

2. Io vivrò sempre addolorato,
io non avrò più alcun bene.
E tu, chi sa se mai
ti ricorderai di me!

3. Sopporta almeno
che alla ricerca della mia pace perduta
il mio pensiero segua
le orme del tuo piede.

4. Sempre nel tuo cammino,
sempre mi avrai vicino!
E tu, chi sa se mai
ti ricorderai di me!

5. Io, volgendo triste
i passi in luoghi lontani da te,
andrò chiedendo ai sassi
dov'è la mia donna.

6. Da un'aurora all'altra
io ti chiamerò sempre!
E tu, chi sa se mai
ti ricorderai di me!

7. Io ricorderò spesso,
o Nice, i luoghi meravigliosi
dove vivevo felice,
quando vivevo con te.

8. Per me saranno dolorosi
cento e cento ricordi!
E tu, chi sa se mai
ti ricorderai di me!

9. Ecco – dirò – quella fontana
dove essa si sdegnò con me,
ma poi come pegno di pace
mi diede la sua mano.

10. Qui si viveva pieni di speranza,
là ci si abbandonava al languore!
E tu, chi sa se mai
ti ricorderai di me!

11. Quanti [nuovi innamorati] tu vedrai,
giungendo al tuo nuovo soggiorno,
quanti ti verranno intorno
ad offrirti amore e fedeltà!

Oh Dio! chi sa fra tanti
teneri omaggi e pianti,
oh Dio! chi sa se mai
ti sovverrai di me!

13. Pensa qual dolce strale,
cara, mi lasci in seno:
pensa che amò Fileno (=lo stesso poeta)
senza sperar mercé:

pensa, mia vita, a questo
barbaro addio funesto;
pensa... Ah chi sa se mai
ti sovverrai di me!

12. Oh Dio! Chi sa se fra tanti
complimenti e lacrime,
oh Dio!, chi sa se mai
ti ricorderai di me!

13. Pensa che dolce ferita,
o cara, mi lasci nel cuore;
pensa che Fileno (=lo stesso poeta) amò
senza sperare alcuna ricompensa.

14. Pensa, o vita mia, a questo
crudele e funesto addio.
Pensa... Ah!, chi sa se mai
ti ricorderai di me!

Riassunto. Nice (=la vincitrice) 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 per lei. E si chiede, a più riprese, se la donna si ricorderà ancora di lui.

Commento
1. Il motivo tradizionale 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. Da parte sua il poeta si è soprannominato *Fileno* (dal greco antico φιλεῖν, amare), l'*amante* o l'*innamorato*.
2. La canzonetta, che è 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 consono alla cultura del Settecento. Il finale di strofa ricorda Lorenzo de' Medici, *Quant'è bella giovinezza* (1492).
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. A parte la Vergine Maria. 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.
4. *La partenza* va confrontata con Giacomino Pugliese, *La dolce cera piagente* (prima metà sec. XIII). L'amante deve partire per le crociate e la donna non è contenta.
5. Ogni società ha i suoi valori, sia pubblici sia privati, e ha il suo modo specifico di esprimerli. Oltre a ciò ogni classe sociale li vive in modi diversi o rifiuta con forza i valori altrui.

1. Jules Joseph Lefebvre, *Odalisca che riposa*, 1874ca. *Il pittore vuol fare concorrenza alla fotografia, nata da poco e in b/n. Rispetta poi scrupolosamente la prospettiva, sorta a metà del sec. XV. E riprende il nudo femminile disteso, che era divenuto un* tópos *dal sec. XV.*



L'Illuminismo (1730-89)

L'Illuminismo nasce in Francia verso il 1730 e da qui si diffonde nel resto dell'Europa. È un movimento filosofico, politico ed economico, che si propone di svecchiare la cultura e la società e che perciò è molto polemico verso il passato e le forze tradizionali, cioè la monarchia, la nobiltà e 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, è 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 è 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 è criticato perché oppressivo ed assoluto. La religione cattolica, come quella protestante, è 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 estreme. 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 atee.
Un posto a parte spetta a 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 occupa di pedagogia, incentrandola sulle esigenze e sugli interessi del bambino, propone un ritorna 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 famosa 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 (*Che cos'è l'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: proposte utili, moderate e ragionevoli.
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. Invece in Francia il sovrano si rifiuta di attuare le riforme, mentre nel resto d'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, espor-

tando le idee e i valori dell'Illuminismo (libertà, fraternità, uguaglianza e soprattutto riforme politiche, sociali ed economiche) e della stessa Rivoluzione (l'ideale di patria). L'ideale di patria (1793) condizionerà la storia europea successiva.

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 siano uguali tra loro, ma che i borghesi (=terzo Stato) sono uguali al clero e ai nobili. Il popolo minuto è 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 è 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 nell'economia: lo vuole la storia!
5. La resistenza delle classi tradizionali, che difendono i loro privilegi (o i loro "diritti acquisiti"), 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 creazione originale della rivoluzione, che fa gli interessi dei rivoluzionari), vanno a depredare per se stessi, non più per il sovrano, gli Stati stranieri. Napoleone rapina opere d'arte da tutta Europa, poi parzialmente restituite ai paesi d'origine.
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 per scalzare nobili e clero e per aprire a se stessi 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. E in guerra non esistono regole da rispettare…

L'Illuminismo in Italia (1760-90)

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 è lanciato da Parigi.
----------I☺I----------

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 italiènne", 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* (1751), il *Campiello* (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), un'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 coralità 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

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.

L'opera integrale è commentata in http://www.letteratura-italiana.com/pdf/letteratura%20italiana/07%20GOLDONI%20La%20locandiera.pdf

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 sconfina 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 proviene 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'interesse 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 è 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 avide 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.

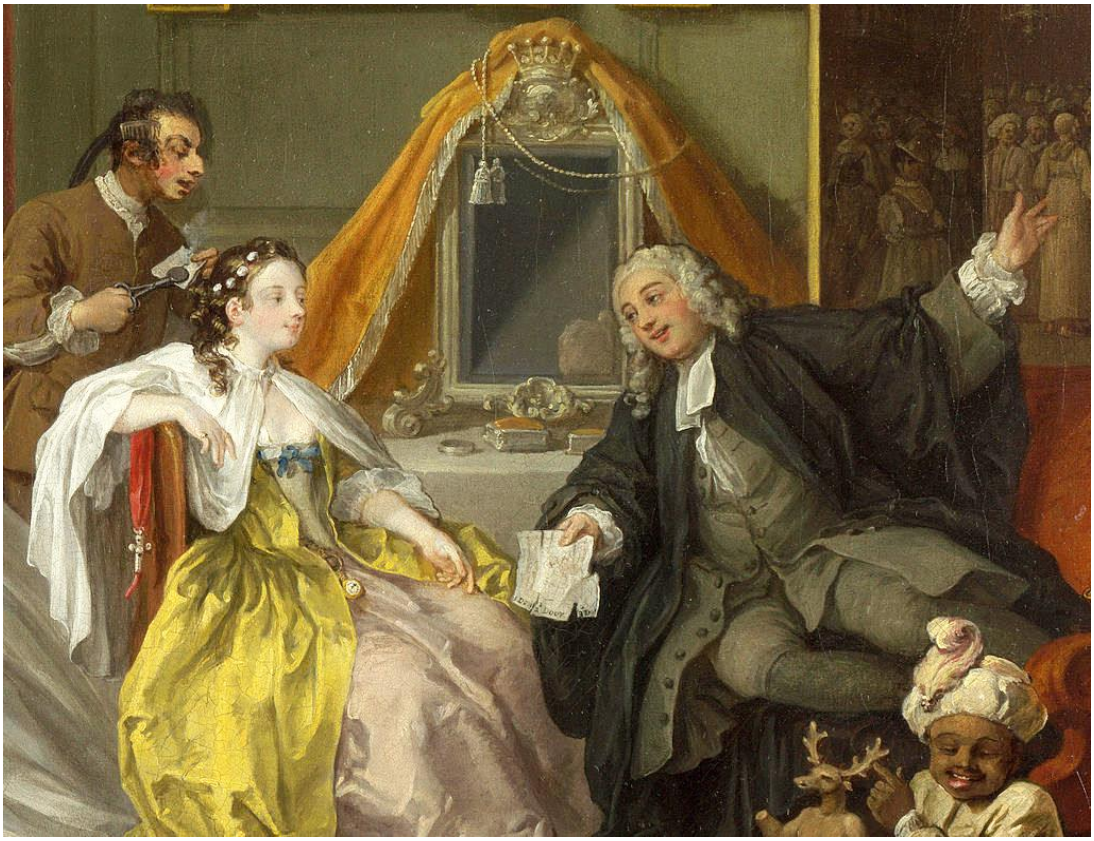
8. Fabrizio è il servitore fedele e laborioso, che non è stupido ma neanche particolarmente intelligente, in sintonia con la sua classe sociale, sostanzialmente passiva nei confronti della nobiltà e della borghesia. Spera di sposare Mirandolina, così risolverebbe i suoi problemi affettivi ed economici. 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 intellettuale, 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 rivoluzione. 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 richiusa 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 real-

tà, 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. Dedica 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 italiani 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 Ruzante (1496ca.-1542). Il confronto mostra le diverse e contrapposte funzioni che i vari autori attribuiscono alla cultura e, in particolare, alla commedia. Il cardinale Dovizi dall'alto del suo potere ecclesiastico vuole semplicemente divertire. Machiavelli vuole continuare l'indagine della *realtà effettuale* iniziata nel *Principe*. Ariosto vuole offrire uno spaccato divertente ma anche brutale e disincantato (o disperato) della società e della corte del suo tempo. Beolco vuole portare sulla scena gli emarginati, gli esclusi, i contadini, il mondo rovesciato, per far ridere i nobili veneziani. 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, interessando e coinvolgendo* 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.

14. Il mondo politico, economico e artistico parigino va in ben altra direzione, sta correndo rapidamente verso l'irreparabile a causa delle mancate riforme: la rivoluzione francese (1789). I rivoluzionari gli tolgono la pensione concessagli dal sovrano.



1. William Hogarth, *Il matrimonio alla moda. La toeletta*, 1743 (partic.).

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 è estromesso. Muore nel 1799.

Le opere. Parini scrive il poemetto *Il Giorno*, che doveva essere composto di tre 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 profondere 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 restaurane 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 è garantito dal fatto che il potere politico e quello economico siano 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 e 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. Egli 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. E 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 far 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

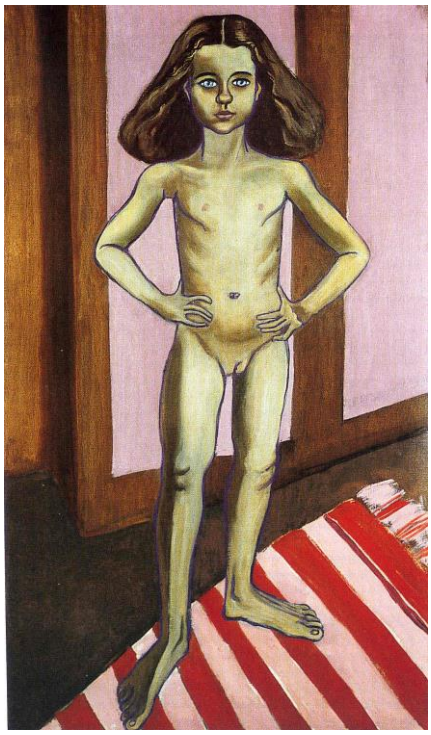
mancata conclusione del poemetto mostra tutti i limiti del riformismo e del rinnovamento sociale proposti dall'autore. Rinnovare significava ritornare ai *valori solidi* del passato…
Dopo il 1785 Parini diventa l'immagine del poeta integerrimo e venerabile, che lotta contro la decadenza morale e civile 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*.
----------I☺I----------

Il *Giorno*

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 giovane 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 è 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 ed eventualmente apprezzato. Tuttavia questi sono gli orizzonti culturali (piuttosto limitati) del poeta.

L'opera è tradotta in italiano e commentata in http://www.letteratura-italiana.com/pdf/letteratura%20italiana/16%20PARINI,%20Giorno,%20Odi,%20Dialogo.pdf





1. Jean-Antoine Houdon, *Diana*, F, 1776ca. *La dea impugna l'arco e una freccia e dà l'idea di camminare. Ha studiato pure il modo di camminare elegante e sensuale.*
2. Alice Neel, *Isabetta*, USA, 1934. *Concezioni diverse della bellezza femminile in contesti storici diversi.*

---I☺I---

Mattino: *Sorge il Mattino in compagnia dell'Alba*

Giovin Signore, o a te scenda per lungo
di magnanimi lombi ordine il sangue
purissimo celeste, o in te del sangue
emendino il difetto i compri onori
e le adunate in terra o in mar ricchezze
dal genitor frugale in pochi lustri,
me Precettor d'amabil rito ascolta. […]

Sorge il Mattino in compagnia dell'Alba
innanzi al Sol che di poi grande appare
su l'estremo orizzonte a render lieti
gli animali e le piante e i campi e l'onde.
Allora il buon villan sorge dal caro
letto cui la fedel moglie e i minori
suoi figlioletti intiepidîr la notte;
poi sul collo recando i sacri arnesi
che prima ritrovâr cerere e pale,
va col bue lento innanzi al campo, e scuote
lungo il picciol sentier da' curvi rami
il rudagioso umor che, quasi gemma,
i nascenti del Sol raggi rifrange.
Allora sorge il fabbro, e la sonante
officina riapre, e all'opre torna
l'altro dì non perfette, o se di chiave
ardua e ferrati ingegni all'inquïeto
ricco l'arche assecura, o se d'argento
e d'oro incider vuol gioielli e vasi
per ornamento a nova sposa o a mense.
Ma che? Tu inorridisci, e mostri in capo,
qual istrice pungente, irti i capegli
al suon di mie parole? Ah non è questo,
Signore, il tuo mattin. Tu col cadente
sol non sedesti a parca mensa, e al lume
dell'incerto crepuscolo non gisti
ieri a corcarti in male agiate piume,
come dannato è a far l'umile vulgo.

A voi, celeste prole, a voi, concilio
di semidei terreni, altro concesse
Giove benigno: e con altr'arti e leggi
per novo calle a me convien guidarvi.

Tu tra le veglie e le canore scene
e il patetico gioco oltre più assai
producesti la notte; e stanco alfine
in aureo cocchio, col fragor di calde
precipitose rote e il calpestio
di volanti corsier, lunge agitasti
il queto aere notturno; e le tenébre
con fiaccole superbe intorno apristi,
siccome allor che il siculo terreno
da l'uno a l'altro mar rimbombar fèo
Pluto col carro, a cui splendeano innanzi
le tede de le Furie anguicrinite.
Così tornasti a la magion; ma quivi
a novi studi ti attendea la mensa

Mattino: Il mattino sorge in compagnia dell'alba

O giovin Signore, sia che tu discenda da molte
generazioni di sangue purissimo, celeste,
di nobili lombi, sia che il titolo nobiliare
acquistato e le ricchezze, ammassate dal genitore
frugale in pochi anni commerciando in terra
o in mare, emendino il tuo sangue impuro,
ascolta me, che ti farò da precettore dei riti sociali!

Il mattino sorge in compagnia dell'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 fedele moglie e i suoi figli più piccoli
intiepidirono durante la notte;
poi, portando sulle spalle i sacri attrezzi,
che per prime scoprirono 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 adorneranno 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 [dei servi] 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,

cui ricoprìen pruriginosi cibi
e licor lieti di francesi colli
o d'Ispani, o di Toschi, o l'Ongarese
bottiglia a cui di verde edera Bacco
concedette corona, e disse: "Siedi
de le mense reina". Alfine il Sonno
ti sprimacciò le morbide coltrìci
di propria mano, ove, te accolto, il fido
servo calò le seriche cortine:
e a te soavemente i lumi chiuse
il gallo che li suole aprire altrui.
Dritto è perciò, che a te gli stanchi sensi
non sciolga da' papaveri tenaci
Morfeo, prima che già grande il giorno
tenti di penetrar fra gli spiragli
de le dorate imposte, e la parete
pingano a stento in alcun lato i raggi
del sol ch'eccelso a te pende sul capo.
Or qui principio le leggiadre cure
denno aver del tuo giorno; e quinci io debbo
sciorre il mio legno; e co' precetti miei
te ad alte imprese ammaestrar cantando.

che era imbandita con cibi appetitosi,
con buoni vini francesi, toscani
e spagnoli o con il vino ungherese (=il Tocai),
che Bacco 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 valetti gentili udîr lo squillo
del vicino metal, cui da lontano
scosse tua man col propagato moto;
e accorser pronti a spalancar gli opposti
schermi a la luce; e rigidi osservâro
che con tua pena non osasse Febo
entrar diretto a saettarti i lumi.
Ergiti or tu alcun poco, e sì ti appoggia
alli origlieri i quai, lenti gradando
all'omero ti fan molle sostegno.
Poi coll'indice destro, lieve lieve
sopra gli occhi scorrendo, indi dilegua
quel che riman de la Cimmeria nebbia;
e de' labbri formando un picciol arco,
dolce a vedersi, tacito sbadiglia.
Oh se te in sì gentile atto mirasse
il duro Capitan qualor tra l'armi,
sgangherando le labbra, innalza un grido
lacerator di ben costrutti orecchi,
onde a le squadre vari moti impone;
se te mirasse allor, certo vergogna
avrìa di sé più che Minerva il giorno
che, di flauto sonando, al fonte scorse
il turpe aspetto de le guance enfiate.
Ma già il ben pettinato entrar di nuovo
tuo damigello i' veggo; egli a te chiede
quale oggi più delle bevande usate
sorbir ti piaccia in preziosa tazza:
indiche merci son tazze e bevande;
scegli qual più desii. S'oggi ti giova
porger dolci allo stomaco fomenti,
sì che con legge il natural calore
v'arda temprato, e al digerir ti vaglia,
scegli il brun cioccolatte, onde tributo
ti dà il Guatimalese e il Caribbèo
c'ha di barbare penne avvolto il crine:

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.
Oh se te in tale gentile atto ti vedesse
il duro Capitano, quando tra le armi,
deformando le labbra, innalza un grido
che lacera le tue orecchie sensibili,
con cui impone vari movimenti ai soldati.
Se allora ti vedesse, avrebbe certamente
vergogna di sé più che Minerva il giorno in cui,
suonando il flauto, vide nell'acqua
il turpe aspetto delle sue guance gonfie.
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 provenienti dalle Indie [occidentali e orientali]
sono tazze e bevande: scegli ciò che più desideri.
Se oggi ti giova porger dolci beveraggi 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 noiosa ipocondria t'opprime,
o troppo intorno a le vezzose membra
adipe cresce, de' tuoi labbri onora
la nettarea bevanda, ove abbronzato
fuma et arde il legume a te d'Aleppo
giunto, e da moca, che di mille navi
popolata mai sempre insuperbisce.

Certo fu d'uopo che dal prisco seggio
uscisse un regno, e con ardite vele
fra straniere procelle e novi mostri
e teme e rischi ed inumane fami
superasse i confin, per lunga etade
invïolati ancora; e ben fu dritto
se Cortes e Pizzarro umano sangue
non istimâr quel ch'oltre l'oceàno
scorrea le umane membra, onde tonando
e fulminando, alfin spietatamente
balzaron giù da' loro aviti troni
Re Messicani e generosi Incassi;
poiché nuove così venner delizie,
o gemma degli eroi, al tuo palato!
Cessi 'l Cielo però, che in quel momento
che la scelta bevanda a sorbir prendi,
servo indiscreto a te improvviso annunzi
il villano sartor che, non ben pago
d'aver teco diviso i ricchi drappi,
oso sia ancor con pòlizza infinita
a te chieder mercede. Ahimè, che fatto
quel salutar licore agro e indigesto
tra le viscere tue, te allor farebbe
e in casa e fuori e nel teatro e al corso
ruttar plebeiamente il giorno intero!

Ma non attenda già ch'altri lo annunzi,
gradito ognor, benché improvviso, il dolce
mastro che i piedi tuoi, come a lui pare,
guida e corregge. Egli all'entrar si fermi
ritto sul limitare: indi elevando
ambe le spalle, qual testudo il collo
contragga alquanto; e ad un medesmo tempo
inchini 'l mento, e con l'estrema falda
del piumato cappello il labbro tocchi.
Non meno di costui, facile al letto
del mio Signor t'accosta, o tu che addestri
a modular con la flessibil voce
teneri canti, e tu che mostri altrui
come vibrar con maestrevol arco
sul cavo legno armonïose fila.
Né la squisita a terminar corona
dintorno al letto tuo, manchi, o Signore,
il Precettor del tenero idioma
che da la Senna, de le Grazie madre,
or ora a sparger di celeste ambrosia
venne all'Italia nauseata i labbri.

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 sorseggi 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, accòstati
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. Il poeta invita il giovin signore ad ascoltarlo: gli farà da precettore e gli insegnerà i riti sociali.
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: uno scrigno antifurto per la dama. 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 Giosuè Carducci (1835-1907), infine nel Nazional-fascismo (1922-45). Aveva ispirato la cultura medioevale ed aveva provocato la rivoluzione culturale dell'Umanesimo quattrocentesco e del Rinascimento quattro-cinquecentesco.
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. Parini se la prende con le figure, a suo dire, inutili e parassitarie del maestro di danza, di canto e di lingua francese. 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, 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 agricolo, la critica moralistica dell'ozio nobiliare, la proposta di una vita parca e vicina alla natura, che rifiuti 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) e 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 continua, 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 e 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, per il suo teatro Goldoni sceglie un altro pubblico, la piccola borghesia, e propone un'arte che indichi valori da mettere in pratica e che rappresenti la vita quotidiana dei suoi spettatori.
6. "Sorge il Mattino in compagnia dell'Alba": bisogna essere bestie o letterati depravati per iniziare il poemetto con due personificazioni e con una correlazione più pesante del piombo come "in compagnia di". Mattino e Alba stanno andando in qualche osteria a ubriacarsi e a cantare *In taberna quando sumus*. Bel altra cosa erano stati i poeti dell'Arcadia, dal più grande al meno dotato. Il poeta era povero di denaro e anche di spirito.
7. La visione semplicistica e ripetitiva della realtà si ritorce contro lo stesso scrittore, che non riesce a portare a termine il poemetto. L'Illuminismo (1730-90) con la sua idea di progresso continuo e inarrestabile era passato invano. Egli si volge verso un mitico passato mai esistito. Peraltro, viste le sue origini popolari, non si capisce perché egli si schieri con i nobili e non chieda un po' di benessere in più per i servi. Pretendere poi di insegnare come vivere ai nobili, su cui aveva pure idee campate per aria, è un comportamento offensivo e da evitare: non si danno consigli a una persona importante, se non richiesti dalla stessa. Un altro grande italiano aveva fatto lo stesso errore: Niccolò Machiavelli, *Principe*, 1512-13. Voleva insegnare le sue grandi scoperte politiche a Lorenzino de' Medici, la cui famiglia era al potere da secoli. La sua esperienza era qualche viaggio in Europa a spese della repubblica fiorentina e le opere degli scrittori antichi.

---I☺I---

Mezzogiorno: *Forse vero non è*

Forse vero non è; ma un giorno è fama,
che fûr gli uomini eguali; e ignoti nomi
fûr plebe, e nobiltade. Al cibo, al bere,
all'accoppiarsi d'ambo i sessi, al sonno
un istinto medesmo, un'egual forza
sospingeva gli umani: e niun consiglio
niuna scelta d'obbietti o lochi o tempi
era lor conceduta. A un rivo stesso,
a un medesimo frutto, a una stess'ombra
convenivano insieme i primi padri
del tuo sangue, o signore, e i primi padri
de la plebe spregiata. I medesm'antri
il medesimo suolo offrieno loro
il riposo, e l'albergo; e a le lor membra
i medesmi animai le irsute vesti.
Sol' una cura a tutti era comune
di sfuggire il dolore, e ignota cosa
era il desire agli uman petti ancora.
L'uniforme degli uomini sembianza
spiacque a' celesti: e a variar la terra
fu spedito il Piacer. Quale già i numi
d'Ilio sui campi, tal l'amico genio,
lieve lieve per l'aere labendo
s'avvicina a la terra; e questa ride
di riso ancor non conosciuto. Ei move,
e l'aura estiva del cadente rivo,
e dei clivi odorosi a lui blandisce
le vaghe membra, e lentamente sdrucciola
sul tondeggiar dei muscoli gentile.
Gli s'aggiran d'intorno i Vezzi e i Giochi,
e come ambrosia, le lusinghe scorrongli
da le fraghe del labbro: e da le luci
socchiuse, languidette, umide fuori
di tremulo fulgore escon scintille
ond'arde l'aere che scendendo ei varca.

Alfin sul dorso tuo sentisti, o Terra,
sua prim'orma stamparsi; e tosto un lento
tremere soavissimo si sparse
di cosa in cosa; e ognor crescendo, tutte
di natura le viscere commosse:
come nell'arsa state il tuono s'ode
che di lontano mormorando viene;
e col profondo suon di monte in monte
sorge; e la valle, e la foresta intorno
mugon del fragoroso alto rimbombo,
finché poi cade la feconda pioggia
che gli uomini e le fere e i fiori e l'erbe
ravviva riconforta allegra e abbella.
Oh beati tra gli altri, oh cari al cielo
viventi a cui con miglior man Titano
formò gli organi illustri, e meglio tese,
e di fluido agilissimo inondolli!
Voi l'ignoto solletico sentiste
del celeste motore. In voi ben tosto
le voglie fermentâr, nacque il desio.

Mezzogiorno: Forse non è vero

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 c
he 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
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 Promèteo 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 primieri scopriste il buono, il meglio;
e con foga dolcissima correste
a possederli. Allor quel de' due sessi,
che necessario in prima era soltanto,
d'amabile, e di bello il nome ottenne.
Al giudizio di Paride voi deste
il primo esempio: tra feminei volti
a distinguer s'apprese; e voi sentiste
primamente le grazie. A voi tra mille
sapor fûr noti i più soavi: allora
fu il vin preposto all'onda; e il vin s'elesse
figlio de' tralci più riarsi, e posti
a più fervido sol, ne' più sublimi
colli dove più zolfo il suolo impingua.
Così l'Uom si divise: e fu il signore
dai volgari distinto a cui nel seno
troppo languir l'ebeti fibre, inette
a rimbalzar sotto i soavi colpi
de la nova cagione onde fûr tocche:
e quasi bovi, al suol curvati ancora
dinanzi al pungol del bisogno andâro;
e tra la servitute, e la viltade,
e 'l travaglio, e l'inopia a viver nati,
ebber nome di plebe. Or tu, signore,
che feltrato per mille invitte reni
sangue racchiudi, poiché in altra etade
arte, forza, o fortuna i padri tuoi
grandi rendette, poiché il tempo alfine
lor divisi tesori in te raccolse,
del tuo senso gioisci, a te dai numi
concessa parte: e l'umil vulgo intanto
dell'industria donato, ora ministri
a te i piaceri tuoi nato a recarli
su la mensa real, non a gioirne.

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, gioìsci
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 in due parti. 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 è 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" evangelici o politici. 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. Egli 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 e pesante ironia antiaristocratica. E tuttavia continua a non capire che i nobili con i loro vizi o desideri creano posti di lavoro per la plebaglia, che passa il tempo a fare figli, nuovi servi a basso prezzo. Dentro di sé il poeta è dissociato: proviene dal popolo, che non difende, e si schiera con i nobili, che vorrebbe riportare nel passato, a comportamenti probi e virtuosi, mai esistiti.
4. I rivoluzionari francesi affermavano che tutti gli uomini sono uguali, ma in un senso specifico: il terzo Stato era uguale al clero e alla nobiltà, certamente non era uguale al popolo minuto, alla *canaille*. La loro trinità era libertà, fraternità, uguaglianza. Gli storici non si sono mai accorti di questa sottigliezza. Non spiegarono mai perché gli uomini sarebbero tutti uguali: la realtà ci mostra il contrario. Ma l'affermazione serviva per giustificare le loro pretese e la loro uguaglianza con gli altri due Stati e pretendere di valere politicamente e socialmente di più. Ogni classe ha il diritto di difendere i suoi interessi. Ma le giustificazioni addotte dai pensatori illuministi sono strumentali e perciò fragili. In più sono copiate con poco discernimento e in modo approssimativo dalla Chiesa cattolica. La Chiesa e soltanto la Chiesa riesce a fondare teoricamente e giuridicamente l'uguaglianza tra gli uomini: tutti gli uomini sono uguali *in quanto* figli di Dio. L'uguaglianza è a monte, alle origini, ed è ereditata. A valle le cose possono andare in modo molto diverso (e così è), ma questo è un altro problema. A valle ci sono enormi differenze sociali, era interessi di tutti ridurre, per evitare conflitti sociali. Il sovrano francese rifiuta le riforme richieste dagli illuministi, scoppia la rivoluzione francese (1789), che porta con sé 22 anni di guerre e distruzioni in tutta Europa.
5. È opportuno confrontare le posizioni caute e filonobiliari di Parini con quelle del filosofo francese Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) (*Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini*, 1750; *Contratto sociale*, 1762); con quelle dell'economista inglese 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, del filosofo prussiano Immanuel Kant (1724-1804) (*Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?*, 1784). La risposta di Kant è sintetica, ma non è detto che sia corretta:



1. Jean-Baptiste Regnault, *Tre Grazie*, 1799, m 2,04x1,53. *Le Grazie sono a grandezza naturale, m 1,65ca.*

"L'Illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo 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 d'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".

La risposta è auto-promozionale e interessata, e dimentica che gli illuministi difendevano gli interessi della loro classe sociale, la borghesia, e usavano le armi di cui disponevano. Tuttavia nel sec. XVIII si respira in Francia e in Europa un'aria culturale e politica ben diversa dal secolo precedente: lo sviluppo delle scienze è straordinario e a fine secolo nasce l'economia politica. Per altro l'uomo o gli uomini esistono come concetti, perché nella realtà esiste "quest'uomo qui" o "quello lì". Esso è soltanto francese.
6. Parini resta sempre estraneo ai cambiamenti e alle nuove idee. Preferiva rifugiarsi in un passato mitico e inesistente. Di più non poteva fare e non ha fatto.
7. Qualche anno dopo in Italia scoppia la polemica fra sostenitori degli antichi e sostenitori dei moderni. Giovanni Berchet (Milano, 1783-Torino, 1851) scrive una lunghissima *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* (1816), nella quale si schiera con i moderni e propone un Romanticismo impegnato e progressista.
8. Le tre Grazie sono sempre fonte di ispirazione.

---I ☺ I---

Mezzogiorno: *Pèra colui che primo osò la mano*

“Pera colui che prima osò la mano
armata alzar su l’innocente agnella,
e sul placido bue: né il truculento
cor gli piegâro i teneri belati
né i pietosi mugiti né le molli
lingue lambenti tortuosamente
la man che il loro fato, ahimè, stringea».
Tal ei parla, o signore; e sorge intanto
al suo pietoso favellar dagli occhi
de la tua dama dolce lagrimetta
pari a le stille tremule, brillanti
che a la nova stagion gemendo vanno
dai palmiti di Bacco entro commossi
al tiepido spirar de le prim’aure
fecondatrici. Or le sovviene il giorno,
ahi fero giorno! allor che la sua bella
vergine cuccia de le Grazie alunna,
giovenilmente vezzeggiando, il piede
villan del servo con l’eburneo dente
segnò di lieve nota: ed egli audace
con sacrilego piè lanciolla: e quella
tre volte rotolò; tre volte scosse
gli scompigliati peli, e da le molli
nari soffiò la polvere rodente.
Indi i gemiti alzando: aita aita
parea dicesse; e da le aurate volte
a lei l’impietosita Eco rispose:
e dagl’infimi chiostri i mesti servi
asceser tutti; e da le somme stanze
le damigelle pallide tremanti
precipitâro. Accorse ognuno; il volto
fu spruzzato d’essenze a la tua dama;
ella rinvenne alfin: l’ira, il dolore
l’agitavano ancor; fulminei sguardi
gettò sul servo, e con languida voce
chiamò tre volte la sua cuccia: e questa
al sen le corse; in suo tenor vendetta
chieder sembrolle: e tu vendetta avesti
vergine cuccia de le grazie alunna.
L’empio servo tremò; con gli occhi al suolo
udì la sua condanna. A lui non valse
merito quadrilustre; a lui non valse
zelo d’arcani uficj: in van per lui
fu pregato e promesso; ei nudo andonne
dell’assisa spogliato ond’era un giorno
venerabile al vulgo. In van novello
signor sperò; ché le pietose dame
inorridìro, e del misfatto atroce
odiâr l’autore. Il misero si giacque
con la squallida prole, e con la nuda
consorte a lato su la via spargendo
al passeggiere inutile lamento:
e tu vergine cuccia, idol placato
da le vittime umane, isti superba.

Mezzogiorno: “Perisca colui che per primo osò alzare 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,
ahi giorno crudele!, quando la sua bella
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, rivolgendo 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 nutrirsene. 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 a 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 o i suoi interessi. 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 combinato: nel *Decameron* molti personaggi si levano dagli impicci grazie ad una battuta di spirito. Basti pensare al cuoco Chichibìo (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, autolicenziamento 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 abbia 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 e 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? Insomma dei parassiti che la nobiltà si degnava di accogliere e far lavorare? La dama poi era così stupida da cacciare un servo di cui poteva apprezzare il servilismo e la devozione? O se la prendeva con quel servo che non avrebbe protestato o perché non aveva nient'altro da fare? 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, con il ritorno ai Grandi Valori dei Nobili del passato, andava bene così.
5. Chi è perfido può pensare che Parini si comporta come Machiavelli: dà consigli non richiesti a casa de' Medici e ai nobili. Né l'uno né l'altro si rendono conto della fragilità e dell'inutilità dei loro consigli. Parini poi non si chiede mai come faranno a lavorare e a vivere i servi del giovin signore e le altre figure lavorative che forniscono servizi vari: il sarto, il maestro di danza, il maestro di canto e il maestro di lingua. E in questa società di nobili l'autore ha dimenticato una figura particolare, che lo riguarda: la figura del parroco che deve gestire la sua parrocchia ed eventualmente aiutare i deboli e i poveri. Piccola dimenticanza.

----------I☺I----------

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* è definito in termini tradizionali come *armonia delle parti*; e l'*arte* è definita come *imitazione* della natura. C'è però una differenza tra *bello di natura* e *bello d'arte*: il primo si percepisce immediatamente 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 *pólis* 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



1. Antonio Canova, *Paolina Borghese*, sorella di Napoleone Bonaparte, 1805-08.

eruditi. Esso tende a riprodurre e ad imitare nel presente 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.
----------I☺I----------

Il Romanticismo (1790-1860)

1. Il Romanticismo si radica nella sensibilità e nei motivi che la letteratura britannica 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).

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*.

3. 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.

3. Alle opere giovanili di Goethe, caratterizzate da un
4. 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 passioni, i sentimenti e un insopprimibile desiderio di libertà.

5. 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 Tiek (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), sono anche i maggiori esponenti dell'Idealismo classico tedesco.

6. Il Romanticismo tedesco sorge in funzione antifrancese ed anti-illuministica. 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 è accusata di aver 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'ugualitarismo 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 gli invasori) 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.

7. 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 suo i rapporti con le istituzioni sociali* (1800) e *Della Germania* (1810). Il manifesto appare soltanto qualche anno dopo; è la *Prefazione* al dramma *Cromwell* (1827) di Victor Hugo (1802-1885).

5. Il Romanticismo europeo presenta spesso aspetti assai contrastanti e contraddittori, 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 dalla cultura dominante; può essere individualista e aristocratico, ma può essere anche democratico e attento ai problemi sociali. Può incitare al suicidio e 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.



1. Joseph Roques, *La morte di Marat*, 1793.

9. 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, nascono e si diffondono 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.
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 milanese "Il caffè" (1764-66) 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 analfabeta e sentirà per sempre estranei ad essa gli ideali risorgimentali: non conosceva neanche la forma geografica della penisola, non avrebbe visto né avuto alcun 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 per pareggiare il costo della guerra e dell'unificazione, introduce la leva che dura ben sette anni, e ammazza chi protesta (lotta contro il brigantaggio siciliano, 1862-62): 6.000 briganti uccisi.

Nella poesia dialettale gli autori più importanti sono il milanese Carlo Porta (1775-1821) e 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.

Giovanni Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, 1816

Giovanni Berchet (Milano, 1783-Torino, 1851) scrive la lunghissima *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* (1816), nella quale 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 suo 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 presente. Ciò è proprio quel 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. Ma a parte e oltre a ciò, si deve anche capire il senso della polemica: gli antichi (greci e latini) avevano costruito enormi sistemi di sapere che sembrava impossibile superare e che avevano ispirato il mondo occidentale dalla ripresa dopo il Mille in poi (Basso Medio Evo, Umanesimo, Rinascimento, Neoclassicismo). C'era anche un altro confuso motivo: la convinzione che come l'anziano sa di più e ha più esperienza di un giovane, così i popoli antichi avevano più esperienza dei popoli moderni. In effetti il mondo occidentale si era sempre nutrito di cultura greca (filosofia, fisica, metafisica e teologia, logica, matematica, astronomia, retorica, grammatica): Platone, Aristotele, poi Pitagora ed Euclide, che nel corso dei secoli hanno provocato rinnovamenti culturali significativi.
Il mondo moderno inizia a scrollarsi di dosso il peso degli antichi lentamente, a partire dal 1543 (teoria eliocentrica di Copernico), ma il momento culminante è il 1609 (uso del telescopio in astronomia di Galilei) e il primo grandissimo successo è nel 1687 (teoria della gravitazione universale di Newton). Le lettere e la filosofia si staccano ancora lentamente dal passato. Ariosto parla di Carlo Magno (800), Tasso invece parla della prima crociata (1099). Nel 1690 a Roma nasce l'Accademia dell'Arcadia, che canta i pastori della Grecia.
La lettera costituisce il manifesto del Romanticismo italiano.

[…] Di mano in mano che le nazioni europee si riscuotevano dal sonno e dall'avvilimento, di che le aveva tutte ingombrate la irruzione (=l'invasione) de' barbari dopo la caduta dell'impero romano (=476 d.C.), poeti qua e là emergevano a ringentilirle (=dopo il Mille). Compagna volontaria del pensiero e figlia ardente delle passioni, l'arte della poesia, come la fenice, era risuscitata di per sé in Europa, e di per sé anche sarebbe giunta al colmo della perfezione. I

miracoli di Dio, le angosce e le fortune dell'amore, la gioia de' conviti, le acerbe ire, gli splendidi fatti de' cavalieri muovevano la potenza poetica nell'anima de' trovatori. E i trovatori, né da Pindaro instruiti né da Orazio (=poeti simbolo della poesia greca e latina), correndo all'arpa prorompevano in canti spontanei ed intimavano all'anima del popolo il sentimento del bello, gran tempo ancora innanzi che l'invenzione della stampa (=1455) e i fuggitivi di Costantinopoli[1] profondessero (=diffondessero) da per tutto i poemi de' greci e de' latini. Avviata così nelle nazioni d'Europa la tendenza poetica, crebbe ne' poeti il desiderio di lusingarla più degnamente. Però industriaronsi per mille maniere di trovare soccorsi; e giovandosi della occasione, si volsero anche allo studio delle poesie antiche, in prima come ad un santuario misterioso accessibile ad essi soli, poi come ad una sorgente pubblica di fantasie, a cui tutti i lettori potevano attignere (=attingere). Ma ad onta degli studi e della erudizione, i poeti, che dal risorgimento delle lettere (=dal Mille) giù fino a' dì nostri illustrarono l'Europa e che portano il nome comune di "moderni", tennero strade diverse. Alcuni, sperando di riprodurre le bellezze ammirate ne' greci e ne' romani, ripeterono, e più spesso imitarono modificandoli, i costumi, le opinioni, le passioni, la mitologia de' popoli antichi. Altri interrogarono direttamente la natura: e la natura non dettò loro né pensieri né affetti antichi, ma sentimenti e massime moderne. Interrogarono la credenza del popolo: e n'ebbero in risposta i misteri della religione cristiana, la storia di un Dio rigeneratore, la certezza di una vita avvenire, il timore di una eternità di pene. Interrogarono l'animo umano vivente: e quello non disse loro che cose sentite da loro stessi e da' loro contemporanei; cose risultanti dalle usanze ora cavalleresche, ora religiose, ora feroci, ma o praticate e presenti o conosciute generalmente; cose risultanti dal complesso della civiltà del secolo in cui vivevano.

La poesia de' primi è "classica", quella de' secondi è "romantica". Così le chiamarono i dotti d'una parte della Germania, che dinanzi agli altri riconobbero la diversità delle vie battute dai poeti moderni. Chi trovasse a ridire a questi vocaboli può cambiarli a posta sua. Però io stimo di poter nominare con tutta ragione "poesia de' morti" la prima, e "poesia de' vivi" la seconda. Né temo di ingannarmi dicendo che Omero, Pindaro, Sofocle, Euripide ecc. ecc., al tempo loro, furono in certo modo romantici, perché non cantarono le cose degli egizi o de' caldei, ma quelle dei loro greci; siccome il Milton non cantò le superstizioni omeriche, ma le tradizioni cristiane. Chi volesse poi soggiungere (=aggiungere) che, anche fra i poeti moderni seguaci del genere classico, quelli sono i migliori che ritengono molta mescolanza del romantico e che giusto giusto allo spirito romantico essi devono saper grado se le opere loro vanno salve dall'obblio, parmi (=mi pare, mi sembra) che non meriterebbe lo staffile. E la ragione non viene ella forse in sussidio (=in aiuto) di siffatte sentenze, allorché gridando c'insegna che la poesia vuole essere specchio di ciò che commuove maggiormente l'anima? Ora l'anima è commossa al vivo dalle cose nostre che ci circondano tuttodì, non dalle antiche altrui che a noi sono notificate per mezzo soltanto de' libri e della storia.

---I☺I---

Riassunto. Finite le invasioni barbariche, a partire dal Mille la società europea lentamente si riprende. Rinasce anche la poesia, che canta molteplici motivi: la fede in Dio, l'amore lieto e triste, i piaceri della vita, le imprese cavalleresche. I trovatori non erano istruiti da Pindaro né da Orazio e scrivevano opere spontanee, con cui trasmettevano il sentimento del bello al popolo. Poco prima dell'invenzione della stampa (1455) gli intellettuali fuggiti da Costantinopoli diffusero in tutta Europa i poemi greci e latini, che avevano portato con sé. I poeti vollero abbellire la loro arte e si volsero allo studio delle poesie antiche. Sorsero però due tendenze contrapposte. Alcuni riprodussero il mondo antico, aggiornando solamente i costumi. Altri si rivolsero allo studio della natura e del mondo moderno, e cantarono la fede, le passioni e i sentimenti del popolo. La poesia dei primi è chiamata "classica", quella dei secondi "romantica". Ma la prima si può anche chiamare "poesia dei morti", la seconda "poesia dei vivi". Al loro tempo Omero, Pindaro, Sofocle, Euripide ecc., furono per un certo verso romantici, perché cantarono le vicende dei greci del loro tempo e non quelle degli egizi o dei caldei. E l'anima del lettore o dell'ascoltatore si commuove di più sentendo raccontare di eventi odierni, non di eventi che sono noti soltanto attraverso i libri di storia. Perciò per lo scrittore si deve abbandonare la "poesia dei morti" a favore della "poesia dei vivi".

Commento

1. Per capire la posizione dei fautori della poesia classica e quella dei fautori della poesia romantica, si deve tenere presente lo sviluppo economico e demografico dei paesi. A partire dal sec. XVII l'economia produce quantità maggiori di beni di consumo e la popolazione aumenta, mentre le epidemie regrediscono. L'aumento del benessere diventa visibile a tutti e la cultura legata al passato, a una società immutabile e ciclica, non si dimostra più all'altezza dei problemi. Il legame con il passato è duro a morire. Da sempre la vita e la cultura sono conservatrici. Perciò Berchet cerca di dimostrare che gli antichi affrontavano i problemi della loro società, come da parte loro devono fare anche i moderni.
2. Nel 1770 in Inghilterra inizia la rivoluzione industriale, che gira intorno alla fabbrica e alla macchina a vapore. E nasce la classe operaia. La rivoluzione industriale passa in Germania a partire dal 1845. Giunge in Italia nel 1950. Nel 1763-65 con il *Giorno*,

[1] Sono gli intellettuali che nel 1441 lasciano prudentemente Costantinopoli e riparano in Italia, portando con sé le opere latine e greche delle loro biblioteche, poi fatte conoscere in tutta Europa.

rimasto incompiuto, Parini immagina un ritorno agli antichi valori nobiliari di una società statica, divisa rigidamente in classi e basata sull'agricoltura e sul risparmio… Nell'Ottocento Alessandro Manzoni, che pure si era formato a Parigi, credeva che lo sviluppo industriale fosse un'infiammazione passeggera e che poi si sarebbe ritornati all'agricoltura.
3. Berchet scrive dopo gli sconvolgimenti operati dalla Rivoluzione francese e da Napoleone in tutta Europa (1789-1815) e negli anni abbastanza tranquilli della Restaurazione (1815-1848). Scrive anche canzoni patriotiche come *All'armi! All'armi!*, 1838 (più sotto).
4. Negli stessi anni Ugo Foscolo (1778-1827) ripropone con forza i miti e la cultura greca antica nei sonetti autobiografici, nelle due odi neoclassiche e nel carme *De' Sepolcri* (1807). Il tempo era passato invano.
----------I☺I----------

Excusus: la cultura greca ed ecclesiastica e il peso del passato

Berchet cerca di dimostrare che i veri classici sono i romantici: come Omero ha cantato il suo tempo, così i romantici cantano il presente. Il problema che indica aveva almeno 800 anni ed era un problema effettivo. La cultura che si afferma dopo il sec. XI aveva alle spalle la cultura ecclesiastica (e la Bibbia), che si era consolidata che si era diffusa e consolidata dalla caduta dell'impero romano d'occidente (476 d.C.) in poi. I barbari non hanno lasciato tracce culturali. Ma dal sec. XI diventa sempre più forte la presenza della cultura greca (letteratura, matematica, arte, filosofia). E la Grecia diventa un luogo mitico, una patria ideale. Contemporaneamente è riscoperta la letteratura latina, e gli intellettuali vogliono tornare a parlare con Cesare e Cicerone, ma hanno un influsso maggiore le sculture latine, che sono copie di sculture greche. La Chiesa le raccoglie e le espone al pubblico (1771).
Di fatto la cultura dominante si richiama alla *Bibbia* e alla cultura letteraria e artistica greca e latina. Le nuove culture che sorgono dal sec. XI, ad esempio i poemi nazionali, non riescono a scalzare il passato.
Dal sec. XI gli artisti dipingono le storie della *Bibbia* e le storie della mitologia greca, ed hanno una straordinaria predilezione per le storie di sesso.

La *Bibbia*:
Adamo ed Eva nudi
Casta (La) Susanna insidiata dai vecchioni
Giuditta che decapita Oloferne
Giuseppe insidiato dalla moglie di Putifarre
Maddalena nuda nel deserto
sant'Antonio tentato da donne nude
santi e sante seviziati

I miti greci:
Afrodite distesa o al bagno
Afrodite e Marte
Amore e Psiche
Andromeda legata nuda allo scoglio (1)
Artemide o Diana che caccia nuda
Diana e il cacciatore Atteone
Diana e le ninfe al bagno
Eco e Narciso
Giove trasformato in pulviscolo d'oro
Giove trasformato in toro che rapisce Io
Ninfa (Una) dormiente

I miti latini:
Cleopatra nuda che si suicida
Ratto (Il) delle sabine
Tarquinio che stupra Lucrezia

I poemi italiani recenti:
Angelica e Medoro (Ariosto)
Angelica legata nuda allo scoglio (Ariosto) (2)
Armida e Rinaldo (Tasso)
Olimpia legata nuda allo scoglio (Ariosto) (3)

Dante incontra poeti greci e latini nel castello dei grandi spiriti dell'antichità
Parini infiora le sue opere di personaggi e miti classici.
Foscolo è greco e ripropone i miti del passato.
Canova riprende la scultura classica.

La cultura antica è stata una straordinaria fonte di idee e di motivi, ma ha sicuramente impedito di staccarsi dal passato per una cultura nuova, adatta ai tempi, capace di avere una diffusione di massa, proprio come i due poemi omerici e le opere di Virgilio e di Orazio ebbero a loro tempo.
Il nudo fu apprezzato dietro la maschera dei miti greci o dei racconti biblici, non fu mai apprezzato in sé. Giorgione dipinge una Venere nuda (1510), non una ragazza di campagna che prende un po' d'aria. Almeno Goya dipinge una cortigiana di Madrid, vestita e svestita (1800), e Manet dipinge Olympia, una prostituta del suo tempo, che con la mano copre il monte di Venere (1863).
La cultura coeva sono i poemi cavallereschi (secc. XV-XVI), anche se si trattava di un mondo immaginario di due secoli prima.
Qualcosa di buono esce dalla penna di autori stranieri, come Daniel Defoe, Mark Twain, Robert Louis Stevenson, Jules Verne, Alexandre Dumas padre, Lyman Frank Baum, Arthur Charles Clarke e l'industria americana dell'intrattenimento, nata a fine sec XIX, che nei film parla di presente, passato, futuro.
Nell'ambito del nudo nell'arte un'altra rivoluzione culturale e artistica è avvenuta con le riviste di nudo (Playboy, 1953, Playmen, 1967, Penthouse, 1965, oggi scomparse) e soprattutto con il Web, che propone migliaia di nudi, da vedere e da gustare in sé, senza nessun travestimento mitico.

Forse oggi Berchet è stato esaudito.
----------I☺I----------

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 infelicemente (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 è 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 carme *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.

---I ☺ I---

Le ultime lettere di Jacopo Ortis, 1798

Le ultime lettere di Jacopo Ortis (1798, 1802, 1816) è un romanzo epistolare a carattere autobiografico, scritto sul modello del romanzo di Johann Wolfgang Goethe, *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 Venezia all'impero asburgico; Teresa, che pure lo ama, accetta di sposare 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.

Commento
Vale la pena di confrontare con questo romanzo un romanzo patriotico e romantico successivo: Ippolito Nievo (1831-1861), *Le confessioni di un italiano* (1859, pubblicato postumo). Lo scrittore e garibaldino muore nel naufragio del vapore "Ercole", che lo riportava a Napoli da Palermo, dove era tornato per riordinare i documenti della campagna garibaldina. Ne *Il cimitero di Praga* (2010) Umberto Eco lo fa morire per mano di Simone Simonini, falsario e assassino prezzolato, che su commissione del sovrano piemontese vuole far scomparire le carte che mostrano il coinvolgimento di Casa Savoia con la spedizione garibaldina dei Mille. Per andare sul sicuro, Simonini fa affondare il vapore.

---I☺I---

Le *Odi*

Le due odi *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* (1802) e *All'amica risanata* (1802-03), cantano in termini neoclassici la bellezza rasserenatrice.







1. Antonio Canova, *Ebe, la coppiera degli dei*, 1799. *La bellezza neo-classica.*
2. Pierre-Auguste Renoir, *Danza al Bougival*, 1883. *Renoir danza con Suzanne Valadon, che per un certo periodo fu sua amante.*
3. Frédéric Soulacroix, *Fantasticheria*, 1898. *L'eleganza delle classi nobili o benestanti.*

A Luigia Pallavicini caduta da cavallo, 1802

I balsami beati
per te Grazie apprestino,
per te i lini odorati
che a Citerea porgeano
quando profano spino
le punse il piè divino,

quel dì che insana empiea
il sacro Ida di gemiti,
e col crine tergea,
e bagnava di lacrime
il sanguinoso petto
al ciprio (=di Cipro) giovinetto (=Adone).

Or te piangon gli Amori,
te fra le Dive liguri
Regina e Diva! e fiori
votivi all'ara portano
d'onde il grand'arco (=la cetra) suona
del figlio di Latona (=Apollo).

E te chiama la danza
ove l'aure portavano
insolita fragranza,
allor che, a' nodi indocile,
la chioma al roseo braccio
ti fu gentile impaccio.

Tal nel lavacro immersa,
che fiori, dall'inachio
clivo cadendo, versa,
Palla (=Pallade Atena) dall'elmo liberi
crin (=capelli) su la man che gronda
contien fuori dell'onda.

Armonïosi accenti
dal tuo labbro volavano;
e dagli occhi ridenti
taluceano di Venere
i disdegni e le paci,
la speme, il pianto, e i baci.

Deh! perché hai le gentili
forme e l'ingegno docile
vôlto a studj virili?
Perché non dell'Aonie (=monti dell'Aonia, sede delle muse)
seguivi, incauta, l'arte,
ma i ludi aspri di Marte?

Invan presaghi i venti
il polveroso agghiacciano
petto, e le reni ardenti
dell'inquïeto alipede,
ed irritante il morso
accresce impeto al corso.

A Luigia Pallavicini caduta da cavallo

I balsami che danno sollievo
per te le Grazie preparino,
per te le bende profumate,
che porgevano a Venere,
quando una spina odiosa
le punse il piede divino,

quel giorno in cui, impazzita [dal dolore],
riempiva di gemiti il monte Ida a lei sacro;
e con i capelli asciugava
e bagnava di lacrime
il petto sanguinante
al giovane Adone, che amava.

Ora gli Amorini piangono te,
te, che fra le donne liguri,
sei regina e dea! E portano
in voto fiori all'altare,
da cui risuona la grande cetra
di Apollo, figlio di Latona.

E te chiama la danza,
mente la brezza portava
un'insolita fragranza,
quando i capelli in disordine
erano un ostacolo gentile
al tuo braccio color di rosa.

Come te (immersa nelle acque
del fiume Ìnaco che versano
fiori, scendendo giù dal colle),
Pallade Atena con la mano bagnata
tratteneva fuori delle onde
i capelli liberi dall'elmo.

Parole melodiose
volavano dalle tue labbra;
e dai tuoi occhi sorridenti
trasparivano le delusioni
e le paci, la speranza,
il pianto e i baci di Venere (=dell'amore).

Dimmi ora, perché hai rivolto
ad attività maschili il tuo corpo gentile
e il tuo ingegno così flessibile?
Perché, incauta, seguivi
non l'arte delle Muse (=le danze, il canto e la poesia),
ma i giochi pericolosi di Marte (=andare a cavallo)?

Invano i venti, presàghi di sventura,
raffreddano il petto
impolverato e i fianchi accaldati
dell'ombroso destriero;
e il morso che lo irrita
accresce l'impeto della corsa.

Ardon gli sguardi, fuma
la bocca, agita l'ardua
testa, vola la spuma,
ed i manti volubili
lorda, e l'incerto freno,
ed il candido seno;

e il sudor piove, e i crini
sul collo irti svolazzano;
suonan gli antri marini
allo incalzato scalpito
della zampa, che caccia
polve e sassi in sua traccia.

Già dal lito si slancia
sordo ai clamori e al fremito;
già già fino alla pancia
nuota… e ingorde si gonfiano
non più memori l'acque
che una Dea (=Venere) da lor nacque.

Se non che il re dell'onde (=Nettuno)
dolente ancor d'Ippolito
surse per le profonde
vie dal tirreno talamo,
e respinse il furente
col cenno onnipotente.

Quel dal flutto arretrosse
ricalcitrando e, orribile!
sovra l'anche rizzosse;
scuote l'arcion, te misera
su la pietrosa riva
strascinando mal viva.

Pera chi osò primiero
discortese commettere
a infedele corsiero
l'agil fianco femmineo,
e aprì con rio consiglio
novo a beltà periglio!

Ché or non vedrei le rose
del tuo volto sì languide;
non le luci amorose
spiar ne' guardi medici
speranza lusinghiera
della beltà primiera.

Di Cinzia (=Artermide) il cocchio aurato
le cerve un dì traeano,
ma al ferino ululato
per terrore insanirono,
e dalla rupe etnea
precipitàr la Dea.

Gioìan d'invido riso
le abitatrici empie,
perché l'eterno viso,
silenzïoso e pallido,

I suoi occhi ardono, la bocca
fuma, agita la testa
superba, schizza via la schiuma
e imbratta le tue vesti che volano nell'aria,
le briglie impugnate da mano incerta
ed il tuo candido seno;

il sudore scende copioso e la criniera
irsuta svolazza sul collo;
le grotte marine risuonano
sotto lo scalpitìo accelerato
degli zoccoli, che al passaggio
sollevano polvere e sassi.

Già il destriero si slancia nel mare,
sordo ai tuoi ordini e ai fremiti dei presenti;
ormai nuota nell'acqua
fino alla pancia… e le onde affamate di preda
si gonfiano, dimentiche
che da loro nacque una dea.

Ma Nettuno, dio del mare, ancora
addolorato per la morte del nipote
Ippolito, si alza dal suo trono
nelle acque profonde del mar Tirreno
e respinge sulla riva il destriero infuriato
con un cenno che può tutto.

L'animale scalpitando indietreggia
dalle onde e poi, orribile a vedersi!,
si rizza sulle zampe posteriori;
scuote la sella e te infelice
trascina svenuta
sulla spiaggia pietrosa.

Muoia quell'uomo incivile
che per primo osò affidare
a un infedele corsiero
l'agile corpo femminile,
e con un consiglio maldestro
aprì alla bellezza un nuovo pericolo!

Ora non vedrei il colorito roseo
del tuo volto così pallido,
non vedrei i tuoi occhi, che parlano d'amore,
spiare negli sguardi dei medici
la speranza lusinghiera
di riavere la bellezza di prima.

Le cerve un giorno tiravano
il cocchio dorato di Artemide [che abitava il monte
ma, udendo l'ululato delle fiere, Cinto],
per il terrore impazzirono
e fecero precipitare la dea
lungo le pendici dell'Etna.

Gioivano con un sorriso pieno d'invidia
le perfide abitatrici dell'Olimpo,
perché il volto immortale della dea
era silenzioso e pallido

cinto apparia d'un velo
ai conviti del cielo.

Ma ben piansero il giorno
che dalle danze efesie (=ad Efeso)
lieta facea ritorno
fra le devote vergini,
e al ciel salì più bella
di Febo (=Apollo) la sorella.

e ai banchetti del cielo
appariva avvolto da un velo.

Ma ben piansero il giorno
in cui dalle danze in suo onore ad Efeso,
faceva un lieto ritorno
fra le vergini a lei devote,
e al cielo ancor più bella
salì Artemide, la sorella di Apollo.

Riassunto per strofa. 1. Il poeta invita le Grazie a preparare i balsami e le bende profumate che esse porgevano a Venere, quando si punse con una spina,
2. mentre, impazzita dal dolore, piangeva sul corpo insanguinato di Adone, che amava.
3. Ora gli Amorini piangono Luigia Pallavicini, la più bella delle donne liguri. E per lei portano in voto fiori sull'altare di Apollo.
4. La danza la chiamava, mentre la brezza portava un insolito profumo, quando i capelli in disordine impacciavano i suoi movimenti.
5. Come lei, anche Pallade Atena con la mano bagnata tratteneva i capelli fuori dell'acqua.
6. Parole melodiose uscivano dalle sue labbra; e dai suoi occhi sorridenti trasparivano sue delusioni amorose, i suoi pianti e le sue speranze future.
7. Il poeta invita l'amica a dire perché ha rivolto il suo corpo femminile ad occupazioni maschili e perché si è dedicata non alle Muse, ma ai giochi pericolosi di Marte.
8. Poi si rappresenta la caduta: invano i venti cercano di fermare il destriero, che il morso irrita ancora di più.
9. L'animale agita la testa superba, schizza la schiuma e sporca le sue vesti, le briglie e il seno.
10. Il destriero è tutto sudato e si mette a correre. Le grotte marine risuonano del suo scalpitìo, che solleva polvere e sassi.
11. Poi si lancia nel mare e ormai nuota nell'acqua fino alla pancia. Le onde, affamate di preda, dimenticano che dalle loro nacque la dea Venere.
12. A questo punto il dio Nettuno lascia la sua dimora nelle acque profonde del mare e respinge sulla riva il destriero impazzito.
13. L'animale scalpitando indietreggia, ma si alza sulle zampe posteriori, scuote la sella e fa ca- dere la donna svenuta sulla sabbia pietrosa.
14. Allora il poeta augura la morte a quell'uomo incivile che per primo osò affidare il corpo femminile a un corsiero selvaggio e con un consiglio maldestro aprì alla bellezza un nuovo pericolo.
15. Se non lo avesse fatto, ora egli non vedrebbe il suo volto pallido e i suoi occhi che sperano di riavere la bellezza di prima.
16. Un giorno le cerve tiravano il cocchio di Artemide, ma, spaventate dalle fiere, fecero precipitare la dea lungo le pendici dell'Etna.
17. Le empie [dee] che abitavano l'Olimpo gioivano d'invidia, perché ai banchetti Artemide nascondeva il volto con un velo.
18. Ma ben presto piansero, perché nelle feste in suo onore a Efeso la dea si presentò con le vergini a lei devote ancor più bella!

Riassunto breve. Il poeta invita le Grazie a preparare per Luigia Pallavicini i balsami e le bende profumate che avevano preparato per Venere quando si era punta con una spina e piangeva Adone ferito. Ora gli Amorini piangono Luigia e portano fiori sull'altare di Apollo. Nelle feste notturne la donna danzava affascinando i presenti, mentre i capelli in disordine impacciavano i suoi movimenti. Come lei, anche Pallade Atena con una mano tratteneva i capelli fuori dell'acqua. Dagli occhi sorridenti di Luigia trasparivano amori, delusioni, pianti e speranze per il futuro. A questo punto il poeta rivolge all'amica un rimprovero implicito chiedendole perché si è dedicata non alle Muse, ma a un'occupazione maschile come andare a cavallo. E poi immagina la caduta: il destriero sente che la mano che tiene le briglie è incerta e si lancia a un folle galoppo, quindi entra in acqua. Allora dal profondo del mare interviene il dio Nettuno, che risospinge il destriero sulla spiaggia. Ma l'animale s'impenna e disarciona la donna, che cade pesantemente al suolo. A questo punto il poeta augura la morte all'uomo che per primo osò affidare il corpo femminile a un corsiero selvaggio e con un consiglio maldestro aprì alla bellezza un nuovo pericolo. Ma è fiducioso e ricorda che un giorno le cerve, spaventate dai lupi, rovesciarono il cocchio di Artemide, che cadde lungo le pendici dell'Etna. In seguito la dea andò al banchetto degli dei con il volto coperto. Le altre dee dell'Olimpo, piene d'invidia, gioivano di soddisfazione. Ma ben presto piansero, perché nelle feste in suo onore a Efeso la dea si presentò con le vergini a lei devote ancor più bella.

Commento
1. In azzurro i termini che appartengono al mondo classico.
2. Luigia Pallavicini monta un cavallo focoso, anche se non sa cavalcare. Il cavallo si mette al galoppo sulla spiaggia, schizzando acqua e sassi. E si fa stupidamente disarcionare e ferire. Su questo fatto insignificante di vita quotidiana il poeta scrive un'ode che si preoccupa dell'amica ma che tocca molti altri problemi, tra cui quello, il più importante, della bellezza rasserenatrice, l'unico rimedio al vaneggiare degli uomini. Disturba il cielo, il mare e gli inferi con paragoni che fanno uscire il fatterello dalla sua banalità.

Infine le augura che anche lei come Artemide ritorni più bella di prima.
3. Lo scrittore interviene direttamene nell'ode: chiede alla donna perché si è dedicata ad attività maschili, come andare a cavallo, e non si è limitata a praticare le attività delle Muse (danza, poesia, musica, canto). E descrive la donna come alla disperata ricerca dell'amore.
4. L'incidente della caduta non è rimosso, ma è contornato di mitologia classica, che lo trasforma. Per Foscolo il mondo classico non è finzione, l'ode ne fa sentire la concretezza anche al lettore di oggi. Nel sec. XVIII è riportata alla luce la città di Pompei, sommersa da ceneri e lapilli, che condiziona fortemente l'arte e l'immaginario collettivo dell'epoca.



1. Caspar David Friedrich, *Due uomini contemplano la Luna*, 1825-30.
2. Caspar David Friedrich, *Un uomo e una donna contemplano la Luna*, 1825-30.
Friedrich è per le pari opportunità. L'Illuminismo dava importanza alla ragione, che è universale. Il Romanticismo invece dà importanza alle emozioni, ai sentimenti, alle passioni, che sono individuali. Ma questi sentimenti possono essere provati soltanto da chi ha un "forte animo, soltanto dai grandi personaggi" (Ugo Foscolo, De' Sepolcri, *1807, v. 151).*

---I☺I---



All'amica risanata, 1802-03

Qual dagli antri marini
l'astro più caro a Venere
co' rugiadosi crini
fra le fuggenti tenebre
appare, e il suo vïaggio
orna col lume dell'eterno raggio;

sorgon così tue dive
membra dall'egro talamo,
e in te beltà rivive,
l'aurea beltate ond'ebbero
ristoro unico a' mali
le nate a vaneggiar menti mortali.

Fiorir sul caro viso
veggo la rosa; tornano
i grandi occhi al sorriso
insidïando; e vegliano
per te in novelli pianti
trepide madri, e sospettose amanti.

Le Ore che dianzi meste
ministre eran de' farmachi,
oggi l'indica (=dell'India) veste,
e i monili (=i cammei) cui gemmano
effigïati Dei
inclito studio di scalpelli achei,

e i candidi coturni
e gli amuleti recano
onde a' cori notturni
te, Dea, mirando obbliano
i garzoni le danze,
te principio d'affanni e di speranze.

O quando l'arpa adorni
e co' novelli numeri (=ritmi, lat.)
e co' molli contorni
delle forme che facile (=arrendevole, lat.)
bisso (=stoffa leggera) seconda, e intanto
fra il basso sospirar vola il tuo canto

più periglioso; o quando
balli disegni, e l'agile
corpo all'aure fidando,
ignoti vezzi sfuggono
dai manti, e dal negletto
velo scomposto sul sommosso petto.

All'agitarti, lente
cascan le trecce, nitide
per ambrosia recente,
mal fide all'aureo pettine
e alla rosea ghirlanda
che or con l'alma salute April ti manda.

All'amica guarita

Come dalle grotte del mare
appare il pianeta più caro a Venere
con i suoi raggi simili a chiome coperte di rugiada
tra le tenebre [della notte] che si dileguano,
e adorna il suo cammino in cielo
con la luce dei raggi eterni (=del sole);

così il tuo corpo divino
sorge dal letto dove giacesti
ammalata e in te ritorna la bellezza,
la fulgida bellezza dalla quale
le menti degli uomini, nate per vaneggiare,
ebbero l'unico ristoro ai loro mali.

Sul tuo caro viso vedo tornare
il color roseo; ritornano
a sorridere i grandi occhi seducenti;
e a causa tua madri preoccupate [per i figli]
e amanti gelose stanno in veglia,
versando sempre nuove lacrime.

Le Ore, che prima mestamente
ti porgevano le medicine,
oggi ti portano la veste di seta indiana (=pregiata)
e i monili (su cui risplendono
le effigi degli dei,
opera immortale di artigiani greci)

e i candidi stivaletti da ballo
e gli altri ornamenti,
per i quali, nelle danze notturne,
i giovani dimenticano le danze,
ammirando te, o dea, che per loro sei
causa di affanni e di speranze d'amore.

Sia quando adorni l'arpa
con le nuove armonie
e con i morbidi contorni
del tuo corpo che la veste
aderente asseconda, e intanto
il tuo canto vola più pericoloso fra i sommessi

sospiri; sia quando danzando
disegni figure, e affidando
all'aria il tuo agile corpo,
bellezze sconosciute sfuggono
dalle vesti e dal velo trascurato,
che si nuove scomposto sul tuo petto ansante.

Mentre danzi, cadono
le trecce allentate, che brillano
per gli unguenti profumati cosparsi di recente,
mal trattenute dal pettine d'oro
e dalla ghirlanda di rose che ora
aprile t'invia con la salute piena di vita.

Così ancelle d'Amore
a te d'intorno volano
invidiate l'Ore;
meste le Grazie mirino
chi la beltà fugace
ti membra, e il giorno dell'eterna pace.

Così le Ore, ancelle dell'Amore,
volano intorno a te,
suscitando invidia;
e le Grazie guardino piene di tristezza
chi ti ricorda che la bellezza fugge via,
e che arriverà anche per te il giorno della morte.

Mortale guidatrice
d'oceanine vergini,
la Parrasia (=del monte Parnaso) pendice
tenea la casta Artemide,
e fea terror di cervi
lungi fischiar d'arco cidonio i nervi.

Guida mortale
di ninfe marine,
la casta Artemide abitava
le pendici del Parnaso
e incuteva paura ai cervi, quando da lontano
faceva fischiare la corda dell'arco costruito a Creta.

Lei predicò la fama
olimpia prole; pavido
diva il mondo la chiama,
e le sacrò l'Elisio (=degli inferi)
soglio, ed il certo têlo,
e i monti, e il carro della luna in cielo.

La fama la celebrò
come figlia degli dei; intimoriti
gli uomini la chiamano dea,
e le consacrarono il trono
dei campi Elisi il dardo infallibile,
i monti e il carro della luna in cielo.

Are così a Bellona,
un tempo invitta amazzone,
die' il vocale Elicona (=il canto dei poeti);
ella il cimiero e l'egida
or contro l'Anglia vara
e le cavalle ed il furor prepara.

Allo stesso modo il canto dei poeti
consacrò gli altari a Bellona,
un tempo amazzone invincibile;
ella (=Napoleone) ora vara l'elmo e lo scudo,
e prepara le cavalle e il furore guerriero
contro l'Inghilterra.

E quella a cui di sacro
mirto te veggo (=vedo) cingere
devota il simolacro,
che presiede marmoreo
agli arcani tuoi lari (=divinità protettrici della casa)
ove a me sol sacerdotessa appari,

Ed anche quella dea (=Venere) (della quale
con il sacro mirto ti vedo cingere
devotamente la statua
di marmo, che protegge
le tue stanze segrete,
dove solo a me ti presenti come sacerdotessa)

regina fu; Citera
e Cipro ove perpetua
odora primavera
regnò beata, e l'isole
che col selvoso dorso
rompono agli euri (=venti) e al grande Ionio il corso.

fu regina: regnò felice sull'isola di Citera
e di Cipro (dove una primavera
eterne manda
il suo profumo) e sulle isole
che con i loro monti selvosi
rompono il corso dei venti e del grande mare Ionio.

Ebbi (=Foscolo) in quel mar la culla,
ivi era ignudo spirito
di Faon la fanciulla,
e se il notturno zeffiro
blando su i flutti spira,
suonano i liti un lamentar di lira.

Io (=Ugo Foscolo) nacqui in quel mare,
dove vagava, ormai anima priva di corpo,
la fanciulla (=Saffo) che amava Faone;
e, quando lo zeffiro notturno
spira dolcemente sui flutti del mare,
i lidi risuonano al lamento della sua lira.

Ond'io, pien del nativo
aër sacro, su l'itala
grave cetra derivo
per te le corde eolie (=di Eolo),
e avrai, divina, i voti
fra gl'inni miei delle insubri (=lombarde) nipoti.

Perciò io, ripieno dello spirito poetico
del suolo natale, trasporto
per te la poesia greca
nella severa tradizione italiana,
così, o divina, fra i miei inni avrai le offerte
votive (=l'ammirazione) delle future donne lombarde.

Riassunto per strofa. 1. Foscolo paragona la guarigione dell'amica al pianeta Venere che sorge dal mare e che adorna il suo cammino in cielo con la luce del sole.
2. Così la donna sorge dal letto e riacquista la sua bellezza, unico ristoro per gli uomini nati per occuparsi di ideali vani.
3. La donna ha ripreso il suo colorito roseo, ritorna a sorridere. Perciò le madri, preoccupate per i figli, e le mogli, prese da gelosia, versano sempre nuove lacrime.
4. Le Ore, che prima le portavano le medicine, ora le portano le vesti di seta, i monili,
5. gli stivaletti da ballo, a causa dei quali nelle danze notturne i giovani dimenticano le danze per ammirarla.
6. Sia quando suona nuove armonie con l'arpa, provocando sommessi sospiri,
7. sia quando danza con l'agile corpo, lascia intravedere bellezze sconosciute.
8. Le danze fanno cadere le trecce allentate, mal trattenute dal pettine d'oro e dalla ghirlanda di rose, che indossa con il ritorno della salute.
9. Le Ore danzano intorno all'amica, suscitando invidia, e le Grazie devono guardare con tristezza chi ricorda che la bellezza dura poco e che anche lei morirà.
A questo punto il poeta parla di tre figure femminili immortalate dalla poesia.
10. a) I poeti cantarono Artemide, che guidava le ninfe dei boschi, abitava le pendici del Parnaso e terrorizzava i cervi andando a caccia.
11. La poesia la trasformò in una figlia degli dei. Gli uomini le consacrarono il regno degli inferi, l'arco e le frecce, i monti e la luna.
12. b) Allo stesso modo con il loro canto i poeti trasformarono in dea Bellona, che un tempo era un'amazzone invincibile e che ora [con l'aspetto di Napoleone Bonaparte] prepara la guerra contro l'Inghilterra.
13. c) E cantarono anche Venere, che l'amica onora cingendo con il mirto la statua di marmo che protegge le stanze segrete, dove soltanto lui (=Foscolo) è ammesso.
14. Fu regina di Citera, di Cipro e delle altre isole che con i loro monti selvosi rompono il corso dei venti.
15. Il poeta ricorda di essere nato e cresciuto in quel mare, dove vagava lo spirito di Saffo, che si uccise perché l'amato Faone la respingeva.
16. Perciò egli, ripieno di spirito poetico del suolo natale, trasporta la poesia greca in Italia, così Luigia fra i canti del poeta avrà anche l'ammirazione delle future donne lombarde.

Riassunto breve. Come Venere sorge dal mare, anche Luigia sorge dal letto, ove giacque ammalata. E riprende la consueta vita sociale. Indossa la veste di seta, i gioielli fatti da abili artisti greci e gli stivaletti da ballo, danza la sera turbando i giovani e gli uomini sposati, e provocando sommessi sospiri. Le Ore danzano intorno all'amica, suscitando invidia, e le Grazie guardano con tristezza chi ricorda che la bellezza dura poco e che anche lei morirà. La poesia ha immortalato Artemide, dea della caccia, Bellona, un'amazzone invincibile, poi divenuta dea della guerra, e Venere, dea della bellezza e dell'amore. Il poeta ricorda che Saffo si uccise per amore nel mare in cui egli nacque. Ora egli porta la poesia greca in Italia per cantare lei. Così Luigia fra i canti del poeta avrà anche l'ammirazione delle future donne di Lombardia.

Commento
1. L'ode è dedicata ad Antonietta Fagnani, nobildonna milanese moglie del conte Marco Arese Lucini. Nel 1801 è l'amante del poeta, che aveva aiutato nella revisione del romanzo *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798), ma il loro rapporto era già concluso quanto nella primavera del 1802 Foscolo scrive l'ode. Il poeta intende celebrare la guarigione della contessa dopo una lunga malattia e nello stesso tempo la bellezza rasserenatrice e la poesia che dà l'immortalità ai grandi personaggi. L'ode è composta di 16 strofe di cinque versi di settenari e da un endecasillabo finale. Le parentesi rotonde servono per racchiudere le proposizioni subordinate e per far individuare immediatamente la principale.
2. Le prime otto strofe cantano la guarigione e il ritorno della donna alla vita sociale. La descrizione è articolata: la donna danza scatenata durante le feste serali, con le sue volute lascia intravedere le sue grazie nascoste e affascina i presenti, sia i giovani sia i mariti. Perciò le madri, timorose per i figli, e le mogli, piene di gelosia, piangono senza tregua. Le seconde otto strofe celebrano figure femminili rese immortali dalla poesia: Artemide, dea della caccia, Bellona, una ex amazzone divenuta dea della guerra, Venere, dea della bellezza e dell'amore, e infine Saffo, una poetessa che si suicida perché respinta dall'amato. La nona strofa funge da passaggio al secondo motivo: le Ore danzano intorno alla donna, provocando ammirazione e invidia, e le Grazie si rattristano se qualcuno ricorda che la bellezza dura poco. La sedicesima strofa ritorna a cantare la donna: il poeta si aggancia a Saffo (è nato nel mare in cui la fanciulla, respinta, si è suicidata), afferma di aver portato la poesia greca nella tradizione italiana per l'amica e conclude che grazie all'ode lei avrà anche l'ammirazione delle future donne di Lombardia.
3. Bellona, divenuta dea della guerra, permette al poeta di collegare passato e presente: la dea prepara la guerra contro l'Inghilterra. Nella realtà è Napoleone Bonaparte che la prepara. L'invasione poi non si farà. D'altra parte è compito della poesia celebrare i grandi personaggi del passato e ugualmente del presente. Il poeta scrive *A Napoleone Bonaparte liberatore* (1797, 1799). Poi lo vede con altri occhi, ma ha il coraggio di cambiare idea.
5. Un'amica si ammala e alla fine guarisce e riprende la via sociale consueta. Foscolo riesce a trasformare questo fatto banale e irritante della vita quotidiana in

qualcosa di straordinario e di indimenticabile. Per far lo scomoda la religione e la letteratura greca: le Ore, le Grazie, gli dei, le dee, le donne divinizzate. E vi aggiunge la bellezza, unico sollievo per gli uomini che vaneggiano dietro a imprese inutili, e la poesia, che immortala le azioni umane.
6. Le due odi esprimono i valori neoclassici, razionalistici e illuministici del sec. XVIII. Ma il poeta è sensibile anche all'incipiente Romanticismo, che na-
----------I☺I----------

I sonetti

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 (è ateo e materialista). Essa scende sempre gradita su di lui, perché acquieta il suo spirito sconvolto dagli affanni e dalle passioni.

Alla sera, 1802

Forse perché della fatal quïete (=il riposo eterno)
tu sei l'immago a me sì cara, vieni,
o sera! e quando ti corteggian liete
le nubi estive e i zeffiri sereni,

e quando dal nevoso aere inquiete
tenebre, e lunghe, all'universo meni,
sempre scendi invocata, e le secrete
vie del mio cor soavemente tieni.

Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme
che vanno al nulla eterno; e intanto fugge
questo reo tempo, e van con lui le torme

delle cure, onde meco egli si strugge;
e mentre io guardo la tua pace, dorme
quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.

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 sce ufficialmente a Berlino nel 1797 e che si manifesta nel romanzo e nei sonetti.
7. Con estrema abilità il poeta fa lievitare un banale fatto di vita quotidiana (l'amica ed ex amante si è ammalata) e lo trasforma in un evento eccezionale che coinvolge passato e presente, poesia greca e poesia italiana, bellezza femminile e poesia che immortala gli eventi e li tramanda al futuro. Ed egli, nato sul mare in cui Saffo, respinta da Faone, si uccise, è il collegamento tra passato e presente, tra poesia greca e poesia italiana.
8. Conviene confrontare con il mondo complesso di Foscolo i mondi di poeti venturi, come Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, che cantano argomenti e valori simili. Pascoli e D'Annunzio operano anche uno straordinario recupero del mondo greco antico.
----------I☺I----------

Alla sera

Forse perché sei l'immagine della 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
sul cammino che porta al nulla eterno; e intanto
questo tempo reo fugge e con lui ne vanno le infinite

preoccupazioni per le quali esso si consuma con me;
e, mentre io guardo la tua pace, si acquieta
quello spirito combattivo che mi ruggisce dentro.

le sue reminiscenze classiche: l'idea del tempo che fugge; e l'idea del tempo malvagio verso l'uomo.
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 navicanti..." (*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

Né più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
del greco mar da cui vergine nacque

Venere, e fea quelle isole feconde
col suo primo sorriso, onde non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l'inclito verso di colui che l'acque

cantò fatali, ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra; a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.

Riassunto. Il poeta si rivolge a Zacinto, l'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 è sentita come contemporanea. Il poeta, in modo piuttosto esplicito, si paragona ad Ulisse (ambedue 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 (e 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*, i balbuzienti, 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 Grisostomo 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 mitologia, 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.

A Zacinto

Io non toccherò mai più le tue sacre sponde,
dove trascorsi la mia fanciullezza,
o Zacinto mia!, che ti specchi nelle onde
del mar Egeo, dalle quali nacque la vergine

Venere, che rendeva quelle isole feconde
con il suo primo sorriso, perciò non tacque
il tuo cielo sereno e i tuoi boschi
la grande poesia di Omero, che cantò

le peregrinazioni sul mare e in altri luoghi,
per cui Ulisse, bello di fama e di 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 senza lacrime [in terra straniera].

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 *Odissea* 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 compa-

gni, 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, 1848) 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. Questa interpretazione è legata alla sua conversione religiosa. Dietro alla rivoluzione francese e a Napoleone c'è ben altro: la volontà di dominare l'Europa.

---I☺I---

In morte del fratello Giovanni, 1802-03

Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo
di gente in gente, me vedrai seduto
su la tua pietra, o fratel mio, gemendo
il fior de' tuoi gentil anni caduto.

La Madre or sol suo dì tardo traendo
parla di me col tuo cenere muto,
ma io deluse a voi le palme tendo
e sol da lunge i miei tetti saluto.

Sento gli avversi numi, e le secrete
cure che al viver tuo furon tempesta,
e prego anch'io nel tuo porto quiete.

Questo di tanta speme oggi mi resta!
Straniere genti, almen le ossa rendete
allora al petto della madre mesta.

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 e un altro lontano. E 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.

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 e un altro lontano. Anche l'altro fratello, Costantino Angelo, muore suicida.

---I☺I---

In occasione della morte di mio fratello Giovanni

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 mi resta!
O genti straniere, consegnate almeno il mio corpo,
quando morirò, al petto di mia madre addolorata.

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. Ciò vale per lo stesso poeta, per il fratello, per l'Ulisse dell'*Odissea*.
2. Foscolo considera il punto di vista e il dolore di tutti e tre i personaggi: il fratello, la 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 egli non può più tornare.
4. *In morte del fratello* è un eufemismo e una manipolazione della realtà. Si doveva intitolare: *A ricordo di mio fratello Giovanni suicidatosi per debiti di gioco e per furto*. Libertà poetica.
5. A questo sonetto di Foscolo sulla morte di un congiunto si possono confrontare altre poesie che trattano la stessa situazione; ad esempio con *Pianto antico* (1871) di Giosuè Carducci (1835-1907) o con le numerose poesie che Giovanni Pascoli (1855-1912) dedica alla morte del padre, ucciso da ignoti.

Osservazioni
Foscolo scrive davvero grande poesia. E tuttavia si vedono subito i pregi e i limiti: la sua opera 1) è ancorata in un passato lontano, sconosciuto ai più; 2) richiede moltissima cultura per essere capita ed apprezzata. Insomma 3) è una produzione letteraria per altri letterati, che escute completamente il popolo analfabeta o semi-analfabeta. Completata l'unità d'Italia (1861-70), l'età media della popolazione era bassissima, l'analfabetismo arrivava al 70% della popolazione continentale e al 95% nelle isole. Il lavoro da fare era immenso, ma la classe dirigente si fa una idea della situazione soltanto con l'*Inchiesta Jacini* (1882-87). Oltre 20 anni dopo.



1. François Biard, *Magdalena-Bay*, visto dall'isola delle Tombe, a Nord dello Spitzber, effetto dell'aurora boreale, 1840m m 1,30x1,63. *In basso un individuo ammira l'aurora boreale. Il Romanticismo scopre l'*infinito *e la* straordinaria potenza della Natura, *che lascia sbigottiti.*

Il carme *De' Sepolcri*, 1807

Il carme *De' Sepolcri* (1807) è scritto in seguito alle discussioni provocate dall'editto napoleonico di Saint Cloud (1804), che è 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 scristianizzare 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: 1) le tombe permettono una "corrispondenza d'amorosi sensi" tra i vivi e i morti; 2) inoltre le tombe dei grandi spingono gli animi forti a compiere grandi imprese. Tuttavia il tempo distrugge le tombe fin nelle rovine. 3) Interviene allora la poesia, che vince il silenzio dei secoli e tramanda 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 è 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)

Deorum manium iura sancta sunto.
XII Tabula

All'ombra de' cipressi e dentro l'urne
confortate di pianto è forse il sonno
della morte men duro? Ove più il Sole
per me alla terra non fecondi questa
bella d'erbe famiglia e d'animali,
e quando vaghe di lusinghe innanzi
a me non danzeran l'ore future,
né da te, dolce amico, udrò più il verso
e la mesta armonia che lo governa,
né più nel cor mi parlerà lo spirto
delle vergini muse e dell'amore,
unico spirto a mia vita raminga,
qual fia ristoro a' dì perduti un sasso
che distingua le mie dalle infinite
ossa che in terra e in mar semina morte?

Vero è ben, Pindemonte! Anche la Speme,
ultima dea, fugge i sepolcri; e involve
tutte cose l'obblio nella sua notte;
e una forza operosa le affatica
di moto in moto; e l'uomo e le sue tombe
e l'estreme sembianze e le reliquie
della terra e del ciel traveste il tempo.
Ma perchè pria del tempo a sè il mortale
Invidierà l'illusion che spento
Pur lo sofferma al limitar di Dite?

Carme sui sepolcri

Il rispetto e la devozione agli antenati,
protettori della casa, siano sacri. XII Tavola

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
5. bella famiglia d'erbe e di animali,
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 distingua 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 con un movimento
20. senza tregua; e il tempo trasforma [e annienta]
l'uomo, le sue tombe e l'estremo ricordo,
e ciò che resta della terra e del cielo.
Ma perché il mortale dovrà privarsi prima del tempo
dell'illusione che, dopo la morte
lo fa fermare ancora sulla soglia dell'Oblio (=non
sia dimenticato)?

Non vive ei forse anche sotterra, quando
Gli sarà muta l'armonia del giorno,
Se può destarla con soavi cure
Nella mente de' suoi? Celeste è questa
Corrispondenza d'amorosi sensi,
Celeste dote è negli umani; e spesso
Per lei si vive con l'amico estinto
E l'estinto con noi, se pia la terra
Che lo raccolse infante e lo nutriva,
Nel suo grembo materno ultimo asilo
Porgendo, sacre le reliquie renda
Dall'insultar de' nembi e dal profano
Piede del vulgo, e serbi un sasso il nome,
E di fiori adorata arbore amica
Le ceneri di molli ombre consoli.
Sol chi non lascia eredità d'affetti
Poca gioia ha dell'urna; e se pur mira
Dopo l'esequie, errar vede il suo spirto
Fra 'l compianto de' templi Acherontei,
O ricovrarsi sotto le grandi ale
Del perdono d'Iddio: ma la sua polve
Lascia alle ortiche di deserta gleba
Ove né donna innamorata preghi,
Né passeggier solingo oda il sospiro
Che dal tumulo a noi manda Natura.
[...]

A egregie cose il forte animo accendono
l'urne de' forti, o Pindemonte; e bella
e santa fanno al peregrin la terra
che le ricetta. Io quando il monumento
vidi ove posa il corpo di quel grande
che, temprando lo scettro a' regnatori,
gli allor ne sfronda, ed alle genti svela
di che lagrime grondi e di che sangue;
e l'arca di colui che nuovo olimpo
alzò in Roma a' Celesti[1]; e di chi vide
sotto l'etereo padiglion rotarsi
più Mondi, e il Sole irradiarli immoto,
onde all'Anglo che tanta ala vi stese
sgombrò primo le vie del firmamento:
te beata, gridai, per le felici
aure pregne di vita, e pe' lavacri
che da' suoi gioghi a te versa Apennino!
Lieta dell'aer tuo veste la Luna
di luce limpidissima i tuoi colli
per vendemmia festanti, e le convalli
popolate di case e d'oliveti
mille di fiori al ciel mandano incensi:
e tu prima, Firenze, udivi il carme
che allegrò l'ira al Ghibellin fuggiasco,
e tu i cari parenti e l'idïoma
dèsti a quel dolce di Calliope labbro,
che Amore in Grecia nudo e nudo in Roma

Forse egli non vive anche dopo la morte, quando
gli sarà muta l'armonia del giorno,
se può destarla con soavi attenzioni
nella mente dei suoi cari? Divina è questa
30. corrispondenza di amorosi affetti,
divina dote è negli umani; e spesso
per lei si vive con l'amico estinto
e l'estinto con noi, se la terra pietosa
(che lo raccolse appena nato e lo nutriva,
35. porgendo l'ultimo asilo nel suo grembo materno),
renda inviolabili le reliquie
dall'offesa dell'atmosfera e dal piede profanatore
del volgo, e una pietra conservi il nome,
e un albero amico pieno di fiori
40. consoli le ceneri con un'ombra deliziosa.
Soltanto chi non lascia eredità d'affetti
ha poca gioia della tomba; e se pure guarda
dopo la sepoltura, vede errare il suo spirto
fra il compianto delle divinità degli inferi,
45. o rifugiarsi sotto le grandi ali
del perdono di Dio, ma lascia la sua polvere
alle ortiche di una terra abbandonata
dove né donna innamorata possa pregare,
né il viandante solitario possa udire il sospiro
50. che la Natura manda a noi dal tumulo.
[...]

151. Le tombe dei grandi uomini, o Pindemonte,
spingono l'animo forte a compiere grandi imprese;
e fanno per il viandante bella e sacra la terra
che le accoglie. Io, quando vidi la tomba
155. di quel grande (=N. Machiavelli),
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),
160. che 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
e il Sole, immobile, illuminarli (perciò egli sgombrò
per primo le vie del cielo all'inglese (=I. Newton),
che le dominò con la sua intelligenza);
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

[1] Michelangelo Buonarroti dipinse la cappella Sistina (1508-12).

d’un velo candidissimo adornando,
rendea nel grembo a Venere Celeste;
ma più beata che in un tempio accolte
serbi l’Itale glorie, uniche forse
da che le mal vietate Alpi e l’alterna
onnipotenza delle umane sorti,
armi e sostanze t’invadeano, ed are
e patria, e, tranne la memoria, tutto.
Che ove speme di gloria agli animosi
intelletti rifulga ed all’Italia,
quindi trarrem gli auspici. E a questi marmi
venne spesso Vittorio ad ispirarsi,
irato a’ patrii Numi; errava muto
ove Arno è più deserto, i campi e il cielo
desîoso mirando; e poi che nullo
vivente aspetto gli molcea la cura,
qui posava l’austero; e avea sul volto
il pallor della morte e la speranza.
Con questi grandi abita eterno: e l’ossa
fremono amor di patria. Ah sì! da quella
religïosa pace un Nume parla[1]:
e nutrìa contro a’ Persi in Maratona
ove Atene sacrò tombe a’ suoi prodi,
la virtù greca e l’ira. Il navigante
che veleggiò quel mar sotto l’Eubea,
vedea per l’ampia oscurità scintille
balenar d’elmi e di cozzanti brandi,
fumar le pire igneo vapor, corrusche
d’armi ferree vedea larve guerriere
cercar la pugna; e all’orror de’ notturni
silenzi si spandea lungo ne’ campi
di falangi un tumulto e un suon di tube
e un incalzar di cavalli accorrenti
scalpitanti su gli elmi a’ moribondi,
e pianto, ed inni, e delle Parche il canto.

Felice te che il regno ampio de’ venti,
Ippolito, a’ tuoi verdi anni correvi!
E se il piloto ti drizzò l’antenna
Oltre l’isole Egée, d’antichi fatti
Certo udisti suonar dell’Ellesponto
I liti, e la marea mugghiar portando
Alle prode Retèe l’armi d’Achille
Sovra l’ossa d’Ajace: a’ generosi
Giusta di glorie dispensiera è morte:
Né senno astuto, né favor di regi
All’Itaco le spoglie ardue serbava,
Chè alla poppa raminga le ritolse
L’onda incitata dagl’inferni Dei.
E me che i tempi ed il desio d’onore
Fan per diversa gente ir fuggitivo,
Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse
Del mortale pensiero animatrici.
Siedon custodi de’ sepolcri, e quando
Il tempo con sue fredde ale vi spazza
Fin le rovine, le Pimplèe fan lieti

a Venere celeste l’Amore [sacro], che era stato nudo
in Grecia e nudo in Roma (=l’amore profano).
180. Ma tu sei ancor più beata, perché in un tempio
(=Santa Croce) conservi raccolte le glorie italiche,
le uniche forse [rimaste] da quando le Alpi mal difese
e l’alterno destino umano ti tolsero
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 gli dei della patria, camminava
silenzioso dove il fiume Arno è meno frequentato,
guardando affranto il paesaggio e 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 nuvole di fumo, vedeva fantasmi di
guerrieri, scintillanti d’armi, cercare lo scontro;
e nell’orrore del silenzio notturno si spandevano
nei campi il rumore dei reparti, il suono delle trombe,
210. l’incalzare dei cavalli all’attacco,
che calpestavano i soldati caduti, il pianto,
gli inni di vittoria e il canto delle Parche.

Felice te, o Pindemonte, che nei tuoi anni
215. 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 mugghiare,
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’Oltretomba. E me, che
la situazione politica e il desiderio di mantenermi
onorato fanno andare in fuga tra popoli stranieri,
me le Muse, che ispirano il pensiero umano,
230. chiamino ad evocare gli eroi.
Le pimplèe (=le Muse) siedono custodi dei sepolcri
e, quando il tempo con la sua forza distruttrice

[1] Il collegamento tra la chiesa di Santa Croce e Maratona è dato dall’amore per la patria.

Di lor canto i deserti, e l'armonia
Vince di mille secoli il silenzio.
Ed oggi nella Tròade inseminata
Eterno splende a' peregrini un loco
Eterno per la Ninfa a cui fu sposo
Giove, ed a Giove diè Dàrdano figlio,
Onde fur Troja e Assàraco e i cinquanta
Talami e il regno della Giulia gente.
Però che quando Elettra udì la Parca
Che lei dalle vitali aure del giorno
Chiamava a' cori dell'Eliso, a Giove
Mandò il voto supremo: "E se diceva,
A te fur care le mie chiome e il viso
E le dolci vigilie, e non mi assente
Premio miglior la volontà de' fati,
La morta amica almen guarda dal cielo
Onde d'Elettra tua resti la fama.
Così orando moriva. E ne gemea
L'Olimpio; e l'immortal capo accennando
Piovea dai crini ambrosia su la Ninfa
E fe' sacro quel corpo e la sua tomba.
Ivi posò Erittonio: e dorme il giusto
Cenere d'Ilo; ivi l'Iliache donne
Scioglìean le chiome, indarno, ahi! deprecando
Da' lor mariti l'imminente fato;
Ivi Cassandra, allor che il Nume in petto
Le fea parlar di Troja il dì mortale,
Venne; e all'ombre cantò carme amoroso,
E guidava i nepoti, e l'amoroso
Apprendeva lamento a' giovinetti.
E dicea sospirando: Oh se mai d'Argo,
Ove al Tidide e di Laerte al figlio
Pascerete i cavalli, a voi permetta
Ritorno il cielo, invan la patria vostra
Cercherete! le mura, opra di Febo,
Sotto le lor reliquie fumeranno;
Ma i Penati di Troja avranno stanza
In queste tombe; chè de' Numi è dono
Servar nelle miserie altero nome.
E voi palme e cipressi che le nuore
Piantan di Priamo, e crescerete ahi! presto
Di vedovili lagrime innaffiati.
Proteggete i miei padri: e chi la scure
Asterrà pio dalle devote frondi
Men si dorrà di consanguinei lutti
E santamente toccherà l'altare,
Proteggete i miei padri. Un dì vedrete
Mendico un cieco errar sotto le vostre
Antichissime ombre, e brancolando
Penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,
E interrogarle. Gemeranno gli antri
Secreti, e tutta narrerà la tomba
Ilio raso due volte e due risorto
Splendidamente su le mute vie
Per far più bello l'ultimo trofeo
Ai fatati Pelìdi. Il sacro vate,
Placando quelle afflitte alme col canto,
I prenci argivi eternerà per quante

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 (=Asia Minore) incolta
per sempre risplende ai viandanti 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. Per la sua morte
Giove piangeva; 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 la cenere
255. 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 dio (=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 pascerete
265. i cavalli di Diomede o del figlio di Laèrte
(=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
pianteranno [intorno a queste tombe], crescerete
ahi presto! Innaffiàti 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. mendìco 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 narrerà
285. [la fine] 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,
290. renderà eterni i condottieri greci per tutte

Abbraccia terre il gran padre Oceàno.
E tu, onore di pianti, Ettore, avrai,
Ove fia santo e lagrimato il sangue
Per la patria versato, e finché il Sole
Risplenderà su le sciagure umane”.

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. (vv. 1-50) 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. Ma il mortale non dovrà privarsi dell’illusione di essere ricordato dopo la morte. Egli vive ancora, se può destare il ricordo nella mente dei suoi cari. È divina questa corrispondenza di amorosi affetti e spesso per lei si vive con l’amico morto e l’amico morto con vive noi, se la terra pietosa, accogliendolo nel suo grembo materno, difenderà i resti dalle ingiurie del tempo e dal piede profanatore del volgo. E una lapide conserverà il suo nome e un albero amico consolerà le ceneri con un’ombra deliziosa. Soltanto chi non lascia eredità d’affetti non gioirà della morte. E il suo spirito vagherà negli inferi o cercherà protezione chiedendo perdono a Dio, ma lascerà la sua tomba alle ortiche di una terra abbandonata, dove nessuna donna potrà pregare né il viandante potrà udire il sospiro che la Natura manda a noi dalla tomba.
[...]
(vv. 151-195) Le tombe dei grandi spingono l’animo forte 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 ancora 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 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 sua giovinezza percorreva il mar Egeo. Egli certamente udì narrare che la marea portò 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 (=Asia Minore, Turchia), non più coltivata, 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”.

I personaggi
Mondo greco e troiano
Apollo è chiamato anche Febo, il sole, colui che splende, che illumina.
Achille è il più forte guerriero dell’esercito greco. È invulnerabile, tranne in un punto: il calcagno. E qui è colpito con una freccia da Paride, principe troiano.
Agamennone, re di Argo e di Micene, e fratello maggiore di Menelao. È capo assoluto dell’esercito greco. È indicato anche con il patronimico: Atride, figlio di Atreo.
Aiace è un valoroso guerriero greco. È indicato anche con il patronimico: Tidide, cioè figlio di Tideo.
Aiace Telamonio è un valoroso guerriero greco. È indicato anche con il patronimico: Telamonio, figlio di Telamone. Odisseo da Agamennone e Menelao si fa assegnare le armi di Achille, che invece spettavano a lui. La dea Athena lo fa impazzire, egli fa una strage di pecore, credendo di uccidere gli Atridi, poi per la vergogna si uccide.
Alterna onnipotenza (L’) delle umane sorti: il poeta pensa che la storia umana sia un succedersi di grandezza e declino.
Andromaca è moglie di Ettore, il capo dell’esercito troiano.
Argo è una città della Grecia governata da Agamennone.
Assàraco diventa re della Dardania (Troade) quando il fratello maggiore Ilo decide di governare la nuova città, Ilio o Troia.
Atridi (Gli) è un patronimico, indica Agamennone e Menelao, figli di Atreo.
Calliope è la musa della poesia epica e il suo nome significa “dalla bella voce”.

Cassandra è figlia di Priamo e profetessa del dio Apollo. Per punirla, Apollo fa sì che le sue profezie non siano credute.
Cori dell'Eliso o Campi Elisi sono l'Oltretomba greco e troiano.
Dàrdano è figlio di Giove e di Elettra e capostipite dei troiani.
Diomede è un valoroso guerriero greco. È indicato anche con il patronimico: Tidide, figlio di Tideo.
Elena è moglie di Menelao, re di Sparta, è rapita da Paride, principe troiano, a cui la dea Venere l'aveva donata per ricevere la mela "Alla più bella" lanciata dalla dea Discordia a un banchetto nuziale degli dei.
Elettra è amata da Giove, a cui dà il figlio Dàrdano, che diventa il capostipite dei troiani.
Erittònio è figlio di Dardano, re di Troia, e diventa a sua volta re della città.
Ettore è figlio di Priamo ed è il capo dell'esercito troiano. È ucciso da Achille.
Eubèa (L') è una lunga penisola che si trova ad est di Atene.
Febo è un altro nome del dio Apollo. Indica il sole, colui che splende, che illumina.
Giulia gente (La) è la *gens* a cui appartiene Caio Giulio Cesare, considerato il fondatore dell'impero romano.
Ilio o Troia è la città dell'Asia minore che i greci vogliono distruggere.
Ilo è il primo re di Ilio o Troia.
Laerziade è patronimico: figlio di Laerte, cioè Odisseo.
Maratona (Nella pianura di) i greci sconfissero i persiani invasori (490 a.C.).
Menelao è re di Sparta, fratello minore di Agamennone e marito di Elena. È indicato anche con il patronimico: Atride, figlio di Atreo.
Muse (Le) sono le protettrici delle arti. Erano nove ed erano guidate dal dio Apollo.
Odisseo è re d'Itaca, famoso per la sua astuzia. Con l'inganno sottrae ad Aiace le armi di Achille, che gli spettavano. Suo è l'inganno del cavallo di Troia, per entrare in città. L'inganno riesce, i soldati greci escono di notte dal ventre del cavallo e aprono le porte della città all'esercito greco, che aveva finto di partire. Così Troia è distrutta. È indicato anche con il patronimico: Laerziade, figlio di Laerte. Il suo avventuroso ritorno ad Itaca è narrato nell'*Odissea*.
Olimpio (L') è Giove, che con gli altri dei abitava il monte Olimpo, nella Grecia settentrionale.
Omero (sec. XII) è il maggiore poeta greco e di tutti i tempi. Scrisse l'*Iliade* e l'*Odissea* usando materiale già esistente. Molte città si contendono la nascita.
Parche (latino) o **Moire** (greco) sono le tre divinità, superiori a tutti gli dei, che decidono il destino umano. La prima fila, la seconda tesse la trama, la terza recide il filo della vita.
Paride è figlio di Priamo e fratello di Ettore, capo dell'esercito troiano. Rapisce Elena, moglie di Menelao, re di Sparta, con cui la dea Venere l'aveva corrotto per avere la mela "Alla più bella". La donna lo segue. Il rapimento è la causa della guerra di Troia. Uccide Achille, colpendolo con una freccia nel calcagno, unico punto in cui era vulnerabile.
Pelìdi (I) sono i figli di Pelèo, qui indica i greci. Peliade è il patronimico di Achille, il più forte guerriero greco.
Penati (I) sono gli dei protettori della casa.
Pimplèe (Le) sono le Muse. Pimplea era una città della Grecia situata vicino al monte Olimpo, sede degli dei.
Priamo è re di Troia durante l'assedio della città da parte dei greci. È padre di 50 figli.
Prode Retèe indicano il promontorio Retèo, che si trova nella Troade, dove sorgeva Troia, e dove è sepolto Aiace Telamonio.
Tidide è patronimico, indica il figlio di Tideo, cioè Aiace, un valoroso guerriero greco.
Troade (La) è una regione dell'Asia Minore (=Turchia), bagnata dal mar Egeo.
Troia o Ilio è la città dell'Asia minore (=Turchia), che i greci vogliono distruggere.
Venere Celeste indica l'amore spirituale. Si contrappone alla **Venere Terrestre**, che indica l'amore sensuale per i beni terreni.

Mondo italiano e contemporaneo
Alfieri Vittorio (1749-1803) è l'unico scrittore di tragedie italiano.
Alighieri Dante (1265-1321) è *guelfo bianco* e sostenitore dell'imperatore come i *ghibellini*. Scrive la *Vita nova*, il *Convivio*, il *De vulgari eloquentia*, il *De Monarchia* e la *Divina commedia* (1306-21). Foscolo pensa che il poeta abbia iniziato a scrivere il poema prima di essere mandato in esilio.
Buonarroti Michelangelo (1475-1564) è uno dei più grandi pittori del Rinascimento. Dipinge la cappella Sistina (1508-12).
Chiesa di Santa Croce (1294-1442) a Firenze è in stile gotico ed è una delle più grandi chiese francescane. Vi sono seppelliti i grandi italiani, tra cui lo stesso Foscolo (1871).
Galilei Galileo (1564-1642) è fisico e matematico. Perfeziona il cannocchiale, che rivolge verso il cielo, scoprendo le montagne della Luna, le fasi di Venere, gli anelli di Saturno, i pianeti Medicei e un cielo pieno di stelle (Padova, 1609).
Ghibellin fuggiasco (Il) è Dante Alighieri (1265-1321). In realtà è un *guelfo bianco* ed è schierato con l'imperatore come i *ghibellini*. **Fuggiasco** perché è mandato in esilio (1301) ed è costretto a vagare nell'Italia settentrionale.
Machiavelli Niccolò (1469-1527) è scrittore e secondo segretario della repubblica fiorentina (1498-1512). Foscolo come altri fraintende il *Principe* (1512-13), pensa che l'autore lo abbia scritto per denunciare la violenza del potere.
Newton Isaac (1642-1727) è un matematico, fisico, filosofo e astronomo inglese. Scrive i *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1689), con cui risistema sul piano teorico le scoperte astronomiche ini-

ziate con Niccolò Copernico nel 1543 e poi con Galileo Galilei nel 1609.
Petrarca Francesco (1304-1374) è chierico, poeta e ambasciatore. Scrive il *Canzoniere*, che è imitato per secoli.
Pindemonte Ippolito (1753-1828) è amico di Foscolo. Scrive il poemetto *I cimiteri* (1807), che non pubblica quando sa che Foscolo sta dando alle stampe il carme *De' Sepolcri*.

Commento
1. Il carme è dedicato all'amico e poeta Ippolito Pindemonte (1753-1828), autore del poemetto *I cimiteri* (1807), che non pubblica, quando sa che Foscolo sta dando alle stampe il carme *De' Sepolcri* (1807).
2. Gli elementi portanti del carme 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 è 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 carme 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 1793 al 1815. A questa visione "militaristica" della società e della storia non è forse estranea la professione militare del poeta.
2. Conviene confrontare a questa visione individualistica, bellicistica, passatistica ed aristocratica della società e della patria di Foscolo quella ben più articolata di Manzoni (*Marzo 1821*):

> una d'arme, di lingua, d'altare,
> di memorie, di sangue, di cor (vv. 31-32).

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 è 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.
3. Conviene confrontare la visione foscoliana della cultura con quella proposta appena 10 anni dopo da Giovanni Berchet nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* (1816), intervenendo nella polemica della superiorità degli antichi o dei moderni. Foscolo pensava che la cultura classica fosse eterna e che perciò fosse valida anche per il presente. In lui l'Illuminismo era venuto e passato invano. E del Cristianesimo non si era mai occupato: la chiesa di Santa Croce, dove erano sepolti i grandi italiani, era soltanto un tempio pagano. Berchet invece pensava che la



1. Antonio Canova, *Le tre Grazie*, Victoria and Albert Museum, Londra, 1814-17. *Canova fece più copie dell'opera.*

cultura fosse storica, sia quella degli antichi in relazione al loro tempo, sia quella dei moderni, in relazione al loro tempo. E che si dovesse fare cultura in relazione al proprio tempo e per il proprio tempo. Il Romanticismo si propone proprio questo e produce molte canzoni che inneggiano alla liberazione dell'Italia. Comunque sia, il Romanticismo ispira i patrioti che lottano per l'unità dell'Italia fino al suo conseguimento con la presa di Roma (1848-70). Ma il peso del passato continua a farsi sentire: Giosuè Carducci (1835-1907) vuole riprendere la metrica latina e i valori romani per tutta la sua vita.
4. Nel 1807 Foscolo si comporta come i primi crociati che giungono in Palestina. Egli sente come contemporanea la cultura di Omero (sec. VII a.C.), che era morto da tre secoli rispetto alla Grecia classica del sec. V a.C. (quindi era un autore del passato) e che cantava la guerra di Troia (1225ca. a.C.), un avvenimento del lontanissimo passato. I primi crociati pensavano di incontrare gli uccisori di Gesù o almeno i loro immediati discendenti. Ed erano passati mille anni. Essi avevano una migliore sensibilità storica…
5. Nel 1868 Heinrich Schliemann (1822-1890), un commerciante tedesco che si era arricchito, inizia gli scavi in Anatolia che lo portano a scoprire la città di Troia.
----------I☺I----------

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 Viesseux 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 è sequestrato dalla polizia borbonica. L'anno dopo è 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

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. Di seguito i testi sono messi in ordine cronologico.
Il tema dominante dei canti è senz'altro l'amore, che è fratello di giovinezza. In proposito l'esperienza del poeta è negativa e deludente: le donne che incontra o che avvicina non lo ricambiano, ed egli accetta molto male questo rifiuto. I punti estremi di questa parabola sono il primo innamoramento a 18 anni che lo sconvolge radicalmente (*Il primo amore*) e la delusione provata davanti alla scoperta che l'uomo idealizza la donna e l'amore, ma poi la donna soltanto raramente è all'altezza della situazione (*Il tramonto della luna*).
Tra i due estremi è lo stesso comportamento: il poeta preferisce riflettere e contemplare la realtà piuttosto che buttarsi in essa con foga e con audacia come qualche anno prima aveva fatto sia Foscolo sia il suo personaggio, Jacopo Ortis (1798), e come aveva proposto la corrente tedesca dello *Sturm und Drang* (*Tempesta ed impeto*) alla fine del Settecento.
La formazione illuministica e classica (apollinea, non dionisiaca) ha sempre la meglio sulla sua volontà di agire. Per il poeta "In principio era la Parola", come diceva il *Vangelo* di Giovanni; non era l'*Azione* (*Im Anfang war die Macht, In principio era l'azione*), come proclamava in quegli stessi anni J. Wolfgang Goethe (1749-1832).
Egli va sul colle ad immaginare l'infinito spaziale e temporale *oltre* la siepe (*L'infinito*) o parla di notte con la luna (*Alla luna*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*) o si sporge dalla finestra, attratto dal canto di Silvia (*A Silvia*) o va a passeggiare da solo in mezzo ai campi, mentre la gioventù del borgo esce di casa e per le vie si spande, e ammira ed è ammirata, e in cuore si rallegra (*Il passero solitario*).
E intorno al tema dell'amore è il tema della giovinezza e di una natura, che è ad un tempo splendida e matrigna. Che promette felicità ma che non dà felicità: la felicità è soltanto l'attesa o la pausa tra due dolori.
E quindi la poesia diventa rifugio, canto delle proprie speranze e delle proprie illusioni e scoperta delle delusioni che la natura e la vita riservano agli uomini. Diventa riflessione sull'esistenza, sul suo significato filosofico, riflessione sul dolore umano. Insomma diventa *consolazione*, proprio come la filosofia era stata consolazione per A. Torquato Severino Boezio (480 ca.-526) in attesa della condanna a morte (*De consolatione philosophiae*).
"Se la vita è sventura, perché da noi si dura?", si chiede il poeta sconsolato. Il fatto è che la morte è molto peggiore, è un abisso orrido, tremendo, cadendo nel quale l'uomo dimentica tutto, egli risponde a se stesso. L'uomo è quindi *costretto* a vivere. E, quando preso dalla disperazione augura a se stesso la morte, cambia immediatamente idea non appena la morte gli si avvicina sotto forma di un temporale con fulmini e tuoni minacciosi. Per lui *Vivere necesse est*.
I classici e i loro seguaci moderni (Goethe, Foscolo, poi Nietzsche, D'Annunzio) invece pensavano che *navigare necesse est*.
Ma non serve prendersela con il destino, perché in parte il destino è in noi, anche se meno della metà delle nostre azioni secondo Machiavelli è in nostro potere. Il poeta ha scelto la via della contemplazione, e ne paga il prezzo. Come del resto deve fare anche chi ha scelto la via opposta.

L'infinito, 1819

> Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
> e questa siepe, che da tanta parte
> dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
> Ma sedendo e mirando, interminati
> spazi di là da quella, e sovrumani
> silenzi, e profondissima quïete
> io nel pensier mi fingo, ove per poco
> il cor non si spaura. E come il vento
> odo stormir tra queste piante, io quello
> infinito silenzio a questa voce
> vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
> e le morte stagioni, e la presente
> e viva, e il suon di lei. Così tra questa
> immensità s'annega il pensier mio:
> e il naufragar m'è dolce in questo mare.

L'infinito

Sempre caro mi fu questo colle solitario
e questa siepe, che impedisce alla vista di vedere

gran parte dell'orizzonte più lontano.
Ma, standomene seduto e guardando,
io m'immagino nel pensiero spazi sterminati, silenzi
sovrumani e una quiete profondissima oltre la siepe.
Perciò per poco il mio cuore non si sgomenta.
E, quando odo il vento stormire tra questi alberi,
io paragono quel silenzio infinito a questo rumore.
E mi viene in mente l'eternità, le stagioni passate,
la stagione presente e viva, e il rumore che fa.
Così in questa [duplice] immensità 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.
4. Conviene confrontare l'idillio di Leopardi con *Alexandros* (1895) di Giovanni Pascoli in un'altra temperie culturale: Alessandro Magno ha conquistato tutto il mondo ed è arrivato sulle rive dell'Oceano indiano, ma non è felice. Era più bello il momento della partenza, quando immaginava il futuro. Ora davanti a sé ha soltanto la luna, ma essa è irraggiungibile. La realtà si è dimostrata deludente. Le montagne erano più imponenti prima che fossero varcate. Aveva fatto la scelta giusta sua madre, che era rimasta nella reggia a sognare, e ascoltava e capiva il linguaggio delle querce.

---I☺I---

Alla luna, 1820

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
il tuo volto apparia, che travagliosa
era la mia vita: ed è, né cangia stile,
o mia diletta luna. E pur mi giova
la ricordanza e il noverar l'etate
del mio dolore. Oh come grato occorre
nel tempo giovanil, quando ancor lungo
la speme e breve ha la memoria il corso,
il rimembrar delle passate cose,
ancor che triste e che l'affanno duri!

Alla luna

O graziosa luna, io mi ricordo
che, un anno fa, io venivo spesso sopra
questo colle pieno d'angoscia a guardati:
e tu allora stavi sospesa su quella selva,
proprio come fai ora, che la rischiari tutta.
Ma il tuo volto appariva ai miei occhi incerto
e tremulo a causa del pianto che spuntava
dalle ciglia, perché la mia vita
era travagliata: e lo è, né è destinata
a cambiare, o mia diletta luna. Eppure mi giova
ricordare e ripensare al tempo
del mio dolore. Oh!, com'è gradito
durante la giovinezza (quando la speranza ha
un cammino lungo da percorrere e la memoria
ne ha fatto uno breve) ricordare gli avvenimenti
passati, anche se tristi e anche se l'affanno rimane!

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.

---I☺I---

La sera del dì di festa, 1820

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna. O donna mia,
già tace ogni sentiero, e pei balconi
rara traluce la notturna lampa:
tu dormi, che t'accolse agevol sonno
nelle tue chete stanze; e non ti morde
cura nessuna; e già non sai né pensi
quanta piaga m'apristi in mezzo al petto.
Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno
appare in vista, a salutar m'affaccio,
e l'antica natura onnipossente,
che mi fece all'affanno. A te la speme
nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.
Questo dì fu solenne: or da' trastulli
prendi riposo; e forse ti rimembra
in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti
piacquero a te: non io, non già ch'io speri,
al pensier ti ricorro. Intanto io chieggo
quanto a viver mi resti, e qui per terra
mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi
in così verde etate! ahi, per la via
odo non lunge il solitario canto
dell'artigian, che riede a tarda notte,
dopo i sollazzi, al suo povero ostello;
e fieramente mi si stringe il core,
a pensar come tutto al mondo passa,
e quasi orma non lascia. Ecco è fuggito
il dì festivo, ed al festivo il giorno
volgar succede, e se ne porta il tempo
ogni umano accidente. Or dov'è il suono
di que' popoli antichi? or dov'è il grido
de' nostri avi famosi, e il grande impero
di quella roma, e l'armi, e il fragorio
che n'andò per la terra e l'oceano?
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
il mondo, e più di lor non si ragiona.
Nella mia prima età, quando s'aspetta
bramosamente il dì festivo, or poscia
ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
premea le piume; ed alla tarda notte
un canto che s'udia per li sentieri
lontanando morire a poco a poco,
già similmente mi stringeva il core.

La sera del giorno festivo

La notte è dolce e chiara e senza vento,
e la luna riposa quieta sopra i tetti e in mezzo
ai giardini, e in lontananza rivela nel cielo
sereno ogni montagna. O donna mia,
già tace ogni via del paese (=Recanati), e la luce
notturna traluce fioca da qualche finestra.
Tu dormi, poiché il sonno ti accolse agevolmente
(=ti addormentasti facilmente) nelle tue quiete stanze;
non ti tormenta nessuna preoccupazione; e già non sai
né immagini quale ferita [amorosa] mi apristi
in mezzo al petto. Tu dormi. Io mi affaccio a salutare
questo cielo, che così benigno appare a chi lo guarda,
e l'antica natura onnipossente, che mi fece
nascere per farmi soffrire. "A te nego la speranza"
– mi disse –, "anche la speranza; e i tuoi occhi
non brillino d'altro se non di pianto".
Questo giorno fu solenne. Ora tu prendi riposo
dagli svaghi; e forse ti ricordi
in sogno a quanti oggi piacesti e quanti piacquero
a te. Io [certamente] non ritorno nei tuoi pensieri,
non già che io vi speri. Intanto io chiedo
quanto mi resti da vivere, e qui per terra mi getto
e grido e fremo. Oh, giorni orrendi
in questa età così verde (=la giovinezza)!
Ahi, per la via odo non lontano il canto solitario
dell'artigiano, che ritorna a tarda notte,
dopo i divertimenti, alla sua povera dimora.
E per l'angoscia mi si stringe il cuore
al pensiero che tutto al mondo passa e quasi
non lascia traccia. Ecco è fuggito il giorno festivo,
e al festivo succede il giorno normale, e il tempo
porta via ogni vicenda che riguarda l'uomo.
Ora dov'è il suono (=il rumore ella civiltà)
di quei popoli antichi? Ora dov'è il grido dei nostri
avi famosi e il grande impero di quella Roma
e le armi e la fama delle imprese militari,
che si diffuse per tutta la terra e per tutti i mari?
Tutto è pace e silenzio, e tutto riposa
il mondo, e più non si parla di loro.
Nella mia fanciullezza, quando si aspetta con infinito
desiderio il giorno festivo, a quest'ora, dopo
che era terminato, io pieno d'angoscia, in veglia,
premevo le piume [del cuscino, incapace di prender
sonno]. E a tarda notte un canto, che si udiva
allontanarsi per i sentieri e poi morire a poco a poco,
stringeva in modo simile il mio cuore.

Riassunto. La notte è serena e senza vento, la luna illumina il paesaggio e, in lontananza, le montagne. Il paese è silenzioso e la luce di qualche rara lampada brilla fiocca tra le imposte. La donna, di cui il poeta è innamorato, si è addormentata facilmente. Non sa né immagina quanto lo ha turbato. Mentre ella dorme, egli si affaccia a guardare il cielo e la natura, che lo ha messo al mondo per farlo soffrire. Lei dorme dopo una giornata di festa. In sogno ricorda a quanti piacque e quanti le piacquero. Tra questi ultimi certamente non è il poeta. Egli non ha speranza. E, anche se giovane, si lascia andare alla disperazione. Per la via ode il canto dell'artigiano che a tarda notte, dopo i divertimenti, ritorna a casa. Egli invece prova un'infinita angoscia a pensare che al mondo tutto passa senza lasciar traccia. È passato il giorno festivo ed è giunto il giorno feriale. Le grandi imprese di Roma, di cui si parlava per terra e per mare, ora sono completamente dimenticate. Quand'era fanciullo, alla fine del giorno festivo, se ne stava a letto, incapace di dormire: un canto, che si perdeva in lontananza e poi moriva, gli riempiva il cuore con un'uguale angoscia.

Commento

1. L'idillio mescola temi consueti: l'amore infelice e non corrisposto, la giovinezza e l'infelicità di cui il destino è responsabile. Il tema dell'amore angosciato e disperato è però mescolato con la riflessione: il tempo passa inesorabile. La fama degli antichi romani non è più nemmeno un fioco ricordo, proprio come è ormai dimenticato il giorno festivo, appena terminato, con tutti gli avvenimenti gioiosi che lo hanno riempito. Tutto diventa ricordo, memoria, ma poi sfugge anche alla memoria. Il poeta continua a vivere in quell'angoscia che lo accompagnava anche da fanciullo.

2. L'idillio è costruito sulla riflessione e sull'azione di ricordare gli avvenimenti. Il pensiero della donna porta però il poeta prima a riflettere sulla sua vita, poi ad allargare la sua riflessione al tempo, al passato: le imprese degli antichi romani sono silenzio proprio come quel giorno festivo. Il destino è lo stesso. Il tema del tempo e del passato, anzi dell'infinito spaziale e temporale, si trova già nell'idillio *L'infinito*.

3. Il poeta, deluso, si affaccia al balcone della sua casa ed ammira la natura onnipossente. Altrove interrompeva il lavoro sulle sue sudate carte, si affacciava al balcone e ascoltava il canto di Silvia (*A Silvia*). Il canto che si disperde nella notte rimanda anche al canto dell'erbivendolo, che riprende il suo cammino quando il temporale è passato (*La quiete dopo la tempesta*) e all'*Ultimo canto di Saffo*. Il canto è la poesia, lo strumento che permette all'uomo di mettersi in contatto e di descrivere la natura, ma anche di esprimere i suoi sentimenti, le sue pene, la sua angoscia, le sue speranze e le sue illusioni e le sue delusioni. Altrove è lo strumento della riflessione filosofica sulla vita (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*).

4. Il tema della sera, della festa si trova anche in altri idilli, da *Il sabato del villaggio* a *Il passero solitario*. Questi idilli propongono anche il tema del paese, il *natio borgo selvaggio*, che sorge tra il mare e i monti, come emerge dall'idillio *A Silvia*.

5. La compostezza classica è turbata ad un certo momento dall'onnipotenza dell'amore: "e qui per terra Mi getto, e grido, e fremo". L'atteggiamento consueto del poeta è quello di contemplare e di riflettere sulla realtà. Ciò emerge fin dall'idillio *L'infinito*: egli va sul colle, si siede dietro la siepe e immagina "spazi sterminati, silenzi sovrumani ed una quiete profondissima oltre la siepe". In questo caso l'amore è così intenso ed irruento, che lo spinge a un comportamento scomposto: il diaframma della riflessione filosofica e poetica, che filtra il mondo esterno che vuole entrare nel suo animo, viene violentemente abbattuto, ed egli è sconvolto dalle emozioni e dall'angoscia.

6. L'amore come pena ed angoscia, presente anche nella canzone *Il primo amore*, può essere sincero. Ma non è questo il problema. Quel che conta è che esso ha una lunga tradizione letteraria e risale addirittura agli inizi della letteratura, con Andrea Cappellano (sec. XIII). Ed è ripreso ed esasperato con mille invenzioni da Petrarca nel *Canzoniere*. Il poeta ricorre alla letteratura precedente, per esprimere i suoi sentimenti, le sue emozioni e le sue angosce.



1. Pieter Brügel il Vecchio, *Banchetto nuziale*, 1568ca., m 1,14x1,54,

Ultimo canto di Saffo, 1822

I. Placida notte, e verecondo raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,
nunzio del giorno; oh dilettose e care
mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,
sembianze agli occhi miei; già non arride
spettacol molle ai disperati affetti.
Noi l'insueto allor gaudio ravviva
quando per l'etra liquido si volve
e per li campi trepidanti il flutto
polveroso de' Noti, e quando il carro,
Grave carro di Giove a noi sul capo,
Tonando, il tenebroso aere divide.
Noi per le balze e le profonde valli
natar giova tra' nembi, e noi la vasta
fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
fiume alla dubbia sponda
il suono e la vittrice ira dell'onda.

II. Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta
infinita beltà parte nessuna
alla misera saffo i numi e l'empia
sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
vile, o natura, e grave ospite addetta,
e dispregiata amante, alle vezzose
tue forme il core e le pupille invano
supplichevole intendo. A me non ride
l'aprico margo, e dall'eterea porta
il mattutino albor; me non il canto
de' colorati augelli, e non de' faggi
il murmure saluta: e dove all'ombra
degl'inchinati salici dispiega
candido rivo il puro seno, al mio
lubrico piè le flessuose linfe
disdegnando sottragge,
e preme in fuga l'odorate spiagge.

III. Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso
macchiommi anzi il natale, onde sì torvo
il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
In che peccai bambina, allor che ignara
di misfatto è la vita, onde poi scemo
di giovanezza, e disfiorato, al fuso
dell'indomita Parca si volvesse
il ferrigno mio stame? Incaute voci
spande il tuo labbro: i destinati eventi
move arcano consiglio. Arcano è tutto,
fuor che il nostro dolor. Negletta prole
nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
de' celesti si posa. Oh cure, oh speme
de' più verd'anni! Alle sembianze il Padre,
Alle amene sembianze eterno regno
diè nelle genti; e per virili imprese,
per dotta lira o canto,
virtù non luce in disadorno ammanto.

L'ultimo canto di Saffo

1. O placida notte e casto raggio
della luna che tramonta; e tu (=il pianeta Venere),
o nunzio del giorno, che spunti fra la tacita selva
sulla rupe; o voi, aspetti della natura, dilettosi e cari
agli occhi miei, mentre mi furono ignoti i tormenti
e il destino crudele (=da fanciulla)!; ormai il vostro
spettacolo dolcissimo non piace più ai miei
sentimenti disperati.
Una gioia insolita ci rallegra, quando per l'aria
umida e per i campi ondeggianti passa il soffio
polveroso del vento e quando il fulmine,
il potente fulmine di Giove, tuonando,
squarcia sul nostro capo l'aria tenebrosa.
Noi amiamo aggirarci tra le nuvole per le balze
e le valli profonde, [vedere] la fuga in più
direzioni dei greggi sbigottiti o [ascoltare]
il suono e la furia vittoriosa delle onde
presso la sponda malsicura di un fiume profondo.

2. È bello il tuo manto, o cielo divino, e bella
sei tu, o terra bagnata dalla pioggia. Ahi, di questa
infinita bellezza i numi e l'empia sorte
non fecero parte alcuna alla misera Saffo.
O natura, io, sottomessa alle tue leggi
superbe come un'ospite vile e sgradita
e come un'amante disprezzata, invano
rivolgo supplichevole il cuore e le pupille
alle tue forme eleganti. A me non sorride
la campagna soleggiata né la luce del primo
mattino [che scende] dalla porta del cielo.
Non mi saluta il canto degli uccelli colorati,
né il mormorio dei faggi. Ed il ruscello, dove
all'ombra dei salici piangenti fa scorrere
le sue limpide acque, ritrae sdegnoso
le sue acque correnti davanti al mio piede
incerto e, fuggendo, preme contro
le rive ricoperte di fiori profumati.

3. Quale errore mai, quale colpa così vergognosa
mi macchiò prima di nascere, per il quale il cielo
e il volto della fortuna mi fossero così ostili?
In che cosa peccai da bambina, quando la vita ignora
il misfatto, per il quale poi il ferrigno mio stame
(=l'oscuro filo della mia vita), privo di giovinezza
e di bellezza, si avvolgesse al fuso della Parca
inflessibile? [Accusando gli dei], il tuo labbro
pronuncia parole incaute: un disegno misterioso
governa gli eventi prestabiliti. Tutto è misterioso,
fuorché il nostro dolore. Nascemmo per piangere
come figli abbandonati, e il motivo [di ciò] si trova
in grembo agli dei celesti. Oh desideri, oh speranze
dei miei anni più verdi! Alla bellezza esteriore,
alla sola bellezza esteriore il padre Giove concesse
di regnare per sempre tra le genti. E nemmeno
per le imprese più valorose, per l'abilità
nella lira o per la dolcezza del canto
la virtù risplende in un corpo deforme.

IV. Morremo. Il velo indegno a terra sparto
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
e il crudo fallo emenderà del cieco
dispensator de' casi. e tu cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
d'implacato desio furor mi strinse,
vivi felice, se felice in terra
visse nato mortal. Me non asperse
del soave licor del doglio avaro
Giove, poi che perir gl'inganni e il sogno
della mia fanciullezza. Ogni più lieto
giorno di nostra età primo s'invola.
sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra
della gelida morte. Ecco di tante
sperate palme e dilettosi errori,
il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno
han la tenaria Diva,
e l'atra notte, e la silente riva.

4. Moriremo. Lasciando cadere a terra il corpo indegno, la mia anima ignuda (=ormai libera) si rifugerà nel regno di Dite (=dei morti), e correggerà l'errore crudele del destino, che assegna ciecamente i casi. E tu, o Faone, a cui mi legò invano un lungo amore e una lunga fedeltà, e l'inutile violenza di un desiderio inappagato, vivi felice, se mai un uomo visse felice qui sulla terra. Giove non mi cosparse con l'ambrosia soave (=che rende felici), tratta dal doglio avaro (=dal vaso da cui attinge raramente), dopo che si spensero le illusioni e i sogni della mia fanciullezza. Ogni giorno più lieto della nostra vita fugge per primo. Prende il suo posto la malattia, la vecchiaia e l'ombra della gelida morte. Ecco, di tante vittorie sperate e di tante illusioni, che pur davano diletto, mi rimane soltanto la morte; e la dea dei morti, la notte oscura e la riva silenziosa [degli inferi] hanno il mio nobile ingegno.

Riassunto per strofa. 1. Saffo si rivolge alla notte, alla luna che sta tramontano e al pianeta Venere: la loro vista non dà più gioia al suo cuore. Una nuova gioia la rallegra: vagare per le valli profonde, guardare le pecore fuggire spaventate e ascoltare il gorgoglio del fiume, quando il soffio del vento passa sui campi ondeggianti e quando il fulmine e il tuono di Giove squarciano l'aria tenebrosa.
2. Il cielo e la terra risplendono di bellezza. Ma di quella bellezza essa non ha avuto nessuna parte: la natura la ebbe come un'ospite sgradita; e il cielo non ebbe mai un sorriso per lei. Il canto degli uccelli non l'ha mai salutata; invece l'acqua del ruscello fuggiva davanti ai suoi piedi.
3. Perciò Saffo si chiede quale colpa la macchiò prima di nascere, che rese il cielo e la terra a lei così ostili. Quale colpa ha commesso, per essere stata privata della giovinezza e della bellezza. Ma i disegni degli dei sono misteriosi e incomprensibili. Tutto è incomprensibile, tranne il dolore: lei è nata per soffrire, e il motivo della sofferenza è noto soltanto agli dei. Le speranze giovanili sono state deluse: soltanto la bellezza fisica è apprezzata dagli uomini. Né le grandi imprese né l'abilità nel canto possono far dimenticare un corpo deforme.
4. Così la donna morirà. La sua anima, priva del corpo, scenderà nel regno dei morti, dove pagherà l'errore del destino. Ma vuole augurare la felicità a Faone, che ha tanto amato, se è mai possibile essere felici sulla terra. Giove non le ha dato alcuna felicità. Le illusioni giovanili sono scomparse. I giorni felici fuggono per primi e lasciano il posto alla malattia, alla vecchiaia e alla morte. Ora le resta soltanto la morte, e la morte avrà il suo ingegno poetico.

Commento
1. Secondo la leggenda Saffo (sec. VII-VI a.C.) si innamora di Faone, un barcaiolo, che la respinge a causa del suo aspetto. A nulla valgono la sua abilità nel canto e il suo ingegno poetico. Perciò si uccide lanciandosi giù dalla ruppe di Leucàde.

2. Il poeta si identifica nella poetessa: anche a lui il destino negò la giovinezza e la bellezza. Sono gli stessi motivi di altri idilli, ad esempio *A Silvia*.
3.1. Nella prima strofa Saffo sposta la sua attenzione e il suo amore dal cielo (la notte, la luna, l'astro di Venere) al paesaggio, alla terra. Il cielo però è luce, ed è simbolo della speranza. La terra invece è buio, è morte, è simbolo dell'oltretomba. La donna insomma ripiega sulla morte. Il paesaggio naturale è un paesaggio sconvolto dal vento, dai tuoni e dai fulmini. Ed essa ora ama vagare in questo paesaggio orrido, per balze e valli profonde. Ama veder le pecore spaventate e sentir il gorgogliare delle acque del fiume. Lo spirito apollineo, legato alla luce e al cielo, cede il posto allo spirito dionisiaco, sconvolto dalle passioni.
3.2. Nella seconda strofa la donna osserva la bellezza del cielo e della terra, e si lamenta che di tale bellezza lei non ebbe nulla. Essa ha ricevuto dal destino una sorte ingrata: gli uccelli non cantano per lei, il cielo non le sorride di primo mattino, anzi l'acqua del fiume si ritrae davanti ai suoi piedi.
3.3. Nella terza strofa perciò essa si chiede quale colpa l'ha macchiata prima di nascere, che ha provocato l'ostilità del cielo verso di lei. Quale colpa ha commessa da bambina, per essere privata della giovinezza e della bellezza. Ma i piani degli dei son misteriosi e incomprensibili. Resta soltanto la realtà del dolore. Lei è nata per soffrire. La spiegazione del dolore si trova nel grembo della divinità. Soltanto la bellezza fisica è apprezzata, non la bellezza che si trova dentro l'animo.
3.4. Nella quarta strofa la donna è consapevole del destino che la aspetta e che anzi ha deciso: morirà. La sua anima scenderà tra i morti, priva del suo corpo. Qui espierà la colpa. Il suo amore per Faone è stato inutile ed è rimasto insoddisfatto. Ma ha la forza di augurare ogni felicità all'amato, se un uomo può mai essere felice qui sulla terra. Il suo destino è stato di vivere senza alcuna gioia. Ed ora, passata la giovinezza, arriva minacciosa la malattia, la vecchiaia, la morte. Di tanta gloria sperata e di tante illusioni non

resta nulla, soltanto l'oblio nella morte. E il regno dei morti, la notte senza luce del regno dei morti, la riva silenziosa del fiume Acheronte avranno il suo ingegno poetico.

4. L'idillio dà grande spazio alla natura, ma accanto alla natura serena presente in altri idilli è anche una natura insolita, intensamente romantica: la natura orrida, tumultuosa e sconvolta da forze scatenate e irrazionali. Anche altrove, ne *La quiete dopo la tempesta*, il poeta presenta una natura serena che si manifestava nella sua consueta bellezza e una natura sconvolta da forze che l'uomo non poteva controllare e da cui era terrorizzato. Ma ormai la natura si è ricomposta: "Passata è la tempesta...". Il pensiero però va al momento in cui il temporale, i tuoni e i fulmini, erano così violenti che avevano spaventato anche l'uomo che aveva meditato il suicidio. In questo idillio per altro l'attenzione del poeta è rivolta a fare del temporale il simbolo del dolore, che intride la vita umana, e ad elaborare la definizione di *felicità* come di semplice *pausa* tra due dolori.

5. Il poeta ricostruisce precisamente la psicologia e il dramma della donna: vuole l'amore, ma l'amore non è corrisposto. E la colpa è di lei, che non può dare all'amato quella bellezza che deve caratterizzare ogni donna. La natura è stata avara nei suoi confronti. Perciò si sente maltrattata e umiliata: il destino la punisce per una colpa che non ha commesso. E si lamenta degli dei: i loro piani sono incomprensibili, soltanto il dolore è una cosa certa.

6. L'uomo è nato per soffrire. E la spiegazione del dolore umano è in grembo a Giove. La donna ripete un verso di Omero, divenuto proverbiale: il destino umano è inconoscibile e soprattutto incomprensibile. Per altro nel mondo greco nemmeno l'onnipotente Giove può sottrarsi alla volontà delle Parche, che filano la vita umana, tessono la tela e tagliano il filo: non può modificare il destino di un suo figlio, che era destinato a morire.

7. *Moriremo.* Tra poco la donna metterà in atto il suicidio che ha meditato, e si getterà dalla rupe. Essa si lamenta con il destino infelice, che non le ha permesso di coronare il suo sogno d'amore. Per coronarlo aveva bisogno di un bel corpo, non di un bel canto e di un grande ingegno poetico. Ed ora, passata la giovinezza senza la bellezza e senza l'amore ("e te, german di giovanezza, amore" de *Il passero solitario*), vede davanti a sé soltanto la malattia, la vecchiaia e la gelida morte. La donna ripete convinzioni comuni del mondo antico: vecchiaia vuol dire malattia ("*Senectus ipsa morbus*" dice Cicerone) o vita ingrata ("Muor giovane colui che al cielo è caro"). Il poeta aveva imprecato e deprecato la vecchiaia fin dall'idillio *Alla luna* (1820): "Oh come grato occorre Nel tempo giovanil, quando ancor lungo La speme e breve ha la memoria il corso, Il rimembrar delle passate cose, Ancor che triste, e che l'affanno duri!". I temi (giovinezza, bellezza, amore, morte, rifiuto, solitudine, emarginazione, illusioni, speranze, delusioni) sono gli stessi e si intersecano.

8. La canzone è composta da quattro strofe di endecasillabi. L'unica eccezione è il verso 17 di ogni strofa, che è un settenario, che rima con il verso successivo, l'ultimo verso della strofa. L'endecasillabo permette un discorso e un flusso di pensieri di più ampio respiro e più vario nei ritmi. Ma nel suo interno ha due caratteristiche che lo arricchiscono ulteriormente: periodo estremamente lunghi; e la frattura del verso provocata dall'*enjambement*. La frattura e la lunghezza dei periodi riescono a rendere tangibile l'angoscia della donna, che riflette sulla bellezza che non ha ricevuto, sul destino infelice, sull'amore insoddisfatto, sulla morte imminente e sul regno dei morti che la aspetta.



1. Pelagio Palagi, *Saffo e Rodope abbracciate*, 1808-09.

Alla sua donna, 1823

I. Cara beltà che amore
lunge m'inspiri o nascondendo il viso,
fuor se nel sonno il core
ombra diva mi scuoti,
o ne' campi ove splenda
più vago il giorno e di natura il riso;
forse tu l'innocente
secol beasti che dall'oro ha nome,
or leve intra la gente
anima voli? o te la sorte avara
ch'a noi t'asconde, agli avvenir prepara?

II. Viva mirarti omai
nulla spene m'avanza;
s'allor non fosse, allor che ignudo e solo
per novo calle a peregrina stanza
verrà lo spirto mio. Già sul novello
Aprir di mia giornata incerta e bruna,
te viatrice in questo arido suolo
io mi pensai. Ma non è cosa in terra
che ti somigli; e s'anco pari alcuna
ti fosse al volto, agli atti, alla favella,
saria, così conforme, assai men bella.

III. Fra cotanto dolore
quanto all'umana età propose il fato,
se vera e quale il mio pensier ti pinge,
alcun t'amasse in terra, a lui pur fora
questo viver beato:
e ben chiaro vegg'io siccome ancora
seguir loda e virtù qual ne' prim'anni
l'amor tuo mi farebbe. Or non aggiunse
il ciel nullo conforto ai nostri affanni;
e teco la mortal vita saria
simile a quella che nel cielo india.

IV. Per le valli, ove suona
del faticoso agricoltore il canto,
ed io seggo e mi lagno
del giovanile error che m'abbandona;
e per li poggi, ov'io rimembro e piagno
i perduti desiri, e la perduta
speme de' giorni miei; di te pensando,
a palpitar mi sveglio. Epotess'io,
nel secol tetro e in questo aer nefando,
l'alta specie serbar; che dell'imago,
poi che del ver m'è tolto, assai m'appago.

V. Se dell'eterne idee
l'una sei tu, cui di sensibil forma
sdegni l'eterno senno esser vestita,
e fra caduche spoglie
provar gli affanni di funerea vita;
o s'altra terra ne' supremi giri
fra' mondi innumerabili t'accoglie,
e più vaga del sol prossima stella
t'irraggia, e più benigno etere spiri;
di qua dove son gli anni infausti e brevi,
questo d'ignoto amante inno ricevi.

Alla sua donna

1. O mia cara bellezza, che amore m'inspiri
da lontano o nascondendo il viso
(tranne quando un'ombra divina mi scuote
il cuore nel sonno) o nei campi (dove il giorno
e il sorriso della natura risplendono più belli);
forse tu rendesti beato il tempo innocente
che prende il nome dall'oro (=età dell'oro)
ed oggi come un'anima leggera voli
tra la gente? o la sorte avara, che ti nasconde
a noi, ti riserva agli [uomini] che verranno?

2. Ormai non mi resta alcuna
speranza di vederti viva, se non quando
il mio spirito, nudo e solo (=senza il corpo),
verrà per una strada sconosciuta ad una
ignota dimora (=l'oltretomba). Già allo schiudersi
della mia giornata incerta e dolorosa (=la giovinezza),
io pensai che tu vagavi (=eri di passaggio)
in questo arido mondo terreno. Ma non è cosa
sulla terra che t'assomigli; e, se anche qualcuna
t'assomigliasse nel viso, negli atti, nelle parole,
sarebbe, anche così, assai meno bella.

3. Fra tanto dolore, quanto il destino
fece dono alla vita umana,
se qualcuno sulla terra ti amasse reale
e quale il mio pensiero ti dipinge,
la vita per lui sarebbe beata: io vedo ben chiaro
che l'amore per te mi farebbe ancora inseguire
la fama e virtù come [facevo] nella mia prima
giovinezza. Ora il cielo (=il destino) non aggiunse
nessun conforto ai nostri affanni;
e con te la vita mortale sarebbe
simile a quella che gli dei vivono in cielo.

4. Per le valli, ove suona
il canto dell'agricoltore laborioso, io siedo
e mi lamento dell'errore giovanile (=le illusioni
della giovinezza) che mi abbandona;
e per i poggi, ove io ricordo e piango i desideri
perduti (=irrealizzati) e la perduta speranza
dei miei giorni; pensando a te, ho il cuore che palpita.
Almeno io potessi, in questo secolo oscuro
e in quest'atmosfera maledetta, conservare
la divina sembianza! Mi devo accontentare [soltanto]
dell'immagine, poiché la realtà mi è tolta.

5. Se tu sei una delle idee eterne,
che la ragione eterna [di Dio] non volle che fosse
vestita con un aspetto sensibile (=destinato
al dolore), né che provasse gli affanni
di una vita dolorosa tra gli esseri mortali;
o se un altro pianeta ti accoglie percorrendo
le orbite celesti fra innumerevoli mondi
e la stella vicina più bella del sole ti illumina
e respiri un'aria più benigna; dalla terra,
dove gli anni sono infausti e brevi, ricevi
questo inno scritto da un amante sconosciuto.

Riassunto. 1. Il poeta ricorda la donna che lo ha fatto innamorare e che nella giovinezza lo ha turbato giorno e notte. E si chiede se vive ancora tra la gente o se il destino la riserva agli uomini che vivranno in futuro.
2. Egli invece la potrà vedere soltanto dopo la morte. Fin da giovane egli pensava che essa vagasse sulla terra. Ma nessuna donna le assomigliava. Ed anche se qualcuna le assomigliava, era assai meno bella di lei.
3. La vita umana è piena di dolori. Ma, se qualcuno amasse una donna reale come il suo pensiero la dipinge, costui sarebbe certamente beato. L'amore per lei spingerebbe il poeta ad inseguire ancora la fama e la gloria, come faceva nella sua giovinezza. Con lei la vita umana sarebbe simile alla vita degli dei.
4. Nelle valli il poeta si lamenta perché le illusioni della giovinezza lo abbandonano. Per i colli ricorda e piange i desideri giovanili che sono rimasti irrealizzati. Pensando a lei, il suo cuore si mette a palpitare. Vorrebbe ancora vederla, ma si deve accontentare soltanto dell'immagine che ha impresso nella sua mente.
5. Infine il poeta si rivolge alla donna e le dice: se tu sei un'idea eterna che Dio non ha voluto rendere sensibile o se provieni da un altro pianeta, dove non esiste il dolore che esiste sulla terra, ricevi questo scritto da un amante sconosciuto.

Commento
1. Il canto è pieno di termini presi dal *Canzoniere* di Francesco Petrarca (1304-1374). Anche la sensibilità è petrarchesca. Le differenze sono però significative: Petrarca "usa" Laura per indagare in modo esasperato il suo animo. Leopardi è effettivamente innamorato e proiettato verso la donna, che lo provoca e lo respinge. Per il resto la vita dei due poeti è completamente diversa: Petrarca è uomo di successo, ha una amante che gli dà due figli, produce opere in latino, scrive il *Canzoniere*, ma come opera privata, per se stesso. Leopardi scrive i *Canti* come opera che contiene e propone la sua sensibilità, la sua esperienza amorosa insoddisfatta, le sue speranze, le sue illusioni e le sue delusioni. Nel *Canzoniere* Petrarca sembra debole, fragile e ripiegato su se stesso (cosa che non è). Nei *Canti* Leopardi sembra che voglia avere un atteggiamento attivo verso la realtà (cosa che non è).
2. Il poeta delinea la donna incomparabile, la mirabile visione, la donna angelicata o che non ha eguali. Le fonti sono il Dolce stil novo e, ancora, Petrarca. Il tema della morte è tipicamente petrarchesco. Il tema dell'amore come pena è un motivo letterario che risale ancora ad Andrea Cappellano (sec. XIII) e che viene ripreso da Petrarca nel *Canzoniere*. Leopardi lo sviluppa interamente in un'altra direzione: la vita come dolore e come affanno, la vita come infelicità. La vita come male è un motivo dell'*Ecclesiaste*, uno dei libri della *Bibbia*, secondo cui ogni giorno ha il suo affanno.
3. Il testo presenta anche un motivo proveniente dalla letteratura greca, che Leopardi abbina al tema dell'amore: la donna e l'amore verso la donna sono capaci di rendere la vita umana simile a quella degli dei. Epicuro però parlava dei banchetti, dell'amicizia e della capacità di resistere al dolore.
4. La conclusione, garbata, unisce la poetica della meraviglia e le iperboli del Barocco con l'eleganza sensuale dell'*Arcadia*. In proposito l'autore che Leopardi tiene maggiormente presente, è Gabriello Chiabrera. L'*Arcadia* per altro aveva rivolto in altra direzione la poesia: verso versi brevi ed orecchiabili, e verso la trasformazione del dolore in motivo allegro, tenue, malinconico e cantabile. Il dolore è faticoso, per spiriti forti, non per l'uomo comune, che ne ha in abbondanza. È meglio stimmatizzarlo e trasformarlo nel suo contrario. Fortunati coloro che erano abbandonati dalle mogli o dalle amanti, che potevano cantare l'aspetto positivo di tale separazione: la libertà riconquistata! È il tema della canzonetta più famosa di Metastasio: *La libertà*. Basta credere a quel che si dice, anche se talvolta (o spesso) esser abbandonati dal partner o dalla partner è un vero e proprio colpo di fortuna (così si evita di prendere l'iniziativa di cacciarlo o di cacciarla fuori di casa).
5. Il poeta, come in altri canti, si rivolge e impreca o si lamenta contro il cielo. In realtà il cielo non è completamente colpevole. Egli, come Orlando, si trovava davanti a due vie. Orlando inforca la via che lo porta a scoprire che Angelica, la sua donna o, meglio, quella che considera la sua donna, si è innamorata di Medoro. La donna invece non si considera affatto sua, si sente realizzata a fare la civettuola, e poi va dove e da chi la porta il cuore... Leopardi poteva decidere di fare il poeta o di fare la vita normale dei suoi coetanei. Ha scelto di studiare, di fare il poeta, di diventare diverso dai suoi coetanei. Era già diverso, poiché era conte e aveva una vita più agiata della loro. Così le diversità aumentano. È riuscito a fare grande poesia. Poi però non può prendersela con il cielo. Anzi deve ringraziare il cielo di averlo fatto soffrire, altrimenti con una vita normale e tranquilla, come il contadino che apre il *Giorno* di Parini, non vi sarebbe riuscito. Ma l'animo umano è contraddittorio, vuole una cosa e il suo contrario. Non si può volere la poesia e la felicità: l'una esclude l'altra. Il diavolo logico che ruba l'anima di Guido da Montefeltro a san Francesco ripeterebbe: la contraddizione non lo permette (*If* XXVII).
6. L'amante sconosciuto che per paura o per timore non si manifesta ha un curioso precedente religioso: il dio sconosciuto a cui i greci pensarono di erigere una statua, nel timore di aver saltato qualche divinità e che costei, inviperita, se la prendesse con loro. L'inizio della sapienza è una sana pratica di prevenzione e di prudenza...

---I ☺ I---

A Silvia, 1828

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

II. Sonavan le quiete
stanze, e le vie d'intorno,
al tuo perpetuo canto,
allor che all'opre femminili intenta
sedevi, assai contenta
di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
così menare il giorno.

III Io gli studi leggiadri
talor lasciando e le sudate carte,
ove il tempo mio primo
e di me si spendea la miglior parte,
d'in su i veroni del paterno ostello
porgea gli orecchi al suon della tua voce,
ed alla man veloce
che percorrea la faticosa tela.
Mirava il ciel sereno,
le vie dorate e gli orti,
e quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
quel ch'io sentiva in seno.

IV. Che pensieri soavi,
che speranze, che cori, o Silvia mia!
Quale allor ci apparia
la vita umana e il fato!
Quando sovviemmi di cotanta speme,
un affetto mi preme
acerbo e sconsolato,
e tornami a doler di mia sventura.
O natura, o natura,
perché non rendi poi
quel che prometti allor? perché di tanto
inganni i figli tuoi?

V. Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
da chiuso morbo combattuta e vinta,
perivi, o tenerella. E non vedevi
il fior degli anni tuoi;
non ti molceva il core
la dolce lode or delle negre chiome,
or degli sguardi innamorati e schivi;
né teco le compagne ai dì festivi
ragionavan d'amore.

VI. Anche perìa fra poco
la speranza mia dolce: agli anni miei
anche negaro i fati
la giovinezza. Ahi come,

A Silvia

1. O Silvia, ricordi ancora
quel tempo della tua vita mortale,
quando la bellezza risplendeva
nei tuoi occhi sorridenti e sfuggenti,
e tu, lieta e pensierosa, ti preparavi a varcare
la soglia della giovinezza?

2. Le stanze tranquille e le vie
circostanti risuonavano
al tuo canto ininterrotto,
quando sedevi occupata nei lavori
femminili, assai contenta
di quel vago avvenire, che avevi in mente.
Era il mese di maggio, pieno di profumi. E tu solevi
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 faticosamente sul telaio.
Guardavo il cielo sereno,
le vie indorate dal sole e i giardini,
e da una parte il mare lontano, dall'altra i monti.
Nessuna lingua mortale poteva 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 tanto
inganni i tuoi figli?

5. Tu, prima che l'inverno rendesse aride
le erbe, stremata e vinta da un morbo nascosto,
morivi, o poverina. E non vedevi
gli anni della tua giovinezza;
non ti addolciva il cuore
la dolce lode per i tuoi capelli neri
né per gli sguardi innamorati e schivi,
né con te le tue coetanee nei giorni di festa
parlavano d'amore.

6. Di lì a poco moriva
anche la mia dolce speranza:
il destino ha negato ai miei anni
anche la giovinezza. Ahi, come, come

come passata sei,
cara compagna dell'età mia nova,
mia lacrimata speme!
Questo è il mondo? questi
i diletti, l'amor, l'opre, gli eventi,
onde cotanto ragionammo insieme?
questa la sorte delle umane genti?

VII. All'apparir del vero
tu, misera, cadesti: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano.

sei passata, o cara compagna (=la speranza,
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 discutemmo 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 mi indicavi la fredda morte
e una tomba spoglia da lontano (=dall'al di là).

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 l'orecchio 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* (1490) 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.



"Me la dai?" "E tu che cosa mi dai?"

1. Carel de Moor (1655-1738), *Uomo che cerca di abbracciare una donna*, 1730ca.

---I ☺ I---

Il passero solitario, 1829

I. D'in su la vetta della torre antica,
passero solitario, alla campagna
cantando vai finché non more il giorno;
ed erra l'armonia per questa valle.
Primavera dintorno
brilla nell'aria, e per li campi esulta,
sì ch'a mirarla intenerisce il core.
Odi greggi belar, muggire armenti;
gli altri augelli contenti, a gara insieme
per lo libero ciel fan mille giri,
pur festeggiando il lor tempo migliore:
tu pensoso in disparte il tutto miri;
non compagni, non voli,
non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;
canti, e così trapassi
dell'anno e di tua vita il più bel fiore.

II. Oimè, quanto somiglia
al tuo costume il mio! sollazzo e riso,
della novella età dolce famiglia,
e te german di giovinezza, amore,
sospiro acerbo de' provetti giorni,
non curo, io non so come; anzi da loro
quasi fuggo lontano;
quasi romito, e strano
al mio loco natio,
passo del viver mio la primavera.
Questo giorno ch'omai cede la sera,
festeggiar si costuma al nostro borgo.
Odi per lo sereno un suon di squilla,
odi spesso un tonar di ferree canne,
che rimbomba lontan di villa in villa.
Tutta vestita a festa
la gioventù del loco
lascia le case, e per le vie si spande;
e mira ed è mirata, e in cor s'allegra.
Io solitario in questa
rimota parte alla campagna uscendo,
ogni diletto e gioco
indugio in altro tempo: e intanto il guardo
steso nell'aria aprica
mi fere il sol che tra lontani monti,
dopo il giorno sereno,
cadendo si dilegua, e par che dica
che la beata gioventù vien meno.

III. Tu solingo augellin, venuto a sera
del viver che daranno a te le stelle,
certo del tuo costume
non ti dorrai; che di natura è frutto
ogni nostra vaghezza.
A me, se di vecchiezza
la detestata soglia
evitar non impetro,
quando muti questi occhi all'altrui core,
e lor fia voto il mondo, e il dì futuro
del dì presente più noioso e tetro,

Il passero solitario

1. Dalla cima dell'antico campanile,
o passero solitario, canti rivolto
alla campagna, finché non muore il giorno.
E il tuo canto si diffonde per tutta la valle.
La primavera brilla tutt'intorno
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 vita.
Tu in disparte guardi tutto,
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 dell'età giovanile,
e te, o amore, fratello della giovinezza,
rimpianto doloroso della maturità,
io non curo, non so perché, anzi da loro
quasi fuggo lontano.
E, 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, e in cuore si rallegra.
Io, uscendo da solo verso
la campagna in questa zona appartata,
rimando al futuro
ogni divertimento e gioco. E 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 la beata giovinezza è destinata a finire.

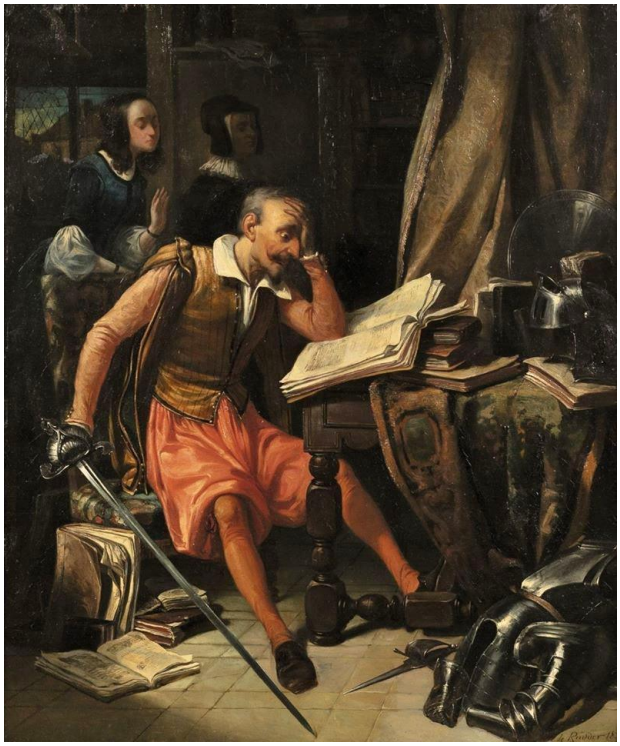
3. Tu, o uccellino solitario, giunto alla fine
della vita che il destino ti concederà,
certamente non ti addolorerai per il tuo modo
di vivere, perché ogni vostro comportamento
è prodotto dalla natura.
A me, se non otterrò
di evitare l'odiosa soglia
della vecchiaia (=se non morirò giovane)
(quando questi 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 parrà di tal voglia?
Che di quest'anni miei? Che di me stesso?
Ahi pentiromi, e spesso,
ma sconsolato, volgerommi indietro.

che cosa sembrerà tale scelta? Come appariranno questi miei anni? Che cosa penserò di me stesso?
Ahi, mi pentirò [di esser vissuto da solo], e spesso,
ma sconsolato, mi volgerò indietro.

Riassunto per strofa. 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 dolore per la sua vita solitaria, perché questa è la sua natura. Il poeta, se non riuscirà ad evitare la vecchiaia, morendo giovane, che cosa penserà della sua scelta? Si pentirà, e sconsolato 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 riflessione 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 sconsolato, 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.



"O mia Doralice, ho perso la testa!"

1. Louis Henri de Rudder, *Don Chisciotte nel suo studio*, 1837.

---I ☺ I---

Le ricordanze, 1829

I. Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
tornare ancor per uso a contemplarvi
sul paterno giardino scintillanti,
e ragionar con voi dalle finestre
di questo albergo ove abitai fanciullo,
e delle gioie mie vidi la fine.
Quante immagini un tempo, e quante fole
creommi nel pensier l'aspetto vostro
e delle luci a voi compagne! allora
che, tacito, seduto in verde zolla,
delle sere io solea passar gran parte
mirando il cielo, ed ascoltando il canto
della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errava appo le siepi
e in su l'aiuole, susurrando al vento
i viali odorati, ed i cipressi
là nella selva; e sotto al patrio tetto
sonavan voci alterne, e le tranquille
opre de' servi. E che pensieri immensi,
che dolci sogni mi spirò la vista
di quel lontano mar, quei monti azzurri,
che di qua scopro, e che varcare un giorno
io mi pensava, arcani mondi, arcana
felicità fingendo al viver mio!
Ignaro del mio fato, e quante volte
questa mia vita dolorosa e nuda
volentier con la morte avrei cangiato.

II. Né mi diceva il cor che l'età verde
sarei dannato a consumare in questo
natio borgo selvaggio, intra una gente
zotica, vil; cui nomi strani, e spesso
argomento di riso e di trastullo,
son dottrina e saper; che m'odia e fugge,
per invidia non già, che non mi tiene
maggior di sé, ma perché tale estima
ch'io mi tenga in cor mio, sebben di fuori
a persona giammai non ne fo segno.
Qui passo gli anni, abbandonato, occulto,
senz'amor, senza vita; ed aspro a forza
tra lo stuol de' malevoli divengo:
qui di pietà mi spoglio e di virtudi,
e sprezzator degli uomini mi rendo,
per la greggia ch'ho appresso: e intanto vola
il caro tempo giovanil; più caro
che la fama e l'allor, più che la pura
luce del giorno, e lo spirar: ti perdo
senza un diletto, inutilmente, in questo
soggiorno disumano, intra gli affanni,
o dell'arida vita unico fiore.

I ricordi del passato

1. O vaghe (=belle e desiderate) stelle dell'Orsa,
io non credevo di ritornare ancora a contemplarvi
scintillanti sopra il giardino paterno
e a ragionare con voi dalle finestre
di questa dimora in cui abitai da fanciullo
e in cui vidi la fine delle mie gioie.
Un tempo quante immagini e quante fantasie
mi creò nel pensiero l'aspetto vostro
e delle stelle a voi compagne! quando, in silenzio,
seduto sul prato erboso, io solevo passare
gran parte delle sere guardando il cielo
e ascoltando il canto della rana
lontana nella campagna!
E la lucciola errava presso le siepi
e sulle aiole, mentre sussurravano al vento
i viali [di alberi] odorosi ed i cipressi là
nella selva; e sotto il tetto paterno risuonavano
le voci dei dialoghi e le tranquille faccende
dei servi. E che progetti immensi, che dolci
sogni mi ispirò la vista di quel lontano
mare, quei monti azzurri, che da qui riesco
a vedere e che io pensavo di varcare
un giorno, immaginando per la mia vita
arcani mondi e un'arcana felicità!
Ignaro del mio destino, quante volte avrei
cambiato volentieri con la morte questa mia vita
dolorosa e infelice.

2. Né il cuore mi prediceva che sarei stato
condannato a consumare la mia giovinezza
in questo natio borgo selvaggio, tra gente zotica
e vile; per la quale la cultura e la conoscenza
sono nomi strani e spesso argomento
di riso e di trastullo; che mi odia e mi fugge,
non per invidia, perché non mi tiene maggiore
di sé, ma perché pensa che io mi ritenga tale
nel mio cuore, sebbene di fuori
io non ne faccio mai segno a persona.
Qui passo gli anni, abbandonato, nascosto,
senza amore, senza vita; e per forza
divento aspro tra lo stuolo dei malevoli:
qui mi spoglio di pietà e di virtù e per il gregge
(=i compaesani) che ho appresso mi metto
a disprezzare tutti gli uomini.
E intanto vola il caro tempo giovanile;
più caro che la fama e l'alloro (=la gloria),
più che la pura luce del giorno e il respiro.
Ti perdo senza un diletto, inutilmente,
in questo soggiorno disumano, tra gli affanni,
o unico fiore della mia arida vita.

III. Viene il vento recando il suon dell'ora
dalla torre del borgo. Era conforto
Questo suon, mi rimembra, alle mie notti,
quando fanciullo, nella buia stanza,
per assidui terrori io vigilava,
sospirando il mattin. Qui non è cosa
ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
Dolce per sé; ma con dolor sottentra
il pensier del presente, un van desio
del passato, ancor tristo, e il dire: io fui.
Quella loggia colà, volta agli estremi
raggi del dì; queste dipinte mura,
quei figurati armenti, e il Sol che nasce
su romita campagna, agli ozi miei
porser mille diletti allor che al fianco
m'era, parlando, il mio possente errore
sempre, ov'io fossi. in queste sale antiche,
al chiaror delle nevi, intorno a queste
ampie finestre sibilando il vento,
rimbombaro i sollazzi e le festose
mie voci al tempo che l'acerbo, indegno
mistero delle cose a noi si mostra
pien di dolcezza; indelibata, intera
il garzoncel, come inesperto amante,
la sua vita ingannevole vagheggia
e celeste beltà fingendo ammira.

IV. O speranze, speranze; ameni inganni
della mia prima età! sempre, parlando,
ritorno a voi; che per andar di tempo,
per variar d'affetti e di pensieri,
obbliarvi non so. Fantasmi, intendo,
son la gloria e l'onor; diletti e beni
mero desio; non ha la vita un frutto,
inutile miseria. E sebben vòti
son gli anni miei, sebben deserto, oscuro
il mio stato mortal, poco mi toglie
la fortuna, ben veggo. Ahi, ma qualvolta
a voi ripenso, o mie speranze antiche,
ed a quel caro immaginar mio primo;
indi riguardo il viver mio sì vile
e sì dolente, e che la morte è quello
che di cotanta speme oggi m'avanza;
sento serrarmi il cor, sento ch'al tutto
consolarmi non so del mio destino.
E quando pur questa invocata morte
sarammi allato, e sarà giunto il fine
della sventura mia; quando la terra
mi fia straniera valle, e dal mio sguardo
fuggirà l'avvenir; di voi per certo
risovverrammi; e quell'imago ancora
sospirar mi farà, farammi acerbo
l'esser vissuto indarno, e la dolcezza
del dì fatal tempererà d'affanno.

3. Il vento porta il suono dell'ora dalla torre
del borgo. Questo suono, mi ricordo, era di conforto
alle mie notti, quando da fanciullo,
nella stanza buia, io rimanevo sveglio per i frequenti
incubi e sospiravo [che giungesse presto] il mattino.
Qui non è cosa che io veda o senta, dalla quale
non si sprigioni un'immagine dentro [di me]
e non sorga un dolce ricordo.
Dolce per sé; ma con dolore subentra il pensiero
del presente, un vano rimpianto del passato,
per quanto infelice, e la constatazione
che io fui (=sono interiormente morto).
Quella loggia là, rivolta verso gli estremi raggi
del giorno; queste pareti dipinte, quegli armenti
raffigurati ed il sole che nasce su una campagna
disabitata, suscitarono in me mille piacevoli
fantasie durante i momenti di riposo, quando
mi era al fianco e mi parlava sempre, dovunque
io fossi, la potente forza della mia immaginazione.
In queste antiche sale, al chiarore delle nevi,
intorno a queste ampie finestre, mentre il vento
fuori sibilava, rimbombarono i miei giochi
e le mie voci festose al tempo in cui l'acerbo,
indegno mistero delle cose si mostra a noi
pieno di dolcezza. L'adolescente, come un amante
inesperto, vagheggia (=sogna e desidera) la sua vita
indelibata ed integra (=ancora tutta da scoprire
e da iniziare), ma ingannevole; e ammira una bellezza
celeste, che è frutto dei suoi pensieri.

4. O speranze, o speranze, siete state i dolci
inganni della mia giovinezza! Sempre nelle mie
parole ritorno a voi, perché, per quanto passi
il tempo e mutino gli affetti ed i pensieri,
non vi so dimenticare. La gloria e l'onore
sono fantasmi, ora lo capisco; i diletti e i beni
sono un semplice desiderio (=sono irrealizzabili);
la vita non ha alcun frutto, è infelicità senza scopo.
Ed anche se i miei anni sono privi di piacere,
anche se il mio stato mortale (=la mia vita)
è solitario ed oscuro, la fortuna mi toglie poco,
lo vedo bene. Ahi, ma talvolta ripenso a voi,
o mie antiche speranze, ed a quel mio primo
caro fantasticare. Poi riguardo la mia vita
così vile e così dolente, e [riconosco] che la morte
è ciò che di tante speranze oggi mi resta.
Sento serrarmi il cuore, sento che non so
consolarmi completamente del mio destino.
E, quando mi sarà vicina questa morte, che invoco,
e sarà giunta la fine della mia sventura; quando
la terra mi diventerà una valle straniera,
e l'avvenire fuggirà dal mio sguardo;
mi ricorderò certamente di voi; e quell'immagine
[delle speranze e dei sentimenti giovanili]
mi farà ancora sospirare, mi renderà intollerabile
il fatto di essere vissuto invano, e tempererà
con l'angoscia la dolcezza del giorno fatale.

V. E già nel primo giovanil tumulto
di contenti, d'angosce e di desio,
morte chiamai più volte, e lungamente
mi sedetti colà su la fontana
pensoso di cessar dentro quell'acque
la speme e il dolor mio. Poscia, per cieco
malor, condotto della vita in forse,
piansi la bella giovanezza, e il fiore
de' miei poveri dì, che sì per tempo
cadeva: e spesso all'ore tarde, assiso
sul conscio letto, dolorosamente
alla fioca lucerna poetando,
lamentai co' silenzi e con la notte
il fuggitivo spirto, ed a me stesso
in sul languir cantai funereo canto.

VI. Chi rimembrar vi può senza sospiri,
o primo entrar di giovinezza, o giorni
vezzosi, inenarrabili, allor quando
al rapito mortal primieramente
sorridon le donzelle; a gara intorno
ogni cosa sorride; invidia tace,
non desta ancora ovver benigna; e quasi
(inusitata maraviglia!) il mondo
la destra soccorrevole gli porge,
scusa gli errori suoi, festeggia il novo
suo venir nella vita, ed inchinando
mostra che per signor l'accolga e chiami?
Fugaci giorni! a somigliar d'un lampo
son dileguati. E qual mortale ignaro
di sventura esser può, se a lui già scorsa
quella vaga stagion, se il suo buon tempo,
se giovanezza, ahi giovanezza, è spenta?

VII. O Nerina! e di te forse non odo
questi luoghi parlar? caduta forse
dal mio pensier sei tu? Dove sei gita,
che qui sola di te la ricordanza
trovo, dolcezza mia? Più non ti vede
questa terra natal: quella finestra,
ond'eri usata favellarmi, ed onde
mesto riluce delle stelle il raggio,
è deserta. Ove sei, che più non odo
la tua voce sonar, siccome un giorno,
quando soleva ogni lontano accento
del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto
scolorarmi? Altro tempo. I giorni tuoi
furo, mio dolce amor. Passasti. Ad altri
il passar per la terra oggi è sortito,
e l'abitar questi odorati colli.
Ma rapida passasti; e come un sogno
fu la tua vita. Iva danzando; in fronte
la gioia ti splendea, splendea negli occhi
quel confidente immaginar, quel lume
di gioventù, quando spegneali il fato,
e giacevi. Ahi Nerina! In cor mi regna
l'antico amor. Se a feste anco talvolta,
se a radunanze io movo, infra me stesso
dico: o Nerina, a radunanze, a feste
tu non ti acconci più, tu più non movi.

5. E già nel primo tumulto giovanile di gioie,
di angosce e di desideri, invocai la morte più volte,
e lungamente mi sedetti là sulla fontana
con il pensiero di far cessare dentro quelle acque
le mie speranze ed il mio dolore.
Poi, condotto in fin di vita da una malattia
invisibile, piansi la bella giovinezza e il fiore
(=la parte più bella) dei miei poveri giorni,
che cadeva (=appassiva) con tanto anticipo.
E spesso nelle ore tarde [della notte],
seduto sul letto e conscio [del mio stato], poetai
dolorosamente alla fioca lucerna e di fronte
al silenzio e alla notte espressi il mio lamento
per la vita che fuggiva, e, mentre languivo,
a me stesso cantai un canto di morte.

6. Chi vi può ricordare senza sospiri, o primo
incontro con la giovinezza, o giorni belli,
inenarrabili, quando le donzelle sorridono
per la prima volta al giovane estasiato.
A gara intorno a lui ogni cosa sorride;
e l'invidia tace: essa non è ancora sorta oppure
è benigna. E il mondo gli porge quasi la mano
per aiutarlo (una meraviglia veramente insolita!),
scusa i suoi errori, festeggia il suo nuovo arrivo
nella vita (=l'entrata nella giovinezza) e, inchinandosi
[davanti a lui], mostra (=finge) di accoglierlo
come [se fosse il suo] signore e di chiamarlo così?
O giorni fugaci! si sono dileguati con la rapidità
di un lampo. E quale uomo può ignorare
la sventura, se per lui è già passata quella bella
stagione, se [è finito] il suo tempo migliore, se la giovinezza, ahi la giovinezza, è spenta?

7. O Nerina! forse non odo questi luoghi
parlare di te? forse tu sei caduta dal mio pensiero?
Dove sei andata, perché qui di te trovo soltanto
il ricordo, o dolcezza mia? Questa terra,
dove sei nata, non ti vede più: quella finestra,
dalla quale eri solita parlarmi e sulla quale [ora]
il raggio delle stelle si riflette mestamente, è deserta.
Dove sei, perché [ora] non odo più la tua voce
sonora, come [avveniva] un tempo, quando il suono
anche lontano delle tue labbra, che mi giungeva,
era capace di farmi impallidire? Era un altro tempo.
O mio dolce amore, i tuoi giorni appartengono
al passato. Tu sei morta. Oggi tocca ad altri
vivere sulla terra ed abitare questi colli odorosi.
Tu se morta ancor giovane e la tua vita fu
come un sogno. Andavi danzando [verso la vita];
la gioia ti risplendeva sulla fronte, negli occhi
ti risplendeva quella fiducia e quella speranza
nel futuro, quella luce della giovinezza,
quando il destino li spegneva, e giacevi [morta].
Ahi Nerina! In cuore sento ancora l'antico amore.
Se talvolta mi reco a qualche festa, se mi reco
a qualche festa in campagna, dentro di me io dico:
"O Nerina, per le feste in campagna, per le feste
tu non ti prepari più, tu non vai più.

VIII. Se torna maggio, e ramoscelli e suoni
van gli amanti recando alle fanciulle,
dico: Nerina mia, per te non torna
primavera giammai, non torna amore.
Ogni giorno sereno, ogni fiorita
piaggia ch'io miro, ogni goder ch'io sento,
dico: Nerina or più non gode; i campi,
l'aria non mira. Ahi tu passasti, eterno
sospiro mio: passasti: e fia compagna
d'ogni mio vago immaginar, di tutti
i miei teneri sensi, i tristi e cari
moti del cor, la rimembranza acerba.

8. Se ritorna maggio e gli amanti portano
ramoscelli e canti alle fanciulle,
io dico: "O Nerina mia, per te la primavera
non tornerà mai più, non tornerà l'amore".
In ogni giorno sereno, ad ogni luogo fiorito
che io guardo, per ogni godimento che io sento,
dico: "Nerina ora non gode più;
non guarda più i campi, né l'aria". Ahi tu sei morta,
o mio eterno sospiro. Tu sei morta! Ed il ricordo
acerbo [di te] sarà compagno delle mie speranze
nel futuro, di tutti i miei teneri sensi,
di tutti i tristi e cari sentimenti del mio cuore.

Riassunto per strofa.

1. Leopardi si rivolge alle stelle dell'Orsa Maggiore, che non pensava di rivedere mai più dalla casa paterna dove ha trascorso la sua giovinezza. Da fanciullo passava il tempo fantasticando: guardava il cielo e ascoltava i rumori della campagna e i suoni della casa paterna. Faceva progetti per il futuro e immaginava una felicità straordinaria. Ma il destino voleva diversamente.
2. Egli non immaginava che doveva passare la sua giovinezza tra gente volgare, che disprezzava lui, la cultura e la conoscenza. Qui, nel suo paese, doveva trascorrere la sua giovinezza in solitudine, senza amore e senza vita, in mezzo ad una mandria di bestie, che lo spingevano a disprezzare tutti gli uomini. E intanto vola, e vola inutilmente, il tempo della sua giovinezza.
3. Il suono dell'orologio gli fa ricordare le notti passate in bianco. Ma tutto ciò che vede o sente gli fa ricordare il passato. Ed il passato è dolce, anche se è stato infelice. Egli pensa alla casa paterna, agli affreschi sulle pareti, ai suoi giochi infantili, quando la vita si mostrava piena di dolcezza. L'adolescente è inesperto e sogna con trepidante attesa la vita futura. Non sa che lo aspetta la delusione più cocente.
4. Le speranze nel futuro si sono dimostrate ingannevoli. Eppure il poeta le ricorda sempre con un desiderio struggente, anche se il tempo è passato. L'infelicità è la regola per tutti gli uomini. Si può sperare soltanto nella morte. Eppure, quando sarà in procinto di morire, egli si ricorderà proprio delle speranze e dei sentimenti che hanno caratterizzato la sua giovinezza. E proverà un immenso dispiacere di esser vissuto inutilmente.
5. Già nella prima giovinezza ha invocato la morte e ha meditato il suicidio, sedendo sulla fontana della casa paterna. Le sue acque potevano porre fine alle vane speranze e al dolore che lo schiacciava. La malattia minò la sua giovinezza e lo spinse, di notte, a scrivere canti infelici.
6. Ma nessuno può ricordare la giovinezza senza sospirare. Le ragazze sorridono al giovane, che ne è estasiato. Il mondo sembra tutto suo. Ma questi giorni passano in un baleno. E, dopo quei giorni della giovinezza, nessun uomo può più sottrarsi alle sventure della vita.
7. Così il poeta ripensa a Nerina. Si chiede dov'è ora. Ricorda quando parlavano insieme. E ricorda anche il tumulto di sentimenti che la sua voce, soltanto la sua voce, provocava nel suo petto. Ma ora è morta. Ad altri tocca di vivere sulla terra. Ed è morta che era ancora giovane. La sua vita è stata come un sogno. Il poeta è ancora innamorato di lei. E, quando si reca ad una festa, sente con angoscia la sua assenza. Per lei non ci sarà più una nuova primavera, non ci sarà più l'amore. Nerina è morta. E il ricordo amaro della sua morte lo accompagnerà nel presente come nel futuro.

Commento

1. *Le ricordanze* ripetono l'idillio *A Silvia*: il poeta immagina un futuro felice, ma il destino è di diverso avviso. Silvia e Nerina muoiono, ed egli vede davanti a sé soltanto la sconfitta della morte. Le differenze sono minime: *A Silvia* è incentrato sulla figura di Silvia. *Le ricordanze* invece sono incentrate sui ricordi del poeta, sulla sua infelice vita nel paese, sui suoi incubi notturni; e la ragazza vi svolge una funzione importante ma secondaria. Compare soltanto nell'ultima strofa. *Le ricordanze* per altro sono più lunghe e più angosciate degli altri idilli. Per capire correttamente il testo e per non accusare il poeta di essere troppo lamentoso, si deve però ricordare un dato demografico: la società tradizionale agricola non conosceva la medicina ed era immersa costantemente nella morte. La morte era la compagna non desiderata di ogni giorno della vita umana. La mortalità infantile era elevatissima, ma la mortalità nelle altre fasce d'età non era da meno. E l'altro compagno della vita quotidiana era il dolore. L'alimentazione era spesso insufficiente, le case non avevano i servizi igienici e non erano riscaldate d'inverno. L'unica chiazza di luce era la giovinezza: non si andava a scuola, si andava subito a lavorare. Gli unici giorni belli della settimana erano il sabato e la domenica, perché liberi dal lavoro e perché permettevano di andare in piazza a sfoggiare il vestito nuovo e a incontrare gli amici. Si pensava subito a corteggiare o a farsi corteggiare, quindi ci si sposava e si mettevano al mondo i figli. Non si perdeva tempo in riflessioni filosofiche, che anche 60 anni dopo per D'Annunzio erano del tutto inutili. La vita era vissuta attimo per attimo, con gioia. La morte poteva arrivare prima dei 30 anni. La

vita era implacabile con i poveri come con i ricchi. Il poeta muore a 39 anni: una vita relativamente lunga. La medicina diventa efficace soltanto dopo il 1950, quando compaiono gli antibiotici. L'Italia di Leopardi resta tale e quale fino al *boom* economico (1958-63). Oggi quell'Italia non esiste più, ed è pure difficile farsi un'idea della società agricola tradizionale.

2. Come di consueto, il poeta trasforma tutto in avvenimenti interiori, in sensazioni, in emozioni, in dolore, in angoscia, in speranze deluse. Al limite nel piacere del dolore, nel piacere di ricordare il passato anche se il passato è triste ed anche se l'angoscia non lo vuole lasciare. È lo stesso atteggiamento passivo, contemplativo, meditativo, intimistico dei primi idilli, *L'infinito* e *Alla luna*. Per altro ognuno sceglie la sua vita, ma poi non ha alcun diritto di lamentarsi. Egli ha deciso di mettere in primo piano i suoi dolori e le sue angosce. Niente da dire. Ha fatto una scelta precisa e coerente. Altri, come Alessandro Manzoni (1785-1873), ha ritenuto di non dover perdere tempo con le proprie fisime personali, di costruire una lingua per i contemporanei e per i posteri, di giudicare gli intellettuali italiani venduti e voltagabbana, di dire agli italiani cose antipatiche come questa: se volete la libertà dall'oppressione straniera, dovete conquistarvela con il vostro sangue. Dio vi dà una mano dopo che voi avete iniziato a darvi da fare. Perciò preparate l'insurrezione, affilate nell'ombra le spade e combattete. O liberate l'Italia o vi fate ammazzare.

3. Il poeta ha un sentimento ambiguo o ancipite verso i suoi compaesani. Da una parte vorrebbe essere come loro, e vivere serenamente e felicemente la giovinezza e l'amore. Ciò emerge soprattutto negli idilli *Il sabato del villaggio* e *Il passero solitario*. Dall'altra sente l'incomprensione e il reciproco disprezzo. Essi non possono capire il valore della sua cultura e del sapere; e possono soltanto deridere il suo aspetto fisico. Egli è nobile, ricco e brutto. Forse avranno provato un senso di soddisfazione e di rivincita: noi siamo poveri, ma il conte ha messo al modo un figlio presuntuoso e gobbo. Che vive da solo, va a passeggiare nei campi da solo, va sul monte Tabor da solo. E si mette dietro la siepe. Da solo. Che cosa fa? La realtà – ciò che succede – si può vedere sia con gli occhi di Leopardi sia con gli occhi degli abitanti (giovani e adulti) di Recanati.

4. La canzone è autobiografica più che gli altri componimenti del poeta. O anche è radicata più delle altre nella vita e nei problemi quotidiani del poeta: l'andare e il venire da Recanati, la vita insoddisfacente nel paese, l'incompatibilità e l'impossibilità di giungere a un dialogo con i suoi compaesani. Eppure sopra tutti questi motivi contingenti e autobiografici si impone il fascino del paesaggio, il tema e il mito della bellezza – quella della donna come quella del paesaggio e della natura –, della giovinezza, dell'amore. E poi le speranze e le delusioni. La vita è implacabile per lui come per i suoi compaesani.

5. Il linguaggio sembra quasi una prosa. Ma le immagini e le parole colpiscono il lettore con la loro secchezza: le parole e i versi scompaiono, resta il dramma e l'angoscia del poeta, che potrebbe essere il dramma e l'angoscia di ciascun lettore. Il linguaggio poetico è costantemente teso. L'unico abbassamento di tono è l'espressione *dolcezza mia* (strofa sesta).

6. Ha grande spazio l'innamoramento giovanile: l'adolescente si abbandona interamente all'amore, pensa che costituisca la felicità della vita. Non sa che cosa lo aspetta in futuro.

7. Qui *lo scolorarsi in viso* è l'effetto dell'innamoramento; nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* è invece l'indicazione della morte. Il più famoso scolorarsi in viso è però quello di Francesco Berni (1497/98-1535) davanti alla sua donna: *Chiome d'argento fine irte e attorte senz'arte*. Ma il poeta cinquecentesco è fortunato: non sarebbe l'unico a scolorarsi in viso davanti alle bellezze della sua donna!

8. Le reminiscenze foscoliane sono numerose. Provengono da tutte le opere: *Sonetti*, *De' sepolcri*, le *Grazie*. Nel sonetto *In morte del fratello Giovanni* egli scrive: "Questa (=la morte) di tanta speme oggi mi resta", che Leopardi trascrive (strofa quarta). D'altra parte il poeta aveva bisogno di punti di riferimento, per uscire dalla sua poesia come meditazione e passare ad una poesia dominata dalla passione insoddisfatta e dalla presenza della morte. Alcune indicazioni: il fiore di giovinezza, il tempo e le preoccupazioni, le ore danzanti.

9. Peraltro accanto e intessuto a Foscolo c'è la problematica e la terminologia poetica del *Canzoniere* di Petrarca, anche se non esasperata né provvista di vita propria. Petrarca è presente anche altrove, nel *vecchierel* del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, che rimanda al sonetto *Movesi 'l vecchierel canuto e bianco* (*Canzoniere*, III).



1. Édouard Debat-Ponsan, *Il riposo dei pastori*, 1893. *L'economia italiana è agricola fino al 1960-70. La produzione aumenta con la comparsa dei trattori (al posto degli animali da tiro) e con l'uso di concimi chimici e pesticidi. L'economia si trasforma: passa dall'autoconsumo e dal baratto a una economia di mercato.*

---I ☺ I---

La quiete dopo la tempesta, 1829

I. Passata è la tempesta:
odo augelli far festa, e la gallina,
tornata in su la via,
che ripete il suo verso. Ecco il sereno
rompe là da ponente, alla montagna;
sgombrasi la campagna,
e chiaro nella valle il fiume appare.
Ogni cor si rallegra, in ogni lato
risorge il romorio
torna il lavoro usato.
L'artigiano a mirar l'umido cielo,
con l'opra in man, cantando,
fassi in su l'uscio; a prova
vien fuor la femminetta a còr dell'acqua
della novella piova;
e l'erbaiuol rinnova
di sentiero in sentiero
il grido giornaliero.
Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride
per li poggi e le ville. Apre i balconi,
apre terrazzi e logge la famiglia:
e, dalla via corrente, odi lontano
tintinnio di sonagli; il carro stride
del passegger che il suo cammin ripiglia.

II. Si rallegra ogni core.
Sì dolce, sì gradita
quand'è, com'or, la vita?
Quando con tanto amore
l'uomo a' suoi studi intende?
O torna all'opre? o cosa nova imprende?
Quando de' mali suoi men si ricorda?
Piacer figlio d'affanno;
gioia vana, ch'è frutto
del passato timore, onde si scosse
e paventò la morte
chi la vita abborria;
onde in lungo tormento,
fredde, tacite, smorte,
sudàr le genti e palpitàr, vedendo
mossi alle nostre offese
folgori, nembi e vento.

III. O natura cortese (=il poeta è sarcastico),
son questi i doni tuoi,
questi i diletti sono
che tu porgi ai mortali. Uscir di pena
è diletto fra noi.
Pene tu spargi a larga mano; il duolo
spontaneo sorge: e di piacer, quel tanto
che per mostro e miracolo talvolta
nasce d'affanno, è gran guadagno. Umana
prole cara agli eterni! assai felice
se respirar ti lice
d'alcun dolor: beata
se te d'ogni dolor morte risana.

Il cielo sereno dopo il temporale

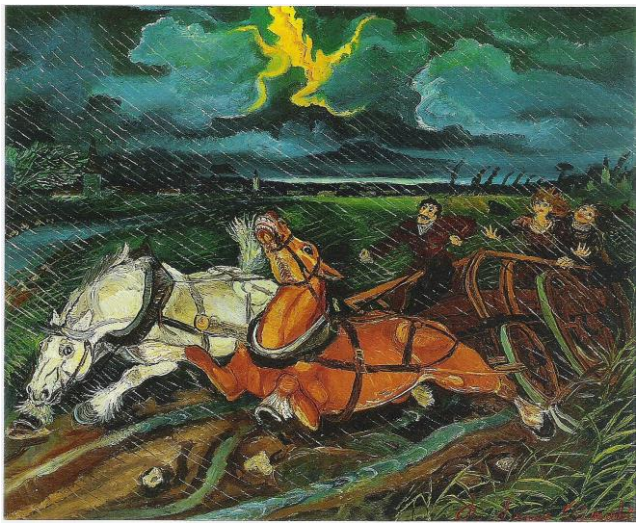
1. Il temporale è passato:
odo gli uccelli far festa
e la gallina, ritornata sulla via,
ripete il suo verso. Ecco, il cielo sereno rompe
[le nuvole] là da ponente, verso le montagne;
la campagna si sgombra ed il fiume appare
chiaramente nella valle.
Ogni cuore si rallegra, da ogni parte
risorge il rumore,
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
il piacere è la fine della pena.
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, e 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.



1. Antonio Ligabue, *Cavalli con temporale*, 1950.

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.

---I☺I---

Il sabato del villaggio, 1829

I. La donzelletta vien dalla campagna
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba; e reca in mano
un mazzolin di rose e viole,
onde, siccome suole,
ornare ella si appresta
dimani, al dì di festa, il petto e il crine.
Siede con le vicine
su la scala a filar la vecchierella,
incontro là dove si perde il giorno;
e novellando vien del suo buon tempo,
quando ai dì della festa ella si ornava,
ed ancor sana e snella
solea danzar la sera intra di quei
ch'ebbe compagni nell'età più bella.
Già tutta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
giù da' colli e da' tetti,
al biancheggiar della recente luna.
Or la squilla dà segno
della festa che viene;
ed a quel suon diresti
che il cor si riconforta.
I fanciulli gridando
su la piazzuola in frotta,
e qua e là saltando,
fanno un lieto romore;
e intanto riede alla sua parca mensa,
fischiando, il zappatore,
e seco pensa al dì del suo riposo.

II. Poi quando intorno è spenta ogni altra face,
e tutto l'altro tace,
odi il martel picchiare, odi la sega
del legnaiuol, che veglia
nella chiusa bottega alla lucerna,
e s'affretta, e s'adopra
di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba.

III. Questo di sette è il più gradito giorno,
pien di speme e di gioia:
diman tristezza e noia
recheran l'ore, ed al travaglio usato
ciascuno in suo pensier farà ritorno.

IV. Garzoncello scherzoso,
cotesta età fiorita
è come un giorno d'allegrezza pieno,
giorno chiaro, sereno,
che precorre alla festa di tua vita.
Godi, fanciullo mio; stato soave,
stagion lieta è cotesta.
Altro dirti non vo'; ma la tua festa
ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

Il sabato del paese

1. La ragazza viene dalla campagna (=ritorna in
al tramonto del sole paese)
con il suo fascio d'erba; e reca in mano
un mazzetto di rose e di viole,
con le quali (com'è solita fare)
si prepara ad ornarsi il corpetto e 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 racconta della sua giovinezza,
quando nei dì di festa ella si adornava
e, ancora sana e snella,
era solita danzare la sera con coloro
che ebbe come compagni dell'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 (=si direbbe)
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 realizzate], e ciascuno
con il pensiero farà ritorno al lavoro consueto.

4. O ragazzino 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 uno stato
dolcissimo, 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.





1. Jean-Honoré Fragonard, *Giovane ragazza che gioca con il suo cagnolino*, 1665-72. *Nelle corti d'Europa la vita era raffinata e molto allegra, e i pittori la ritraevano.*
2. Antonio Canova, *Ebe, la coppiera degli dei*, 1796.

5. A quest'altra 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 fiesolana*.

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, 1829-30

I. Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
di mirar queste valli?
Somiglia alla tua vita
la vita del pastore.
Sorge in sul primo albore
move la greggia oltre pel campo, e vede
greggi, fontane ed erbe;
poi stanco si riposa in su la sera:
altro mai non ispera.
Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale?

II. Vecchierel bianco, infermo,
mezzo vestito e scalzo,
con gravissimo fascio in su le spalle,
per montagna e per valle,
per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
al vento, alla tempesta, e quando avvampa
l'ora, e quando poi gela,
corre via, corre, anela,
varca torrenti e stagni,
cade, risorge, e più e più s'affretta,
senza posa o ristoro,
lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
colà dove la via
e dove il tanto affaticar fu vòlto:
abisso orrido, immenso,
ov'ei precipitando, il tutto obblia.
Vergine luna, tale
è la vita mortale.

III. Nasce l'uomo a fatica,
ed è rischio di morte il nascimento.
Prova pena e tormento
per prima cosa; e in sul principio stesso
la madre e il genitore
il prende a consolar dell'esser nato.
Poi che crescendo viene,
l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre
con atti e con parole
studiasi fargli core,
e consolarlo dell'umano stato:
altro ufficio più grato
non si fa da parenti alla lor prole.
Ma perché dare al sole,
perché reggere in vita
chi poi di quella consolar convenga?

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia

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 (=il travaglio del parto),
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 sventura,
perché da noi si dura?
Intatta luna, tale
è lo stato mortale.
Ma tu mortal non sei,
e forse del mio dir poco ti cale.

IV. Pur tu, solinga, eterna peregrina,
che sì pensosa sei, tu forse intendi
questo viver terreno,
il patir nostro, il sospirar, che sia;
che sia questo morir, questo supremo
scolorar del sembiante,
e perir della terra, e venir meno
ad ogni usata, amante compagnia.
E tu certo comprendi
il perché delle cose, e vedi il frutto
del mattin, della sera,
del tacito, infinito andar del tempo.
Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
rida la primavera,
a chi giovi l'ardore, e che procacci
il verno co' suoi ghiacci.
Mille cose sai tu, mille discopri,
che son celate al semplice pastore.
Spesso quand'io ti miro
star così muta in sul deserto piano,
che, in suo giro lontano, al ciel confina;
ovver con la mia greggia
seguirmi viaggiando a mano a mano;
e quando miro in cielo arder le stelle;
dico fra me pensando:
A che tante facelle?
che fa l'aria infinita, e quel profondo
infinito seren? che vuol dir questa
solitudine immensa? ed io che sono?
Così meco ragiono: e della stanza
smisurata e superba,
e dell'innumerabile famiglia;
poi di tanto adoprar, di tanti moti
d'ogni celeste, ogni terrena cosa,
girando senza posa,
per tornar sempre là donde son mosse;
uso alcuno, alcun frutto
indovinar non so. Ma tu per certo,
giovinetta immortal, conosci il tutto.
Questo io conosco e sento,
che degli eterni giri,
che dell'esser mio frale,
qualche bene o contento
avrà fors'altri; a me la vita è male.

V. O greggia mia che posi, oh te beata,
che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!
Non sol perché d'affanno
quasi libera vai;
ch'ogni stento, ogni danno,

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 terresti, che girano
si son mossi senza riposo per tornare sempre là
donde (=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

ogni estremo timor subito scordi;
ma più perché giammai tedio non provi.
Quando tu siedi all'ombra, sovra l'erbe,
tu se' queta e contenta;
e gran parte dell'anno
senza noia consumi in quello stato.
Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra,
e un fastidio m'ingombra
la mente; ed uno spron quasi mi punge
sì che, sedendo, più che mai son lunge
da trovar pace o loco.
E pur nulla non bramo,
e non ho fino a qui cagion di pianto.
Quel che tu goda o quanto,
non so già dir; ma fortunata sei.
Ed io godo ancor poco,
o greggia mia, né di ciò sol mi lagno.
Se tu parlar sapessi, io chiederei:
Dimmi: perché giacendo
a bell'agio, ozioso,
s'appaga ogni animale;
me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?

VI. Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi,
e noverar le stelle ad una ad una,
o come il tuono errar di giogo in giogo,
più felice sarei, dolce mia greggia,
più felice sarei, candida luna.
O forse erra dal vero,
mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dì natale.

tu scordi subito; ma ancor più perché
non provi mai tedio.
Quando tu siedi 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 (=muore). 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. Tuttavia, per capire il te-

sto e per non accusare il poeta di uno smodato pessimismo occorre tener presente che, fino alla scoperta degli antibiotici (1929) la mortalità in tutte le classi sociali era elevatissima e che il dolore e la morte era la norma e non l'eccezione.
2. Nel 1609 Galileo Galilei (1564-1642) aveva visto la luna in termini completamente diversi usando il cannocchiale che aveva costruito con le sue mani su vaghe notizie provenienti dall'Olanda…
3. 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.
4. 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.
5. La morte non è 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.
6. 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.
7. 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 filosofia e poetica sull'uomo, sul dolore che attraversa la vita umana e sulla morte che costituisce il male supremo.



1. *La Luna*, 2004.

8. 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, ma respinge le conclusioni materialistiche in nome della religione della bellezza e di altri miti, coscientemente accettati; Manzoni invece propone risposte legate alla sua fede religiosa, ma è preso da dubbi vedendo nella storia l'assurdità o l'inesplicabilità del male.
9. 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.
10. 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, e invita gli uomini alla solidarietà.
11. Le riflessioni e il pessimismo di Leopardi saranno riproposti 50 anni dopo da Giovanni Verga (1840-1922) nel racconto *Fantasticheria* (1878-79) e poi nei *Malavoglia* (1881). È l'*ideale dell'ostrica*: essa, se si allontana dallo scoglio, a cui è attaccata, si perde nel vasto mare e con sé perde anche i suoi familiari. Ma è anche la stranissima scoperta che i ragazzini vivono felici e ignorano tutte le previsioni nefaste e il pessimismo assoluto dello scrittore di Catania.

Il tramonto della luna, 1836-37

I. Quale in notte solinga,
sovra campagne inargentate ed acque,
là ‘ve zefiro aleggia,
e mille vaghi aspetti
e ingannevoli obbietti
fingon l’ombre lontane
infra l’onde tranquille
e rami e siepi e collinette e ville;
giunta al confin del cielo,
dietro apennino od alpe, o del Tirreno
nell’infinito seno
scende la luna; e si scolora il mondo;
spariscon l’ombre, ed una
oscurità la valle e il monte imbruna;
orba la notte resta,
e cantando, con mesta melodia,
l’estremo albor della fuggente luce,
che dianzi gli fu duce,
saluta il carrettier dalla sua via;

II. tal si dilegua, e tale
lascia l’età mortale
la giovinezza. In fuga
van l’ombre e le sembianze
dei dilettosi inganni; e vengon meno
le lontane speranze,
ove s’appoggia la mortal natura.
Abbandonata, oscura
resta la vita. in lei porgendo il guardo,
cerca il confuso viatore invano
del cammin lungo che avanzar si sente
meta o ragione; e vede
che a sé l’umana sede,
esso a lei veramente è fatto estrano.

III. Troppo felice e lieta
nostra misera sorte
parve lassù, se il giovanile stato,
dove ogni ben di mille pene è frutto,
durasse tutto della vita il corso.
troppo mite decreto
quel che sentenzia ogni animale a morte,
s’anco mezza la via
lor non si desse in pria
della terribil morte assai più dura.
D’intelletti immortali
degno trovato, estremo
di tutti i mali, ritrovàr gli eterni
la vecchiezza, ove fosse
incolume il desio, la speme estinta,
secche le fonti del piacer, le pene
maggiori sempre, e non più dato il bene.

IV. Voi, collinette e piagge,
caduto lo splendor che all’occidente
inargentava della notte il velo,

Il tramonto della luna

1. Come in una notte solitaria,
sopra le campagne e le acque inargentate,
là dove spira lo zefiro
e le ombre lontane
formano mille vaghi aspetti e ingannevoli
oggetti fra le onde tranquille, i rami e le siepi,
le dolci colline e i casolari;
la luna giunge al confine del cielo
e scende dietro gli Appennini
o le Alpi o nell’infinito grembo
del mar Tirreno.
Ed il mondo si scolora; spariscono le ombre
ed una stessa oscurità imbruna le valli
e le montagne. La notte resta cieca (=immersa
nel buio), mentre il carrettiere, cantando
una mesta canzone, saluta dalla sua strada
gli ultimi raggi della luce
che fugge, che poco prima
gli ha fatto da guida.

2. Proprio allo stesso modo la giovinezza
si dilegua e abbandona la vita umana.
Fuggono le ombre e i fantasmi delle illusioni
che pure davano gioia; e vengono meno
le lontane (=della fanciullezza) speranze,
nelle quali cercava conforto la natura umana.
La vita resta abbandonata ed oscura (=vuota
e senza punti di riferimento).
Il viandante, smarrito, guarda in essa
e cerca invano lo scopo o la giustificazione
del suo lungo cammino (=il tempo della vita)
che sente avanzare [inesorabile].
E vede che la condizione umana è del tutto
estranea a lui ed egli del tutto estraneo a lei.

3. La nostra misera sorte apparve lassù
(=in cielo, agli dei) troppo felice
e lieta, se lo stato giovanile,
dove ogni bene è frutto di mille pene,
durasse per tutto il corso della vita.
È un decreto troppo mite quello
che sentenzia la morte per ogni essere vivente,
se già prima non gli si desse metà
della strada assai più dura della morte
che pure è terribile.
Degna invenzione di intelletti immortali
ed estremo di tutti i mali, gli dei
escogitarono la vecchiaia,
nella quale il desiderio è insoddisfatto,
la speranza estinta, le fonti del piacere
rinsecchite, le sofferenze sempre maggiori
e il bene sempre assente.

4. Voi, o dolci colline e pianure,
caduto lo splendore [della luna]
che ad occidente inargentava

orfane ancor gran tempo
non resterete; che dall'altra parte
tosto vedrete il cielo
imbiancar novamente, e sorger l'alba:
alla qual poscia seguitando il sole,
e folgorando intorno
con sue fiamme possenti,
di lucidi torrenti
inonderà con voi gli eterei campi.
Ma la vita mortal, poi che la bella
giovinezza sparì, non si colora
d'altra luce giammai, né d'altra aurora.
Vedova è insino al fine; ed alla notte
che l'altre etadi oscura,
segno poser gli Dei la sepoltura.

il velo della notte, non resterete
orfane (=solitarie) ancora per molto tempo,
perché dall'altra parte (=ad oriente)
ben presto vedrete il cielo imbiancare
nuovamente e sorgere l'alba.
Ad essa poi seguirà il sole che, folgorando
tutt'intorno con le sue fiamme potenti,
inonderà voi e gli spazi celesti di torrenti luminosi.
Ma la vita mortale, dopo che la bella
giovinezza è scomparsa, non si colora mai
di altra luce né di altra aurora.
Rimane vedova (=priva di ogni altra compagnia)
sino alla fine (=alla morte). E alla notte,
che oscura le altre età (=la maturità e la vecchiaia),
gli dei posero come segno [distintivo] la sepoltura.

Riassunto per strofa. 1. Come in una notte solitaria la luna tramonta nell'orizzonte più lontano dietro le montagne e la notte diventa buia,
2. così la giovinezza si dilegua e abbandona la vita umana. Scompaiono le speranze della fanciullezza e le illusioni che pure davano gioia. E la vita rimane vuota. Il viandante non riesce a trovare un senso al suo cammino: egli si sente estraneo alla condizione umana ed essa risulta estranea a lui.
3. La vita umana apparve troppo felice agli dei: nella giovinezza ogni gioia è frutto di mille dolori. Né furono contenti che la vita di ogni essere si concludesse con la morte. Perciò essi vollero che metà della vita fosse più terribile della morte. E inventarono la vecchiaia con il suo séguito di desideri insoddisfatti, di speranze deluse e di acciacchi sempre più dolorosi.
4. Ma, quando la luna tramonta ad occidente, il sole si prepara a sorgere ad oriente e inonderà la terra di luce e di calore. Invece, quando la giovinezza tramonta, non sorge un'altra luce. E la vita umana rimane vuota sino alla fine. E la notte, che pone fine ad essa, ha come segno distintivo la sepoltura.

Commento
1. L'idillio ripropone temi consueti: la luna, la giovinezza, la felicità come breve frutto del dolore, la vita come dolore, la vecchiaia con il suo séguito di acciacchi e di sofferenze, la morte che è terribile e che conclude la vita. Manca soltanto il tema dei ricordi e della maturità.
2. La luna compare fin dai *Piccoli idilli*, e sovrasta il paesaggio con la sua luce fredda e nitida (*Alla luna*). È anche l'interlocutrice silenziosa dei problemi filosofici del poeta (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*). Compare anche ne *La sera del dì di festa* e domina ancora il paesaggio ("Dolce e chiara è la notte senza vento E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti Posa la luna, e di lontan rivela Serena ogni montagna..."). E ne *L'ultimo canto di Saffo* ("Placida notte, e verecondo raggio Della cadente luna..."). La scelta della luna e non del sole caratterizza quindi la poesia di Leopardi. La luna è tranquilla e notturna. Il sole è infuocato e illumina nitidamente il giorno. La luna spinge a meditare, il sole ad agire.
3. Il paragone giovinezza-sabato, maturità-domenica de *Il sabato del villaggio* è sostituito dal paragone luna-sole, giovinezza-vecchiaia. Il paragone però è incompleto: la luna tramonta con la sua tenue luce e contemporaneamente il sole sorge con i suoi raggi infuocati. Invece nel corso della vita umana la giovinezza, cioè la luna, con la sua modesta felicità non ha come seguito il sole, cioè una luce e una felicità più grande. Subentra la scomparsa delle speranze, la fine delle illusioni, insomma il vuoto o, meglio, la vecchiaia, con il suo *pieno* di insoddisfazioni, di acciacchi e di miseria. E la notte, che conclude il giorno, ha come corrispettivo la sepoltura, che conclude la vita umana. La strofa finale ripropone la strofa finale dell'idillio *A Silvia*: la morte della ragazza indica che nel futuro per lui c'è soltanto la fredda morte e una tomba ignuda.
4. Il tramonto della luna è quindi il simbolo e la constatazione che con la giovinezza tramontano le speranze e le illusioni. Arriva subito la vecchiaia, con il suo carico di sofferenza. Sorprendentemente è assente la maturità: con la fine della giovinezza cessano i moti del cuore, cessano le speranze. L'animo umano si svuota. Resta soltanto il corpo, condannato ad una sempre più visibile decadenza. La vecchiaia non è nemmeno allietata dall'esperienza accumulata, dal bagaglio dei ricordi piacevoli o dolorosi che siano.
5. Come manca il tema della maturità, così manca anche quello della bellezza e dell'amore, che pure sono (o erano) compagni di giovinezza. Il poeta ormai si sente interamente al di là di quel segnale che divide la vita umana in due parti: prima e seconda metà, giovinezza e vecchiaia. Ha passato il mezzo del cammino della sua vita. Il riferimento a Dante (*If.* I) è indubbio, ma non è polemico: il cammino che Dante sta intraprendendo è lungo, difficile, ma è voluto dal cielo, è facilitato dalle guide e ha una conclusione che soddisfa il poeta oltre ogni desiderio umano. Il cammino di Leopardi ha soltanto una dimensione terrena: la giovinezza che porta speranze e gioia, è seguita immediatamente dalla vecchiaia, con il suo bagaglio di sofferenze, con il vuoto interiore, con la sua incapacità

di dare e di ricevere affetto. Quest'ultimo motivo è presente fin dagli inizi della sua poesia (*Alla luna*).
6. L'uomo come *viator* (viandante, pellegrino, passeggero) è già presente nella canzone *Alla sua donna* (v. 18), ne *La quiete dopo la tempesta* ("passeggier", v. 24) e ne *La ginestra o il fiore del deserto* ("peregrino", v. 20, 276; "passeggero", v. 13). Ma c'è anche "l'erbaiuol [che] rinnova Di sentiero in sentiero Il grido giornaliero" (*La quiete dopo la tempesta*, vv. 15-18). Essa riprende l'immagine religiosa dell'uomo che è pellegrino su questa terra, in questa valle di lacrime, prima di salire al cielo. Il viandante però non compie un viaggio di sua spontanea volontà. Lo subisce. Il viaggio non lo porta a vivere una realtà superiore, più complessa, ma è esso stesso dolore e si conclude con il peggiore dei mali, la morte. Il viaggio e il viandante di Leopardi vanno confrontati con i simboli di due grandi culture: Ulisse che nell'*Odissea* ritarda il ritorno a casa, spinto dal suo desiderio di sapere e di fare esperienza degli uomini; Dante che compie concretamente con il corpo nell'al di là quell'*itinerarium mentis in Deum*, che i mistici medioevali compievano soltanto con la mente.
7. Nella canzone però è anche un riferimento al sole che nel *Cantico delle creature* come in tutte le religioni è il simbolo della divinità. Il poeta però rifiuta qualsiasi riferimento ultraterreno. Gli dei sono il destino, la condizione umana, non sono mai realtà ultraterrene. E la vita umana si deve accontentare della giovinezza con la sua tenue felicità, rappresentata dalla luna. La felicità completa forse c'è, forse è la giovinezza congiunta con la bellezza e con l'amore. Ma egli non l'ha provata. E la maturità e la vecchiaia sono ugualmente infelici: la prima, quando c'è, fa conoscere la *fine* delle speranze e delle illusioni; la seconda fa conoscere l'*inizio* di quelle sofferenze che si concludono soltanto alla fine della vita con la morte. Eppure la morte non è invocata, è soltanto la constatazione che la vita è giovinezza (ma non per il poeta) senza séguito di felicità, è dolore e morte.
8. Il riferimento e il confronto con il *Cantico delle creature* si può estendere anche altrove: Francesco accetta da Dio il bello come il cattivo tempo, le malattie come le sofferenze, compresa la morte. Dio è buono e ama le sue creature e, se c'è il dolore, vuol dire che anche la sofferenza ha un senso. La vita in ogni caso ha un senso: la salvezza eterna. Leopardi non riesce a trovare nessun senso alla vita né al dolore. Non ha senso l'universo, la vita umana si conclude con l'abisso orrendo che è la morte, e tutti gli esseri viventi sono nati per soffrire, come aveva detto più estesamente nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Ne *Il tramonto della luna* non c'è nemmeno quella in qualche modo comprensione e giustificazione della sofferenza, insita nella condizione umana, che era stata individuata dalla riflessione filosofica nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824).
9. Eugenio Montale, che quanto a pessimismo non era secondo a nessuno, in *Gloria del disteso mezzogiorno* (1925) canta invece con gioia l'arrivo della vecchiaia. Anzi per lui è il completamento, il massimo dispiegarsi della giovinezza e dell'esistenza umana: "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".
10. La strofa finale rielabora con la specifica sensibilità di Leopardi un tema presente già in Torquato Tasso (1544-1593). "Amiamo, perché il Sole muore e poi rinasce. A noi egli nasconde la sua breve luce ed il sonno ci porta una notte eterna" (*Aminta*, atto III, *O bella età dell'oro*, congedo). Il poeta napoletano aveva tradotto alla lettera tre versi di Valerio Catullo (*Carmina*, V, 4-6).
11. I rimandi o il confronto con Tasso si possono anche estendere ad altri motivi. Nella *Gerusalemme liberata* (XVI, 15) il poeta invita a cogliere la rosa della giovinezza, prima che appassisca: "[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". Ma esso ha tre fonti di ispirazione e di valori che gli riempiono e che danno senso alla sua vita: i piaceri sensuali di una vita secondo natura, la ricerca della fama e della gloria ed anche della ricchezza di una vita secondo società, la pratica dei valori morali di una vita secondo religione. Quanto a numero di valori non era messo male; ma finiva in crisi ogni volta che cercava di renderli compatibili.
12. Un altro riferimento si può fare ai versi iniziali del *Giorno* (1763) di Giuseppe Parini: "Sorge il Mattino in compagnia dell'alba, Innanzi al Sol che di poi grande appare sull'estremo orizzonte...", e poi si passa al contadino che si alza dal letto, lascia a casa la moglie e i figli e va a lavorare con il bue.



1. *Marilyn Monroe (1926-1962)*, 1949.

Le *Operette morali*, 1827

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:

Dialogo della Natura e di un Islandese, 1824

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 dilettano 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 annichilirebbe. 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 *Fantasticheria* (1878-79) 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 balìa 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 è 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 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.



1. Pieter Brügel il Vecchio (1527ca.-1569), *Danza paesana*, 1568, m 1,14x1,64. *L'arte dell'Europa settentrionale festeggia la vita e la gioia di vivere, la natura il paesaggio, anche i bordelli, le osterie e le nature morte che riguardano la brevità dell'esistenza.*

----------I☺I----------

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 si converte anche lui. 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 dispense 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 "sciacquare i panni in Arno". Qui conosce Giovan Pietro Viesseux, 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 e non conclude 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 patriotico;
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 liber-

tà. Gli oppressi se la devono conquistare con le proprie 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 *sovraregionale* 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.

---I☺I---



1. Cerchia di Caspar de Crayer (Fiandre, 1584-1669), *La Pentecoste*, 1630sd.

La *Pentecoste* (1817-22) è il quinto inno sacro, che celebra la discesa dello Spirito Santo sulla Chiesa delle origini (la Madonna e gli apostoli, rifugiatisi nel cenacolo) e poi su tutti gli uomini 50 giorni dopo la morte di Gesù sulla croce. È il più originale e 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.

Pentecoste, 1817-22

1. Madre de' Santi, immagine
della città superna;
del Sangue incorruttibile
conservatrice eterna;
tu che, da tanti secoli,
soffri, combatti e preghi,
che le tue tende spieghi
dall'uno all'altro mar;

2. Campo di quei che sperano;
Chiesa del Dio vivente;
dov'eri mai? qual angolo
ti raccogliea nascente,
quando il tuo Re, dai perfidi
tratto a morir sul colle
imporporò le zolle
del suo sublime altar?

3. E allor che dalle tenebre
la diva spoglia uscita,
mise il potente anelito
della seconda vita;
e quando, in man recandosi
il prezzo del perdono,
da questa polve al trono
del Genitor salì;

4. Compagna del suo gemito,
conscia de' suoi misteri,
tu, della sua vittoria
figlia immortal, dov'eri?
in tuo terror sol vigile.
sol nell'obblio secura,
stavi in riposte mura
fino a quel sacro dì,

5.Quando su te lo Spirito
rinnovator discese,
e l'inconsunta fiaccola
nella tua destra accese
quando, segnal de' popoli,
ti collocò sul monte,
e ne' tuoi labbri il fonte
della parola aprì.

6. Come la luce rapida
piove di cosa in cosa,
e i color vari suscita
dovunque si riposa;
tal risonò moltiplice
la voce dello spiro:
l'arabo, il Parto, il Siro
in suo sermon l'udì.

Pentecoste

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 polvere (=la 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
inconsumata (=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. Adorator degl’idoli,
sparso per ogni lido,
volgi lo sguardo a Solima,
odi quel santo grido:
stanca del vile ossequio,
la terra a lui ritorni:
e voi che aprite i giorni
di più felice età,

8. Spose che desta il subito
balzar del pondo ascoso;
voi già vicine a sciogliere
il grembo doloroso;
alla bugiarda pronuba
non sollevate il canto:
cresce serbato al Santo
quel che nel sen vi sta.

9. Perché, baciando i pargoli,
la schiava ancor sospira?
E il sen che nutre i liberi
Invidiando mira?
Non sa che al regno i miseri
seco il Signor solleva?
Che a tutti i figli d’Eva
nel suo dolor pensò?

10. Nova franchigia annunziano
i cieli, e genti nove;
nove conquiste, e gloria
vinta in più belle prove;
nova, ai terrori immobile
e alle lusinghe infide
pace, che il mondo irride,
ma che rapir non può.

11. O Spirto! supplichevoli
a’ tuoi solenni altari;
soli per selve inospite;
vaghi in deserti mari;
dall’ande algenti al Libano,
d’Erina all’irta Haiti,
sparsi per tutti i liti,
uni per Te di cor,

12. Noi T’imploriam! Placabile
Spirto discendi ancora,
a’ tuoi cultor propizio,
propizio a chi T’ignora;
scendi e ricrea; rianima
i cor nel dubbio estinti;
e sia divina ai vinti
mercede il vincitor.

7. O adoratore degli idoli,
che vivi in ogni parte della terra,
rivolgi 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 svegliate
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];
riànima i cuori spenti dal dubbio;
e il vincitore (=lo Spirito Santo)
sia una divina ricompensa per i vinti.

13. Discendi Amor; negli animi
l'ire superbe attuta:
dona i pensier che il memore
ultimo dì non muta:
i doni tuoi benefica
nutra la tua virtude;
siccome il sol che schiude
dal pigro germe il fior;

14. che lento poi sull'umili
erbe morrà non colto,
né sorgerà coi fulgidi
color del lembo sciolto
se fuso a lui nell'etere
non tornerà quel mite
lume, dator di vite,
e infaticato altor.

15. Noi T'imploriam! Ne' languidi
pensier dell'infelice
scendi piacevol alito,
aura consolatrice:
scendi bufera ai tumidi
pensier del violento;
vi spira uno sgomento
che insegni la pietà.

16. Per Te sollevi il povero
al ciel, ch'è suo, le ciglia,
volga i lamenti in giubilo,
pensando a cui somiglia:
cui fu donato in copia,
doni con volto amico,
con quel tacer pudico,
che accetto il don ti fa.

17. Spira de' nostri bamboli
nell'ineffabil riso,
spargi la casta porpora
alle donzelle in viso;
manda alle ascose vergini
le pure gioie ascose;
consacra delle spose
il verecondo amor.

18. Tempra de' baldi giovani
il confidente ingegno;
reggi il viril proposito
ad infallibil segno;
adorna la canizie
di liete voglie sante;
brilla nel guardo errante
di chi sperando muor.

---I☺I---

13. Discendi, o Amore; negli animi
smorza 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;
ispìragli 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
dòni con volto amichevole,
con quel comportamento discreto,
che ti fa accogliere bene il dono.

17. Spira nell'inesprimibile
sorriso dei nostri bambini;
spàrgi 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
dei giovani [in se stessi];
sorrèggi il proposito dell'uomo maturo
al suo sicuro compimento;
rièmpi la vecchiaia
di lieti e santi desideri;
brilla nello sguardo vagante
di chi muore nella speranza.

---I☺I---

Riassunto per strofa. Il poeta inizia con una domanda retorica. 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 adorate falsi dei, rivolgétevi a Gerusalemme ed ascoltate la buona novella; ritornàte ad adorare il vero Dio! 8. E voi, o spose, vicine al parto doloroso, non rivolgétevi 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; raffòrzaci con i tuoi doni; dónaci 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, dòni 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 pudìco delle spose. 18. Modera l'ardire dei giovani; sorrèggi i propositi degli adulti; rièmpi 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 povero, 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 lazzaretto 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.
5. Conviene confrontare la religiosità di Manzoni con quella degli altri autori che appartengono alla letteratura religiosa, in particolare con Dante. Tutti costoro pensano al cielo, ma l'al di là si decide a seconda delle azioni che si fanno nell'al di qua. L'al di qua è sempre preminente.

---I☺I---

Adelchi, 1819-22

La tragedia *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

1. Dagli atrii muscosi, dai fori cadenti,
dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
dai solchi bagnati di servo sudor,
un volgo disperso repente si desta;
intende l'orecchio, solleva la testa
percosso da novo crescente romor.

2. Dai guardi dubbiosi, dai pavidi volti,
qual raggio di sole da nuvoli folti,
traluce de' padri la fiera virtù:
ne' guardi, ne' volti, confuso ed incerto
si mesce e discorda lo spregio sofferto
col misero orgoglio d'un tempo che fu.

3. S'aduna voglioso, si sperde tremante,
per torti sentieri, con passo vagante,
fra tema e desire, s'avanza e ristà;
e adocchia e rimira scorata e confusa
de' crudi signori la turba diffusa,
che fugge dai brandi, che sosta non ha.

4. Ansanti li vede, quai trepide fere,
irsuti per tema le fulve criniere,
le note latebre del covo cercar;
e quivi, deposta l'usata minaccia,
le donne superbe, con pallida faccia,
i figli pensosi pensose guatar.

5. E sopra i fuggenti, con avido brando,
quai cani disciolti, correndo, frugando,
da ritta, da manca, guerrieri venir:
li vede, e rapito d'ignoto contento,
con l'agile speme precorre l'evento,
e sogna la fine del duro servir.

6. Udite! Quei forti che tengono il campo,
che ai vostri tiranni precludon lo scampo,
son giunti da lunge, per aspri sentier:
sospeser le gioie dei prandi festosi,
assursero in fretta dai blandi riposi,
chiamati repente da squillo guerrier.

7. Lasciar nelle sale del tetto natio
le donne accorate, tornanti all'addio,
a preghi e consigli che il pianto troncò:
han carca la fronte de' pesti cimieri,
han poste le selle sui bruni corsieri,
volaron sul ponte che cupo sonò.

8. A torme, di terra passarono in terra,
cantando giulive canzoni di guerra,
ma i dolci castelli pensando nel cor:
per valli petrose, per balzi dirotti,
vegliaron nell'arme le gelide notti,
membrando i fidati colloqui d'amor.

Adelchi, atto III, coro

1. Dagli antichi palazzi pieni di muschio, dalle piazze
in rovina, dai boschi, dalle officine riarse
e rumorose, dai campi bagnati di 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 dispersa 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'evento
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 oscuri perigli di stanze incresciose,
per greppi senz'orma le corse affannose,
il rigido impero, le fami durâr;
si vider le lance calate sui petti,
a canto agli scudi, rasente agli elmetti,
udiron le frecce fischiando volar.

10. E il premio sperato, promesso a quei forti,
sarebbe, o delusi, rivolger le sorti,
d'un volgo straniero por fine al dolor?
Tornate alle vostre superbe ruine,
all'opere imbelli dell'arse officine,
ai solchi bagnati di servo sudor.

11. Il forte si mesce col vinto nemico,
col novo signore rimane l'antico;
l'un popolo e l'altro sul collo vi sta.
Dividono i servi, dividon gli armenti;
si posano insieme sui campi cruenti
d'un volgo disperso che nome non ha.

9. Gli ignoti pericoli di soste disagevoli, 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 valorosi,
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 impugnare 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'amarezza 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* (1821, 1848): 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 è 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
---I☺I---

Marzo 1821, 1821

Alla illustre memoria di Teodoro Koerner poeta e soldato della indipendenza germanica morto sul campo di Lipsia il giorno XVIII d'ottobre MDCCCXIII nome caro a tutti i popoli che combattono per difendere o per riconquistare una patria

1. Soffermati sull'arida sponda
vòlti i guardi al varcato Ticino,
tutti assorti nel novo destino,
certi in cor dell'antica virtù,
han giurato: non fia che quest'onda
scorra più tra due rive straniere;
non fia loco ove sorgan barriere
tra l'Italia e l'Italia, mai più!

2. L'han giurato: altri forti a quel giuro
rispondean da fraterne contrade,
affilando nell'ombra le spade
che or levate scintillano al sol.
già le destre hanno strette le destre;
già le sacre parole son porte;
o compagni sul letto di morte,
o fratelli su libero suol.

3. Chi potrà della gemina Dora,
della Bormida al Tanaro sposa,
del Ticino e dell'Orba selvosa
scerner l'onde confuse nel Po;
chi stornargli del rapido Mella
e dell'Oglio le miste correnti,
chi ritorgliergli i mille torrenti
che la foce dell'Adda versò,

4. quello ancora una gente risorta
potrà scindere in volghi spregiati,
e a ritroso degli anni e dei fati,
risospingerla ai prischi dolor;

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 patriotiche si fondono intimamente.
---I☺I---

Marzo 1821

Alla illustre memoria di Teodoro Koerner poeta e soldato della indipendenza germanica morto sul campo di Lipsia il giorno XVIII d'ottobre 1813 nome caro a tutti i popoli che combattono per difendere o per riconquistare una patria

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 s
corra 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 (=Riparea e Baltea),
della Bormida che confluisce nel Tanaro,
del Ticino e dell'Orba boscosa
distinguere le onde che si son mescolate nel Po;
chi potrà sottrargli (=al Po) i mille torrenti
del rapido Mella e dell'Oglio,
chi potrà ritogliergli i mille torrenti
che il fiume Adda riversò;

4. quello ancora potrà dividere una gente
risorta in plebaglie disprezzate,
e, andando contro il corso del tempo e del destino,
potrà risospingerla nei dolori antichi (=sotto

una gente che libera tutta
o fia serva tra l'Alpe ed il mare;
una d'arme, di lingua, d'altare,
di memorie, di sangue e di cor.

5. Con quel volto sfidato e dimesso,
con quel guardo atterrato ed incerto
con che stassi un mendico sofferto
per mercede nel suolo stranier,
star doveva in sua terra il Lombardo:
l'altrui voglia era legge per lui;
il suo fato un segreto d'altrui;
la sua parte servire e tacer.

6. O stranieri, nel proprio retaggio
torna Italia e il suo suolo riprende;
o stranieri, strappate le tende
da una terra che madre non v'è.
Non vedete che tutta si scote,
dal Cenisio alla balza di Scilla?
non sentite che infida vacilla
sotto il peso de' barbari piè?

7. O stranieri! sui vostri stendardi
sta l'obbrobrio d'un giuro tradito;
un giudizio da voi proferito
v'accompagna a l'iniqua tenzon;
voi che a stormo gridaste in quei giorni:
Dio rigetta la forza straniera;
ogni gente sia libera e pèra
della spada l'iniqua ragion.

8. Se la terra ove oppressi gemeste
preme i corpi de' vostri oppressori,
se la faccia d'estranei signori
tanto amara vi parve in quei dì;
chi v'ha detto che sterile, eterno
saria il lutto dell'itale genti?
Chi v'ha detto che ai nostri lamenti
saria sordo quel Dio che v'udì?

9. Sì, quel Dio che nell'onda vermiglia
chiuse il rio che inseguiva Israele,
quel che in pugno alla maschia Giaele
pose il maglio ed il colpo guidò;
quel che è padre di tutte le genti,
che non disse al Germano giammai:
va', raccogli ove arato non hai;
spiega l'ugne; l'Italia ti do.

10. Cara Italia! dovunque il dolente
grido uscì del tuo lungo servaggio;
dove ancor dell'umano lignaggio
ogni speme deserta non è:
dove già libertade è fiorita,
dove ancor nel segreto matura,
dove ha lacrime un'alta sventura,
non c'è cor che non batta per te.

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 pronunziato
vi accompagna in questa guerra ingiusta;
voi che a gran voce gridaste in quei giorni
[dell'oppressione]: "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 di 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,
allunga le unghie, ti do l'Italia".

10. O cara Italia! Dovunque uscì il doloroso
grido della tua lunga 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 sull'alpe spïasti
l'apparir d'un amico stendardo!
Quante volte intendesti lo sguardo
ne' deserti del duplice mar!
Ecco alfin dal tuo seno sboccati,
stretti intorno ai tuoi santi colori,
forti, armati dei propri dolori,
i tuoi figli son sorti a pugnar.

12. Oggi, o forti, sui volti baleni
il furor delle menti segrete:
per l'Italia si pugna, vincete!
il suo fato sui brandi vi sta.
O risorta per voi la vedremo
al convito dei popoli assisa,
o più serva, più vil, più derisa
sotto l'orrida verga starà.

13. Oh giornate del nostro riscatto!
Oh dolente per sempre colui
che da lunge, dal labbro d'altrui,
come un uomo straniero, le udrà!
Che a' suoi figli narrandole un giorno,
dovrà dir sospirando: «io non c'era»;
che la santa vittrice bandiera
salutata quel dì non avrà.

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 risplenda
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]!
o 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 (più precisamente intellettuali e borghesi) 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 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 patriotico e a questa scelta di raggiungere l'indipendenza con le armi non si oppone la fede cristiana, che il poeta ha riacquistato 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 patriotismo di Manzoni si può confrontare con il patriotismo (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.

6. I confronti possono procedere ordinati: tra Manzoni e gli autori degli inni risorgimentali. L'idea di patria di Manzoni è notevolmente più articolata e più "solida". Ma tutti gli autori correvano nella stessa direzione.

7. Dante affronta il problema della patria e della lingua nei canti VI della *Divina commedia*: *If* VI, Firenze; *Pg* VI, Italia; *Pd* VI, Impero. In *Pg* VI lancia l'invettiva più violenta del poema: "Ahi, serva Italia,

di dolore ostello…”. In Pg XVI il poeta pone in bocca a Marco Lombardo parole dure verso gli Staterelli italiani: “Le leggi son, ma chi pon mano ad esse?”. Nel *De vulgari eloquentia* difende il volgare contro i suoi detrattori e 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.
8. Petrarca scrive la canzone *Italia mia, benché ‘l parlar sia indarno*, invitando i principi italiani a cacciare via i mercenari stranieri prezzolati, che fingono di combattere e invece si arrendono per salvare la pelle. E ricorda che Caio Mario e poi Cesare li hanno duramente sconfitti. Infine invita i principi a fare tra loro la pace. Così il popolo non soffre ed essi guadagneranno il cielo.
9. Nel 1494 il granduca di Milano invita il re di Francia a marciare contro il re di Napoli. Il re di Francia arriva sino a Napoli senza colpo ferire. Tutti gli Stati europei capiscono che l’Italia è debole e ricca. Così iniziano le invasioni. L’occupazione straniera si conclude nel 1870, 376 anni dopo.
10. Machiavelli invita Lorenzino de’ Medici a mettersi a capo dei principi italiani per cacciare i barbari dall’Italia (*Principe*, XXVI, 1512). E accusa la Chiesa di essere il grande ostacolo all’unità d’Italia.
11. Leopardi pensa alla grandezza della Roma antica e vede lo squallore della Roma moderna (1821). Ma è troppo proiettato sull’individuo, su se stesso, per pensare ai problemi nazionali. Guarda i suoi coetanei che si godono la loro giovinezza e pensano all’amore. Riflette sui dolori umani e di tutti gli esseri viventi. È angosciato per la sua vita e per le sue delusioni amorose. Eppure riesce a cantare la vita popolare e la vita quotidiana molto meglio di Manzoni. E usa a piene mani versi liberi e una sintassi che coincide con la lingua parlata. Tutti gli italiani (alfabetizzati e non) si sentivano a casa loro leggendo *Il sabato del villaggio* o *A Silvia*, fino a metà Novecento.
12. Giuseppe Verdi musica il coro del *Nabucco* (1842) *Va’, pensiero, sull’ali dorate*, cantato dagli ebrei in esilio a Babilonia. Un coro struggente. L’unità d’Italia si deve ancora fare. Con Carducci invece è stata fatta ed è una delusione acerba.
13. Carducci scrive *Dinanzi alle terme di Caracalla* (1887). 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 continuino 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.
14. C’è la patria o l’Italia che emerge dall’*Inchiesta Jacini* (1887), che versa in condizioni terribili ed ha un tasso altissimo di analfabetismo.
15. Pascoli scrive *Patria* (1894). Il poeta sogna la sua fanciullezza felice: il frinire delle cicale, le foglie accartocciate, il cielo turchino, il paesaggio pieno di vita. Ma il suono delle campane lo riporta alla realtà, al presente, completamente diverso. Quel mondo non gli appartiene più, gli è divenuto estraneo: il cane latra al forestiero. E il forestiero è lui. La patria di Pascoli è quindi la casa della sua infanzia, quando e dove era felice.
16. C’è la patria di Pietro Gori e dei rivoluzionari, una patria senza confini: *Nostra patria è il mondo intero* (*Stornelli d’esilio*, 1895-98).
17. D’Annunzio partecipa in prima persona alla prima guerra mondiale con la penna (MAS, motoscafo antisommergibile, significa *Memento Audere Semper*; il mito del *poeta*-vate, che anticipa il futuro) e con azioni di guerra (la beffa di di Bùccari e il volo su Vienna, 1918).
18. Ma Ungaretti è d’altro avviso: la guerra è morte e distruzione degli amici più cari (*San Martino del Carso*, *Soldati*, *Mattina*). Ugualmente l’autore di *O Gorizia, tu sei maledetta* (1916).
19. C’è l’ideale di patria del Nazional-fascismo e lo sforzo (per quanto velleitario) di Mussolini di restaurare la grandezza imperiale romana, tanto invisi agli antifascisti.
20. La patria dei politici italiani del regime nato dopo la caduta del Nazional-fascismo dovrebbe essere la galera (stando alle leggi vigenti), a causa di quei reati che portarono alla scomparsa dei partiti (DC, PSI, PLI ecc.), ma nessuno di essi ha visto il sole a strisce. Craxi, segretario del PSI, fugge all’estero, dove muore. Qualche anno prima nel 1978 Pertini, suo compagno di partito, appena divenuto presidente della repubblica italiana, concede la grazia al partigiano comunista Mario Toffanin, detto “Giacca”, responsabile della strage di Porzûs (17 partigiani catto-socialisti assassinati da partigiani comunisti sostenitori di Tito, futuro presidente della Jugoslavia), che pure era stato condannato da tribunali del nuovo regime. Secondo “L’espresso” (1993) in cambio della grazia ottiene l’appoggio del PCI alla sua nomina.

---I☺I---

Nel *Cinque maggio* (1821) Manzoni esprime il suo giudizio 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. Il poeta dà quindi una valutazione assai positiva di Napoleone politico.

Cinque maggio, 1821

1. Ei fu. Siccome immobile,
dato il mortal sospiro,
stette la spoglia immemore
orba di tanto spiro,
così percossa, attonita
la terra al nunzio sta,

2. muta pensando all'ultima
ora dell'uom fatale;
né sa quando una simile
orma di pie' mortale
la sua cruenta polvere
a calpestar verrà.

3. Lui folgorante in solio
vide il mio genio e tacque;
quando, con vece assidua,
cadde, risorse e giacque,
di mille voci al sònito
mista la sua non ha:

4. vergin di servo encomio
e di codardo oltraggio,
sorge or commosso al sùbito
sparir di tanto raggio;
e scioglie all'urna un cantico
che forse non morrà.

5. Dall'Alpi alle Piramidi,
dal Manzanarre al Reno,
di quel securo il fulmine
tenea dietro al baleno;
scoppiò da Scilla al Tanai,
dall'uno all'altro mar.

6. Fu vera gloria? Ai posteri
l'ardua sentenza[1]: nui
chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
del creator suo spirito
più vasta orma stampar.

Si augura poi che Napoleone come uomo sia stato toccato dalla fede alla fine della vita 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

1. Egli 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. sta 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;
né (quando, con avvicendarsi rapido,
cadde, risorse e giacque [definitivamente sconfitto,])
ha mescolato la sua voce al frastuono [di osanna
e di offese] di mille altre voci:

4. non macchiato di adulazione servile [per il potente]
né di vile oltraggio [per lo sconfitto],
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 (=Egitto), 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 (=la gloria militare)? Ai posteri
[spetta] il difficile giudizio: noi
chiniamo il capo davanti a Dio,
il quale volle lasciare in lui
il segno più grande
della sua potenza creatrice.

[1] Manzoni però ha appena dato un *giudizio terreno* assai positivo sui successi militari di Napoleone. Poteva ricordare anche il *Codice napoleonico* (1804), tuttora vigente in Francia, e altre leggi civili, ma non era necessario. La domanda gli serve per cambiare punto di vista e dare su Napoleone un *giudizio ultraterreno*.

7. La procellosa e trepida
gioia d'un gran disegno,
l'ansia d'un cor che indocile
serve, pensando al regno;
e il giunge, e tiene un premio
ch'era follia sperar;

8. tutto ei provò: la gloria
maggior dopo il periglio,
la fuga e la vittoria,
la reggia e il tristo esiglio;
due volte nella polvere,
due volte sull'altar.

9. Ei si nomò: due secoli,
l'un contro l'altro armato,
sommessi a lui si volsero,
come aspettando il fato;
ei fe' silenzio, ed arbitro
s'assise in mezzo a lor.

10. E sparve, e i dì nell'ozio
chiuse in sì breve sponda,
segno d'immensa invidia
e di pietà profonda,
d'inestinguibil odio
e d'indomato amor.

11. Come sul capo al naufrago
l'onda s'avvolve e pesa,
l'onda su cui del misero,
alta pur dianzi e tesa,
scorrea la vista a scernere
prode remote invan;

12. tal su quell'alma il cumulo
delle memorie scese.
Oh quante volte ai posteri
narrar se stesso imprese,
e sull'eterne pagine
cadde la stanca man!

13. Oh quante volte, al tacito
morir d'un giorno inerte,
chinati i rai fulminei,
le braccia al sen conserte,
stette, e dei dì che furono
l'assalse il sovvenir!

14. E ripensò le mobili
tende, e i percossi valli,
e il lampo de' manipoli,
e l'onda dei cavalli,
e il concitato imperio
e il celere ubbidir.

15. Ahi! forse a tanto strazio
cadde lo spirto anelo,
e disperò; ma valida

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 i]l 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 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 man dal cielo,
e in più spirabil aere
pietosa il trasportò;

16. e l'avvïò, pei floridi
sentier della speranza,
ai campi eterni, al premio
che i desideri avanza,
dov'è silenzio e tenebre
la gloria che passò.

17. Bella Immortal! benefica
Fede ai trïonfi avvezza!
Scrivi ancor questo, allegrati;
ché più superba altezza
al disonor del Gòlgota
giammai non si chinò.

18. Tu dalle stanche ceneri
sperdi ogni ria parola:
il Dio che atterra e suscita,
che affanna e che consola,
sulla deserta coltrice
accanto a lui posò.

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 e 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 ha già dato e lo completerà 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 complessivo 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 e orecchiabili, perché soltanto in essi poteva incanalare la sua fretta di esprimere il suo giudizio su Napoleone: l'ode è scritta in soli tre giorni, un tempo brevissimo rispetto ai tempi lunghi a cui è solito. 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 integralista 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 – e del *Vangelo* –, 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).
5. È condivisibile il giudizio di Manzoni su Napoleone? Il giudizio è indubbiamente articolato, ma resta il giudizio di un credente appena convertito. Napoleone ha effettivamente dominato due secoli, come il poeta dice. E la sua grandezza si sente ancora oggi: le sue vittorie militari furono davvero fulgide e le sue riforme (il *Codice napoleonico* e, al limite, anche lo scioglimento degli ordini religiosi) furono davvero opportune ed efficaci. Ma non si devono dimenticare (come si fa nella partita doppia) i costi, da segnare in rosso.

Ad esempio l'Europa è travolta da 18 anni di guerre napoleoniche (e da 26 anni di guerre rivoluzionarie), che hanno fatto circa tre milioni di morti, 15.000 a Marengo in mezza giornata (1797), 9.000 tra morti, feriti e prigionieri francesi, e 25-27.000 morti e feriti e oltre 12.000 prigionieri dell'armata austro-russa ad Austerlitz (1805), circa 520.000 nella campagna di Russia in quattro mesi (24.07-12.12.1812), 447.000 a Waterloo (1815) in tre giorni. Magari i soldati erano contenti di questa vita: non si annoiavano, si identificavano nelle vittorie del loro generale, provavano forti emozioni, potevano ammazzare (ed essere ammazzati), anche rubare e stuprare: ottimi passatempi per una vita degna d'essere vissuta. Certamente non ammiravano Napoleone i 100.000 o più cattolici della Vandea incatenati ed affogati (1793-94) e neanche gli spagnoli o i tedeschi o gli austriaci o i russi schiacciati militarmente e oppressi politicamente. In diversi paesi del Lazio sulle case c'è un cippo commemorativo: i locali preferirono bruciare vivi con le loro capanne, piuttosto che arrendersi ai soldati francesi. Se questo è il prezzo che si è disposti a pagare o almeno che Manzoni è disposto a pagare, allora Napoleone è un inviato del cielo e della Divina Provvidenza. Eppure non si deve dimenticare che nel 1792 i rivoluzionari scelgono la via della guerra per far vincere la rivoluzione, e attaccano gli Stati confinanti. E tirano fuori una giustificazione di successo, che è chiaramente pretestuosa: vogliono esportare la rivoluzione o la democrazia, anche se nessuno aveva loro chiesto di farlo. Gli Stati invasi non condividono né apprezzano tale giustificazione. Con il senno di poi si può anche notare che tale pretesto è stato usato dall'URSS per dominare l'est europeo, e che è normalmente usato dagli USA per invadere anche la più remota parte del mondo. E non occorre il senno di poi per dire che l'esportazione di qualcosa fa gli interessi dell'esportatore e non dell'importatore coatto; e che i valori esportati, ad esempio i sedicenti "diritti umani", di cui va tanto fiero tutto l'Occidente, sono soltanto modi o valori o strumenti, inconsapevoli o meno, in buona o in cattiva fede non importa, capaci soltanto di sconvolgere e di far collassare gli Stati che se li vedono imporre. Il motivo del collasso è facile da individuare: lo Stato sconfitto si fonda ed è organizzato su altri valori. La società dell'India si basa su 12 caste: importarvi l'idea di uguaglianza e i sedicenti "diritti umani" significa stravolgerla, provocare enormi conflitti sociali e giungere alla guerra civile. Certamente l'Europa è cambiata ed è migliorata con e dopo le guerre napoleoniche, ma è ovvio, è un giudizio dato poi e con il senno di poi: i dissidenti sono stati spazzati via e non hanno più voce in capitolo.

6. Piuttosto non si vede la "mano lunga" della rivoluzione francese: essa inventa l'*ideale di patria*, che poi attecchisce ed infiamma la storia europea dal 1816 al 1870. Il Congresso di Vienna pensa di riportare indietro le lancette dell'orologio, risistema l'Europa in base al principio di legittimità e di equilibrio e dimentica che ormai l'ideale di patria era diffuso tra i popoli. Ed essi fanno sentire la loro voce. La storia degli Stati tradizionali, che aggregavano più popoli, si conclude. Scoppiano le insurrezioni nazionali o nazionalistiche. Nel 1821-29 la prima: la Grecia contro il dominio turco. Nel 1876 l'ultima: i bulgari contro il dominio turco. Oggi si continua su questa linea: i contrasti storici tra fiamminghi e valloni; il crollo della Jugoslavia e le guerre tra etnie, la scissione della Cecoslovacchia, i contrasti in Kosovo, il tentativo della Catalogna di separarsi da Madrid.

7. Era stato più prudente Dante che in *Pd* VI fa dire all'imperatore Giustiniano che il simbolo dell'Impero era stato portato da Roma a Costantinopoli *contro il volere del cielo*. Così almeno dava agli uomini (e al loro libero arbitrio o libertà di scelta) la colpa degli errori commessi. E che in molti canti sostiene la tesi che i disegni di Dio sono imperscrutabili. E se ne lava le mani.

---I☺I---

I promessi sposi, 1840-42

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 Walther 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 innovatrici: 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 mostra uno spaccato dell'intera società del tempo, dalle classi nobili al popolo. E 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.

L'opera è riassunta e commentata in modo più articolato in http://www.letteratura-italiana.com/pdf/letteratura%20italiana/08%20MANZONI%20Promessi%20sposi.pdf
E in http://www.letteratura-italiana.com/pdf/letteratura%20italiana/14%20Scrittura%20creativa.pd pp. 426-31.

Riassunto. Renzo e Lucia sono due giovani di un paese vicino a Lecco in procinto di sposarsi. Il curato del paese, don Abbondio, è 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 sposarsi. 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 lazzaretto, 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 lazzaretto ad assistere i malati. Di lì a poco un temporale preannunzia 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 l'avvocato Azzeccagarbugli o don Ferrante. 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 (com'era consuetudine nei romanzi dell'Ottocento), 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 ne cambia la durezza. 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 a fine Duecento. È meglio però non proseguire il confronto tra i due intellettuali: Dante è lo scrittore professionista, che ha alle spalle una visione europea della cultura e dei problemi politici, Manzoni è il dilettante che scrive a tempo perso e che ha ancora una visione limitata e provinciale dei problemi.
5. Un confronto ancora più distruttivo è quello di Manzoni e del suo romanzo con i coevi scrittori francesi, ad esempio con Alexandre Dumas padre, che in quegli anni pubblica *Il conte di Montecristo* (1844-45). Il confronto degli inizi dei due romanzi è sufficiente. Dumas presenta il protagonista che sta arrivando sulla nave e che pensa al prossimo matrimonio. Manzoni inizia con "Quel ramo del lago di Como…" che non finisce mai e diventa un oceano, dove il lettore affoga. Egli vuole costruire una nuova lingua italiana, ma dimentica il presupposto fondamentale che la lingua si usa quotidianamente. E nel romanzo costruisce una lingua che è una lingua letteraria e per letterati. Non per il popolo né per gli uomini che vuole portare sulla scena e che poi deride (Tonio e Gervaso hanno un cervello in due, il sarto vuole escogitare una frase che gli faccia fare bella figura agli occhi del vescovo). Ben altra cosa gli altri scrittori italiani come Ippolito Nievo, Giovanni Verga, Giovanni Pa-

scoli, Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello, Dino Buzzati, tutti scrittori di mestiere. Anche Buzzati cura la lingua ne *Il Deserto dei Tartari* (1940) ed è da considerare uno scrittore che vuole fare letteratura, ma il suo italiano è ben altra cosa rispetto al linguaggio ancora aulico e ciceroniano o boccacciano di Manzoni.
6. Lo scopo edificante del romanzo disturba il lettore dall'inizio alla fine. E anche i continui commenti dettati dal buon senso dello scrittore, che però normalmente non coincide con il buon senso del lettore. L'osservazione che fa sul commerciante che vuol dimenticare le sue origini – è la stessa cosa vendere e comperare tessuti – è stupida e dimostra la sua incapacità di capire il Seicento, la società del Seicento, la società in sé e i valori sociali. Stessa cosa per la sua ironia verso i titoli nobiliari spagnoli lunghi chilometri: se esistono, vuol dire che hanno una giustificazione. Stessa cosa per il ritratto caricaturale di don Abbondio agli inizi del romanzo: si era fatto prete per avere pane e companatico sicuri. Ognuno ha i suoi problemi e i suoi valori, il curato i suoi, e le scelte vanno rispettate. Con queste osservazioni non si vuol dire che ironia e sarcasmo non si possano fare. Si vuol dire che devono essere fatti in modo adeguato e rispettando il presupposto di ogni romanzo (almeno) del tempo: proporre l'avventura, portare il lettore a contatto con il mondo, far sì che il lettore si identificasse con il o i personaggi.
7. Nel caso di don Abbondio come nel caso del sarto l'errore narrativo era facile da emendare: si abbandonava il punto di vista e la valutazione dall'esterno e si vedeva il problema con gli occhi del protagonista, con un punto di vista dall'interno. Egli come il lettore deve affrontare il dramma della scelta: quale professione o mestiere o missione fare, per sbarcare il lunario. E soppesare i pro e i contro di ciascuna soluzione. Così il lettore si immedesimava e apprezzava.
8. Come le interferenze morali o moralistiche, anche le interferenze storiografiche sono del tutto inopportune: vanno eliminate. Lo scrittore si informa sul periodo storico, ma poi fa confluire nel romanzo le sue informazioni. Anche qui si può muovere allo scrittore la stessa accusa: non ha trasformato i passi storiografici in romanzo e in avventura. Ma si poteva fare. Una delle interruzioni più infelici è agli inizi del romanzo: l'autore rimanda l'incontro di don Abbondio con i bravi per fare una lunga digressione storica. In tal modo raffredda la situazione e il lettore ci resta male. Doveva proseguire con un'altra scena. Ad esempio quello che in quel momento faceva un altro personaggio del romanzo. Insomma doveva proseguire con una scena che attirasse l'attenzione del lettore e mantenesse intensa l'emozione e la curiosità verso quel che sarebbe successo al curato.
9. Anche la conclusione moralistica disturba: è troppo esplicita, non è stata trasformata in avventura. Anche Dumas ne *Il conte di Montecristo* fa didattica per il lettore. Ma essa è sempre fusa con gli episodi narrati, non è mai esplicita. Lo scrittore non si mette mai in cattedra. Sarebbe un comportamento fastidioso e pure sbagliato. Si mescola sempre tra i personaggi. È invisibile. E ugualmente si identifica o si nasconde nel punto di vista del lettore. Manzoni invece dalla cattedra guida il suo lettore per tutto il corso del romanzo, dal ritrovamento del manoscritto alla morale finale.
10. I limiti del romanzo rispecchiano i limiti della società del tempo: l'Italia – o gli Staterelli italiani – stava a guardare, mentre gli altri Stati europei erano attori della storia contemporanea. Gli altri Stati poi avevano scrittori di professione che vivevano scrivendo. L'Italia non ha uno sviluppo economico che ne giustifichi l'esistenza. Nel 1911, quindi molti decenni dopo, il vicentino Emilio Salgari (1862-1911) si suicida perché i romanzi che scriveva non gli permettevano una vita decente (e perché truffato da editori disonesti). Ma neanche i suoi romanzi d'avventura esotica e piratesca reggono il confronto con uno scrittore *contemporaneo* come Jules Verne (1828-1905).



1. Giovanni Fattori, *Riposo in Maremma* o *Siesta*, 1870-73.

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 retrivo 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 il degrado 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.

---I☺I---

Li soprani der monno vecchio

C'era una vorta un Re cche ddar palazzo
mannò ffora a li popoli st'editto:
«Io sò io, e vvoi nun zete un cazzo,
sori vassalli bbuggiaroni, e zzitto.

Io fo ddritto lo storto e storto er dritto:
pòzzo vénneve a ttutti a un tant'er mazzo:
Io, si vve fo impiccà nun ve strapazzo,
ché la vita e la robba Io ve l'affitto.

Chi abbita a sto monno senza er titolo
o dde Papa, o dde Re, o dd'Imperatore,
quello nun pò avé mmai vosce in capitolo».

Co st'editto annò er Boja pe ccuriero,
interroganno tutti in zur tenore;
e arisposeno tutti: «È vvero, è vvero».

21 gennaio 1832 - De Pepp'er tosto

I sovrani del vecchio mondo

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[1],
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".

21 gennaio 1832 - De Pepp'er tosto

Er caffettiere fisolofo

L'ommini de sto Monno sò ll'istesso
che vvaghi de caffè nner mascinino:
c'uno prima, uno doppo, e un antro appresso,
tutti cuanti però vvanno a un distino.

Spesso muteno sito, e ccaccia spesso
er vago grosso er vago piccinino,
e ss'incarzeno tutti in zu l'ingresso
der ferro che li sfraggne in porverino.

E ll'ommini accusì vviveno ar Monno
misticati pe mmano de la sorte
che sse li ggira tutti in tonno in tonno;

e mmovennose oggnuno, o ppiano, o fforte,
senza capillo mai caleno a ffonno
pe ccascà nne la gola de la Morte.

Roma, 22 gennaio 1833

Il caffettiere filosofo

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.

[1] Non vi faccio alcun torto.

La golaccia

Quann'io vedo la ggente de sto Monno,
che ppiù ammucchia tesori e ppiù ss'ingrassa,
più ha ffame de ricchezze, e vvò una cassa
compaggna ar mare, che nun abbi fonno,

dico: oh mmandra de scechi, ammassa, ammassa,
sturba li ggiorni tui, pèrdesce er zonno,
trafica, impiccia: eppoi? Viè ssiggnor Nonno
cor farcione e tte stronca la matassa.

La morte sta anniscosta in ne l'orloggi;
e ggnisuno pò ddì: ddomani ancora
sentirò bbatte er mezzoggiorno d'oggi.

Cosa fa er pellegrino poverello
ne l'intraprenne un viaggio de quarc'ora?
Porta un pezzo de pane, e abbasta quello.

27 ottobre 1834

---I☺I---

L'anima

Oh tteste, vere teste da testiera!
Tante sciarle pe ddì ccome se more!
Du' frebbettacce, a vvoi, quarche ddolore,
'na stirata de scianche, e bbona sera.

Da sì cc' oggni cazzaccio fa er dottore,
e sputa in càtedra, e armanacca, e spera
de pesà ll'aria drento a la stadera,
se n'hanno da sentì dd'ogni colore

Perché ll'occhio d'un morto nun ce vede?
Perché cquanno che ll'anima va in strutto,
nun lassa ar posto suo ggnisun'erede.

E mmentr'er corpo spiggionato e brutto
è ssord' e mmuto e nnun z'arregge in piede,
lei cammina da sé, pparla, e ffa ttutto.

Roma, 11 maggio 1833

---I☺I---

Er giorno der Giudizzio

Quattro angioloni co le tromme in bocca
se metteranno uno pe cantone
a ssonà: poi co ttanto de vocione
cominceranno a dì: "Fora a chi ttocca".

Allora vierà su una filastrocca
de schertri da la terra a ppecorone,
pe ripijà ffigura de perzone
come purcini attorno de la biocca.

L'avidità

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 (=
con il falcione e ti stronca la matassa". il Tempo)

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.

27 ottobre 1834

---I☺I---

L'anima fa tutto

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
e sputa in cattedra e fa ipotesi e spera dottore,
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),
non lascia al suo posto nessun erede.

E, mentre il corpo senza più inquilino e abbrutito,
è sordo e muto e non si regge in piedi,
lei cammina da sé, parla e fa tutto.

Roma, 11 maggio 1833

---I☺I---

Il giorno del Giudizio

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 sta biocca sarà Dio benedetto,
che ne farà du' parte, bianca, e nera:
una pe annà in cantina, una sur tetto.

All'urtimo uscirà 'na sonajera
d'angioli, e, come si ss'annassi a letto,
smorzeranno li lumi, e bona sera.

Roma, 25 novembre 1831

---I☺I---

Chi cerca trova

Se l'è vorzùta lui: dunque su' danno.
Io me n'annavo in giù p'er fatto mio,
quann'ecco che l'incontro, e je fo: "Addio".
Lui passa, e m'arisponne cojonanno.

Dico: "Evviva er cornuto"; e er zor Orlanno
(n'è testimonio tutto Borgo-Pio)
strilla: "Ah carogna, impara chi sò io";
e torna indietro poi come un tiranno.

Come io lo vedde cor cortello in arto,
co la spuma a la bocca e l'occhi rossi
cùrreme addosso pe venì a 'assarto,

m'impostai cor un zercio e nun me mossi.
Je feci fà tre antri passi, e ar quarto
lo pres'in fronte, e je scrocchiorno l'ossi.

Roma, 4 settembre 1835

---I☺I---

S.P.Q.R.

Quell'esse, pe, ccú, erre, inarberate
sur portone de guasi oggni palazzo,
quelle sò cquattro lettere der cazzo,
che nun vonno dì ggnente, compitate.

M'aricordo però cche dda regazzo,
cuanno leggevo a fforza de frustate,
me le trovavo sempre appiccicate
drent'in dell'abbeccé ttutte in un mazzo.

Un giorno arfine me te venne l'estro
de dimannanne1 un po' la spiegazzione
a ddon Furgenzio ch'era er mi' maestro.

Ecco che mm'arispose don Furgenzio:
«Ste lettre vonno dì, ssor zomarone,
Soli preti qui rreggneno: e ssilenzio».

Roma, 4 maggio 1833

---I☺I---

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.

Roma, 25 novembre 1831

---I☺I---

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 testimone 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.

Roma, 4 settembre 1835

---I☺I---

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'abbecedario 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,
Solo i Preti Qui Regnano; e silenzio (=sta' zitto)".

Roma, 4 maggio 1833

---I☺I---

La vita da cane

Ah sse chiam'ozzio er zuo, bbrutte marmotte?
Nun fa mmai ggnente er Papa, eh?, nun fa ggnente?
Accusì vve pijjassi un accidente
come lui se strapazza e ggiorn'e nnotte.

Chi pparla co Ddio padr'onnipotente?
Chi assorve tanti fijji de miggnotte?
Chi mmanna in giro l'innurgenze a bbotte?
Chi vva in carrozza a bbinidì la ggente?

Chi jje li conta li quadrini sui?
Chi l'ajjuta a ccreà li cardinali?
Le gabbelle, pe ddio, nnu le fa llui?

Sortanto la fatica da facchino
de strappà ttutto l'anno momoriali
e bbuttalli a ppezzetti in ner cestino!

Roma, 31 dicembre 1845

---I☺I---

Le risate der Papa

Er Papa ride? Male, amico! È sseggno
c'a mmomenti er zu' popolo ha da piaggne.
Le risatine de sto bbon padreggno
pe nnoi fijjastri[2] sò ssempre compaggne.

Ste facciacce che pporteno er trireggno[1]
s'assomijjeno tutte a le castaggne:
bbelle de fora, eppoi, pe ddio de leggno,
muffe de drento e ppiene de magaggne.

Er Papa ghiggna? Sce sò gguai per aria:
tanto ppiù cch'er zu' ride de sti tempi
nun me pare una cosa nescessaria.

Fijji mii cari, state bbene attenti.
Sovrani in alegria sò bbrutti esempi.
Chi rride cosa fa? Mmostra li denti.

17 novembre 1834

---I☺I---

Er Papa novo

Che cce faressi? è un gusto mio, fratello:
su li gusti, lo sai, nun ce se sputa.
Sto Papa che cc'è mmó rride, saluta,
è ggiovene, è a la mano, è bbono, è bbello...

Eppuro, er genio mio, si nun ze muta,
sta ppiù pp'er papa morto, poverello!:
nun fuss'antro pe avé mess'in castello,
senza pietà, cquella gginìa futtuta.

[1] Il trireno è il copricapo con tre corone, segno del potere papale.

La vita da cani del Papa

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!

Roma, 31 dicembre 1845

---I☺I---

Le risate del 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 trireno
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 significa brutti tempi.
Chi ride che cosa fa? Mostra i denti.

17 novembre 1834

---I☺I---

Il Papa nuovo

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 prigione,
senza pietà, quella genìa fottuta[2].

[2] I prigionieri politici.

Poi, ve pare da papa, a sto paese,
er dà ccontro a pprelati e a ccardinali,
e l'usscì a ppiede e er risegà le spese?

Guarda la su' cuscina e er rifettorio:
sò ppropio un pianto. Ah cqueli bbravi ssciali,
quele bbelle maggnate de Grigorio!

21 ottobre 1846

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 (=miseri). Ah quei bravi
sprechi, quelle belle mangiate di Gregorio!

21 ottobre 1846

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 doveva 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: Giosuè 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 *Fantasticheria* (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. È meglio accontentarsi di quel che si ha. Il ragionamento è valido, ma soltanto per un certo verso: l'ostrica va incontro alla rovina se si stacca dallo scoglio con la cultura e l'esperienza che si è fatta rimanendo attaccata allo scoglio. E i personaggi de *I Malavoglia* si comportano così: vogliono diventare commercianti senza prima fare apprendistato presso un commerciante e si mettono subito nei guai. Tuttavia ci si può staccare dallo scoglio, se ci si prepara con intelligenza e con una adeguata cultura ad entrare nel mondo vicino e lontano dallo scoglio.
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 sarebbe-

ro 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, forse 180 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'accademia dell' "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 1950-60, ben 180 anni dopo. E il *boom* economico è del 1958-61.

10. Belli va confrontato almeno con il tirolese Walther von der Vogelweide (1170-1230), feudatario, poeta e filosofo, più sopra.

----------I☺I----------



"Serpente, perché vuoi tentarmi? Sei brutto e hai l'alito cattivo!"



1. John Roddam Spencer Stanhope, *Eva tentata dal serpente*, 1877.
2. *"Te la mostro? Mi vuoi vedere nuda? Eccomi!"*, 2012.

I canti risorgimentali (1838-66)

La storia d'Italia e della letteratura italiana è fatta anche dai *canti risorgimentali*, che hanno riempito metà Ottocento. Sul piano letterario sono per lo più assai modesti, ma non è questo che conta. Quel che importa è che riescano a coinvolgere gli animi e il pubblico del tempo. E riescono a ottenere questo risultato. In sostanza essi sono scritti da intellettuali e da patrioti per altri intellettuali e per altri patrioti. Raramente riescono a raggiungere le classi popolari.
Vale la pena di conoscerli, per vedere e per capire che cosa avevano in testa gli italiani che volevano unificare l'Italia. Una fatica che si deve fare. Questa cultura fu alla base dell'Italia unita ed anche dei problemi post-unitari male affrontati e mai risolti e dei problemi dell'Italia di oggi.

Alcune osservazioni.

a) L'impero romano cadde perché non riuscì più a gestire i barbari ai confini, che lo invasero e poi lo occuparono (secc. III-VII), provocando il collasso della società romana durato 500 anni, fino al Mille. La misura del collasso è facile da vedere: al tempo dell'imperatore Augusto (63 a.C.-14 d.C.) Roma aveva un milione di abitanti. Mille anni dopo agli inizi del sec. XI soltanto 20.000.

b) Nel 1492 Ludovico il Moro, signore di Milano, invitò Carlo VIII, re di Francia, contro il re di Napoli, perché egli non aveva forze sufficienti per attaccarlo. Il sovrano francese accolse l'invito, attraversò l'Italia e arrivò a Napoli senza colpo ferire. Gli altri Stati italiani, allarmati, si allearono per fermarlo, ma il sovrano, anche se sconfitto (Fornovo sul Taro, 1495), riuscì a tornare in Francia. Da quel momento gli Stati europei capirono che l'Italia era ricca e indifesa, e facile terra di conquista. E iniziarono le invasioni, che durarono fino a una rapida e incredibile riunificazione della penisola (1859-70).

c) Dante Alighieri parla dell'Italia e delle sue divisioni in *Pg* VI, aveva parlato di Firenze e dei conflitti interni in *If* VI, avrebbe parlato dell'impero e della modestia degli imperatori in *Pd* VI. Ad ogni modo la città era una cellula della nazione, che con le altre nazioni costituiva l'impero, insomma l'Unione Europea di oggi. Il Basso Medio Evo riusciva a salvare le città, le *nationes* (le organizzazioni su basi nazionali degli studenti) e l'unità dell'Europa grazie a una sola lingua, il latino. Gli stranieri venivano in Italia a studiare all'università o a studiare arte, e spesso si fermavano. Chi studiava, tornava poi a casa e aveva un bel ricordo degli anni giovanili passati in Italia. La doppia lingua era d'obbligo (latino e lingua nazionale). I docenti giravano le università di tutta Europa.

d) Nel *Principe*, XXVI (1512), Machiavelli per motivi strumentali (cerca un posto di lavoro) suggerisce a Lorenzino de' Medici di mettersi a capo di un vasto movimento di unità nazionale e cacciare gli stranieri, perché il momento era propizio. E fa finire l'operetta citando gli ultimi versi di Francesco Petrarca, *Italia mia, ben che 'l sperar sia indarno*, CXXVIII:

> Vertù contra furore
> prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto:
> ché l'antiquo valore
> ne gli italici cor' non è anchor morto (vv. 92-96).
>
> *Il valore militare [degli italici] prenderà le armi contra la furia dei barbari, e il combattimento sarà breve, perché l'antico valore dei romani nel cuore degli italici non è ancora morto.*

Ma Lorenzino non ci fa caso e lo assume cinque anni dopo. A suo avviso piccolo è bello. A dire il vero, l'Italia era poco abitata e conveniva spostarsi più per mare che per terra. Le strade erano le antiche strade romane, che da secoli non conoscevano manutenzione.

e) Gli Stati del Cinque-Settecento sono sovra-nazionali: molti popoli convivevano pacificamente o quasi. I sovrani avevano l'abitudine di farsi guerra, ma – nelle compagnie di ventura – si moriva più per malattie o mancanza di igiene che per ferite. In caso di difficoltà i soldati alzavano le mani e si arrendevano, poi erano riscattati e tornavano a combattere. Francesco Petrarca si lamenta di questo trucco in I*talia mia, ben che 'l sperar sia indarno*, CXXVIII (vv. 65-67). I sovrani non volevano rovinare il loro giocattolo costoso, l'esercito, preferivano fare manovre, ma non mandarlo sul campo di battaglia in assalti frontali all'ultimo sangue. Prima degli eserciti (in senso blando) nazionali o sovranazionali c'erano le compagnie di ventura, ingaggiate dal signore che voleva far la guerra al vicino. I soldati avevano però poca voglia di combattere e ancor meno di farsi ammazzare. Le cose cambiano soltanto con la rivoluzione francese e con Napoleone Bonaparte (1792-97): i soldati combattono per sé, possono conquistare il bottino e violentare le donne che incontrano, e vanno all'assalto del nemico all'arma bianca. Una pubblicità di successo. La nuova strategia è inaugurata da Napoleone ad Arcore (1796), presso Verona. Giuseppe Garibaldi (1807-1882) adotta questa strategia nel 1860, sbarcando in Sicilia, ma nel 1867 è fermato a Mentana, presso Roma, da una nuova arma, lo Chassepot francese, un fucile a retrocarica che aveva una portata utile di m 1.200 e usava cartucce pre-confezionate.

f) L'Illuminismo propone la tesi che tutti gli uomini sono uguali. Una tesi campata per aria, poiché i nostri sensi ci dicono che sia gli uomini sia le donne sono sempre diversi e che anzi nascono, crescono, si ammalano e muoiono. La tesi però non andava presa alla

lettera, che tutti gli uomini fossero uguali e che non ci fossero le donne. Ma in un altro senso: il *terzo Stato*, la borghesia, era uguale al *primo Stato* (il clero) e al *secondo Stato* (i nobili). Ben inteso, il *popolino* senza arte né parte non aveva un suo Stato, non faceva parte degli esseri umani e neanche degli esseri inanimati. Gli storici e gli ignoranti hanno capito quel che hanno voluto, cioè tutti gli uomini sono uguali, compreso il sotto-proletario che passa il tempo a bere e a rubare. Io sarei contento di essere un secondo Laplace, ma è soltanto un pio desiderio: non lo sarò mai. I fautori di questa uguaglianza forsennata e inesistente non hanno visto che gli uomini sono tutti diversi e hanno dimenticato che oltre alle caratteristiche individuali c'è pure la cultura che li rende diversi. Ma essi non hanno la minima idea che esista e che cosa sia la cultura.
Peraltro nessuno si è accorto che esisteva un'altra definizione, molto più intelligente, di uguaglianza: quella della Chiesa che si rifaceva al *Vangelo* (*Gv* 1, 12-13): gli uomini sono tutti uguali *in quanto* figli di Dio e fratelli in Gesù Cristo. L'uguaglianza era a monte, e non interferiva con ciò che succedeva a valle. Dio era il *fondamento* assoluto e indiscutibile di questa uguaglianza. Poi a valle esistevano le differenze e tante altre cose.
L'affermazione illuministica era campata per aria, non aveva alcun fondamento ed era scalzata dalla realtà, che mostrava gli uomini del tutto diversi tra loro. Un nobile o un clericale poteva fare senza problemi l'affermazione contraria, ugualmente infondata e ugualmente campata per aria. Ma... essi erano intelligenti e cercano di fondarla. Inventano una giustificazione giuridica: i titoli nobiliari… I titoli nobiliari erano stati emanati nel passato, e perciò gli illuministi cercano di screditarli, sostenendo la tesi che il presente sarà pure un nano sulle spalle di un gigante, il passato. Ma anche se è un nano, vede più lontano. Tuttavia la ragione illuministica ogni tanto aveva un colpo di sonno e dormiva alla grossa: da sempre i titoli nobiliari erano in vendita, servivano per rimpinguare le casse dello stato. E a concedere titoli erano indifferentemente la Chiesa e lo Stato. Molti illuministi poi appartenevano alla piccola nobiltà e avevano tanto di titolo nobiliare. Il più importante è Charles-Louis de Secondat, barone di Montesquieu (1689-1755).
Un fondamento biologico dell'uguaglianza era ed è altrettanto difettoso e inconsistente: mette sullo stesso piano uomini, animali, piante, cose. Inoltre si lascia sfuggire la dimensione linguistica, culturale, simbolica e storica di ogni società e pure il fatto che le popolazioni con il tempo si differenziavano sempre più le une dalle altre: l'ambiente le costringeva a rimanere nello stesso luogo o a spostarsi in gruppo. Qui si potrebbero citare gli studi di Charles Darwin (1809-1882) sulle piante e sugli animali studiati durante i due viaggi sulla *Beagle*: ogni ambiente era specifico per quelle forme di vita.
Peraltro gli illuministi erano intelligenti: sapevano di aver inventato l'idea di uguaglianza per lottare contro gli avversari, e ogni arma è lecita (o quasi). Colpevoli non sono loro, ma gli storici che non li hanno capiti e coloro che sono senza idee e che citano a loro sostegno l'autorità che più fa comodo. *Usano* gli illuministi e non sanno nulla delle idee della Chiesa in proposito. Sono pure profondamente ignoranti.
Dovrebbe essere ovvio e banale che un esquimese non può intendersi con un cinese. E, anche se esistesse un traduttore perfetto, i termini indicherebbero realtà molto diverse e anche sconosciute. Gli esquimesi hanno 40 termini per indicare la neve. Chi abita nel deserto del Sahara neanche uno. Per la pioggia, chi abita in Amazzonia…

g) L'idea di *patria* nasce con la rivoluzione francese (1792), che intende esportarla in tutta Europa, fino nella lontana Russia. Era l'unico modo per salvare la rivoluzione: convincere i soldati che non combattevano più per il loro re, ma per se stessi. Gli Stati europei, invasi, non apprezzano, e fanno una ovvia contromossa: istillano anche nei loro eserciti l'idea che non combattono più per il sovrano, ma per se stessi e per la loro patria. Così in tutta Europa si diffonde l'ideale di *patria*. E non era più possibile sradicarlo. Condiziona la storia dell'Ottocento dal 1815 fino al 1886. Nel 1829 la Grecia si libera dal dominio turco grazie all'aiuto inglese. Nel 1870 sulla scena europea compaiono due nuovi Stati: la Prussia e l'Italia. Nel 1876 inizia la lotta dei bulgari per cacciare i turchi. Dopo il 1870 l'idea di *nazione* si esaspera e si trasforma in *nazionalismo*. I nazionalismi europei vanno alla conquista del mondo (1870-1914).

h) Alessandro Manzoni (1785-1873), il maggior intellettuale del tempo, dà un contributo eccezionale all'unità d'Italia: usa la riflessione e la penna. Costruisce una lingua nazionale nel romanzo *I promessi sposi* (1840-42), è a favore dell'unità d'Italia e pure di Roma capitale, anche se è un cattolico fervente. In *Marzo 1821* (1821, 1848) in due soli versi fornisce una definizione precisa di *popolo* e di *Stato nazionale*:

> una d'arme di lingua d'altare,
> di memorie, di sangue, di cor (vv. 31-32).

Traducendo: il *popolo* ha il suo *Stato nazionale*, e *popolo* vuol dire: lo stesso esercito, la stessa lingua, la stessa fede religiosa, la stessa storia alle spalle (insomma le stesse radici e la stessa cultura), lo stesso sangue, e gli stessi sentimenti. In questo modo un popolo, uno Stato-nazione, è unito e compatto. Ed ha senso che un cittadino lotti a favore della patria, cioè di sé e degli altri cittadini: sono uniti da storia, sangue, cultura (poi esercito e religione). Aiutare un altro è come aiutare se stessi. La definizione è complessa, considera diverse variabili. E scalza la demenza, le paranoie e le allucinazioni dei sedicenti antirazzisti, che trovano razzismo pure nelle scatolette di tonno, anche se non hanno mai dato una definizione di *razzismo*. Il linguaggio è *descrittivo*, non *ontologico*. Se uno abita a Ferrara, è comodo per tutti chiamarlo *fer-*

rarese. Se uno passa il tempo a viaggiare, diventa un *viaggiatore*. Se abita in USA, diventa uno *statunitense* o un *americano*. Se abita in Cina, un *cinese*. Se è di carnagione chiara diventa un *bianco*. Se è giallino, diventa un *giallo*. Se sta male, diventa verde o giallo. Se è arrabbiato, diventa *verde dalla bile*. Dire che gli uomini sono tutti uguali impedisce la distinzione e la precisione. A parte il fatto banalissimo e direttamente riscontrabile che non è vero, perché ogni uomo è un singolo individuo, che pure cambia nel tempo: nasce, cresce, si ammala, si arrabbia, si sposa e muore. Addirittura, dopo che ha frullato non è più lo stesso di prima: provare per credere… Allo stesso modo potremmo dire che *esseri viventi* e *cose* sono tutti uguali, perché composti da atomi. I termini non sono valutativi, ma descrittivi. Ma i più dementi sono gli scienziati italiani, che sbavano contro gli inesistenti razzisti. Essi hanno distorsioni mentali a spiegare perché nel sec. XX i loro antenati, gli scienziati di quel tempo, parlavano di razze e di altro, anche di razze superiori e di razze inferiori, mentre al presente gli scienziati sono schierati a favore ella tsi opposta… Così i dementi genetici negano l'esistenza delle razze, come se qualcuno le avesse negate. E cadono in un bieco biologicismo, in cui in una notte buia tutte le vacche sono nere. Dall'uomo primitivo in poi esisteva il codice genetico che si univa con la cultura che caratterizzava quell'individuo e quella società. Tutti gli uomini sono diversi, anche tutte le donne. E per fortuna. Altrimenti passeremo il tempo a litigare per avere la stessa donna o a giocarcela a dadi.
La cultura è più importante del codice genetico: rende diversi un uomo da un altro, una società dall'altra. Ma gli antirazzisti sono ignoranti e non sanno niente di cultura. Restano al livello di uguaglianza biologica e non vanno oltre. E a livello di cultura sorgono i problemi e i conflitti. La cultura occidentale è assai aggressiva, quella orientale preferisce l'equilibrio con la Natura, quella delle piccole tribù dell'Amazzonia propone l'integrazione con la Natura. Oltre ai rapporti con la Natura ci sono i rapporti con le altre Culture… Possono essere di compatibilità o di incompatibilità. In questo secondo caso sono guai.
In *Marzo 1821* (1821, 1848) e nell'*Adelchi* (atto III, coro) (1819-22) invita gli italiani a non aspettare l'aiuto di nessuno, a impugnare le armi e a combattere fino alla morte, per cacciare lo straniero.

Quante volte sull'alpe spïasti
l'apparir d'un amico stendardo!
Quante volte intendesti lo sguardo
ne' deserti del duplice mar!
Ecco alfin dal tuo seno sboccati,
stretti intorno ai tuoi santi colori,
forti, armati dei propri dolori,
i tuoi figli son sorti a pugnar

Oggi, o forti, sui volti baleni
il furor delle menti segrete:
per l'Italia si pugna, vincete!
il suo fato sui brandi vi sta.
O risorta per voi la vedremo
al convito dei popoli assisa,
o più serva, più vil, più derisa
sotto l'orrida verga starà (vv. 81-96).

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.

Oggi, o valorosi, sui vostri volti risplenda 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
[ancora] più serva, più vile, più derisa,
sotto il giogo vergognoso dello straniero.

La polizia arresta suo figlio patriotardo, ma egli non muove un dito per farlo uscire di galera. Non ci sono privilegiati.

i) La cultura risorgimentale (1815-1870) si rivolge a intellettuali, studenti, borghesi e nobili. Esclude il popolo analfabeta o semianalfabeta, che aveva altri problemi da affrontare: mangiare ogni giorno. L'Italia si unifica senza il contributo popolare e, paradossalmente, il costo dell'unificazione va poi a cadere sulle spalle del popolo (aumento delle tasse, pesantissima quella sul pane, che provoca disordini, e leva obbligatoria), che non può apprezzare. Nel 1861 l'Italia perde Camillo Benso, conte di Cavour (1810 -1961), il suo politico più lucido, per il quale, fatta l'Italia, si dovevano fare gli italiani. Non furono unificati. La classe dirigente, la Destra come la Sinistra storica, non si dimostrarono all'altezza dei problemi. E il costo di tale mancata unificazione si paga ancor oggi.

l) Al di là del desiderio di essere nazionalisti o internazionalisti c'è un problema economico: avere un mercato abbastanza vasto per vendere le proprie merci e resistere alla concorrenza delle industrie straniere. Il mercato nazionale serviva allo scopo, ma esso diventa ben presto inadeguato, e per le industrie italiane occorre un mercato sempre più vasto: dopo il 1870 l'Italia (e l'Europa); dopo il 1950 l'Europa (e il resto del mondo); oggi l'Europa e il resto del mondo. Soltanto così l'Italia e l'Europa possono resistere alla concorrenza internazionale di paesi come Giappone, India, Pakistan e Cina. E nessuno o quasi sa che dietro le industrie che producono ed esportano ci sono i posti di lavoro degli operai. Più esportano, più hanno bisogno di operai e lavoratori qualificati, che lavorano, guadagnano e spendono per le loro famiglie…

Giovanni Berchet (1783-1851), *All'armi! All'armi!*, 1838

Su (=Orsù), figli d'Italia! su, in armi! coraggio!
Il suolo qui è nostro: del nostro retaggio
il turpe mercato finisce pei re.
Un popol diviso per sette destini,
in sette spezzato da sette confini (=Stati),
si fonde in uno solo, più servo non è.
Su, Italia! su, in armi! Venuto è il tuo dì!
Dei re congiurati la tresca finì!

Dall'Alpi allo Stretto fratelli siam tutti!
Su i limiti (=confini) schiusi, su i troni distrutti
piantiamo i comuni tre nostri color
il verde, la speme (=la speranza) tant'anni pasciuta;
il rosso, la gioia d'averla compiuta;
il bianco, la fede fraterna d'amor.
Su, Italia! su, in armi! Venuto è il tuo dì!
Dei re congiurati la tresca finì!

Su, Italia novella! Su, libera ed una (=unita)!
Mal abbia (=maledetto) chi a vasta, secura fortuna
l'angustia prepone d'auguste (=famose) città!
Sien tutte le fide (=fedi) d'un solo stendardo!
Su, tutti da tutte! Mal abbia (=maledetto) il codardo,
l'inetto che sogna parzial libertà.
Su, Italia! su, in armi! Venuto è il tuo dì!
Dei re congiurati la tresca finì!

Voi chiusi nei borghi, voi sparsi alla villa,
udite le trombe, sentite la squilla
che all'armi vi chiama del vostro Comun!
Fratelli, a' fratelli correte in aiuto!
Gridate al Tedesco che guarda sparuto:
l'Italia è concorde, non serve (=è serva) a nessun!
Su, Italia! su, in armi! Venuto è il tuo dì!
Dei re congiurati la tresca finì!
---I☺I---

Commento
1. "All'armi!": alle armi!, impugnate le armi!
2. La terza strofa va tradotta così:
Risorgi, o nuova Italia! Risorgi, libera e unita!
Sia maledetto chi a una grande, sicura fortuna
antepone la piccolezza di famose città!
Le fedi si rivolgano tutte a una sola bandiera!
Risorgete, tutti da tutte le città! Sia maledetto il codardo, l'incapace che sogna la libertà solo per alcuni.
3. "*Dei re congiurati la tresca finì!*": il verso si riferisce ai moti del 1830-31, quando i re dei vari Staterelli italiani si allearono e congiurarono contro i patrioti che cospiravano per liberare l'Italia dallo straniero. La canzone quindi fa riferimento a quel che era successo appena sette anni prima.
4. La metafora "Su, Italia" va resa esplicita. Indica intellettuali, borghesi e nobili, ed esclude il popolo analfabeta o semi-analfabeta.
5. Il poeta giustamente se la prende con chi ha una visione angusta dell'unità e mette in primo piano gli interessi locali a quelli nazionali: "Maledetto sia chi a una vasta, sicura fortuna Prepone l'angustia d'auguste (=famose) città!". In altre parole bisognava pensare più in grande ed eliminare tutti gli ostacoli e le dogane che non permettevano di muoversi rapidamente nella penisola. Insomma era come passare da tante piccole botteghe a un super-mercato ben organizzato. Un economista avrebbe parlato di razionalizzazione nell'uso delle risorse. Stesso discorso oggi per l'Europa Unita (2022).
6. Il problema dello straniero non è messo a fuoco: c'era soltanto l'impero asburgico nell'Italia settentrionale. Cacciarlo era impossibile, ma, anche se fosse stato possibile, restavano i re e i principi locali: regno del Piemonte, granducato di Toscana, Regno di Napoli e soprattutto lo Stato pontificio. La popolazione era tutta cattolica e si trovava davanti a un dilemma: unificare l'Italia significava "andare contro" il papa; o in alternativa la presenza del papa impediva ai cattolici di intraprende una qualsiasi iniziativa. Si pensa perciò a una confederazione di stati italiani, ma senza successo. E non c'era nessuno stato tanto potente da poter conquistare gli altri. Storicamente parlando, quando uno Stato acquistava importanza, tutti gli altri si coalizzavano contro di lui. E la situazione restava bloccata. Tuttavia molti patrioti sono disposti a prendere le armi contro lo Stato della Chiesa (Goffredo Mameli) o a volerlo smantellare (Alessandro Manzoni). Ma poi successe l'incedibile e l'Italia fu unificata in appena 20 anni (1848-70).
7. Il poeta invita gli italiani a impugnare le armi. Lo aveva fatto anche Manzoni in *Marzo 1821* (1821, 1948), ma l'inno è pubblicato soltanto nel 1848:

> L'han giurato: altri forti a quel giuro (=giura-
> rispondean da fraterne contrade, mento)
> affilando nell'ombra le spade
> che or levate scintillano al sol.
> Già le destre hanno strette le destre;
> già le sacre parole son porte (=pronunciate):
> o compagni sul letto di morte,
> o fratelli su libero suol (vv. 9-16).

Ripete l'invito nell'*Adelchi*, atto III, coro (1819-22), portando argomentazioni stringenti.
8. In *Marzo 1821* (1821, 1848) in due soli versi fornisce anche una definizione precisa di *Stato nazionale*:

> una d'arme di lingua d'altare,
> di memorie, di sangue, di cor (vv. 31-32).

La definizione di Manzoni ha un respiro molto più vasto rispetto a quella di Berchet, ma compare soltanto nel 1848, dieci anni dopo.
----------I☺I----------

Giuseppe Verdi (1813-1901), *Nabucco*, coro, 1842

Va, pensiero, sull'ali dorate,
va, ti posa sui clivi, sui colli,
ove olezzano (=profumano) tepide e molli
l'aure dolci del suolo natal!

Del Giordano le rive saluta,
di Sionne le torri atterrate.
O mia Patria sì bella e perduta,
o membranza (=ricordo) sì cara e fatal!

Arpa d'or dei fatidici vati
perché muta dai salici pendi?
Le memorie nel petto riaccendi,
ci favella (=cantaci) del tempo che fu!

O simile di Solima (=Gerusalemme) ai fati
traggi un suono di cupo lamento
oh t'ispiri il Signore, un concento
che ne infonda al patire virtù,
che ne infonda al patire virtù,
al patire virtù!

Commento
1. Il coro affronta il problema della patria in termini universali: ogni popolo dev'essere libero. Il testo, modestissimo e di una insignificanza assoluta, non va letto, va ascoltato o ancor meglio va cantato "in coro". E la musica di Verdi è possente.
2. L'autore del testo è il poeta Temistocle Solera (1815-1878), che scrisse i versi ispirandosi al *Salmo 137* della *Bibbia*, *Super flumina Babylonis* (*Sui fiumi di Babilonia*).
3. Il *concento* della strofa finale significa: "un armonioso accordo di più voci o suoni", un "canto corale".
4. Il contesto del coro è questo: gli ebrei sono in esilio a Babilonia e con il pensiero ritornano a casa, alla patria perduta. E provano un acuto senso di nostalgia.
5. Una osservazione: intellettuali, borghesi e nobili vanno a teatro, il popolo analfabeta o semi-analfabeta no. Il suo problema quotidiano era banale: mangiare ogni giorno. La frattura sociale della popolazione era un altro problema per il presente come per il futuro: i primi guadagnavano dall'unità nazionale, la popolazione molto meno, era anzi danneggiata dall'aumento delle tasse (l'unificazione aveva avuto costi notevoli) e dalla leva obbligatoria di ben sette anni (1870).
6. Il coro va confrontato con Alessandro Manzoni, *Adelchi*, atto III, coro: gli italici vedono i longobardi messi in fuga dai franchi e sperano che i franchi siano venuti a liberarli. Il poeta li disillude: il novo arrivato si allea con l'antico ed ora avrete due oppressori.
7. Se volete la libertà dall'oppressione straniera, dovete impugnare le armi e cacciare l'oppressore. Manzoni è un intellettuale brutale e sincero, che chiama le cose con il loro nome. La tragedia è ambientata nel 774: il papa, insidiato dai longobardi, chiama in Italia i franchi contro di loro. E i franchi li sconfiggono.
6. Molti termini sono "alti", come voleva la cultura del tempo: *olezzano*, *Sionne*, *[ri]membranza*, *fatal*, *arpa d'or*, *favella* (ind. pres., 3ª sing., verbo *favellare*), *Solima*, *concento*, *virtù*. Pure i troncamenti.

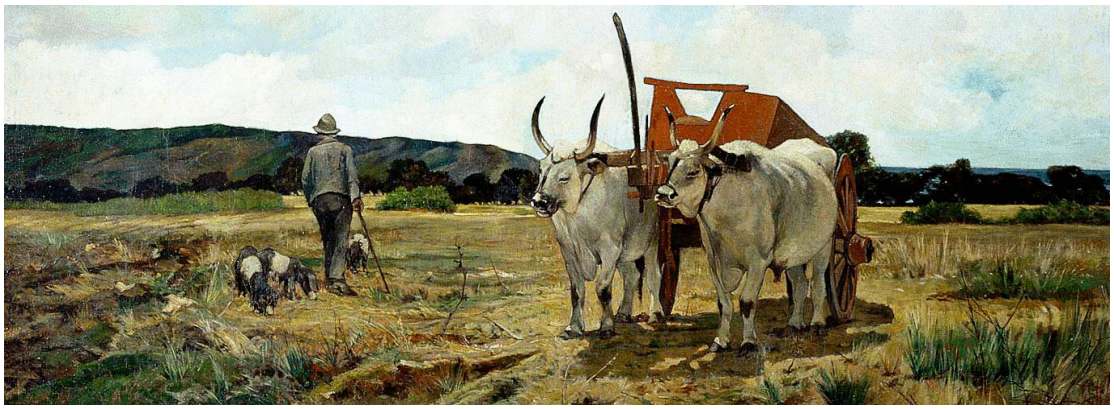
Va', o mio pensiero, sulle ali dorate

Va', o mio pensiero, sulle ali dorate,
va', e posati sui pendii e sui colli,
dove profumano tiepide e molli
le arie dolci della terra natale!

Saluta le rive del Giordano
e le torri abbattute di Sion (=Gerusalemme).
O mia Patria così bella e [ora] perduta,
o ricordo così caro e fatale!

O arpa d'oro dei nostri profeti,
perché pendi muta dai salici?
Riaccendi le memorie nel petto,
cantaci del tempo che fu (= tempo felice)!

O arpa, fai risuonare un cupo lamento
simile alla sorte di Gerusalemme!
Oh, il Signore ti ispiri un canto corale,
che infonda coraggio alla nostra sofferenza,
che infonda coraggio alla nostra sofferenza,
coraggio alla nostra sofferenza!



1. Giovanni Fattori, *Terreno paludoso*, 1904.

Carlo Alberto Bosi (1813-1886), *Addio, mia bella, addio*, 1848

Addio, mia bella, addio:
l'armata se ne va;
se non partissi anch'io
sarebbe una viltà!

Non pianger, mio tesoro:
forse ritornerò;
ma se in battaglia io moro
in ciel ti rivedrò.

La spada, le pistole,
lo schioppo li ho con me:
all'apparir del sole
mi partirò da te!

Il sacco preparato
sull'òmero mi sta;
son uomo e son soldato:
viva la libertà!

Non è fraterna guerra
la guerra ch'io farò;
dall'italiana terra
lo straniero caccerò.

L'antica tirannia
grava l'Italia ancor:
io vado in Lombardia
incontro all'oppressor.

Saran tremende l'ire (=gli scontri),
grande il morir sarà!
Si muora: è un bel morire
morir per la libertà.

Tra quanti moriranno
forse ancor io morrò:
non ti pigliare affanno,
da vile non cadrò.

Se più del tuo diletto (=innamorato)
tu non udrai parlar,
perito (=morto da un colpo) di moschetto
per lui non sospirar.

Io non ti lascio sola,
ti resta un figlio ancor:
nel figlio ti consola,
nel figlio dell'amor!

Squilla la tromba... Addio...
L'armata se ne va...
Un bacio al figlio mio!
Viva la libertà!

Commento
1. L'inno, noto anche come *L'addio del volontario toscano*, va confrontato con un canto di protesta successivo, in cui il soldato non gradisce di lasciare la famiglia per andare a farsi ammazzare per la casa Savoia: *O Gorizia, tu sei maledetta* (1916). Conviene sentire le varie opinioni e le varie campane. E vedere i problemi da tutti i punti di vista. Poi è bene rifletterci sopra.
2. Il testo è semplice, chiaro e… didattico: fuga tutti i dubbi che un giovane o un patriota possa avere. Partire è un dovere e io parto, forse morirò, ma non ti preoccupare, ti aspetto in cielo. Non morirò da vile. Se muoio, io non ti lascio sola, ti lascio un figlio che ti consolerà (Non precisa che lei lo dovrà mantenere). E, prima di partire, do un bacio a mio figlio. E viva la libertà dall'oppressore o dallo straniero. In Italia però c'era l'impero asburgico, ma anche diversi re o granduchi italiani e pure lo Stato della Chiesa… I problemi erano vari e complessi.
3. La canzone è piena di troncamenti. Le rime delle quartine sono semplici: ABAB.
4. La libertà è la libertà dallo straniero. In altri casi è la libertà dallo sfruttamento.
5. Alle spalle del testo ci sono le canzonette dell'Arcadia (1690-1750).
----------I☺I----------

Francesco Dall'Ongaro (1808-1873), *La bandiera tricolore*, 1848

E la bandiera di tre colori
sempre è stata la più bella:
noi vogliamo sempre quella,
noi vogliam la libertà!

E la bandiera gialla e nera (=degli Asburgo)
qui ha finito di regnare,
la bandiera gialla e nera
qui ha finito di regnare.

Tutti uniti in un sol patto,
stretti intorno alla bandiera,
griderem mattina e sera:
viva, viva i tre color!

Commento
1. L'inno è molto semplice, deve anzi essere facile e orecchiabile. Ma nell'Italia del tempo l'analfabetismo era diffusissimo e i patrioti sono soltanto alfabetizzati, non sono porofessionisti della penna.
2. Sarebbe interessante accostargli una canzone che rispecchiasse i sentimenti che negli stessi anni provava il popolo emarginato, che faceva fatica a mangiare.
----------I☺I----------

Goffredo Mameli (1827-1849), *Fratelli d'Italia*, 1848

Fratelli d'Italia,
l'Italia s'è desta,
dell'elmo di Scipio
s'è cinta la testa.
Dov'è la vittoria?
Le porga la chioma
ché schiava di Roma
Iddio la creò.
Stringiamoci a coorte,
siam pronti alla morte
l'Italia [ci] chiamò.

Noi siamo da secoli
calpesti e derisi,
perché non siam popolo,
perché siam divisi,
raccolgaci (=ci raccolga) un'unica
bandiera, una speme (=speranza);
di fonderci insieme
già (=ormai) l'ora suonò.
Stringiamoci a coorte…

Uniamoci, amiamoci
l'unione e l'amore
rivelano ai popoli
le vie del Signore.
Giuriamo, far libero (=di liberare)
il suolo natìo;
uniti, per (=nel nome di) Dio!
Chi vincer ci può?
Stringiamoci a coorte…

Dall'Alpe a Sicilia
ovunque è Legnano,
ogn'uom di Ferruccio
ha il cuore e la mano.
I bimbi d'Italia
si chiaman Balilla.
Il suon d'ogni squilla
i Vespri suonò.
Stringiamoci a coorte…

Evviva l'Italia!
Dal sonno s'è desta,
dell'elmo di Scipio
s'è cinta la testa.
Dov'è la vittoria?
Le porga la chioma
che schiava di Roma
Iddio la creò.
Stringiamoci a coorte…

Commento
1. La prima strofa coglie i problemi dell'Italia, dal sec. XI in poi. Il momento fatidico è il 1494: Ludovico il Moro, signore di Milano, chiama il re di Francia in Italia a combattere il re delle due Sicilie. Il sovrano viene, arriva a Napoli senza colpo ferire. Si forma una lega contro di lui per fermarlo, ma la sconfitta di Fornovo sul Taro (1495) non lo ferma e ritorna in Francia. Tutti gli Stati europei capiscono che l'Italia è ricca e indifesa e cercano di conquistarla. La penisola finisce nelle mani degli spagnoli. L'Italia è riunificata nel 1870. Mameli vede il problema e la soluzione. Anche Camillo Benso conte di Cavour, sebbene in forma diversa ("Libera Chiesa in libero Stato", 1861). Ma dopo Cavour nessuno si preoccupa degli italiani e della loro "riunificazione". Qualcosa fa il Nazionalfascismo (1923-43) e poi la televisione e le canzonette di Sanremo (1953), e la costruzione dell'autostrada del Sole Milano-Roma (1958).
2. Publio Cornelio Scipione, detto l'Africano (235-183 a.C.), sconfisse definitivamente Annibale a Zama (204 a.C.). Il poeta fonde giustamente passato e presente. L'individuo è anche il suo passato. La stessa cosa vale per una nazione.
3. La *coorte* è l'unità, prima numerica e poi tattica, dell'esercito romano, composta di tre manipoli. Ogni manipolo comprendeva 600 soldati. Il ritornello significa quindi: *stringiamoci insieme nei manipoli, siamo pronti a morire, e perciò nessuno ci potrà vincere*.
4. Il testo unisce la *fede in Dio* e la *religione della patria*. Nel mondo antico, greco e romano, succedeva normalmente la stessa cosa. Anche negli USA o nella Russia di oggi (2020). Il Cristianesimo è sentito come la *religione della patria*, anche se si deve cacciar via il papa dai territori pontifici e da Roma. Il poeta muore a 22 anni nella difesa di Roma contro le truppe francesi chiamate dal papa. La storia ha sempre qualche risvolto paradossale.
5. La quarta strofa fa riferimenti storici: a) A Legnano la lega lombarda sconfigge l'imperatore Federico Barbarossa nel 1176. Il poeta è assai ottimista: nei secc. XVI-XVII si diceva: "Franza o Spagna, purché se magna". E l'unità d'Italia non è fatta dalle classi popolari: avevano ben altri problemi da risolvere. b) Ferruccio è Francesco Ferrucci (1489-1530), un condottiero italiano al servizio della repubblica di Firenze. Nella battaglia di Gavinana, ferito e a terra, a Fabrizio Maramaldo, capitano delle truppe imperiali, che aveva ordinato di ucciderlo, grida: "Vile, tu uccidi un uomo morto!". Neanche davanti alla morte riesce ad evitare una frase retorica, che… diventerà famosa. c) Balilla (Giovan Battista Perasso, 1735-1781) è il ragazzo che nel 1746 a Genova scaglia un sasso contro le truppe occupanti dell'impero asburgico e dà inizio alla rivolta. d) Nel 1282 i palermitani insorgono contro i francesi, che li oberavano di tasse, e chiamano in loro aiuto gli spagnoli (*Vespri siciliani*). I francesi sono cacciati.
6. L'ultima strofa: la vittoria le porgerà la chioma, cioè si lascerà afferrare per i capelli, perché Dio l'ha fatta schiava di Roma.
----------I☺I----------

Luigi Mercantini (1821-1872), *Inno a Garibaldi*, 1858

All'armi! All'Armi! (=Impugnate le armi!)

Si scopron le tombe,
si levano i morti,
i martiri nostri
son tutti risorti.

Le spade nel pugno,
gli allori alle chiome
la fiamma (=l'amor patrio) ed il nome
d'Italia sul cuor (=cuore)!

Corriamo! Corriamo!
su (=orsù, alzate), o giovani schiere,
su al vento per tutto (=da per tutto)
le nostre bandiere,

su (=orsù) tutti col ferro (=le armi),
su tutti col fuoco (=l'amor patrio),
su tutti col fuoco
d'Italia nel cor (=cuore).

Va fuori d'Italia,
va fuori ch'è l'ora,
va fuori d'Italia,
va fuori, o stranier!

Commento
1. Come gli altri, il canto è semplice, elementare, i versi sono brevi e orecchiabili. Ma sembra di essere al giudizio universale o a una levata di *zombie*.
2. Anche questo canto risorgimentale è impregnato di religione: le tombe si scoprono e i morti si alzano, come nel giudizio universale di Luca Signorelli o di Michelangelo Bonarroti. I *martiri* è un altro termine religioso, che indica solamente i *testimoni*. D'altra parte il Cristianesimo era diffuso in tutta Italia e anche in Europa.
3. "Il ferro" indica le armi, la spada e la baionetta. I soldati andavano all'assalto frontale del nemico con la baionetta innestata. C'erano i cannoni e i fucili, ma i secondi facevano pochi danni: si caricavano per la canna e l'operazione richiedeva qualche minuto. Il primo fucile efficiente è lo *Chassepot* francese a retrocarica, che permette ai francesi di sconfiggere i garibaldini a Mentana, vicino a Roma (1867). Aveva una portata utile di m 1.200. I combattimenti cessano di essere all'arma bianca. O almeno dovrebbero cessare. E invece no: la prima guerra mondiale (1914-18) inizia ancora con questa strategia. E dall'altra parte c'erano i *nidi di mitragliatrici*, che falciavano i soldati all'attacco. Una carneficina, ripetuta infinite volte. Ma gli stati maggiori di tutti gli eserciti non vedevano, non capivano, non modificavano la loro strategia.
4. "Gli allori alle chiome" sono il ricordo dei successi militari di Roma antica. I generali vincitori si mettevano una corona d'alloro in testa.
5. E si conclude con un'*anafora* (o *ripetizione*) semplice ed efficace: "Va' fuori" (oggi con l'apostrofo).
6. Dal sec. XI l'Italia è divisa in Staterelli regionali sempre in lotta tra loro. Il momento fatidico è il 1494: Ludovico il Moro, signore di Milano, chiama il re di Francia in Italia a combattere il re delle due Sicilie. Il sovrano viene, arriva a Napoli senza colpo ferire. Si forma una lega contro di lui per fermarlo, ma la sconfitta di Fornovo sul Taro (1495) non lo ferma e ritorna in Francia. Tutti gli Stati europei capiscono che l'Italia è ricca e indifesa e cercano di conquistarla. La penisola finisce nelle mani degli spagnoli. L'Italia è riunificata rapidamente e fortunosamente nel 1859-70. Con la prima guerra mondiale ottiene anche il Trentino-Alto Adige e il Friùli-Venezia Giulia.





1. Giovanni Fattori, *Il campo italiano alla battaglia di Magenta*, 1861-62.
2. Giovanni Fattori, *Esercitazioni militari*, 1890.

----------I☺I----------

Paolo Giorza (1832-1914), *La bella Gigogin*, 1858

Rataplan! Tamburo io sento
che mi chiama alla bandiera.
Oh che gioia, oh che contento,
io vado a guerreggiar!

Rataplan! Non ho paura
delle bombe e dei cannoni,
io vado alla ventura,
sarà poi quel che sarà.

E la bela Gigogin
col tromilerilerela,
la va a spass col sò spincin (=corteggiatore),
col tromilerilerà.

"Di quindici anni facevo all'amore.
Daghela [e] avanti un passo,
delizia del mio core!
A sedici anni ho preso marito.
Daghela [e] avanti un passo,
delizia del mio core!
A diciasette mi sono spartita (=l'ho lasciato).
Daghela [e] avanti un passo,
delizia del mio core!"

La ven (=Lei viene), la ven,
la ven alla finiestra.
l'è tutta, l'è tutta,
l'è tutta insipriada (=incipriata).
la dis, la dis (=lei dice),
la dis che l'è malada
per non, per non,
per non mangiar polenta (=gli asburgici),
Bisogna, bisogna,
bisogna avè (=aver) pazienza,
lassàla, lassàla (=lasciarla maritare),
lassàla maridà (=sposarsi).

Le baciai, le baciai il bel visetto.
Cium, cium, cium!
La mi disse, la mi disse: – Oh che diletto,
Cium, cium, cium!
Là più in basso, là più in basso in quel boschetto,
Cium, cium, cium!
andrem, andrem a riposar.
Ta-ra-ra-tà-tà.

Commento
1. C'è anche chi ci scherza sulla guerra risorgimentale e ci infila una ragazza molto disinibita, la bella Gigogin. Il protagonista ascolta il tamburo che lo chiama alle armi. Egli è contento di andare a fare la guerra. E va in guerra senza pensarci troppo: va alla ventura, e "sarà poi quel che sarà". E pensa subito alla "bella Gigogin", che va a spasso (o fa una passeggiata) con il suo innamorato o corteggiatore o spasimante. E poi passa la parola a lei, che racconta la sua storia: inizia a farsi corteggiare a 15 anni, si sposa a 16, si separa a 17. Lei parla e lui commenta: "Daghela [e] avanti un passo, Delizia del mio core!". Ritorna a parlare lui: la bella Gigogin viene alla finestra, è tutta







1. Édouard Manet, da Francisco Goya, *Maja nuda*, 1863.
2. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, m 1,35x1,90. *Il quadro irritò molto i parigini, che frequentavano Olympia per le sue prestazioni sessuali. La ragazza nasconde con una mano il massimo oggetto di desiderio del suo corpo. Un ammiratore le ha mandato un mazzo di fiori.*
3. Édouard Manet, *Colazione sull erba*, 1863. *Il quadro fece scandalo: dagli abiti a sx si capisce che la ragazza non è una modella, ma una prostituta.*

abbellita, dice che è ammalata, ma lo dice perché non vuol mangiar polenta. Bisogna avere pazienza e lasciarla maritare. Maritarsi è vantaggioso, perché si può esplorare quel boschetto (=il monte di Venere), dove i due andranno a riposare, a farsi una frullata.
2. In realtà la canzone ha un significato simbolico facile da capire. *Gigogin* è il diminutivo piemontese di Teresina ed era usato dai carbonari per indicare l'Italia. Qui significa anche "Vittorio Emanuele II". Lo "spincin" (*sposino*, da "sping", "spingere", ma nel senso di "corteggiare con insistenza") è l'imperatore francese Napoleone III, al quale è richiesto di stringere alleanza ("maritarsi"). Il tema principale del canto è quindi l'invito rivolto a Vittorio Emanuele II di concludere il "matrimonio", cioè l'*alleanza*, con l'imperatore francese, e di "fare avanti un passo", *un passo in avanti*, per liberare l'Italia dallo straniero, in questo caso l'impero asburgico.
3. "Daghela avanti un passo, Delizia del mio core!": "Dagliela, e avanti un passo", cioè "Dagliela, fai l'alleanza, e facciamo un passo in avanti" nella liberazione dell'Italia. La congiunzione è stata dimenticata. Il doppio senso è garbato: "Dagliela (in sposa)" e/o "Dagliela (=la vagina)!"
4. Il protagonista va subito al sodo, prima le bacia il bel visetto, poi… *Cium, cium, cium!* Sbatte tra loro i piatti, il cui rumore ha un'assonanza con il lombardo *ciulare*, che significa *frullare, avere rapporti sessuali*. E continua il doppio senso: "Là più in basso, là più in basso, in quel boschetto", cioè "appartati tra gli alberi laggiù", ma il boschetto indica normalmente anche il "monte di Venere" e la vagina. In quel boschetto quindi loro due andranno a riposare. La bella Gigogin – le voci sono incontrollabili – accompagnava l'esercito piemontese come portaordini e/o come crocerossina. E non si faceva problemi ad allietare i soldati. Erano tutti giovani e forti, lontani da casa e bisognosi di consolazione e di affetto.
5. La canzone è ben diversa dalle altre canzoni risorgimentali, interamente concentrate sull'impegno patriotico e militare. Fa parte delle canzoni popolari, che si cantano e ballano di sera nei giorni di festa. Ha pure una caratteristica "in più": è bilingue, mescola italiano e dialetto, cultura ufficiale e cultura popolare. Ed anche parole sensate e suoni-rumori. C'è pure la sorpresa finale. Lui è in calore e la bacia, ma è lei che prende l'iniziativa e lo porta *in quel boschetto* tra gli alberi e sotto il monte di Venere, a fare *Cium, cium, cium*, sani colpi di reni… Brava ragazza!
6. *La bella Gigogin* ha un grandissimo successo, tanto che anche le bande militari asburgiche avevano imparato a suonarla. Quando si trovarono a Magenta di fronte alle truppe francesi, gli asburgici intonano la canzone per andare all'assalto. I francesi degli zuavi risposero con il ritornello "Daghela [e] avanti un passo", prima di sconfiggere il nemico al suono della stessa canzone. La battaglia di Magenta fu combattuta il 4 giugno 1859 fra 55.000 austriaci e 47.000 franco-piemontesi. Quando l'8 giugno Vittorio Emanuele II e l'imperatore francese entrarono vincitori in Milano e sfilarono sotto l'Arco della Pace in corso Sempione, la canzone fu intonata dalla banda militare. A Italia unificata qualcuno la propose come inno nazionale. Resta l'inno ufficiale dei bersaglieri.

----------I☺I----------

La stella dei soldati, 1866

Bella bambina,
capricciosa garibaldina,
tu sei la stella,
tu sei la bella di noi soldà.

Tu sei bambina,
bella bionda garibaldina,
tu sei la bella,
tu sei la stella di noi soldà.

Commento
1. La "bella bambina" sicuramente non era una bambina, era una inserviente della cucina o una crocerossina. Era una garibaldina capricciosa, perché non si concedeva (i soldati erano troppi…) ed è la stella dei soldati, era ammirata e corteggiata dai soldati, che non vedevano altre donne. I garibaldini indossavano una camicia rossa, proprio come gli operatori della "Croce rossa".
2. "Bella *bambina*" è anche un complimento (nel 1866 i soldati erano analfabeti o giù di lì) e implica un discorso esplicito di questo tipo: "tu sei bella e *tu sei una bambina*, ma io ti posso proteggere, vieni dunque da me, accetta il mio amore".



1. Silvestro Lega, *Ritorno dei bersaglieri italiani da una ricognizione*, 1861. *L'Italia è riunificata all'improvviso e in pochissimo tempo: 1848-70. I territori della Chiesa sono conquistati con le armi.*

----------I☺I----------

Luigi Mercantini, *La spigolatrice di Sapri*, 1858

«Eran trecento, eran giovani e forti,
e sono morti!

Me ne andava al mattino a spigolare
quando ho visto una barca in mezzo al mare:
era una barca che andava a vapore,
e alzava una bandiera tricolore.
All'isola di Ponza si è fermata,
è stata un poco e poi si è ritornata;
s'è ritornata ed è venuta a terra;
sceser con l'armi, e a noi non fecer guerra.

Eran trecento, eran giovani e forti,
e sono morti!

Sceser con l'armi e a noi non fecer guerra,
ma s'inchinaron per baciar la terra.
Ad uno ad uno li guardai nel viso:
tutti aveano una lagrima e un sorriso.
Li disser ladri usciti dalle tane,
ma non portaron via nemmeno un pane;
e li sentii mandare un solo grido:
"Siam venuti a morir pel nostro lido".

Eran trecento, eran giovani e forti,
e sono morti!

Con gli occhi azzurri e coi capelli d'oro
un giovin camminava innanzi a loro.
Mi feci ardita, e, presol per la mano,
gli chiesi: "Dove vai, bel capitano?"
Guardommi, e mi rispose: "O mia sorella,
Vado a morir per la mia patria bella".
Io mi sentii tremare tutto il core,
né potei dirgli: "V'aiuti il Signore!"

Eran trecento, eran giovani e forti,
e sono morti!

Quel giorno mi scordai di spigolare,
e dietro a loro mi misi ad andare:
due volte si scontrâr con li gendarmi,
e l'una e l'altra li spogliâr dell'armi:
ma quando fûr della Certosa ai muri,
s'udirono a suonar trombe e tamburi;
e tra 'l fumo e gli spari e le scintille
piombaron loro addosso più di mille.

Eran trecento, eran giovani e forti,
e sono morti!

Eran trecento e non voller fuggire,
parean tre mila e vollero morire;
ma vollero morir col ferro (=armi) in mano,
e avanti a loro correa sangue il piano:
fin che pugnar vid'io per lor pregai,
ma a un tratto venni men, né più guardai:
io non vedea (=vedevo) più fra mezzo a loro
quegli occhi azzurri e quei capelli d'oro.

Eran trecento, eran giovani e forti,
e sono morti!»

Riassunto. Una spigolatrice vede un piroscafo fermarsi all'isola di Ponza, poi i suoi occupanti sbarcano armati. Tuttavia non erano venuti a rubare né a far la guerra ai contadini, ma si inchinarono per baciare la terra. Dissero di esser venuti per morire per la loro patria terra. Li guidava un giovane con gli occhi azzurri e i capelli biondi. La donna si fece ardita, gli prese la mano e gli chiese dove andava. Egli rispose che andava a morire per la sua terra. Lei allora decise di seguirli. Si scontrarono due volte con i gendarmi e ne uscirono vimcitori. Ma poi si scontrarono con il grosso dell'esercito e furono sopraffatti. Essi vollero morire con le armi in pugno. Lei pregò per loro e poi non guardò più. In mezzo a loro non vedeva più gli occhi azzurri e i capelli d'oro del loro comandante. *Erano trecento, erano giovani e forti, e sono morti!*

Commento
1. "barca" = piroscafo. "pel nostro lido" = per la nostra terra, patria. "pugnar" = combattere (latinismo).
2. Nel 1857 Carlo Pisacane, ufficiale dell'esercito asburgico, con trecento patrioti organizza una spedizione, per far insorgere il Regno delle Due Sicilie. Si fermano nell'isola di Ponza, per liberare i patrioti ivi richiusi, sbarcano nel Salento, ma sono sconfitti, catturati e quindi fucilati dall'esercito borbonico. I contadini non si schierarono con lui, come egli sperava, ma usarono i forconi contro gli invasori. La spedizione, che si ispirava alle idee di Giuseppe Mazzini (1805-1872), spinse a pensare che il tentativo insurrezionale con le armi sarebbe sempre stato sconfitto, perciò i patrioti pensarono ad altre soluzioni per risolvere il problema dell'unificazione dell'Italia.
3. Nel 1860 Garibaldi fa la spedizione dei Mille: parte da Quarto, vicino a Genova, sbarca a Marsala in Sicilia, sconfigge a più riprese l'esercito borbonico, passa lo stretto, risale la Calabria, giunge a Napoli dove è accolto come un trionfatore. A Teano incontra Vittorio Emanuele II, re di Savoia, a cui dona il regno appena conquistato. L'impresa è narrata da Giuseppe Cesare Abba, *Dal Quarto al Volturno* (1893), che partecipò all'impresa.
4. La spigolatrice raccoglieva le spighe che erano rimaste nel campo di frumento dopo che era stato mietuto dai contadini con il falcetto. Era poca cosa, ma serviva per vivere. Lo sbarco dei patrioti è visto e raccontato con gli occhi della spigolatrice.
5. Il ritornello martellante è assai efficace. La canzone è forse la più bella degli inni risorgimentali.
6. I versi sono semplici: cinque strofe di otto versi con rima AA BB CC DD.
----------I☺I----------

Antonio Genise, *L'addio del bersagliere*, 1915

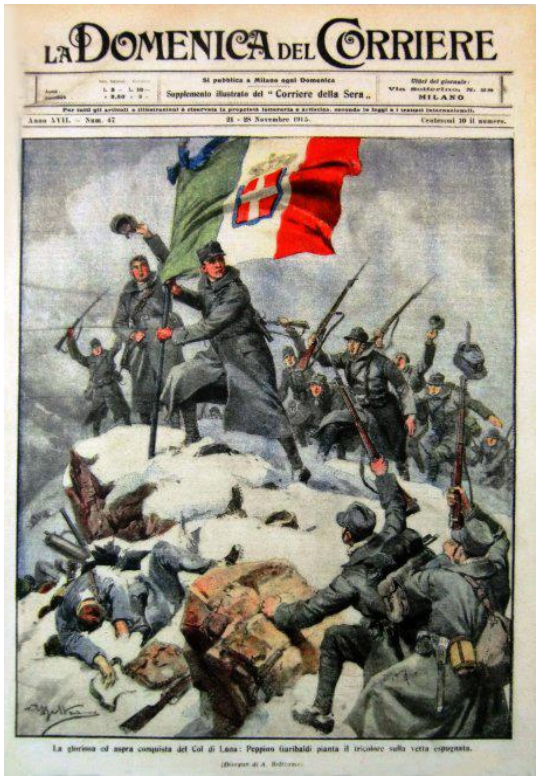
"Addio, mia bella, addio"
io dissi nel partire al mio tesor:
"Ti lascio il cuore mio,
m'aspetta il Re sul campo dell'onor!"
Essa piangeva e sospirava,
mentre la bocca io le baciava.
Sul petto avevo il nastro tricolore
e dentro il core il sogno dell'amore!...

"Addio, mia bella, addio"
cantava nel partir la gioventù.
E nel partire anch'io,
"chi sa, pensavo, se ritorno più"
Ora son qui sulla frontiera,
ed il mio core (=cuore) aspetta e spera.
E guardo, sospirando, cielo e mare,
ma non so quando potrà ritornare.

"Addio, mia bella, addio"
le sussurrai stringendola al mio cuor:
"Non piangere, amor mio,
chi muore per la Patria, no, non muor!"
"Va' pure, disse, ti salvi Iddio,
ma se non torni al fianco mio
anch'io morrò, lo giuro sul mio onore,
io morirò per te, mio dolce amore!"

Commento

1. Questa canzone, tipicamente bersaglieresca, è composta da Antonio Genise e musicata da Giuseppe Lama nel 1915. È diffusa in due versioni, per uomo e per donna. Ha subito una grande diffusione e diventa uno dei pezzi più suonati delle fanfare del tempo. È un canto in cui si riversa tutto l'impeto dei bersaglieri.
2. Essa non appartiene al primo Risorgimento (1848-1870), ma alla prima guerra mondiale. E tuttavia mantiene ancora lo spirito risorgimentale. Il tempo passa, ma la cultura no. L'Italia non riesce a rinnovarsi e il primo Risorgimento diventa un mito intoccabile e dogmatico, fortemente ritoccato e romanzato, abbandonato soltanto dopo il 1975. Sulla stessa linea si muovono alcuni storici che interpretarono la prima guerra mondiale come la quarta e ultima guerra d'indipendenza. Erano in ritardo di 60 anni, mentre il resto dell'Europa era andato avanti e combatteva per il dominio sul mondo (1870-1915, l'Età degli imperialismi europei).
3. Ci sono due voci: del bersagliere e, alla fine, della ragazza, che risponde. Da notare anche le tre ripetizioni del primo verso ("Addio, mia bella, addio") e le quattro parole tronche (in azzurro), derivate dalla tradizione poetica "alta". Lo scrittore è un letterato provetto.
4. La canzone è scritta nel 1915, agli inizi della guerra, ma sembra ancora una canzone risorgimentale scritta nel 1848-66. La cultura cambia lentamente o non cambia proprio. Era pure opinione comune degli stati maggiori di tutti gli eserciti che la Guerra fosse come l'ultima, combattuta tra Francia e Prussia nel 1870, durata ben tre giorni. Un'illusione.
5. I valori risorgimentali restano i valori (retorici) della classe dirigente italiana fino al 1960 circa. Qualcuno vede la prima guerra mondiale come la quarta guerra d'indipendenza. Sono ripresi dal Nazionalfascismo e poi dagli avversari, il regime repubblicano (o democratico) che conquista il potere con l'aiuto di USA-GB. Si tratta di un colpo di Stato militare antidemocratico, ma nessuno mai lo ha chiamato così. Poi nei primi anni Settanta il cambiamento di linea o il voltafaccia: diventano valori ufficiali i valori della Resistenza (non si sa bene quali siano), fino a quel momento disprezzati, perché i partigiani comunisti erano considerati (giustamente) criminali al soldo dell'URSS. Il principale di questi valori è quello di libertà (ma soltanto per i partiti) di delinquere e di fare i loro interessi. Una parziale resa dei conti avviene con l'inchiesta milanese detta di "Mani pulite": i partiti intascavano tangenti alla grande. Ma nessun esponente politico finisce in galera.
6. La canzone va confrontata con Carlo Alberto Bosi (1813-1886), *Addio, mia bella, addio*, 1848, poco più sopra. E anche con la sezione **L'anti-Patria: le canzoni dei soldati della prima guerra mondiale**, più sotto. Le classi popolari sono del tutto estranee allo spirito patriotardo, ma sostengono il peso più sanguinoso della prima guerra mondiale.


LA DOMENICA DEL CORRIERE

Si pubblica a Milano ogni Domenica

Supplemento illustrato del "Corriere della Sera"

MILANO

Anno XVII. — Num. 47 — 21 - 28 Novembre 1915. — Centesimi 10 il numero.

La gloriosa ed ospra conquista del Col di Lana: Peppino Garibaldi pianta il tricolore sulla vetta espugnata.

1. Achille Beltrame, *La conquista del col di Lana: Peppino Garibaldi pianta il tricolore sulla vetta conquistata*, novembre 1915.

----------I☺I----------

L'Età del Realismo (1815-95)

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 e 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 e costruito una società stabile. 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 (crisi dei fondamenti della logica, relatività ristretta, relatività generale, principio di indeterminazione, espansione dell'universo). Un contributo al Positivismo è 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'*evoluzionismo 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 esaminare 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 (1859-70). 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 Giosuè 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 ristretta e generale (1905, 1916), con la quale si conclude la fisica classica di Copernico, Keplero, Galilei e Newton e si pongono le basi per la fisica contemporanea.
----------I ☺ I----------

Le correnti letterarie della seconda metà dell'Ottocento in Italia

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 antiborghese (1860-80);
c) la ripresa del Classicismo con Giosuè 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), Igino 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.
----------I☺I----------

Igino Ugo Tarchetti (1839-1869)

La vita. Igino Ugo Tarchetti è scrittore, poeta e giornalista. Nasce vicino ad Alessandria, studia a Casale e a Valenza, si arruola ancor giovanissimo nell'esercito e partecipa a varie campagne per la repressione del brigantaggio nell'Italia meridionale. Nel 1864 si trasferisce a Milano ed entra in contatto con il gruppo della Scapigliatura. Nel 1865 a Parma conosce Carolina (o Angiolina), parente di un suo superiore, ammalata di epilessia e prossima alla morte, di cui si innamora. La relazione fa un enorme scandalo. Lo stesso anno abbandona l'esercito per motivi di salute, si trasferisce definitivamente a Milano e si dedica alla stesura delle sue opere. Muore di tisi, prima di Carolina, nel 1869.

Le opere. Tarchetti scrive *Paolina. Mistero del coperto del Figini*, romanzo di critica sociale (1867); *Fosca* (1869, incompiuto, terminato dall'amico Salvatore Farina), che è il suo romanzo più importante; *Racconti fantastici* (1869), in bilico tra illusione e certezza, fantastico e reale; *Racconti umoristici* (1869); e *Disjecta* (1879, postuma).

La poetica. Tarchetti è uno dei più importanti esponenti della *Scapigliatura* milanese. È anticonformista e incline alla malinconia e alle fantasie macabre. La sua produzione (romanzi, racconti e poesie) si trasforma spesso in critica sociale, anti-borghese e anche anti-militarista. In altri casi dimostra un esasperato gusto per il macabro, l'abnorme, l'orrido e il patologico, frutto della lettura delle opere dello scrittore tedesco Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) e dello scrittore statunitense Edgar Allan Poe (1809-1849).

Memento, 1879

Quando bacio il tuo labbro profumato,
cara fanciulla, non posso obbliare
che un bianco teschio vi è sotto celato

Quando a me stringo il tuo corpo vezzoso,
obbliar non poss'io, cara fanciulla,
che vi è sotto uno scheletro nascosto.

E nell'orrenda visione assorto,
dovunque o tocchi, o baci, o la man posi,
sento sporgere le fredda ossa di un morto.

Commento
1. *Memento* significa *ricorda*, *ricordati*. Rimanda all'adagio latino *memento mori* (*ricordati che morirai*).
2. Normalmente quando si abbraccia una ragazza si pensa che è pastura per le proprie brame, soprattutto se è giovane, calda e avvenente. Al limite si spera che non abbia avuto una vita troppo allegra e perciò peri-

colosa per l'ultimo arrivato. Le novelle erotiche di Boccaccio spingevano per un uso allegro e piacevole delle membra fresche, profumate e giovanili della ragazza. Su questa linea sono pure Cecco Angiolieri, frequentatore letterario di bettole, Francesco Petrarca (nella prassi, non nella teoria), il blasfemo e pornografico Masuccio Salernitano, l'umanista Poggio Bracciolini, il duo fiorentino Agnolo Poliziano e Lorenzo il Magnifico, poi Ludovico Ariosto, Gabriele D'Annunzio. Ma, ricordano i moralisti latini, *de gustibus non disputandum*.
3. La poesia esprime il gusto del macabro dell'autore, che rovescia la tecnica tradizionale di abbellire le cose e le persone e di trasformare la realtà in una cosa bella o di usare il linguaggio per trasformare la realtà in qualcosa di completamente diverso. I poeti che hanno abbellito la realtà sono: Pietro Metastasio (*La partenza* dell'amata diventa un addio senza drammi), Ugo Foscolo (le due odi e i sonetti), Giovanni Pascoli (i suoni, i colori, le strutture circolari o a matrioska rimandano a un'altra realtà, più profonda e non conoscibile), Gabriele D'Annunzio (*Epódo*, la favola bella dell'amore, che è poi un'illusione). Ma in sostanza tutti i poeti e tutti gli scrittori ci fanno entrare in altri mondi, nel loro. I poeti hanno sempre invidiato la giovinezza e l'amore che porta con sé e perciò hanno cantato sia la prima sia il secondo. E si sono addolorati per la vecchiaia, che porta noia, solitudine e acciacchi.



1. Arnold Böcklin, *Autoritratto con la morte che suona il violino*, 1872.

----------I☺I----------

Il Verismo (1870-90)

Il Verismo italiano si ispira al Naturalismo francese, che è 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 tre quarti del Novecento, e Pasquale Villari (1826-1907), che applica una metodologia positivistica 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 1882-87, un quarto di secolo dopo l'unità, ed è portato a termine soltanto grazie alle parrocchie.

----------I☺I----------

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 Guarda 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), *Fantasticheria* (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

Vita dei campi (1880) è una raccolta di novelle di ispirazione veristica ambientate in Sicilia.

Rosso Malpelo, 1878

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 è 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 se 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 represse 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 fortunati 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.

---I☺I---

Fantasticheria, 1878-79

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 fugare 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 Verga osserva che i monelli di Aci 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* (1819-22) 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.

---I☺I---

Cavalleria rusticana, 1880

Riassunto. Turiddu Macca, figlio della Nunzia, è un bracciante siciliano. Prima di partire per il servizio militare, si fidanza con Lola. Lola però in sua assenza si fidanza con Alfio, un carrettiere molto più ricco di Turiddu, in possesso di ben quattro muli. Tornato dal militare, un giorno incontra Lola che va alla processione della Madonna del Pericolo. Lei gli spiega che ha sposato Alfio perché questa era la volontà divina. Turiddu è bello, ma non è ricco quanto compare Alfio, perciò, roso dalla gelosia e dalla delusione, vuole vendicarsi. Decide di sedurre Santa, che abita la casa di fronte a quella di Alfio, per fare ingelosire Lola. Il padre di Santa, massaro Cola, è un vignaiolo molto ricco. Turiddu comincia a lavorare come operaio e seduce la ragazza, ma incorre nelle ire di massaro Cola che lo caccia. Allora la ragazza gli apre la finestra e così chiacchierano la sera. A poco a poco la ragazza si innamora di lui. Lola li spia guardando dalla finestra, nascosta dietro un vaso di basilico. È gelosa e rimpiange un po' Turiddu. Un giorno lo chiama e lo invita a casa sua di notte. Santa se ne accorge e chiude la finestra. Si sente tradita, perciò decide di vendicarsi. Quando torna dalle fiere con i regali per la moglie, dice ad Alfio che la moglie lo ha tradito. L'offesa è molto grave e va lavata con il sangue. Alfio dà appuntamento a Turiddu per l'indomani all'alba fuori del paese. Prima di uscire di casa Turiddu abbraccia la madre, che lo lascia andare rassegnata. I due protagonisti si danno il bacio della sfida e si affrontano in un duello straziante e sanguinoso, rispettando però le regole della cavalleria, armati solamente del coltello. Turiddu è colpito a morte. L'offesa è vendicata.

Commento

1. I personaggi cercano il loro destino, che è un destino di morte e di autodistruzione. Eppure rispettano le regole della cavalleria (=la lealtà di paese), che è il titolo e il filo conduttore del racconto. I due protagonisti si sfidano all'ultimo sangue, ma combattono lealmente. Condividono gli stessi valori che Turiddu e la moglie di Alfio hanno infranto per motivi davvero superficiali, che portano Turiddu alla morte.
2. Lola sa che non deve parlare con Turiddu, ma lo fa lo stesso. Addirittura lo invita di notte a casa sua. Aveva Turiddu, ma poi lo aveva lasciato e aveva sposato Alfio che era molto più ricco. Dimentica la scelta fatta (e i vantaggi ottenuti) e la necessità o semplicemente la convenienza di mantenere gli impegni presi.
3. Turiddu sa che non deve ingannare massaro Cola, ma lo fa lo stesso. Sa che non deve parlare con Lola, ma lo fa lo stesso. Sa che non deve tradire Santa (la donna non potrebbe ignorare l'offesa), ma lo fa lo stesso. Egli fa la corte a Santa per ingelosire Lola. Ma non pensa che la ragazza, sentendosi ingannata, cerchi di vendicarsi. Non pensa né si preoccupa delle conseguenze delle sue azioni.
4. Nessuno consiglia a Lola di lasciar perdere Turiddu, ora che è sposata e che ha preso un buon partito.

Si lascia prendere dalla gelosia e lo invita a casa sua, cosa che non doveva assolutamente fare. Neanche lei pensa alle conseguenze delle sue azioni. La madre di Turiddu non dà consigli al figlio, non gli dice di stare lontano da Lola e di pensare a Santa, che gli porta per di più una ricca dote. Non è suo compito. E poi lo lascia andare a farsi ammazzare: quelle sono le regole del gioco. Le donne non possono intervenire nelle questioni degli uomini, neanche quando le questioni le riguardano. Santa accetta la corte di Turiddu, che è affascinante, e lo fa addirittura contro la volontà del padre che aveva cacciato il giovane. Crede però sincero il suo corteggiamento. E, quando si vede ingannata, si vendica immediatamente. Non poteva fare diversamente. Come Alfio: è la legge della cavalleria.
5. Alfio crede a Santa, non chiede nemmeno spiegazioni alla moglie, sfida Turiddu e lo uccide. Non doveva corteggiare sua moglie. L'offesa si lava con il sangue. Ed egli la lava. I ruoli degli uomini e delle donne sono rigidamente prefissati.
6. Turiddu doveva e poteva essere più comprensivo con Lola: aveva sposato Alfio perché era più ricco. Inutile arrabbiarsi, si rovinava il fegato per niente. Egli corteggiava Santa per lo stesso motivo. Pensava come Lola. Poteva sposare Santa, fare una buona vita con lei e dimenticare completamente Lola e gli amori giovanili. In genere si fa così, ma egli non lo fa… Non doveva corteggiare Santa per motivi strumentali, cioè per far ingelosire Lola. Santa non glielo avrebbe perdonato. E poi come si aspettava che si svolgessero le cose? Che tutto filasse liscio? E per quanto tempo, prima della resa dei conti? Provocava un desiderio di vendetta in Santa e doveva poi fare i conti anche con Alfio, che non avrebbe potuto ignorare l'offesa. Ma senza pensarci si mette intenzionalmente nei guai. Neanche durante il duello rimpiange le scelte o gli errori (almeno per noi) che ha fatto. Egli sfida il destino e il destino ha la meglio su di lui.
7. Lo scrittore propone al lettore temi ed emozioni coinvolgenti: l'amore, l'odio, la vendetta, la gelosia tra donne, il morso del lobo dell'orecchio, il duello all'ultimo sangue, la madre rassegnata. Tutti sentimenti ed emozioni che il lettore vive o vorrebbe vivere. Il lettore si sente uno dei personaggi del dramma.

---I☺I---

Novelle rusticane, 1883

Le *Novelle rusticane* (1883) ripropongono novelle ambientate in Sicilia.

La roba, 1883

Riassunto. Il viandante che percorre le strade intorno a Catania si sente dire e ripetere che i campi sono tutti di Mazzarò. Mazzarò era un poveraccio, ma si era arricchito lavorando 14 ore al giorno. Continuava a fare la vita che aveva sempre fatto: non spendeva nulla per sé e consumava un pasto frugale. Egli dava lavoro a moltissimi braccianti e andava spesso nei campi all'improvviso, per controllare che essi lavorassero. Si era fissato di voler diventare ricco come il re. E si preoccupava di aumentare sempre di più la sua "roba". Ormai i suoi possedimenti si perdevano a vista d'occhio. Ad uno ad uno aveva comperato tutti i campi del barone, che gli aveva dato lavoro per carità. Il barone però non sapeva badare alla sua "roba" e veniva derubato dai suoi dipendenti. Mazzarò andava in giro sempre senza denaro, perché riteneva che non avesse importanza, non era "roba". Se metteva da parte una somma, comperava altri campi. Era anche dispiaciuto che la cassa per la madre defunta gli fosse costata alcuni tarì. Ma, quando il medico gli disse che aveva un cancro, che stava per morire e che pensasse alla sua anima, Mazzarò uscì nel cortile e come un pazzo con il bastone cominciò ad uccidere gli animali che gli capitavano a tiro, urlando: "Roba mia, vientene (=vieni) via con me!".

Commento
1. Mazzarò passa la vita a lavorare e ad accumulare. Da ragazzo ha sofferto troppo la povertà. Egli accumula, ma non consuma, non spende, non cerca di fare una vita comoda e soddisfacente. Si sente realizzato soltanto a vedere la sua "roba". Il denaro non è roba, non lo vuole tenere, lo spende acquistando campi. I campi sono "roba": si vedono, si toccano. Non si fa nemmeno una famiglia, è dispiaciuto di sprecare alcuni tarì per la morte della madre. Non sa che cosa siano gli affetti. Non capisce che si lavora per migliorare il proprio tenore di vita e per consumare di più. E dimentica che il tempo passa per tutti. Alla fine della vita vuole portarsi la sua "roba" nell'altro mondo.
2. Il protagonista ha un concetto limitatissimo di ricchezza: essere ricchi vuol dire avere la roba. E basta. In realtà (soprattutto oggi, ma anche ieri) può significare avere una famiglia, fare una buona vita, avere amici, soddisfare i propri desideri, fare un bel viaggio, andare in vacanza, leggersi un libro, fare una passeggiata in compagnia, avere una bella casa, occuparsi anche dei problemi del proprio quartiere o del proprio paese o della propria città.
3. Verga è uno scrittore verista e vuole presentare la realtà così com'è. Nessun problema, basta che il lettore comperi i suoi romanzi e apprezzi il suo modo di scrivere. Egli vuole fare arte e non denuncia sociale. Nessun problema neanche qui, basta che il lettore comperi la sua merce. L'aspirante scrittore deve decidere se fare letteratura e farsi leggere da 25 lettori o se vuole vivere sui romanzi e sui racconti che scrive. E domandarsi se il pessimismo dello scrittore siciliano rendeva o non rendeva denaro allo scrittore. In quegli stessi anni c'erano scrittori come Dumas, de Maupassant, Verne (ma in Francia!), i tremendi Hugo e Zola (sempre in Francia), Wilde (in Inghilterra), i tremendi scrittori di polpettoni russi (Tolstoij, Gogol ecc.). In Italia stava salendo l'astro di D'Annunzio, che per le sue opere riesce addirittura a farsi anticipare denaro dall'editore. Tutti costoro guadagnavano bene dalle opere che scrivevano.

Il *Ciclo dei vinti*

Il *Ciclo dei vinti* è preannunziato nella prefazione a *I Malavoglia* ma non è 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.

I Malavoglia, 1881

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 Aci 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, è 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 è 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.

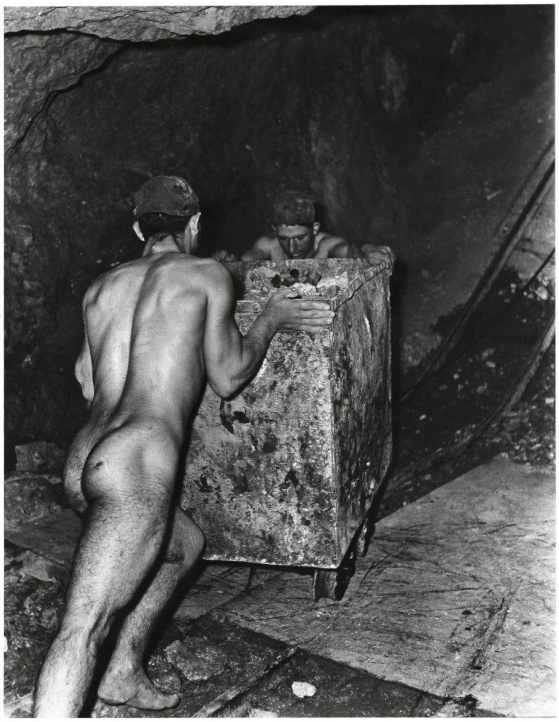
Commento

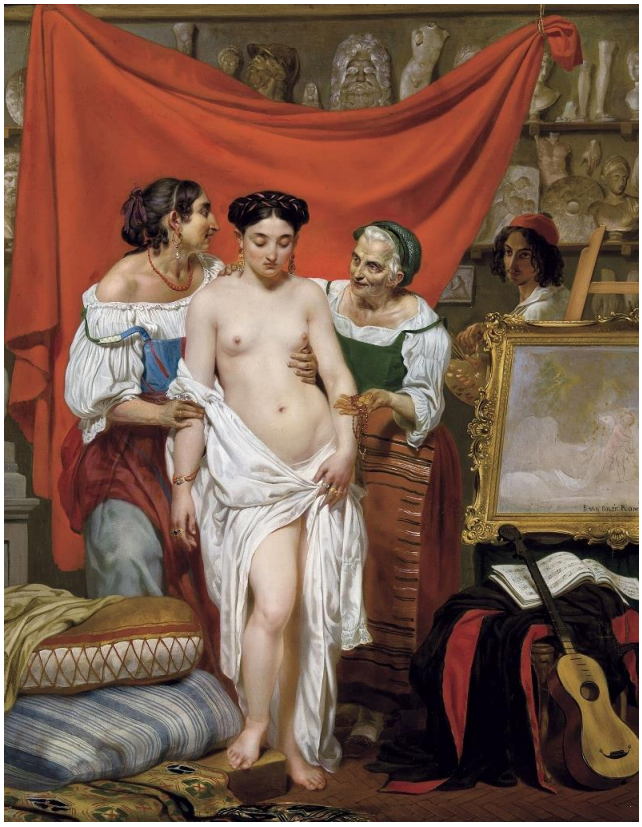
1. Il romanzo si svolge intorno alla famiglia Malavoglia, ma è protagonista l'intero paese: la trama è corale. La famiglia Malavoglia però si differenzia dal resto del paese: ha il culto della casa, del focolare, del lavoro, della solidarietà tra i membri della famiglia, dell'onesta e della parola data. Le vicende sono collocate nell'immediato periodo post-unitario; e si inseriscono nella più vasta storia nazionale: tutta la vita paesana è 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. 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 una barca, che affonda due volte e che non riesce affatto ad avvantaggiare i proprietari. Manzoni partecipa agli av-

venimenti 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 un'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 che avevano intessuto la sua vita. Magari poteva fare un po' di apprendistato presso qualche commerciante di sua conoscenza e imparare il mestiere e poi (eventualmente) mettersi in proprio… Insomma, se si è ostriche, ci si può staccare dallo scoglio. Basta farlo con criterio, cioè con la cultura adatta, con un po' di esperienza *effettiva* e un po' di buon senso.

7. Le condizioni dei siciliani restano durissime ancora per decenni. Eppure la Sicilia spagnola era ricca e aveva le città con strade a scacchiera. E altrove si fa la bella vita. La situazione migliora notevolmente a fine sec. XX.





1. Fulvio Roiter, *Miniera di zolfo in Sicilia*, 1953.
2. Philippe-Jacques van Bree, *La prima posa*, 1833. *La ricca Parigi ottocentesca e la povera Sicilia di 120 anni dopo. Eppure la Sicilia spagnola era ricca e ben organizzata. Ciò risulta in particolare dalla bellezza delle chiese e dei palazzi privati. Taormina fu lanciata come luogo turistico dai nobili omosessuali tedeschi ivi esiliati (Wilhelm von Gloeden, 1856-1931). Ed oggi i luoghi di Verga sono ricchi o ricchissimi. E la Sicilia è regione autonoma.*

----------I☺I----------

Giosuè Carducci (1835-1907)

La vita. Giosuè Carducci nasce a Val di Castello in Versilia nel 1835. 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 insegnate 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) e il poeta deve pensare alla famiglia. Nel 1859 sposa Elvira Menicucci, che gli dà quattro figli. Nel 1860 è 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, è 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 è ereditato ed enfatizzato dal Nazional-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 e al culto di retorici ideali civili.

---I ☺ I---

Le *Rime nuove*, 1887

Le *Rime nuove* (1887) costituiscono la più ampia raccolta carducciana e contengono alcune delle poesie più note.

San Martino, 1883

La nebbia a gl'irti colli
piovigginando sale,
e sotto il maestrale
urla e biancheggia il mar;

ma per le vie del borgo
dal ribollir de' tini
va l'aspro odor de i vini
l'anime a rallegrar.

Gira su' ceppi accesi
lo spiedo scoppiettando:
sta il cacciator fischiando
sull'uscio a rimirar

tra le rossastre nubi
stormi d'uccelli neri,
com'esuli pensieri,
nel vespero migrar.

San Martino

La nebbia sale sulle colline coperte da alberi
senza foglie, mentre pioviggina;
e sotto il vento di maestrale (=da nord-ovest)
il mare urla e biancheggia;

al contrario per le vie del borgo
dai tini dove il vino ribolle (=fermenta)
l'aspro odore del vino [nuovo]
va a rallegrare gli animi.

Lo spiedo gira sopra i ceppi
accesi che scoppiettano;
il cacciatore fischia, mentre 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 pioviggina. Sotto il vento freddo 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.

---I ☺ I---

Traversando la Maremma toscana, 1885

Dolce paese, onde portai conforme
l'abito fiero e lo sdegnoso canto
e il petto ov'odio e amor mai non s'addorme,
pur ti riveggo, e il cor mi balza in tanto.

Ben riconosco in te le usate forme
con gli occhi incerti tra 'l sorriso e il pianto,
e in quelle seguo de' miei sogni l'orme
erranti dietro il giovenile incanto.

Oh, quel che amai, quel che sognai, fu in vano;
e sempre corsi, e mai non giunsi il fine;
e dimani cadrò. Ma di lontano

pace dicono al cuor le tue colline
con le nebbie sfumanti e il verde piano
ridente ne le pioggie mattutine.

Attraversando la Maremma toscana

O dolce paese, da cui trassi il comportamento
fiero ed il canto sdegnoso
e il cuore (dove odio e amore mai non riposano),
finalmente ti rivedo, e il cuore mi balza nel petto.

Io riconosco bene in te il paesaggio consueto,
[guardandoti] con gli occhi incerti tra sorriso e pianto,
ed in quelle seguo le orme dei miei sogni,
che vagano dietro alle mie fantasie giovanili.

Oh, ciò che ho amato, ciò che ho sognato fu vano;
e sempre lottai, ma mai ottenni risultati;
E domani la mia vita finirà. Ma in lontananza

mi invitano alla pace le tue colline,
con le nebbie che sfumano e la pianura verde,
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 esteriorità, il suo freddo splendore formale, sotto ed oltre il quale non c'è niente. L'ispirazione positivistica non riesce a trovare temi adeguati da cantare. A risultati ben più persuasivi giungeva la poetica verista 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.

---I☺I---

Pianto antico, 1871

L'albero a cui tendevi
la pargoletta mano,
il verde melograno
da' bei vermigli fiori
nel muto orto solingo
rinverdì tutto or ora,
e giugno lo ristora
di luce e di calor.

Tu fior de la mia pianta
percossa e inaridita,
tu de l'inutil vita
estremo unico fior,
sei ne la terra fredda,
sei ne la terra negra;
né il sol più ti rallegra
né ti risveglia amor.

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.

Pianto antico

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 e il suo calore.

Tu, o fiore della mia pianta (=o figlio mio)
colpita dal dolore e 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.

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 addolorata per la morte del figlio. Manca anche il comprensibile dolore degli altri figli. Egli 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 cromatici (*verde*/*vermiglio*, *sole*/*terra*, *luce*/*negro*, *calo-*

re/*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 intellettualisticamente 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 esseri 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 variegate sonorità del verso.

---I☺I---

Il bove, 1872

T'amo, o pio bove; e mite un sentimento
di vigore e di pace al cor m'infondi,
o che solenne come un monumento
tu guardi i campi liberi e fecondi,

o che al giogo inchinandoti contento
l'agil opra de l'uom grave secondi:
ei t'esorta e ti punge, e tu co 'l lento
giro de' pazienti occhi rispondi.

Da la larga narice umida e nera
Fuma il tuo spirto, e come un inno lieto
il mugghio nel sereno aer si perde;

e del grave occhio glauco entro l'austera
dolcezza si rispecchia ampio e quieto
il divino del pian silenzio verde.

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.

Il bue

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.

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 agricoli e classici è ereditato molti anni dopo dal Nazional-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 insolitamente all'animale, per indicare banalmente il fiato; definire il *mugghio* 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*.

---I☺I---



1. Giovanni Fattori (1825-1908), *Il riposo o Il carro rosso*, 1887.
2. Gino Severini (1883-1966), *Maternità, Janette e Gina*, 1920.
Niente più dei e dee sporcaccioni dell'Olimpo, niente più ninfe che dormono nude all'adiaccio, nella speranza che arrivi qualcuno a far loro compagnia. La pittura tradizionale è dimenticata. L'artista guarda con simpatia e coinvolgimento la realtà che lo circonda: la natura, il lavoro, gli animali, la campagna, un momento di pausa, l'amore di madre, la famiglia. Ma altrove niente è cambiato.

Davanti San Guido, 1874

I cipressi che a Bólgheri alti e schietti (=dritti)
van da San Guido in duplice filar,
quasi in corsa giganti giovinetti
mi balzarono incontro e mi guardâr (=guardarono).

Mi riconobbero, e «Ben torni omai»
bisbigliaron vèr' (=verso di) me co 'l capo chino
«Perché non scendi? Perché non ristai (=ti fermi)?
Fresca è la sera e a te noto il cammino.

Oh sièditi a le nostre ombre odorate (=profumate)
ove soffia dal mare il maestrale:
ira non ti serbiam de le sassate
tue d'una volta: oh, non facean già male!

Nidi portiamo ancor di rusignoli (=usignoli):
deh perché fuggi rapido così?
Le passere la sera intreccian voli
a noi d'intorno ancora. *Oh* resta qui!»

«Bei cipressetti, cipressetti miei,
fedeli amici d'un tempo migliore,
oh di che cuor con voi mi resterei»
Guardando io rispondeva «*oh* di che cuore!

Ma, cipressetti miei, lasciatem' ire (=andare):
or non è più quel tempo e quell'età.
Se voi sapeste!... via, non fo (=faccio) per dire,
ma oggi sono una celebrità.

E so legger di greco e di latino,
e scrivo e scrivo, e ho molte altre virtú:
non son più, cipressetti, un birichino,
e sassi in specie non ne tiro più.

E massime a le piante.» Un mormorio
pe' dubitanti vertici ondeggiò,
e il dì cadente con un ghigno pio
tra i verdi cupi roseo brillò.

Intesi allora che i cipressi e il sole
una gentil pietade (=pietà) avean di me,
e presto il mormorio si fe' parole:
«Ben lo sappiamo: un pover uom tu se'.

Ben lo sappiamo, e il vento ce lo disse
che rapisce de gli uomini i sospir,
come dentro al tuo petto eterne risse
ardon che tu né sai né puoi lenir.

A le querce ed a noi qui puoi [rac]contare
l'umana tua tristezza e il vostro duol (=dolore).
Vedi come pacato e azzurro è il mare,
come ridente a lui discende il sol!

E come questo occaso (=tramonto) è pien di voli,
com'è allegro de' passeri il garrire!
A notte canteranno i rusignoli (=gli usignoli):
rimanti (=rimani), e i rei fantasmi *oh* non seguire;

i rei (=malvagi) fantasmi che da' fondi neri
de i cuor vostri battuti dal pensier
guizzan come da i vostri cimiteri
putride fiamme innanzi al passegger.

Rimanti (=rimani); e noi, dimani, a mezzo il giorno,
che de le grandi querce a l'ombra stan
ammusando i cavalli e intorno intorno
tutto è silenzio ne l'ardente pian[1] (=pianura),

ti canteremo noi cipressi i cori (=i canti)
che vanno eterni fra la terra e il cielo:
da quegli olmi le ninfe usciran fuori
te ventilando co 'l lor bianco velo;

e Pan (=dio dei boschi) l'eterno che su l'erme alture[2]
a quell'ora e ne i pian solingo (=da solo) va
il dissidio, o mortal, de le tue cure (=preoccupazioni)
ne la diva (=divina) armonia sommergerà.»

Ed io «Lontano, oltre Apennin, m'aspetta
la Titti (=la figlia)» – rispondea –; «lasciatem' ire.
È la Titti come una passeretta, (ire=andare)
ma non ha penne per il suo vestire[3].

E mangia altro che bacche di cipresso;
né io sono per anche un manzoniano[4]
che tiri quattro paghe per il lesso (=per mangiare).
Addio cipressi! addio, dolce mio piano (=pianura)!»

«Che vuoi che diciam dunque al cimitero
dove la nonna tua sepolta sta?»
E fuggìano, e pareano un corteo nero
che brontolando in fretta in fretta va.

Di cima al poggio (=colle) allor, dal cimitero,
giù de' cipressi per la verde via,
alta, solenne, vestita di nero
parvemi riveder nonna lucia;

la signora Lucia, da la cui bocca,
tra l'ondeggiar de i candidi capelli,
la favella (=parlata) toscana, ch'è sì sciocca
nel manzonismo de gli stenterelli[5],

canora discendea, co 'l mesto (=triste) accento
de la Versilia che nel cuor mi sta,
come da un sirventese (=canzone) del trecento,
pieno di forza e di soavità.

---

[1] Rimani; e noi domani a mezzogiorno, quando i cavalli stanno all'ombra delle querce con il muso per aria e da per tutto è silenzio nella pianura infocata, noi…
[2] Colline solitarie.
[3] Deve essere accudita.
[4] Imitatore pedestre di Alessandro Manzoni.
[5] Il linguaggio lezioso e tutto esteriore di chi non ha capito l'insegnamento di Manzoni.

O nonna, o nonna! *deh* com'era bella
quand'ero bimbo! ditemela ancor,
ditela a quest'uom savio la novella
di lei che cerca il suo perduto amor!

"Sette paia di scarpe ho consumate
di tutto ferro per te ritrovare:
sette verghe di ferro ho logorate
per appoggiarmi nel fatale andare:

sette fiasche di lacrime ho colmate,
sette lunghi anni, di lacrime amare:
tu dormi a le mie grida disperate,
e il gallo canta, e non ti vuoi svegliare."

Deh come bella, o nonna, e come vera
è la novella ancor! Proprio così.
E quello che cercai mattina e sera
tanti e tanti anni in vano, è forse qui,

sotto questi cipressi, ove non spero
ove non penso di posarmi più:
forse, nonna, è nel vostro cimitero
tra quegli altri cipressi ermo (=solitario) là su.

Ansimando fuggìa la vaporiera (=il treno)
mentr'io così piangeva entro il mio cuore;
e di polledri (=puledri) una leggiadra schiera
annitrendo correa lieta al rumore.

Ma un asin bigio, rosicchiando un cardo
rosso e turchino, non si scomodò:
tutto quel chiasso ei non degnò d'un guardo
e a brucar serio e lento seguitò (=continuò).

Riassunto. Carducci ritorna in treno a Bolgheri, dove ha passato la giovinezza, e i cipressi del viale gli vanno incontro e lo invitano a restare. Gli hanno perdonato le sassate che ha tirato contro di loro. Il poeta risponde che non può restare, perché ora è divenuto famoso e non tira più sassi, soprattutto alle piante. Essi allora esprimono un sentimento di pietà verso di lui. E gli rispondono che è un povero uomo. Il vento, che coglie i sospiri degli uomini, glielo disse. Il suo cuore è dilaniato da eterni contrasti, che non sa né può lenire. E lo invitano a restare: la sera è serena e piena di voli d'uccelli, gli canteranno i cori che non invecchiano mai, dal bosco usciranno le ninfe per alleviare i suoi dolori e il dio Pan curerà il suo dissidio interiore. Egli risponde che oltre gli Appennini ha una figlia, che ha bisogno di protezione, di cibo e di vestiti. E li saluta. Essi però non desistono e gli chiedono che cosa vuole che dicano a nonna Lucia, lassù, nel cimitero. Il poeta crede di vederla scendere dal cimitero nel viale dei cipressi. E ne ricorda la parlata toscana, pieno di forza e di soavità, che è così sciocca nei pedissequi imitatori di Manzoni. Si rivolge alla nonna e la prega di narrargli ancora la favola della ragazza che cerca il suo amore perduto. La ragazza ha consumato sette paia di scarpe, per ritrovarlo, ha riempito sette fiasche di lacrime mentre lo cercava e lo ha cercato con angoscia per sette anni, ma il gallo canta ed egli non si vuol svegliare. Il poeta commenta che la novella era bella ed anche vera e che quel che egli ha cercato da mattina a sera (=la felicità) e per tanto tempo è forse qui, sotto i cipressi, dove non pensa di fermarsi più, e nel cimitero. Il treno continua a correre rumoroso, mentre egli piange dentro il suo cuore. Un branco di puledri inseguiva gioiosamente il treno, che sbuffava. Ma un asino bigio non degnò di uno sguardo tutto quel chiasso e continuò indifferente a brucare un cardo rosso e turchino.

Commento

1. Il poeta sta percorrendo la linea ferroviaria Roma-Pisa, fiancheggiata da cipressi. Egli immagina di intrecciare un dialogo con i cipressi della sua giovinezza, quelli che dall'oratorio di San Guido vanno a Bolgheri. Essi lo invitano a restare. Egli adduce la scusa che deve mantenere la figlia Titti che abita oltre gli Appennini (=a Bologna). Essi allora gli chiedono che cosa vuole che dicano a nonna Lucia, sepolta in cimitero. L'immagine della nonna sembra comparire tra i cipressi. Il poeta la ricorda con affetto e si chiede se quel che ha cercato invano per tanto tempo (=la felicità) non sia forse in mezzo ai cipressi e nel cimitero. Il treno continua la sua corsa rumorosa. Un branco di puledri insegue il treno (=il progresso) con spirito giovanile, ma un asino bigio (=l'uomo chiuso al progresso) non bada al chiasso e continua a brucare imperterrito un cardo.
2. La poesia è composta da quartine con rima ABAB, una rima molto semplice. Ed ha un tono colloquiale. Se si vuole, è prosa messa i versi. Questa è l'idea di *poesia* che lo scrittore mette in pratica nelle sue raccolte.
3. La novella è quella di *Re Porco e Ginevra*. Nella novella Ginevra alla fine della ricerca riesce a risvegliare l'amato. Carducci invece ricorda soltanto le fatiche a cui essa si sottopone, senza successo, e dimentica il lieto fine. E neanche per se stesso vede alcun lieto fine.
4. Carducci esprime la sua insoddisfazione, come in altre poesie. E ha un momento di ripensamento: forse non serviva abbandonare il paese della sua giovinezza, perché quel che egli cercava era lì, a Bolgheri, vicino ai cipressi. Egli valuta dall'esterno, per bocca dei cipressi, la sua vita, che è insoddisfacente ("Un pover uom tu se'"), e cerca di offrire una giustificazione, che è debole ("Devo mantenere mia figlia Titti", la sua terza figlia, che nel 1886 aveva due anni e mezzo). I cipressi ritornano all'attacco, rievocando la figura della nonna Lucia, che aveva un dolce accento toscano. Il poeta ricorda una favola che lei gli raccontava e conclude mestamente che quel che ha cercato altrove senza trovarlo (=la felicità) è forse qui a Bolgheri, sotto i cipressi e in cimitero. Un branco di puledri pieno di vita insegue il treno, ma un asino bigio

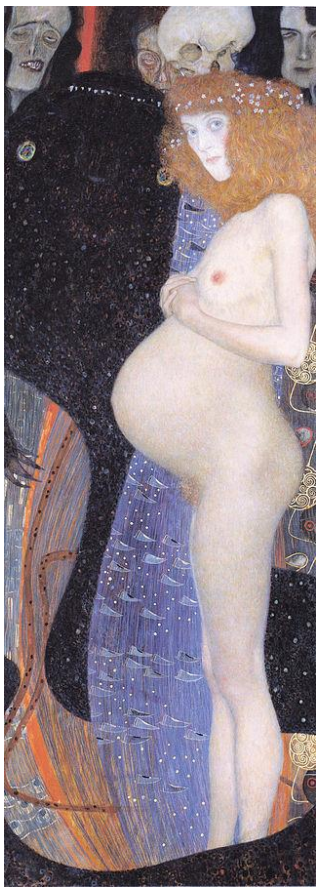
è del tutto indifferente ai suoi dissidi e continua imperterrito a brucare un cardo.
5. Il mondo di Carducci qui è costituito soltanto dalla figlia di due anni e mezzo. In *Pianto antico* è costituito soltanto dal figlio morto. Mancano la moglie e gli amici. La sua lotta contro tutto e contro tutti è una lotta solitaria. Non indica nemmeno le mete che vorrebbe conseguire. Almeno Foscolo le indicava: patria, amore e bellezza.
6. Il poeta non può fare a meno di prendersela con il "manzonismo degli stenterelli", che imitavano pedissequamente Manzoni (e intascavano quattro stipendi), e rivendica il valore del toscano del Trecento anche per il presente. Egli vuole essere colloquiale anche a questi livelli.
7. Si possono confrontare tra loro le poesie di Carducci e Pascoli di argomento comune. Emerge facilmente la diversità dei due mondi poetici ed umani. Si possono confrontare anche Carducci e il suo dissidio petrarchesco con D'Annunzio che incontra Odisseo e diventa un super-uomo.



Ce l'hai troppo piccolo! Fammelo sentire! È troppo piccolo! Non sento niente. Ma tua madre non poteva darti un pene normale?







1. Jean-Auguste-Dominique, *Achille riceve gli ambasciatori di Agamennone*, 1801. *Con il pene al vento.*
2. Edwin Howland Blashfield, *Lo specchio*, 1890ca.
3. Guido Reni, *Bacco e Arianna*, 1619-20
4. Gustav Klimt, *Speranza*, 1903.

Il comune rustico, 1885

O che tra faggi e abeti erma su i campi
smeraldini la fredda ombra si stampi
al sole del mattin puro e leggero,
o che foscheggi immobile nel giorno
morente su le sparse ville intorno
a la chiesa che prega o al cimitero

che tace, o noci de la Carnia, addio!
Erra tra i vostri rami il pensier mio
sognando l'ombre d'un tempo che fu.
Non paure di morti ed in congreghe
diavoli goffi con bizzarre streghe,
ma del comun la rustica virtú

accampata a l'opaca ampia frescura
veggo ne la stagion de la pastura
dopo la messa il giorno de la festa.
Il consol dice, e poste ha pria le mani
sopra i santi segnacoli cristiani:
– Ecco, io parto fra voi quella foresta

d'abeti e pini ove al confin nereggia.
E voi trarrete la mugghiante greggia
e la belante a quelle cime là.
E voi, se l'unno o se lo slavo invade,
eccovi, o figli, l'aste, ecco le spade,
morrete per la nostra libertà. –

Un fremito d'orgoglio empieva i petti,
ergea le bionde teste; e de gli eletti
in su le fronti il sol grande feriva.
ma le donne piangendo sotto i veli
invocavan la madre alma de' cieli.
Con la man tesa il console seguiva:

– Questo, al nome di Cristo e di Maria,
ordino e voglio che nel popol sia. –
A man levata il popol dicea, Sì.
E le rosse giovenche di su 'l prato
vedean passare il piccolo senato,
brillando su gli abeti il mezzodì.

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 approvano alzando

Il comune di campagna

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 di campagna

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 al confine diventa scura.
Voi invece condurrete [al pascolo] la mandria
delle mucche e 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 sul prato
vedevano passare la piccola assemblea,
mentre il mezzodì brillava sugli abeti.

la mano. E nel sole del mezzogiorno l'assemblea si scioglie, sotto gli occhi delle mucche che pascolano.

Commento

1. Il poeta immagina un Medio Evo eroico e democratico con usi e costumi romani, 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 ungari da parte dell'imperatore Ottone III e in Italia 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 dopo la presa di Roma (1870) con

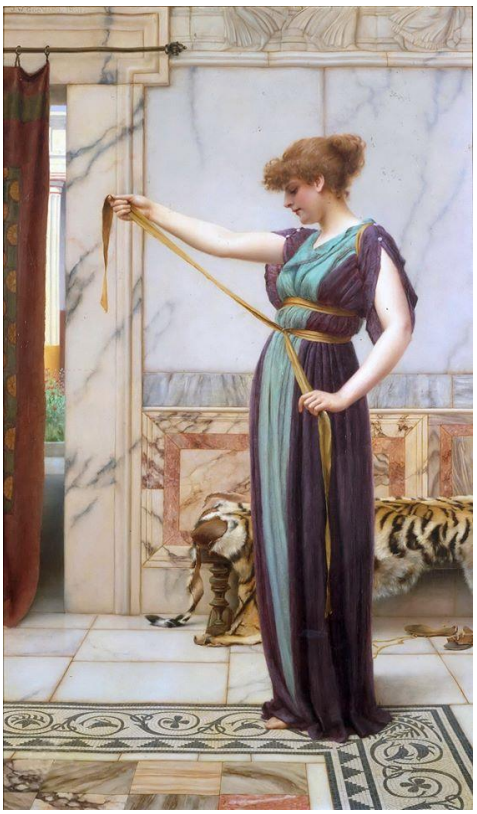
il *non expedit* (1874) aveva vietato ai fedeli di partecipare alla vita politica. La regolarizzazione dei rapporti tra Stato italiano e Chiesa cattolica avviene soltanto 59 anni dopo, nel 1929.
2. A parte l'anticlericalismo, motivato o meno che sia, il poeta tratteggia figure eroiche di maniera: il console che distribuisce i compiti e chiede l'approvazione per alzata di mano, 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 delineati 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". Il linguaggio di Carducci è e vuol essere letterario. E il mondo poetico del poeta è ugualmente letterario. La figura retorica che più colpisce è la metafora "noci della Carnia": il poeta non saluta persone, saluta gli alberi. E con i cipressi parla pure in *Davanti San Guido*. Non parla nemmeno con la sua amante in *Alla stazione in una mattina d'autunno* (1875), più sotto. Per tutta la vita a aproblemi di comunicazione, si rifugia in un mondo immainario, il mondo romano antico, e preferisce riprodurre versi che appartengono a quel mondo. La produzione poeti ca medioevale di tutta Europa non lo interessa. Gli umanisti del sec. XV almeno avevano recuperato il mondo antico ma lo avevano riempito di ideali validi per il presente.
4. Negli stessi anni in Inghilterra sir John William Godward di professione pittore presenta un'altra visione del mondo romano.

---I☺I---

Le *Odi barbare*, 1877, 1889

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. Una nota del poeta: "Fu chi intese che questi versi augurassero la malaria ai buzzurri (=contadini). Ohimè! Io intendevo imprecare alla speculazione edilizia che già minacciava i monumenti, accarezzata da quella trista amministrazione la quale educò il marciume che serpeggia a questi giorni nella capitale (4 febb. 1893)".







1. John William Godward, *Dolce far niente*, 1897.
2. John William Godward, *Una matrona pompeiana*, 1891.
3. John William Godward, *Fantasticheria nei giorni di Saffo*, 1904.

Dinanzi alle terme di Caracalla, 1887

Corron tra ‘l Celio fósche e l’Aventino
le nubi: il vento dal pian tristo move
umido: in fondo stanno i monti albani
bianchi di neve.

A le cineree trecce alzato il velo
verde, nel libro una britanna cerca
queste minacce di romane mura
al cielo e al tempo.

Continui, densi, neri, crocidanti
versansi i corvi come fluttuando
contro i due muri ch’a più ardua sfida
levansi enormi.

“Vecchi giganti, – par che insista irato
l’augure stormo – a che tentate il cielo?”
Grave per l’aure vien da Laterano
suon di campane.

Ed un ciociaro, nel mantello avvolto,
grave fischiando tra la folta barba,
passa e non guarda. Febbre, io qui t’invoco,
nume presente.

Se ti fûr cari i grandi occhi piangenti
e de le madri le protese braccia
te deprecanti, o dea, da ‘l reclinato
capo de i figli:

se ti fu cara su ‘l Palazio eccelso
l’ara vetusta (ancor lambiva il Tebro
l’evandrio colle, e veleggiando a sera
tra ‘l Campidoglio

e l’Aventino il reduce quirite
guardava in alto la città quadrata
dal sole arrisa, e mormorava un lento
saturnio carme);

Febbre, m’ascolta. Gli uomini novelli
quinci respingi e lor picciole cose:
religïoso è questo orror: la dea
Roma qui dorme.

Poggiata il capo al Palatino augusto,
tra ‘l Celio aperte e l’Aventin le braccia,
per la Capena i forti ómeri stende
a l’Appia via.

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 continuino 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

Davanti alle terme di Caracalla

1. Tra il Celio e l’Aventino 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;

7. 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

8. 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);

9. 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.

10. 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.

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. Le terme di Caracalla furono fatte costruire dall'imperatore Caracalla sul Piccolo Aventino nel 212-16. Sono grandiose e sorgono agli inizi della via Appia. Oggi sono divenute un museo all'aperto.

2. 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.

3. 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.

4. 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.

5. 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.

5.1. Questo è quello che dice il testo. Tuttavia il poeta intendeva un'altra cosa e nel 1893, cinque anni dopo, precisa la corretta interpretazione e/o fa la rettifica: non augura la malaria al contadino ciociaro, intendeva prendersela con la speculazione edilizia. Chiuso nel suo mitico mondo romano o medioevale, di tanto in tanto guarda la realtà del suo tempo. In ogni caso la affronta con una cultura proveniente dal passato e legata al passato. Resta costantemente dissociato. Ben altra cosa avevano saputo fare gli umanisti del sec. XV. Il recupero della metrica latina nelle odi barbare (1877, 1889) dimostra che non riesce o non vuol mai cambiare atteggiamento verso la poesia e verso la vita e la realtà.

6. 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 lunga giornata di lavoro.

7. 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* (1802-03) 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* (1821, 1848) 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.

8. 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 a dolcissime sensazioni.

9. 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. La pacificazione è fatta soltanto nel 1929 (59 anni dopo) con Benito Mussolini, che con i *Patti lateranensi* cerca di accatitvarsi le simpatie dei cattolici. I laici hanno sempre una concezione personale di libertà o diritti politici: ce li hanno soltanto loro, ma non gli avversari. Anche oggi è così.

---I☺I---

Nevicata, 1881

Lenta fiocca la neve pe ‘l cielo cinereo: gridi,
suoni di vita più non salgono da la città,

non d’erbaiola il grido o corrente rumore di carro,
non d’amor la canzon ilare e di gioventù.

Da la torre di piazza roche per l’aere le ore
gemon, come sospir d’un mondo lungi dal dì.

Picchiano uccelli raminghi a’ vetri appannati: gli amici
spiriti reduci son, guardano e chiamano a me.

In breve, o cari, in breve – tu càlmati, indomito cuore –
giù al silenzio verrò, ne l’ombra riposerò.

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. La torre suona le ore che sembrano un gemito. 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 è scritta forse in occasione della morte di Lidia (1837-1881), soprannome dato a Carolina Cristofori Piva, la donna amata dal poeta. Della donna però non si fa alcun 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. A *Nevicata* di Carducci si deve confrontare *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.

Nevicata

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’erbaiola né quello
della carrozza che corre, né la canzone d’amore,
piena di allegria e di giovinezza.

Dalla torre della piazza le ore gemon roche
per l’aria, come sospiri d’un mondo lontano dal dì.

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 càlmati,
o indomito cuore, verrò giù nel silenzio [della tomba]
e nell’ombra e riposerò.



1. Caspar David Friedrich, *Rovine nella neve* o *Inverno*, 1808.

Alla stazione in una mattina d'autunno, 1875

Oh quei fanali come s'inseguono
accidïosi là dietro gli alberi,
tra i rami stillanti di pioggia
sbadigliando la luce su 'l fango!

Flebile, acuta, stridula fischia
la vaporiera da presso. Plumbeo
il cielo e il mattino d'autunno
come un grande fantasma n'è intorno.

Dove e a che move questa, che affrettasi
a' carri foschi, ravvolta e tacita
gente? a che ignoti dolori
o tormenti di speme lontana?

Tu pur pensosa, Lidia, la tessera (=biglietto)
al secco taglio dài de la guardia,
e al tempo incalzante i begli anni
dài, gl'istanti gioiti e i ricordi.

Van lungo il nero convoglio e vengono
incappucciati di nero i vigili,
com'ombre; una fioca lanterna
hanno, e mazze di ferro: ed i ferrei

freni tentati rendono un lugubre
rintócco lungo: di fondo a l'anima
un'eco di tedio risponde
doloroso, che spasimo pare.

E gli sportelli sbattuti al chiudere
paion oltraggi: scherno par l'ultimo
appello che rapido suona:
grossa scroscia su' vetri la pioggia.

Già il mostro (=treno), conscio di sua metallica
anima, sbuffa, crolla, ansa, i fiammei
occhi sbarra; immane pe 'l buio
gitta il fischio che sfida lo spazio.

Va l'empio mostro; con traino orribile
sbattendo l'ale gli amor miei portasi.
Ahi, la bianca faccia e 'l bel velo
salutando scompar ne la tenebra.

O viso dolce di pallor roseo,
o stellanti occhi di pace, o candida
tra' floridi ricci inchinata
pura fronte con atto soave!

Fremea la vita nel tepid'aere,
fremea l'estate quando mi arrisero:
e il giovine sole di giugno
si piacea di baciar luminoso

Alla stazione in una mattina d'autunno

Oh, quei lampioni come si inseguono
pigri là dietro gli alberi,
tra i rami che grondano pioggia,
illuminando debolmente il fango con la loro luce!

Flebile, acuta e stridula fischia
la locomotiva lì vicino. Il cielo
è plumbeo e il mattino autunnale
ci circonda come un grande fantasma.

Dove e verso che cosa va questa gente
che si affretta verso le carrozze scure,
infagottata e silenziosa? A quali sconosciuti dolori
o tormentate speranze lontane?

Tu pur pensosa, o Lidia, porgi il biglietto
alla foratura secca del controllore,
e al tempo che incalza lasci la tua giovinezza,
gli istanti di gioia e i ricordi.

Vanno e vengono lungo il nero convoglio
con l'impermeabile scuro addosso i frenatori,
come ombre; hanno una fioca lanterna,
e mazze di ferro. E i freni di ferro

battuti rimandano un lugubre
lungo suono: dal fondo dell'anima
risponde un'eco di tedio
doloroso, simile a uno spasimo.

E gli sportelli che sbattono alla chiusura
paiono offese: il segnale della partenza
che suona rapido appare uno scherno:
la pioggia scroscia fitta sulle vetrate della stazione.

Già il mostro, conscio della sua anima
metallica, sbuffa, vibra, ansima, sbarra
i suoi occhi fiammeggianti; per il buio getta
il suo fischio altissimo che sfida lo spazio.

Va il mostro crudele; sbattendo le ali (=le porte)
con un rumore orribile, si porta via il mio amore.
Ahi, il suo viso pallido e il suo bel velo
scompaiono nelle tenebre mentre saluta.

O viso dolce di pallore rosato,
o occhi lucenti e sereni come stelle, o fronte
candida e pura inclinata in modo soave
tra i folti capelli ricciuti!

Fremeva la vita nell'aria tiepida,
fremeva l'estate quando mi sorrisero:
e il primo sole di giugno
si compiaceva di baciare luminoso

in tra i riflessi del crin castanei
la molle guancia: come un'aureola
più belli del sole i miei sogni
ricingean la persona gentile.

Sotto la pioggia, tra la caligine
torno ora, e ad esse vorrei confondermi;
barcollo com'ebro, e mi tócco,
non anch'io fossi dunque un fantasma.

Oh qual caduta di foglie, gelida,
continua, muta, greve, su l'anima!
Io credo che solo, che eterno,
che per tutto nel mondo è novembre.

Meglio a chi 'l senso smarrì de l'essere,
meglio quest'ombra, questa caligine:
io voglio io voglio adagiarmi
in un tedio che duri infinito.

la morbida guancia tra i riflessi castani
dei capelli: come un'aureola
i miei sogni, più belli del sole,
circondavano la sua persona gentile.

Sotto la pioggia e tra la nebbia
torno ora, e con esse vorrei confondermi;
barcollo come un ubriaco, e mi tocco,
per controllare di non essere anch'io un fantasma.

Oh quale caduta di foglie, gelida,
continua, muta, pesante, sulla mia anima!
Io credo che soltanto, che eterno,
che ovunque nel mondo è (=sia) novembre.

È fortunato chi smarrì il senso della vita,
è preferibile quest'ombra, questa nebbia:
io voglio, io voglio adagiarmi
in un tedio che duri per sempre.

Riassunto. Tra gli alberi del viale i lampioni avanzano lentamente. La locomotiva fischia in modo stridulo. Il cielo autunnale è plumbeo. Chissà dove va tutta la gente! Lidia porge il biglietto al controllore, e lascia la sua giovinezza, i momenti di gioia e i ricordi all'incalzare del tempo. I frenatori con una fioca lanterna in mano vanno a controllare i freni del treno. In fondo all'anima risponde un'eco di doloroso tedio. Il rumore delle porte sbattute e il fischio della partenza sembrano un oltraggio. Il mostro sbuffa e ansima, lanciando il suo fischio che sfida lo spazio, parte e porta via con sé il suo amore. Il volto e il velo di lei che saluta scompaiono nelle tenebre. Il suo viso dolce, dagli occhi lucenti e sereni, è circondato da una marea di capelli ricciuti. L'aria era piena di vita e l'estate fremeva, quando gli sorrisero per la prima volta. E il sole di giugno baciava la morbida guancia tra i capelli castani. Come un'aureola i suoi sogni più belli circondavano la sua persona gentile. Egli ora torna sotto la pioggia, in mezzo alla nebbia, e con esse vorrebbe confondersi. Barcolla come un ubriaco e si tocca, nel timore di essere un fantasma. Le foglie cadono e continuano a cadere gelide e pesanti sulla sua anima. Egli pensa che ovunque e per sempre nel mondo sia novembre e soltanto novembre. Fu fortunato chi smarrì il senso della vita ed è preferibile questa caligine (=nebbia): il poeta vuole adagiarsi in un tedio che duri per sempre.

Commento

1. Lidia è lo pseudonimo di Carolina Cristofori Piva (1837-1881), la donna amata dal poeta, conosciuta nel 1871. Egli la accompagna alla stazione a prendere il treno. Per lui il distacco è dolorosissimo. Gli sembra che ovunque nel mondo sia novembre e soltanto novembre, per sempre. Novembre è il mese delle nebbie e del freddo.
2. La poesia fonde descrizione della partenza del treno (il treno che sbuffa, le varie operazioni del controllore e dei frenatori, il treno che fischia e parte) ed emozioni per la partenza di Lidia (il ricordo bruciante della giovinezza che passa, l'atmosfera buia e nebbiosa che si riflette nell'animo, un tedio infinito che avvolge tutte le cose e che non può essere allontanato da se stessi).
3. La poesia è apparentemente semplice e discorsiva. Dal punto di vista metrico è un'ode alcaica, che il poeta riproduce nel verso italiano con una combinazione di endecasillabi appunto "alcaici" (nei primi due versi di ogni strofa, e composti con due quinari, di cui il primo ad accentuazione piana, il secondo sdrucciola), un novenario al terzo verso, un decasillabo al quarto verso (e sempre accentato sulla terza, sesta e nona sillaba). Il linguaggio mescola termini dotti e termini quotidiani. *Accidïosi* è termine dotto e petrarchesco, significa *pigri*. *Tessera* è un altro latinismo: sta per *biglietto*. *Tentati* è un latinismo: significa *messi alla prova*. *Appello* è un altro latinismo, vale *chiamata* o *segnale*. *Mostro* è ancore un latinismo: significa *essere eccezionale, che desta meraviglia*". *Tedio* è un altro latinismo: vale *umor nero*, *melancholia*, *malinconia*. Il simbolismo può passare inosservato a causa del carattere descrittivo della poesia, ma c'è ed è importante: il treno diventa il *mostro* della mitologia, che rapisce la sua donna; la partenza della donna spegne i suoi impulsi vitali ed egli è costretto a controllare di non essere divenuto un fantasma. Il mondo interno del poeta, reso desolato dal tedio, è uguale al mondo esterno, dominato dalle tenebre e dalla nebbia. Paradossalmente il linguaggio dantesco di *Tanto gentile e tanto onesta pare* o quello di molti sonetti di Cecco Angiolieri è molto più vicino al nostro linguaggio che quello contorto, letterario e latineggiante di Carducci.
4. Nel verso finale Carducci appare accasciato e incapace di reagire virilmente a una semplice separazione. Non usa neanche le parole incoraggianti di prammatica: un invito alla speranza o la programmazione del prossimo incontro. Ma sì, ci rivedremo tra qualche settimana o qualche mese, al limite ci rivedremo

lassù, in paradiso. Ed ha 40 anni. Malignamente si può commentare che aveva sempre la moglie di riserva. Dante o Manzoni hanno sempre separato la loro vita privata dalla loro vita pubblica (o letteraria).
5. Il *tedio* finale si può intendere in vario modo: depressione, *insoddisfazione*, *malinconia*, *malumore*, mestizia, scoraggiamento, tetraggine, scontentezza, *spleen*, struggimento, uggia, *umor nero*. Il poeta è insoddisfatto della vita che sta conducendo, ma non sa che fare, anzi si lascia travolgere. Forse è vero o forse è falso ciò che dice. Ad ogni modo il tema del tedio, della malinconia, dello *spleen*, dell'umor nero è un tema letterario, trattato da poeti contemporanei e anche da poeti del passato. Esso è imparentato pure con l'*accidia*, la *mancanza di volontà*, di Francesco Petrarca (1304-1374). La causa di questa angoscia esistenziale è il distacco dalla sua donna. Il distacco lo getta nella più cupa malinconia.
6. Il poeta riprende il *taedium vitae* latino e lo *spleen* di Charles Baudelaire (*I fiori del male*, 1857, 1868) e dei "poeti maledetti" sulla scia di Baudelaire. Il precedente storico e poetico però era stato Leopardi nel *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia* (1829-30):

> Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra,
> e un fastidio m'ingombra
> la mente; ed uno spron quasi mi punge
> sì che, sedendo, più che mai son lunge
> da trovar pace o loco.
>
> *Anch'io siedo [come il gregge] sopra l'erba, all'ombra,*
> *ma un fastidio mi riempie*
> *la mente; e una spina quasi mi punge*
> *così che, sedendo, più che mai sono lontano*
> *dal trovar pace o distensione.*

Oltre a ciò Leopardi inserisce la sua riflessione in un contesto più vasto: qual è il senso della vita umana e del dolore. E conclude con la constatazione che il gregge mangia e non prova il tedio, egli invece ne è colpito, anche se non desidera nulla.
7. Si presenta una situazione già incontrata in *Pianto antico* (1871): il poeta vede soltanto se stesso e non vede né si preoccupa dei sentimenti di Lidia. Sicuramente anche lei sente il distacco. Tuttavia tra lui e la donna non c'è dialogo, non c'è nemmeno il saluto d'addio. Ben diversi i sonetti di Dante, Cecco Angiolieri, Foscolo ecc., che coinvolgono più persone o più elementi. Nel sonetto *In morte del fratello Giovanni* Foscolo si immedesima anche in suo fratello e nel dolore della loro madre.
8. Il poeta tratta il tema del *distacco*, della *lontananza*, della *separazione*, un *tópos* della produzione letteraria occidentale che va da Jaufré Rudel (1125ca.-1148) in poi.
9. Conviene confrontare l'individualismo di Carducci con l'individualismo e la poesia soggettiva di altri poeti dell'Ottocento: Foscolo, Manzoni, Leopardi, e poi Pascoli e D'Annunzio.







1. Pittore del *Giudizio di Paride* (Burrell Collection), 1450-55.
2. Anonimo olandese, *Giudizio di Paride*, 1532.
3. Pierre-Auguste Renoir, *Giudizio di Paride*, 1913.
Il motivo, nato in Grecia (sec. VII a.C.), supera i millenni: permetteva di dipingere tre ragazze nude e un giovane che le giudicava. Alla più bella dava la mela della vittoria.
----------I☺I----------

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, 1868). 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" ("Il Decadente"). 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.

---I☺I---

Charles Baudelaire (1821-1867), *Spleen*, 1857

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
et que de l'horizon embrassant tout le cercle
il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

quand la terre est changée en un cachot humide,
où l'espérance, comme une chauve-souris,
s'en va battant les murs de son aile timide
et se cognant la tête à des plafonds pourris;

quand la pluie étalant ses immenses traînées
d'une vaste prison imite les barreaux,
et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

des cloches tout à coup sautent avec furie
et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
ainsi que des esprits errants et sans patrie
qui se mettent à geindre opiniâtrement.

– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Umor nero

Quando il cielo basso e greve pesa come un coperchio
sull'anima che geme in preda a lunghi affanni,
e stringendo l'orizzonte in un unico cerchio
riversa un giorno nero più triste delle notti;

quando la terra si trasforma in un'umida cella,
in cui la Speranza va, come un pipistrello,
sbattendo contro muri con le sue ali timide
e picchiando la testa sul soffitto putrido;

quando la pioggia stende le sue immense strisce
e imita le sbarre di una vasta prigione,
e un popolo muto di ragni ripugnanti
tende le sue reti in fondo ai nostri cervelli;

delle campane a un tratto esplodono con furia
e lanciano verso il cielo un urlo spaventoso,
come fossero spiriti erranti e senza patria
che si mettono a gemere in maniera ostinata.

– E lunghi funerali, senza tamburi né musica,
sfilano lentamente nella mia anima; la Speranza,
vinta, piange, e l'Angoscia atroce, dispotica,
sul mio cranio inclinato pianta la sua bandiera nera.

Riassunto per strofa. 1. Quando il cielo plumbeo pesa come un coperchio sulla mia anima affannata, che geme;
2. quando la terra si trasforma in un'umida cella, in cui la Speranza sbatte contro muri e picchia la testa sul soffitto;
3. quando la pioggia stende le sue immense strisce e imita le sbarre di una prigione;
4. all'improvviso le campane esplodono con furia e urlano al cielo.
5. E lunghi funerali sfilano lentamente nella mia anima: la Speranza, vinta, piange, e l'Angoscia pianta la sua bandiera nera sul mio cranio piegato.

Commento
1. *Spleen* è un termine inglese che inizialmente significa *milza*, quindi *bile*; successivamente assume il significato di *malinconia*, *noia* o *tedio esistenziale*, anche *disgusto*. I precedenti storici sono lontanissimi e provengono dalla medicina: Ippocrate di Cos (460-377 a.C.), il più grande medico dell'antichità, parla di *melancholia*/*malinconia* o *umor nero* (dal gr. μέλας *nero* e χολή *bile*) e situa nella milza la causa della depressione dell'ammalato. Già dal semplice titolo si intuisce qual è il tema principale della poesia, che esprime il *malessere esistenziale* e l'incapacità di reagire a una *noia mortale*, che paralizza qualsiasi reazione.
2. La poesia presenta facili contrasti: il silenzio atroce e poi l'urlo terrificante; la Speranza vinta e l'Angoscia vittoriosa. E poi ci sono animali o situazioni sgradevoli e orripilanti: il pipistrello, i ragni, la prigione soffocante e la claustrofobia iniziale; gli spiriti erranti, la pioggia che imputridisce la terra, le campane che suonano a morto e i funerali della parte centrale e finale, vere atmosfere da incubo.
3. Sinonimi di *malinconia* sono: depressione, malumore, mestizia, scoraggiamento, tetraggine, scontentezza, *spleen*, struggimento, *taedium vitae*, tedio, uggia, umor nero.
4. L'antecedente lontano è il *taedium vitae* di G. Valerio Catullo (84-54 a.C.) e dei *poetae novi* latini, che producevano una poesia che rifiutava i valori ufficiali. Leopardi parla di *taedium vitae* nell'idillio *Canto notturno di un pastore errane dell'Asia* (1829-30), a cui *Spleen* va confrontata.
----------I☺I----------

Il Decadentismo italiano (1890-1920)

Il Decadentismo giunge in Italia verso il 1890. I suoi maggiori esponenti 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.



1. Giovanni Boldini, *Il conte Robert de Montesquiou*, 1897. *La vita (del nobile e/o del ricco) come arte, lontana dal lavoro e dalle fatiche. Inizia il ventiseienne Joris Karl Huysmans (*Controcorrente*, 1884), continua Gabriele D'Annunzio (*Il piacere*, 1889), termina Oscar Wilde (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1890). Ma queste opere piacevano al pubblico, che invidiava la vita dei nobili-ricchi-esteti, che potevano soddisfare tutti i loro desideri.*
----------I☺I----------

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, è 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 Enzio* (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'assiuolo*). 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 gelsomino 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. Esi-

ste però anche un altro Pascoli, che riversa le sue capacità 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 onomatopee, 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 onomatopee 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'assiuolo*, *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'assiuolo*, *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 *sere* 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.

Myrìcae, 1903

Myrìcae (1891, 1903) è la prima raccolta poetica di Pascoli, che la arricchisce nel corso degli anni. L'opera contiene alcuni quadretti di vita campestre soltanto 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.

Il bove, 1890

Al rio sottile, di tra vaghe brume,
guarda il bove, coi grandi occhi: nel piano
che fugge, a un mare sempre più lontano
migrano l'acque d'un ceruleo fiume;

ingigantisce agli occhi suoi, nel lume
pulverulento (=polverosa), il salice e l'ontano;
svaria su l'erbe un gregge a mano a mano,
e par la mandra dell'antico nume (=il dio Pan):

ampie ali aprono imagini grifagne (=di grifoni)
nell'aria; vanno tacite chimere (=animali leggendari),
simili a nubi, per il ciel profondo;

il sole immenso, dietro le montagne
cala, altissime: crescono già, nere,
l'ombre più grandi d'un più grande mondo.

Commento
1. Pascoli vede la realtà con gli occhi deformanti del bove (o bue). Le nebbie si alzano dal ruscello, nella pianura il fiume scorre verso un mare sempre più lontano, gli uccelli che volano in cielo diventano immagini di grifoni, le chimere diventano simili alle nuvole, un disco gigante del sole tramonta dietro le montagne e scendono le ombre della sera, che anticipano quelle ben più profonde della notte e del mistero. Per il poeta il mondo è avvolto dalle tenebre e la realtà è misteriosa e sconosciuta. Anche la notte de *Il gelsomino notturno* è misteriosa.
2. L'atmosfera è decadente come in *Novembre*, *Arano* e *Lavandare*. Diversi termini sono difficili o preziosi: ceruleo (*azzurrino*), nume (*divinità*), immagini grifane (*minacciose*), chimere (*animali leggendari*). Per il resto, come di consueto, il linguaggio è quello che normalmente si parla. Il sonetto ha rime ABBA ABBA CDE CDE. Le rime non si percepiscono. Il sonetto è un'unica proposizione di 14 versi, piena di incisi e di *enjambement*.
3. L'ultimo verso ha valore analogico: indica le ombre dell'oscurità che avvolgono prima la realtà e poi il mondo. Il mondo quindi è e resta sconosciuto. L'idea si trova anche nell'ultima strofa di *X agosto* (1896):

> E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
> sereni, infinito, immortale,
> oh! d'un pianto di stelle lo inondi
> quest'atomo opaco del Male.

4. Conviene confrontare *Il bove* (1890) di Pascoli con *Il bove* (1872) di Carducci. Il bove di Carducci è un animale da lavoro, contento di sopportare la fatica per l'uomo. Il bove di Pascoli guarda il ruscello, mentre sale la nebbia, il sole cala dietro le montagne e la natura entra nelle tenebre di un mondo più grande, quello della notte. E il poeta vede attraverso i suoi occhi. Carducci poi usa un linguaggio "alto", difficile, classicheggiante, letterario, Pascoli fa il contrario: usa un linguaggio "basso", "comico", popolare, e addirittura si immedesima nel bue: vede la realtà con gli occhi dell'animale. La distanza tra i due sonetti è di appena otto anni.
5. L'attenzione di Carducci e Pascoli per il bove e per la realtà contadina è comprensibile: deriva dal poeta latino Publio Virgilio, e l'economia del tempo era agricola. Gli agricoltori aravano i campi a ottobre, usando due o quattro buoi a seconda del terreno. Poi seminavano. L'aratro era di ferro e non arava molto in profondità, un agricoltore guidava i buoi, l'altro teneva l'aratro.
6. In Italia la meccanizzazione dell'agricoltura avviene soltanto dopo il 1950 e contemporaneamente vi è il grande esodo dalle campagne: i braccianti e i piccoli latifondisti del Veneto come del meridione emigrano nel triangolo industriale: Torino-Milano-Genova. Nel 1958-61 è il *boom* economico.

Il bove

Il bove con i suoi grandi occhi guarda
il ruscello in mezzo alla nebbia. Nella pianura
che sfuma le acque azzurrognole del fiume
scorrono verso il mare sempre più lontano.

Ai suoi occhi il salice e l'ontano
diventano giganteschi nella luce polverosa.
Un gregge bruca lentamente l'erba.
e sembra la mandria dell'antico dio Pan.

Uccelli dalle grandi ali diventano immagini
di grifoni nell'aria. Chimere silenziose,
simili a nubi, si muovono per il cielo profondo.

Il disco smisurato del sole scende dietro montagne
altissime. Le ombre della sera si allungano
nelle ombre di un mondo più grande (=quello
della notte e del mistero).



1. *Una vacca di razza bruna al pascolo*, sd.

***Romagna*, 1891**

a Severino

Sempre un villaggio, sempre una campagna
mi ride al cuore (o piange), Severino:
il paese ove, andando, ci accompagna
l'azzurra visïon di San Marino:

sempre mi torna al cuore il mio paese
cui regnarono Guidi e Malatesta,
cui tenne pure il Passator cortese,
re della strada, re della foresta.

Là nelle stoppie dove singhiozzando
va la tacchina con l'altrui covata,
presso gli stagni lustreggianti, quando
lenta vi guazza l'anatra iridata,

oh! fossi io teco; e perderci nel verde,
e di tra gli olmi, nido alle ghiandaie,
gettarci l'urlo che lungi si perde
dentro il meridïano ozio dell'aie;

mentre il villano pone dalle spalle
gobbe la ronca e afferra la scodella,
e 'l bue rumina nelle opache stalle
la sua laborïosa lupinella.

Da' borghi sparsi le campane in tanto
si rincorron coi lor gridi argentini:
chiamano al rezzo, alla quiete, al santo
desco fiorito d'occhi di bambini.

Già m'accoglieva in quelle ore bruciate
sotto ombrello di trine una mimosa,
che fiorìa la mia casa ai dì d'estate
co' suoi pennacchi di color di rosa;

e s'abbracciava per lo sgretolato
muro un folto rosaio a un gelsomino;
guardava il tutto un pioppo alto e slanciato,
chiassoso a giorni come un biricchino.

Era il mio nido: dove, immobilmente,
io galoppava con Guidon Selvaggio
e con Astolfo; o mi vedea presente
l'imperatore nell'eremitaggio.

E mentre aereo mi poneva in via
con l'ippogrifo pel sognato alone,
o risonava nella stanza mia
muta il dettare di Napoleone;

udia tra i fieni allora allor falciati
de' grilli il verso che perpetuo trema,
udiva dalle rane dei fossati
un lungo interminabile poema.

Romagna

all'amico poeta Severino Ferrari

Sempre un villaggio, sempre una campagna
mi sorride al cuore (o piange), o Severino:
il paese ove, andando, ci accompagna
l'azzurra visione di San Marino (=monte Titano).

Sempre mi ritorna nel cuore il mio paese
su cui regnarono i conti Guidi e i Malatesta,
che fosti pure dominata dal Passator cortese
(=Stefano Pelloni), re della strada, re della foresta.

Là nelle stoppie, dove singhiozzando
la tacchina va con la covata di pulcini altrui,
presso gli stagni luccicanti, quando
lenta vi nuota l'anatra dalle penne iridate,

oh! fossi io con te; e potessimo perderci nel verde,
e tra gli olmi, nido per le ghiandaie, potessimo
gettarci l'urlo che lontano si perde
dentro la pausa di mezzogiorno delle aie,

mentre il contadino depone dalle spalle
curve la ronca e afferra la scodella
e il bue rumina nelle stalle poco illuminate
il foraggio che mastica a lungo.

Intanto dai borghi sparsi le campane
si rincorrono con i loro suoni argentini,
chiamano all'ombra, alla quiete, alla tavola
benedetta, piena di occhi di bambini.

In quelle ore calde, sotto un ombrello di rami,
mi accoglieva una mimosa,
che copriva la mia casa di fiori nei giorni estivi
con i suoi pennacchi color di rosa.

E per il muro sgretolato un folto rosaio
si abbracciava a un gelsomino,
guardava il tutto un pioppo alto e slanciato,
chiassoso a giorni come un bambino.

Quello era il mio nido, dove, restando fermo,
io galoppavo con Guidon Selvaggio
e con Astolfo o mi vedevo davanti
l'imperatore Napoleone in esilio a Sant'Elena.

E, mentre mi mettevo a volare
con l'ippogrifo verso la luna che avevo sognato
o risuonava nella mia stanza silenziosa
la voce di Napoleone che dettava le sue memorie,

udivo tra il fieno da poco falciato
il verso dei grilli che trema continuamente,
udivo dalle rane dei fossati
un lungo e interminabile poema.

E lunghi, e interminati, erano quelli
ch'io meditai, mirabili a sognare:
stormir di frondi, cinguettìo d'uccelli,
risa di donne, strepito di mare.

Ma da quel nido, rondini tardive,
tutti tutti migrammo un giorno nero:
io, la mia patria or è dove si vive:
gli altri son poco lungi; in cimitero.

Così più non verrò per la calura
tra que' tuoi polverosi biancospini,
ch'io non ritrovi nella mia verzura (=vegetazione)
del cuculo ozïoso i piccolini,

Romagna solatìa, dolce paese,
cui regnarono Guidi e Malatesta;
cui tenne pure il Passator cortese,
re della strada, re della foresta.

---I ☺ I---

Riassunto. Sempre il mio paese natale (=San Mauro di Romagna), sempre una campagna (la tenuta dei conti Torlonia, dove il padre lavorava) sorridono (o piangono) al cuore del poeta, mentre in lontananza si vede il monte su cui sorge San Marino. Sempre ritorna nel suo cuore la Romagna, su cui regnarono i conti Guidi e i Malatesta, che fu pure teatro delle imprese del Passatore. Ed egli si abbandona ai ricordi ed esprime il desiderio di essere con l'amico Severino nelle stoppie, dove la tacchina porta in giro i pulcini altrui e l'anitra dalle penne iridate nuota nello stagno. Vorrebbe perdersi con lui in mezzo al verde, dove le ghiandaie fanno il loro nido, e lanciare un urlo, che si perde nella pausa di mezzodì, quando il contadino depone gli attrezzi da lavoro e si siede a tavola e il bue rumina tranquillamente nella stalla. Il suono delle campane invita a mettersi all'ombra, a riposare, a mettersi a tavola con i figli. In quelle ore calde il poeta era accolto da una mimosa che fioriva d'estate sulla sua casa e la ricopriva. Per il muro sgretolato un rosaio abbracciava un gelsomino, e lì vicino si alzava un pioppo altissimo, pieno di uccellini. Quello era il suo nido, in cui galoppava con Guidon Selvaggio o con Astolfo o immaginava di vedere Napoleone in esilio. E, mentre volava con l'ippogrifo o ascoltava Napoleone dettare le sue memorie, udiva il verso insistente dei grilli e il gracidare delle rane. E immaginava poemi lunghissimi e mai terminati, bellissimi da sognare. Ma da quel nido tutti, il poeta e tutta la famiglia, dovettero fuggire un giorno nero (nel 1867, quando il padre è ucciso da ignoti). Ora la sua patria è dove trova lavora, i suoi familiari sono poco lontano, in cimitero. Così egli non ritornerà più nella tenuta dei conti Torlonia, in mezzo ai biancospini polverosi, perché non vuol sentire i pulcini del cuculo che hanno occupato la casa della sua famiglia. E saluta la sua Romagna piena di sole, su cui regnarono i Guidi e i Malatesta e che fu pure teatro delle imprese del Passatore.

E lunghi e senza fine erano i poemi
che io immaginai, bellissimi da sognare:
stormire di fronde, cinguettìo d'uccelli,
sorrisi di donne, strepito del mare.

Ma da quel nido (=casa), come rondini tardive,
migrammo tutti un giorno terribile (=il padre è
ucciso): io, la mia patria, ora è dove si lavora,
gli altri son poco lontano (=con me) e in cimitero.

Così non verrò più per la calura
tra quei tuoi biancospini pieni di polvere,
e non ritrovò nella mia verzura (=casa),
i pulcini del cuculo che non li vuol allevare,

o Romagna piena di sole, o dolce paese,
su cui regnarono i conti Guidi e i Malatesta;
che fosti pure dominata dal Passator cortese
(=Stefano Pelloni), re della strada, re della foresta.

---I ☺ I---

Commento

1. Severino Ferrari (1856-1905) è un poeta amico di Pascoli. Nella prima strofa si fa riferimento a San Mauro di Romagna e alla tenuta dei conti Torlonia. La tacchina può allevare pulcini altrui. Il cuculo mette le sue uova nel nido di altri uccelli, che poi le covano e allevano i suoi pulcini come loro figli. Guidon Selvaggio e Astolfo sono due personaggi dell'*Orlando furioso* (1532) di Ludovico Ariosto.
2. Il *Passator cortese* è Stefano Pelloni (1824-1851), detto *Passatore* dal lavoro di traghettatore ereditato dal padre. È un brigante che ruba e uccide e che a sua volta è ucciso in uno scontro con i gendarmi pontifici. Il poeta lo presenta in termini positivi: lo vede con gli occhi dei popolani, contenti che derubasse (e assassinasse) i ricchi, anche se non dava ai poveri.
3. Pascoli non vuole tornare più nella tenuta dei conti Torlonia, perché non vuole incontrare i pulcini del cuculo, cioè la famiglia (per lui abusiva) che ha occupato il posto della sua famiglia.
4. Le strofe 14-15 hanno questa costruzione: "Così, o Romagna (piena di sole, o dolce paese, su cui regnarono i Guidi e i Malatesta e che fu teatro delle imprese del Passatore), io non ritornerò più per le tue strade costeggiate di biancospino polveroso perché non voglio vedere il mio nido, la mia casa, occupata da persone sconosciute, dalla famiglia che ha sostituito la mia".
5. La poesia è costruita sul ricordo dell'infanzia felice (quartine 2-12), segue il ricordo del giorno sfortunatissimo che ha disperso la famiglia (quartina 13), e la chiusura affidata al ricordo (quartina 14-15). Anche *La mia sera* (1899) ha la stessa struttura: una descrizione positiva della sera dopo il temporale del giorno, la vita difficile del poeta (egli non ha avuto l'affetto dovuto come gli uccellini non hanno avuto il cibo durante il giorno), la conclusione (il poeta ricorda quando a sera la madre gli rimboccava le coperte ed egli si addormentava).

6. Il poeta vorrebbe ritornare adolescente e fare la vita felice degli adolescenti con l'amico Severino. Ma quella felicità che stava vivendo è all'improvviso interrotta e la famiglia è distrutta: alcuni membri fuggono altri muoiono e riposano nel cimitero. Tuttavia essi sono rimasti vicino a lui, nel suo cuore.
7. In contemporanea si possono leggere, sempre di Pascoli, *Patria* (1894) e *La mia siepe* (1897), che affrontano il tema della patria o della casa o della famiglia e dei tempi spensierati della giovinezza. Ma anche il riferimento alla patria di cui parlano Ugo Foscolo nel carme *De' Sepolcri* (1807), secondo cui la patria è la patria ideale, cioè la Grecia della guerra di Troia (1225 a.C.) e Santa Croce a Firenze, che raccoglie le spoglie dei grandi italiani, perché l'Italia nel presente è divisa e oppressa da Stati stranieri; e Alessandro Manzoni in *Marzo 1821* (1821, 1848):

> una d'arme di lingua d'altare,
> Di memorie, di sangue, di cor.

Un'altra patria e altri ricordi della giovinezza si trovano in Giosuè Carducci, *Traversando la Maremma toscana* (1885) o *Davanti San Guido* (1874), scritte pochi anni prima.
8. Alla *Romagna* (1891) di Pascoli conviene confrontare una canzone da ballo posteriore, di grande successo:

Secondo Casadei, *Romagna mia*, 1954

> Sento la nostalgia d'un passato
> dove la mamma mia ho lasciato,
> non ti potrò scordar, casetta mia,
> in questa notte stellata
> la mia serenata io canto per te.
>
> Romagna mia, Romagna in fiore,
> tu sei la stella, tu sei l'amore,
> quando ti penso, vorrei tornare
> dalla mia bella, al casolare.
>
> Romagna, Romagna mia,
> lontan da te non si può star!

Secondo Casadei (e la sua orchestra) ha una visione duplice di chi lascia il proprio paese. Mostra nostalgia e rimpianto, ma li trasforma in un valzer gioioso da ballare di sera in compagnia, con un po' di rimpianto per il tempo passato e la giovinezza trascorsa. La canzone ha un successo enorme, è riedita nel 1974 dal nipote Raoul Casadei. Nella sua vita ha venduto oltre 4.000.000 di dischi ed è divenuta il simbolo della Romagna. Gli ultimi sei versi sono più volte ripetuti.
Il termine *emigrante* non è usato, ma si tratta proprio di emigrazione. Il protagonista ha dovuto lasciare la mamma e la casetta (il papà era all'osteria con un bicchiere di vino in mano, a giocare a carte con gli amici). Però pensa alla sua Romagna, vorrebbe ritornare dalla ragazza che ha lasciato e al suo paese (meglio dire *al paese e alla ragazza*). Ma ci pensa soltanto: non può tornare, si vive dove si lavora. Non chiarisce i rapporti con la ragazza, se l'ha sposata e le manda denaro (come normalmente succedeva) o se l'ha lasciata (e lei si è trovata un altro) ed è divenuta solamente un bel ricordo. Ma in certi momenti è inutile ricordare il dramma e il trauma della partenza ed è meglio ricordare gli aspetti belli della vita.
9. Altri confronti sono possibili: Giuseppe Verdi, *Va' pensiero* (1842), le canzoni degli emigranti raccolte più avanti: **Le canzoni politiche (1873-1973)**.



1. Édouard Debat-Ponsan, *La mucca accudita*, 1890.

Lavandare, 1894

Nel campo mezzo grigio e mezzo nero
resta un aratro senza buoi che pare
dimenticato, tra il vapor leggero.

E cadenzato dalla gora viene
lo sciabordare delle lavandare
con tonfi spessi e lunghe cantilene:

Il vento soffia e nevica la frasca,
e tu non torni ancora al tuo paese!
quando partisti, come son rimasta!
come l'aratro in mezzo alla maggese.

Le lavandaie

Nel campo mezzo grigio e mezzo nero
resta un aratro senza buoi, che pare
dimenticato, in mezzo al vapore leggero.

E dal fossato proviene il rumore
cadenzato delle lavandaie, che battono i panni
con colpi fitti e 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!,
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. "Nel campo mezzo grigio e mezzo nero" perché arato per metà.
2. Il poeta usa un linguaggio veristico per ottenere risultati anti-veristici: l'aratro abbandonato in mezzo al campo 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 iniziale, e 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:

---I☺I---

Novembre, 1891

Gemmea l'aria, il sole così chiaro
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,
e del prunalbo l'odorino amaro
senti nel cuore...

Ma secco è il pruno, e le stecchite piante
di nere trame segnano il sereno,
e vuoto il cielo, e cavo al piè sonante
sembra il terreno.

Silenzio, intorno: solo, alle ventate,
odi lontano, da giardini ed orti,
di foglie un cader fragile. È l'estate
fredda, dei morti.

Novembre

L'aria è limpida come una gemma, il sole così chiaro
che tu cerchi [con gli occhi] gli albicocchi in fiore
e il profumo amarognolo del biancospino
senti nel cuore...

Invece il pruno è secco e le piante stecchite
segnano il cielo sereno con i loro rami senza foglie,
e il cielo è vuoto, e il terreno è cavo 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
rinsecchite che cadono e si spezzano. È l'estate,
fredda, dei morti (=l'11 novembre).

un'analisi, anche superficiale, ne mostra la complessità e lo spessore poetico.
3. 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.
4. 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).
5. 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.
6. Il tono (apparentemente) dimesso e popolareggiante del madrigale è espresso dalla rima popolareggiante per assonanza *frasca*/*rimasta*, con cui il poeta riproduce le rime approssimative dei canti popolari.

---I☺I---

Riassunto. L'aria è limpida e 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 onomatopee (*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 la natura.

---I☺I---

Arano, 1885

Al campo, dove roggio nel filare
qualche pampano brilla, e dalle fratte
sembra la nebbia mattinal fumare,

arano: a lente grida, uno le lente
vacche spinge; altri semina; un ribatte
le porche con sua marra paziente;

ché il passero saputo in cor già gode,
e il tutto spia dai rami irti del moro;
e il pettirosso: nelle siepi s'ode
il suo sottil tintinno come 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 e alla semina; infine si sofferma sul passero e sul pettirosso, che aspettano il momento in cui essi se ne vanno per andare a becchettare le sementi. Il pettirosso fa sentire il suo canto, tintinnante come una moneta d'oro.

---I☺I---

I contadini arano

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
rompe pazientemente le zolle con la sua zappa,

perché il passero saputello è già felice in cuore
e spia tutto tra i rami spinosi del moro;
e anche il pettirosso: nelle siepi si ode il suo canto
tintinnante come il suono di una moneta d'oro.

2. La poesia può essere facilmente confrontata con *T'amo, pio bove* (1872), pesante, faticosa 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 di andare a becchettare le sementi dalle zolle, *vede* la siepe e *sente* i suoni.
3. In Italia i campi sono arati con i buoi o con le mucche fino al 1955 circa. Dagli anni Cinquanta avviene la meccanizzazione dell'agricoltura, la riduzione e la scomparsa dei braccianti, lo spostamento di mano d'opera dalle regioni agricole alle regioni industrializzate del nord-ovest, quindi il *boom* (o miracolo) economico (1958-63). In vent'anni (1945-70) da paese agricolo diventa paese industrializzato.

---I☺I---

Orfano, 1891

Lenta la neve, fiocca, fiocca, fiocca,
senti: una zana dondola pian piano.
Un bimbo piange, il piccol dito in bocca,
canta una vecchia, il mento sulla mano,

La vecchia canta: Intorno al tuo lettino
c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
Nel bel giardino il bimbo s'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 ABAB CCDD. 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 (*zana*=culla) e sintassi popolari ("c'è rose e gigli, tutto un bel giardino"). Compaiono 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

Orfano

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.

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 è 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

---I☺I---

Patria, 1894

Sogno d'un dì d'estate.

Quanto scampanellare
tremulo di cicale!
Stridule pel filare
moveva il maestrale
le foglie accartocciate.

Scendea tra gli olmi il sole
in fascie polverose:
erano in ciel due sole
nuvole, tenui, rose:
due bianche spennellate
in tutto il ciel turchino.

Siepi di melograno,
fratte di tamerice,
il palpito lontano
d'una trebbïatrice,
l'angelus argentino...

Dov'ero? Le campane
mi dissero dov'ero,
piangendo, mentre un cane
latrava al forestiero,
che andava a capo chino.

Riassunto. Il poeta sogna la sua fanciullezza felice: il frinire delle cicale, le foglie accartocciate, il cielo turchino, il paesaggio pieno di vita. Ma il suono delle campane lo riporta alla realtà, al presente, completamente diverso. Quel mondo non gli appartiene più ed egli non appartiene più a quel mondo. È divenuto un estraneo: il cane latra al forestiero. A lui.

Commento
1. Il riassunto non rende il simbolismo della poesia, che perciò va esplicitato. La poesia è autobiografica e 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.

---I☺I---

Patria

Sogno un giorno d'estate [della mia infanzia].

Quanto scampanellare
di cicale che friniscono!
Lungo il filare
il vento [freddo] di maestrale
sollevava le foglie accartocciate.

Il sole scendeva tra gli olmi
in fasce polverose.
In cielo erano soltanto
due nuvole, sfilacciate,
che sembravano due bianche spennellate
in tutto il cielo turchino.

[Si vedevano] siepi di melograno,
cespugli di tamerici,
in lontananza [si sentiva] il rumore
regolare e monotono di una trebbiatrice,
l'*Angelus* suonato dalle campane...

Dov'ero? Le campane
mi dissero dov'ero,
piangendo, mentre un cane
latrava contro il forestiero,
che andava a capo chino.

mette in contrasto la fanciullezza felice e spensierata con la situazione di spaesamento del presente: quel mondo non appartiene più al poeta, gli è divenuto estraneo. Egli non ha più patria.
2. La poesia non è descrittiva: ci sono molte ellissi del verbo. È evocativa. Ottiene questo effetto mediante una continua onomatopea: le *foglie accartocciate* danno l'idea visiva di come sono; l'aggettivo *stridulo* dà ancora l'idea del crepitìo che esse fanno accartocciandosi.

3. La campana toglie il poeta dal sogno e lo riporta alla realtà. La campana compare anche in altre poesie proprio per il suo suono. La poesia pascoliana è una poesia di suoni, di colori, di odori, di percezioni, di ricordi, di emozioni. Il suono delle campane si inserisce in questa strategia, ma svolge anche funzioni più complesse. In questo caso è il ricordo piacevole dell'*Angelus* (il suono delle campane del sogno), la causa del risveglio (il suono delle campane del presente) e la causa della scoperta della propria condizione esistenziale caratterizzata dallo spaesamento.
4. La patria di Pascoli non è la patria ideale e romantica di Foscolo, l'Ellade (*A Zacinto*), né quella civile di Manzoni (*Marzo 1821*: "una d'arme di lingua d'altare, Di memorie, di sangue, di cor"). È la patria intima, la patria personale, la *sua* patria. È la famiglia, la *sua* famiglia, che è stata colpita e dispersa dalla durezza della vita. Altrove è *La mia sera*. È la sua casa, il suo nido, da cui è stato costretto ad andarsene. Nella *Cavallina storna* egli dice: "Or la patria è dove si vive, Gli altri poco lungi (=lontani), in cimitero".
5. L'autobiografismo di Pascoli non è spontaneo come si potrebbe credere. È coscientemente e razionalmente cercato e trasformato in poesia. Ma ugualmente con la ragione si può notare che egli evade il presente per rifugiarsi nel passato, in una mitica età dell'oro che sarebbe la sua fanciullezza. Esisteva però anche un'altra possibilità: abbandonare questo atteggiamento difensivo e rinunciatario e con la *virtus* costruire nel presente e nel futuro altri rapporti, altri motivi di vita, un altro nido, un'altra casa, un'altra famiglia. Egli ha fatto la sua scelta affettiva e razionale, anche se dalla cultura classica Orazio Flacco gli diceva che il tempo abbellisce ed ingrandisce il passato e che in futuro *Et haec olim meminisse iuvabit* ("Ci farà piacere ricordare anche questi dolori").

---I☺I---

Temporale, 1894

Un bubbolìo lontano…

Rosseggia l'orizzonte,
come affocato, a mare:
nero di pece, a monte,
stracci di nubi chiare:
tra il nero un casolare:
un'ala di gabbiano.

Temporale

Un bubbolìo lontano...

L'orizzonte è tutto rosso,
verso il mare [il cielo] è tutto di fuoco.
Verso la montagna è invece nero come la pece,
ed qualche nuvola bianca tutta sfilacciata.
In mezzo al nero appare un casolare.
Sembra l'ala di un gabbiano.

Riassunto. In lontananza si sente il rumore del tuono. Il cielo verso il mare è rosso fuoco, verso la montagna è tutto nero. C'è qualche nuvola bianca. In mezzo al nero appare una casa che sembra l'ala di un gabbiano.

Commento
1. Il riassunto è la stessa poesia, che è costruita sui suoni e sui colori ed anche su un pacato simbolismo: il cielo, il mare, la terra e il fuoco. Sembra di assistere ai primi momenti del temporale. La dimensione profonda della poesia è il suo carattere di continua onomatopea.
2. La bubbola è un uccello che ha ricevuto il nome dal verso onomatopeico - *bu*, *bu*, *bu* - che fa. Il poeta costruisce un neologismo capace di indicare il rumore che fa il temporale quando è ancora lontano.
3. La poesia, come tante altre, non è certamente un capolavoro di bellezza ma di bravura.

---I☺I---

Il lampo, 1896

E cielo e terra si mostrò qual era:
la terra ansante, livida, in sussulto;
il cielo ingombro, tragico, disfatto:
bianca bianca nel tacito tumulto
una casa apparì sparì d'un tratto;
come un occhio, che, largo, esterrefatto,
s'apri si chiuse, nella notte nera.

Il lampo

Il cielo e la terra si mostrarono come erano:
la terra tutta ansante, livida, presa da un sussulto.
Il cielo ingombro [di nuvoloni], sconvolto, disfatto.
In questo silenzioso tumulto celeste una casa
tutta bianca apparì e sparì ad un tratto.
Era come un occhio che, tutto aperto e stupefatto,
si aprì e poi si chiuse nella notte nera.

Riassunto. Il cielo e la terra si mostrarono per quel che erano. Il cielo era ingombro di nuvoloni in continuo movimento. sulla terra una casa tutta bianca apparì e sparì in un momento. Sembrava un occhio aperto, stupefatto, che si chiudeva nella notte nera.

Commento
1. Come nella precedente, il riassunto è la stessa poesia, che è costruita sui suoni e sui colori ed anche su un pacato simbolismo: il cielo, e la terra. Il lampo mostra per un momento la casa, l'unico elemento che si collega alla vita dell'uomo. La dimensione profonda della poesia è il suo carattere di continua onomatopea.
2. La casa, che indica la presenza umana, sembra un grande occhio sgranato che guarda la natura o, meglio, il cielo sconvolto dai venti che fanno correre e turbinare le nuvole con estrema velocità.

---I☺I---

X Agosto, 1896

San Lorenzo, io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché sì gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.

Ritornava una rondine al tetto:
l'uccisero: cadde tra i 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 tornava al suo nido:
l'uccisero: disse: Perdono;
e restò negli aperti occhi un grido:
portava due bambole in dono.

Ora là, nella casa romita,
lo aspettano, aspettano in vano:
egli immobile, attonito, addita
le bambole al cielo lontano.

E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!

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. "Il Male" dell'ultimo verso è la malvagità degli uomini. A dire il vero, non occorre scomodare alcun Male metafisico. Basta pensare che l'assassino del padre ha ucciso per i suoi interessi, nobili o ignobili che fossero. Magari per dar da mangiare ai suoi figli.
2. 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 sereno, infinito, immortale, si contrappone alla Terra, che è piccola e che, soprattutto, è oscurata non dal peccato, ma dal Male, cioè dalla malvagità degli uomini.

X Agosto

O san Lorenzo, io so perché molte stelle
ardono e cadono nell'aria tranquilla,
perché un pianto così gran 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, addìta
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.

3. 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 *incomprensibile* del Male. Una divinità.
4. 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.
5. 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 colpiti 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.
6. Si può confrontare *X agosto* (1896) con Edmondo De Amicis (1846-1908), *Cuore* (1886), racconto mensile, marzo: *Sangue romagnolo*. È mezzanotte.

---I☺I---

L'assiuolo, 1897

Dov'era la luna? ché il cielo
notava in un'alba di perla,
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla.
Venivano soffi di lampi
da un nero di nubi laggiù;
veniva una voce dai campi:
chiù...

Le stelle lucevano rare
tra mezzo alla nebbia di latte:
sentivo il cullare del mare,
sentivo un *fru fru* tra le fratte;
sentivo nel cuore un sussulto,
com'eco d'un grido che fu.
Sonava lontano il singulto:
chiù...

Su tutte le lucide vette
tremava un sospiro di vento:
squassavano le cavallette
finissimi sistri d'argento
(tintinni a invisibili porte
che forse non s'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 annuncia disgrazie. Adopera numerose onomatopee: *soffi di lampi*, chiù, *cullare del mare*, *un* fru fru *fra le fratte*, *singulto*, *finissimi sistri d'argento*, *tintinni*.

Ferruccio, il piccolo protagonista del racconto, è solo in casa con la nonna. Arrivano due briganti per rubare, li costringono a dire dove è il denaro. Mentre se ne vanno, a uno dei due cade il fazzoletto che gli nascondeva il viso. La nonna lo riconosce. Egli si precipita su di lei per accoltellarla, ma il ragazzino la difende con il suo corpo, si prende la coltellata e poco dopo muore. Tuttavia, prima di morire, le chiede perdono per tutte le volte che l'ha fatta arrabbiare.

---I☺I---

L'assiuolo

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 lontano 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...

La siepe, 1897

I. Siepe del mio campetto, utile e pia,
che al campo sei come l'anello (=nuziale) al dito,
che dice mia la donna che fu mia
(ch'io pur ti sono florido marito,
o bruna terra ubbidïente, che ami
chi ti piagò col vomero brunito...);
siepe che il passo chiudi co' tuoi rami
irsuti (=spinosi) al ladro dormi 'l-dì; ma dài
ricetto ai nidi e pascolo a gli sciami;
siepe che rinforzai, che ripiantai,
quando crebbe famiglia, a mano a mano,
più lieto sempre e non più ricco mai;
d'albaspina, marruche e melograno,
tra cui la madreselva (=caprifoglio) odorerà;
io per te vivo libero e sovrano,
verde muraglia della mia città.

II. Oh! Tu sei buona! Ha sete il passeggero;
e tu cedi i tuoi chicchi (=bacche) alla sua sete,
ma salvi il frutto pendulo del pero.
Nulla fornisci alle anfore segrete
della massaia: ma per te, felice
ella i ciliegi popolosi miete.
Nulla tu rendi; ma la vite dice;
quando la poto all'orlo della strada,
che si sente il cucùlo alla pendice,
dice: "Il padre tu sei che, se t'aggrada,
sì mi correggi e guidi per il pioppo;
ma la siepe è la madre che mi bada".
"Per lei vino ho nel tino, olio nel coppo (=orcio)"
rispondo. I galli plaudono dall'aia;
e lieto il cane, che non è di troppo,
ch'è la tua voce, o muta siepe, abbaia.

III. E tu pur, siepe, immobile al confine,
tu parli; breve parli tu, ché, fuori,
dici un divieto acuto come spine;
dentro, un assenso bello come fiori;
siepe forte ad altrui, siepe a me pia,
come la fede che donai con gli ori (=di famiglia),
che dice mia la donna che fu mia.

Riassunto. Il poeta elogia la siepe, che tiene lontani dalla casa gli estranei e che protegge lui e la sua famiglia, in continua crescita. Essa non produce niente, ma dà riparo agli uccellini e polline alle api. Dà un sostegno alla vite, che produce vino e protegge il tronco dei peri e dei ciliegi.

Commento
1. Il poeta canta con un linguaggio piano e quotidiano la siepe, che costituisce una barriera che lo difende dal mondo esterno e dalle sue interferenze. Eppure essa svolge anche altre funzioni: dà riparo agli uccelli, fornisce cibo alle api, permette al pero e al ciliegio di fruttificare in piena sicurezza. La vita che egli conduce non sarà eccezionale, ma egli è felice e si sente come un re in trono.

La siepe

1. O siepe del mio piccolo campo, utile e pia,
che stai al campo come l'anello nuziale sta al dito,
che dice mia la donna che fu mia
(anch'io ti sono marito soddisfatto,
bruna terra che obbedisci, che ami
chi ti ferì con l'aratro bruno...).
O siepe, che con i tuoi rami aggrovigliati
impedisci di passare al ladro che dorme di giorno;
ma dai riparo ai nidi e pascolo agli sciami di api.
O siepe che rinforzai, che piantai più volte,
quando crebbe la mia famiglia, di volta in volta,
sempre più lieto, ma mai più ricco.
[o siepe] di biancospino, marruche ei melograno,
tra i i quali il caprifoglio manderà il suo profumo,
io per merito tuo vivo come un sovrano,
o verde muraglia della mia città.

2. Oh! Tu sei buona! Il passeggero ha sete,
e tu cedi le tue bacche alla sete,
ma salvi il frutto che pende dal pero.
Non fornisci nulla alle anfore segrete
della massaia, ma grazie a te ella è felice
quando miete i ciliegi pieni di frutti.
Tu non dai nulla; ma la vite,
quando la poto sul ciglio della strada,
dice che si sente il cuculo in mezzo ai tuoi rami.
Dice: "Tu sei il padre che, se ti fa piacere,
mi raddrizzi e mi guidi lungo il [tronco del] pioppo.
Ma la siepe è la madre che mi protegge".
"Per merito suo ho il vino nel tino, l'olio
nell'anfora" rispondo. I galli applaudono dall'aia,
ed è il cane, che non è di troppo,
o siepe silenziosa, ed è la tua voce, abbaia lieto.

3. E tu pure, o siepe, immobile al confine, tu parli.
Tu dici poche parole, perché all'esterno mostri
un divieto [di entrare] che è acuto come le spine.
Invece dentro è un consenso bello come i fiori.
siepe, tu sei robusta per gli altri (=gli estranei);
invece per me sei pia come la fede che ho donato
con i gioielli, che dici mia la donna che fu mia.

2. Il linguaggio adoperato è talmente semplice e talmente quotidiano, che spesso non ha bisogno di essere tradotto. Un termine inconsueto può essere *pio*, riferito alla siepe. La siepe svolge una funzione *pia, pietosa, religiosa*, difende la casa. Il termine però implica anche la *religione della casa*, *la religione del nido, del proprio nucleo familiare*. Molti altri termini sono presi dal linguaggio botanico.
3. La poesia rimanda inevitabilmente a Giacomo Leopardi, *L'infinito* (1819). Il rimando è anche polemico: il poeta è quasi sciatto e non impreziosisce mai il testo. La sciattezza è apparente: il verso è costituito da terzine dantesche, di cui la rima è impercettibile. Egli vuole continuare con la poesia umile delle *Myricae*, senza colpi d'ala. Se Leopardi voleva essere l'eroe, Pascoli vuole essere l'antieroe. Se Leopardi

pensava a sterminati spazi e a sovrumani silenzi, Pascoli pensa allo spazio ristretto e limitato dalla siepe, entro il quale vive felicemente, senza grilli per la testa e senza tante pretese, il contadino, che è tutto dedito alla moglie, alla casa e alla famiglia.
4. Si può pensare che gli orizzonti del poeta siano ristretti e meschini come il perimetro della casa e della siepe. E che abbia tirato i remi in barca fin dalla fanciullezza. Si può pensare quel che si vuole, anche disprezzarlo e accusarlo di professare ideali piccolo-borghesi e reazionari. Tuttavia non si deve dimenticare la sua vita colpita da disgrazie, né che i valori sono arbitrari, né che condivideva i valori agricoli di Publio Virgilio Marone (70-19 a.C.), né che ha scritto anche i *Poemi conviviali*, riuscendo a far rivivere il mito di Ulisse, di Alessandro ecc. E poi le critiche provengono da intellettuali, che non hanno mai conosciuto la campagna, la vita in campagna, la casa in campagna, circondata dai campi, che si lavoravano con i buoi o con le vacche e dagli anni Cinquanta con mezzi meccanici. Anche durante il *boom* economico (1958-61), quindi 60 anni dopo la poesia, i partiti di Sinistra chiedevano l'esproprio dei latifondi per i loro iscritti, che facevano i braccianti, cioè che disponevano soltanto di due braccia e di una zappa. Non si erano ancora accorti che si stava sviluppando a ritmi accelerati il settore dell'industria, che i campi si spopolavano e che le fabbriche del nord-ovest si riempivano di operai. I sedicenti rivoluzionari erano legati al passato e all'economia agricola del passato. E, anche se la rivoluzione industriale era iniziata intorno al 1770 in Inghilterra, non avevano alcuna idea del presente né, tanto meno, del futuro.
5. Vale la pena di ricordare che il tempo agricolo è ciclico: le quattro stagioni si ripetono, anno dopo anno. La vita è fuori del tempo e i cambiamenti sono lievi e di poco conto. E i pensieri e le preoccupazioni dell'agricoltore non vanno al di là dei raccolti dello stesso anno. Bisogna però anche aggiungere che la vita era dura, che i raccolti erano scarsi e sempre a rischio e che non esistevano alternative. La situazione cambia soltanto con i concimi chimici e con la meccanizzazione dell'agricoltura (1950-70). –

--I ☺ I---

I *Canti di Castelvecchio*, 1912

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.



1. Édouard Debat-Ponsan, *Angolo di vigna*, 1886.

Il gelsomino notturno, 1901

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso ai miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.

Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l'ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chioccetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.

Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
Passa il lume su per la scala;
brilla al primo piano: s'è spento...

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

Il gelsomino notturno

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.

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.

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].

Un'ape ritardataria sussurra
trovando già occupate le cellette [dell'alveare].
La costellazione della Chioccia va, per l'aia azzurra
del cielo, con il suo séguito di stelle pigolanti.

Per tutta la notte fuoriesce [dalle corolle dei fiori]
il profumo che è portato via dal vento.
Il lume passa [dalla sala] su per la scala,
brilla al primo piano, e poi si spegne...

Ormai è l'alba. I petali, un po' gualciti,
si chiudono [intorno alla corolla],
dentro l'urna, molle e segreta, sta nascendo
un'inesprimibile 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 far 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 rinunciatario e rivolto al passato del poeta, che pensa ai suoi defunti.

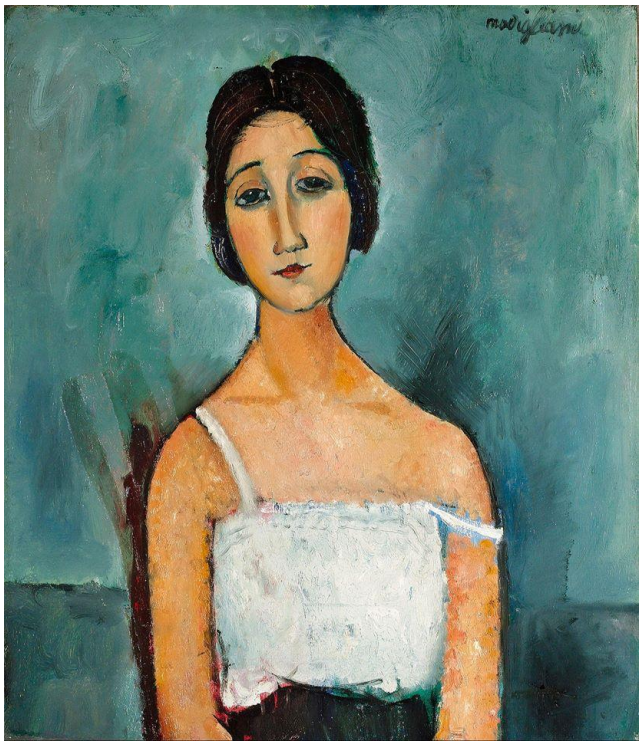
2. L'*ape tardiva* è lo stesso poeta, che ha avuto una infanzia piena di lutti e priva d'affetti. La *Chioccetta* (nome contadino della costellazione delle Pleiadi) dà luogo ad un concettismo barocco: va per l'aia azzurra (=la volta celeste) seguita dal suo *pigolio di stelle*, cioè dalle stelle gialle il cui brillio oscillante ricorda il pigolio dei pulcini, ugualmente gialli e sempre in movimento. Il parallelismo è perfetto.

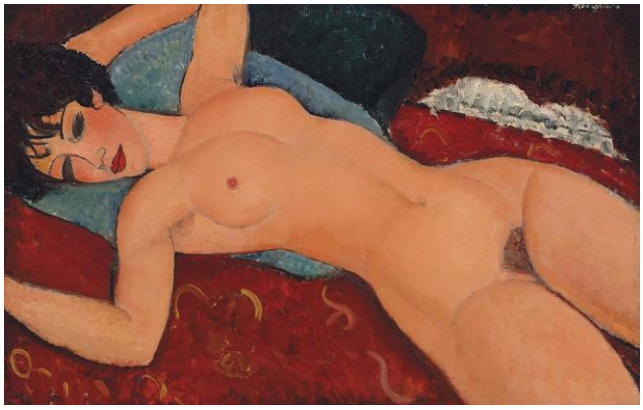
3. Il poeta canta la notte, che percepisce come luogo in cui si manifesta una vita diversa da quella del giorno, ma altrettanto intensa e varia. Nel mistero dell'oscurità si sviluppano in parallelo due ordini di eventi, quelli naturali e quelli umani, che poi si riuniscono nell'ultima strofa. La vita 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 vita e 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 poli-significante: 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 dogma-

tiche della scienza e della ragione, e propone una compenetrazione o una fusione degli opposti. Anche qui recupera il 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, onomatopee, sinestesie (il *pigolio di stelle*). Il linguaggio è semplice, lineare, quotidiano, popolare (la *Chioccetta*). 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 metonìmie sono straordinarie: "Sotto l'ali dormono i nidi, Come gli occhi sotto le ciglia" (la metonìmia 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).







1. Gustav Klimt, *Danae che attende la pioggia d'oro*, 1907-08. *Danae fa parte della mitologia greca: Zeus si trasforma in pioggia d'oro e penetra nella torre dove il padre l'aveva richiusa per proteggerla. E la mette incinta. Nessun riferimento al fatto che la vagina per una donna o per qualche donna sia fonte di potere e di ricchezza.*
2. Amedeo Modigliani, *Christina*, 1916. *Costruzione semplice: soggetto e sfondo. Un colpo di genio: la bretellina caduta dalla spalla.*
3. Amedeo Modigliani, *Nudo femminile disteso*, 1917-18. *Lucas Cranach il Vecchio (1472-1553) si era specializzato in Veneri nude, Modigliani non scomoda la mitologia, si accontenta di dipingere gradevoli quadretti con ragazze nude e sempre disponibili. Anche l'artista deve mangiare e poi deve soddisfare i desideri del pubblico.*

---I ☺ I---

Nebbia, 1899

Nascondi le cose lontane,
tu nebbia impalpabile e scialba,
tu fumo che ancora rampolli,
su l'alba,
da' lampi notturni e da' crolli
d'aeree frane!

Nascondi le cose lontane,
nascondimi quello ch'è morto!
Ch'io veda soltanto la siepe
dell'orto,
la mura ch'ha piene le crepe
di valeriane.

Nascondi le cose lontane:
le cose son ebbre di pianto!
Ch'io veda i due peschi, i due meli,
soltanto,
che dànno i soavi lor mieli
pel nero mio pane.

Nascondi le cose lontane
che vogliono ch'ami e che vada!
Ch'io veda là solo quel bianco
di strada,
che un giorno ho da fare tra stanco
don don di campane...

Nascondi le cose lontane,
nascondile, involale al volo
del cuore! Ch'io veda il cipresso
là, solo,
qui, solo quest'orto, cui presso
sonnecchia il mio cane.

Nebbia

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 gli altri)!
Fa' che io veda là soltanto una strada bianca,
che un giorno (=alla morte) dovrò percorrere
tra uno stanco suono di campane...

Nascondi le cose lontane,
nascondile, portale lontane
dai desideri del mio cuore!
Fa' 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 lo 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 ("Ti prego, nascondi…"). 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.

---I☺I---

La mia sera, 1899

Il giorno fu pieno di lampi;
ma ora verranno le stelle,
le tacite stelle. Nei campi
c'è un breve *gre gre* di ranelle.
Le tremule foglie dei pioppi
trascorre una gioia leggiera.
Nel giorno, che lampi! che scoppi!
Che pace, la sera!

Si devono aprire le stelle
nel cielo sì tenero e vivo.
Là, presso le allegre ranelle,
singhiozza monotono un rivo.
Di tutto quel cupo tumulto,
di tutta quell'aspra bufera,
non resta che un dolce singulto
nell'umida sera.

È, quella infinita tempesta,
finita in un rivo canoro.
Dei fulmini fragili restano
cirri di porpora e d'oro.
O stanco dolore, riposa!
La nube nel giorno più nera
fu quella che vedo più rosa
nell'ultima sera.

Che voli di rondini intorno!
Che gridi nell'aria serena!
La fame del povero giorno
prolunga la garrula cena.
La parte, sì piccola, i nidi
nel giorno non l'ebbero intera.
Né io... che voli, che gridi,
mia limpida sera!

Don... Don... E mi dicono, Dormi!
mi cantano, Dormi! sussurrano,
Dormi! bisbigliano, Dormi!
là, voci di tenebra azzurra...
Mi sembrano canti di culla,
che fanno ch'io torni com'era...
sentivo mia madre... poi 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 sul far della sera (=alla fine del giorno) sua madre gli rimboccava le coperte, ed egli si addormentava.

La mia sera

Il giorno fu pieno di lampi;
ma ora stanno per sorgere le stelle,
le stelle silenziose. Nei campi
si sente un breve gracidare di ranelle.
Tra le foglie tremolanti dei pioppi
passa una brezza leggera.
Nel giorno, che lampi, che scoppi! Invece,
che pace, la sera!

Tra poco 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 (=il ruscello)
nell'umida sera.

Tutto quell'interminabile temporale
è finito in un ruscello rumoreggiante.
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.

Quanti voli di rondini per tutto il cielo!
quante grida nell'aria [ormai] serena!
La fame che provarono durante il giorno
fa prolungare e riempire di garriti la cena della sera.
Gli uccellini durante il giorno non ebbero
interamente la loro parte di cibo.
Non l'ebbi nemmeno io... e quanti voli, quanti gridi,
o mia limpida sera!

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 ninne nanne,
che fanno che io ritorni com'ero...
quando sentivo mia madre... poi più nulla...
sul far della sera.

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 onomatopee 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 metonìmie (*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 tacite 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 è 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 rinchiude 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 rinchiude 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).

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. 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* (1802) di Foscolo, con *La quiete dopo la tempesta* (1829) di Leopardi e con *La sera fiesolana* (1899) di D' Annunzio. Foscolo si rivolge alla sera, che personifica e con cui dialoga: essa gli fa pensare alla morte, ma dà anche 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".

---I ☺ I---

I *Poemi conviviali*, 1892-1905

Nei *Poemi conviviali* (1892-1905), cantati dall'aedo durante il convivio (=pranzo in comune) tra amici, 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 tristezza; e costituiscono l'espressione più perfetta dell'estetica pascoliana.
Nel poemetto *Il sonno di Odisseo* il poeta canta il mancato incontro di Ulisse con il suo destino: in vista di Itaca, liisola di cui è sovrano, dopo tre giorni al tmone si addormenta. I marinai aprono gli otri che racchiudevano i venti contrari, e la nave è riportata in alto mare. L'incontro con il destino è rimandato al futuro, ma sarà un altro incontro.
Nel poemetto *L'ultimo viaggio* Pascoli ripercorre tutta l'*Odissea*, in 24 libri, come il poema di Omero.







1. Jacques-Louis David, *Amore e Psiche*, 1817.
2. John Roddam Spencer Stanhope, *Amore e Psiche*, 1877.
3. Guillaume Seignac, *Amore e Psiche*, 1910sd. *Tre interpretazioni diverse.*

Poemi di Ate, II. *L'etera*, 1904

I.
O quale, un'alba, Myrrhine si spense,
la molto cara, quando ancor si spense
stanca l'insonne lampada lasciva,
conscia di tutto. Ma v'infuse Evèno
ancor rugiada di perenne ulivo;
e su la via dei campi in un tempietto,
chiuso, di marmo, appese la lucerna
che rischiarasse a Myrrhine le notti;
in vano: ch'ella alfin dormiva, e sola.
Ma lievemente a quel chiarore, ardente
nel gran silenzio opaco della strada,
volò, con lo stridìo d'una falena,
l'anima d'essa: ché vagava in cerca
del corpo amato, per vederlo ancora,
bianco, perfetto, il suo bel fior di carne,
fiore che apriva tutta la corolla
tutta la notte, e si chiudea su l'alba
avido ed aspro, senza più profumo.
Or la falena stridula cercava
quel morto fiore, e batté l'ali al lume
della lucerna, che sapea gli amori;
ma il corpo amato ella non vide, chiuso,
coi molti arcani balsami, nell'arca.

II.
Né volle andare al suo cammino ancora
come le aeree anime, cui tarda
prendere il volo, simili all'incenso
il cui destino è d'olezzar vanendo.
E per l'opaca strada ecco sorvenne
un coro allegro, con le faci spente,
da un giovenile florido banchetto.
E Moscho a quella lampada solinga
la teda accese, e lesse nella stele:
MYRRHINE AL LUME DELLA SUA LUCERNA
DORME. È LA PRIMA VOLTA ORA, E PER
SEMPRE.
E disse: Amici, buona a noi la sorte!
Myrrhine dorme le sue notti, e sola!
Io ben pregava Amore iddio, che al fine
m'addormentasse Myrrhine nel cuore:
pregai l'Amore e m'ascoltò la Morte.
E Callia disse: Ell'era un'ape, e il miele
stillava, ma pungea col pungiglione.
E disse Agathia: Ella mesceva ai bocci
d'amor le spine, ai dolci fichi i funghi.
E Phaedro il vecchio: Pace ai detti amari!
ella, buona, cambiava oro con rame.
E stettero, ebbri di vin dolce, un poco
lì nel silenzio opaco della strada.
E la lucerna lor blandia sul capo,
tremula, il serto marcido di rose,
e forse tratta da quel morto olezzo
ronzava un'invisibile falena.

Poemi di Ate, II. L'etera

1.
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
ancora rugiada (=olio) di ulivo perenne;
e sulla via dei campi in un tempietto,
chiuso, di marmo, appese la lucerna
affinché rischiarasse le notti a Myrrhine.
Invano: ella alla fine dormiva, e [dormiva] sola.
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,
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 con il verso stridulo cercava
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.

2.
Né volle andare ancora al suo cammino
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,
da un ricco banchetto di giovani.
E Moscho [davanti] a quella lampada solitaria
accese la sua fiaccola, e lesse sulla stele:
MYRRHINE AL LUME DELLA SUA LUCERNA
DORME. ORA È LA PRIMA VOLTA, E [VI
DORMIRÀ] PER SEMPRE.
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.
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!
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,
e forse attratta da quel profumo di morte
una invisibile falena ronzava.

Ma poi la face alla lucerna tutti,
l'un dopo l'altro, accesero. Poi voci alte destò
l'auletride col flauto
doppio, di busso, e tra faville il coro
con un sonoro trepestìo si mosse.

III.
L'anima, no. Rimase ancora, e vide
le luci e il canto dileguar lontano.
Era sfuggita al demone che insegna
le vie muffite all'anime dei morti;
gli era sfuggita: or non sapea, da sola,
trovar la strada: e stette ancora ai piedi
del suo sepolcro, al lume vacillante
della sua conscia lampada. E la notte
era al suo colmo, piena d'auree stelle;
quando sentì venire un passo, un pianto
venire acuto, e riconobbe Evèno.
Ché avea perduto il dolce sonno Evèno
da molti giorni, ed or sapea che chiuso
nell'arca era, con la morta etèra.
E singultendo disserrò la porta
del bel tempietto, e presa la lucerna
entrò. Poi destro, con l'acuta spada,
tentò dell'arca il solido coperchio
e lo mosse, e con ambedue le mani,
puntellando i ginocchi, l'alzò. C'era
con lui, non vista, alle sue spalle, e il lieve
stridìo vaniva nell'anelito aspro
d'Evèno, un'ombra che volea vedere
Myrrhine morta. E questa apparve; e quegli
lasciò d'un urlo ripiombare il marmo
sopra il suo sonno e l'amor suo, per sempre.

IV.
E fuggì, fuggì via l'anima, e un gallo
rosso cantò con l'aspro inno la vita:
la vita; ed ella si trovò tra i morti.
Né una a tutti era la via di morte,
ma tante e tante, e si perdean raggiando
nell'infinita opacità del vuoto.
Ed era ignota a lei la sua. Ma molte
ombre nell'ombra ella vedea passare
e dileguare: alcune col lor mite
demone andare per la via serene,
ed altre, in vano, ricusar la mano
del lor destino. Ma sfuggita ell'era
da tanti giorni al demone; ed ignota
l'era la via. Dunque si volse ad una
anima dolce e vergine, che andando
si rivolgeva al dolce mondo ancora;
e chiese a quella la sua via. Ma quella,
l'anima pura, ecco che tremò tutta
come l'ombra di un nuovo esile pioppo:
"Non la so!" disse, e nel pallor del Tutto
vanì. L'etèra si rivolse ad una
anima santa e flebile, seduta
con tra le mani il dolce viso in pianto.
Era una madre che pensava ancora
ai dolci figli; ed anche lei rispose:

Ma poi [davanti] alla lucerna tutti, uno
dopo l'altro, accesero la fiaccola. Poi l'auletride
destò suoni profondi con il suo flauto
doppio, di busso, e con un sonoro trepestìo
il coro si mosse tra le faville [della fiaccola].

3.
L'anima non si mosse. Rimase ancora lì,
e vide le luci e il canto dileguarsi lontano.
Era sfuggita al demone che insegna
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 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 chiuso
nell'arca, con la morta etèra.
E tra i singulti aprì la porta
del bel tempietto, prese la lucerna ed entrò.
Poi abilmente, con la spada appuntita,
tentò [di aprire] il solido coperchio dell'arca
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
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.

4.
E fuggì, fuggì via l'anima, e un gallo rosso
cantò con l'aspro inno la vita:
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
ella vedeva molte ombre passare e dileguarsi:
alcune con il loro mite demone
andavano serene per la via, e altre rifiutavano,
ma invano, la mano del loro destino.
Ma ella era sfuggita
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,
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,
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 dolor del Tutto
sparì. L’etèra errò tra i morti a lungo
miseramente come già tra i vivi;
ma ora in vano; e molto era il ribrezzo
di là, per l’inquïeta anima nuda
che in faccia a tutti sorgea su nei trivi.

V.
E alfine insonne l’anima d’Evèno
passò veloce, che correva al fiume
arsa di sete, dell’oblìo. Né l’una
l’altra conobbe. Non l’avea mai vista.
Myrrhine corse su dal trivio, e chiese,
a quell’incognita anima veloce,
la strada. Evèno le rispose: “Ho fretta.”

VI.
E più veloce l’anima d’Evèno
corse, in orrore, e la seguì la trista
anima ignuda. Ma la prima sparve
in lontananza, nella eterna nebbia;
e l’altra, ansante, a un nuovo trivio incerto
sostò, l’etèra. E intese là bisbigli, ma così tenui,
come di pulcini gementi nella cavità dell’uovo.
Era un bisbiglio, quale già l’etèra
s’era ascoltata, con orror, dal fianco
venir su pio, sommessamente... quando
avea, di là, quel suo bel fior di carne,
senza una piega i petali. Ma ora
trasse al sussurro, Myrrhine l’etèra.
Cauta pestava l’erbe alte del prato
l’anima ignuda, e riguardava in terra,
tra gl’infecondi caprifichi, e vide.
Vide lì, tra gli asfòdeli e i narcissi,
starsene, informi tra la vita e il nulla,
ombre ancor più dell’ombra esili, i figli
suoi, che non volle. E nelle mani esangui
aveano i fiori delle ree cicute,
avean dell’empia segala le spighe,
per lor trastullo. E tra la morte ancora
erano e il nulla, presso il limitare.
E venne a loro Myrrhine; e gl’infanti
lattei, rugosi, lei vedendo, un grido
diedero, smorto e gracile, e gettando
i tristi fiori, corsero coi guizzi,
via, delle gambe e delle lunghe braccia,
pendule e flosce; come nella strada
molle di pioggia, al risonar d’un passo,
fuggono ranchi ranchi i piccolini
di qualche bodda: tali i figli morti
avanti ancor di nascere, i cacciati
prima d’uscire a domandar pietà!

VII.
Ma la soglia di bronzo era lì presso,
della gran casa. E l’atrio ululò tetro
per le vigili cagne di sotterra.
Pur vi guizzò, la turba infante, dentro,
rabbrividendo, e dietro lor la madre
nell’infinita oscurità s’immerse.

«Non la so!»; quindi nel dolore del Tutto
sparì. L’etèra errò tra i morti a lungo
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.

5.
E infine, insonne, l’anima di Evèno
passò veloce. Correva al fiume dell’oblìo,
riarsa dalla sete. Né l’una riconobbe l’altra.
Non l’aveva mai vista.
Myrrhine corse su dal trivio, e a quella
sconosciuta anima veloce chiese
la strada. Evèno le rispose: «Non posso, ho fretta».

6.
E l’anima di Evèno corse più veloce,
nell’orrore, e la trista anima ignuda
la seguì. Ma la prima disparve in lontananza,
nella nebbia eterna; e l’altra, ansante, sostò
a un nuovo trivio incerto, l’etèra. E intese là
bisbigli, ma così tenui, come di pulcini
gementi nella cavità dell’uovo.
Era un bisbiglio, quale già l’etèra
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.
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,
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
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
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
prima ancora di nascere, i cacciati
prima di uscire a domandare pietà.

7.
Ma la soglia di bronzo della grande dimora
era lì vicino. E l’atrio ululò tetro
a causa delle vigili cagne dell’oltretomba.
Pure vi guizzò dentro la turba degli infanti,
rabbrividendo. E dietro a loro la madre
s’immerse nell’oscurità infinita.

Riassunto lungo. 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 pungiglione. 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 sapeva, 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 breve. 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 a una vergine, che le risponde di non conoscerla. Chiede a una madre, che piangeva per i suoi figli, e 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. A un nuovo trivio sente bisbigli che già conosceva, quando era in vita. Provenivano dal suo grembo. Guarda per terra e vede i figli, 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 li segue nell'oscurità infinita.

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 testi 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, una cortigiana, è vissuta con il corpo per tutta la vita. Di notte la sua fiaccola era sempre accesa, per accoglier i suoi amanti. 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. L'etèra è una ragazza che intrattiene gli ospiti con il canto, la musica, la cultura e il proprio corpo. Coincide con la *cortigiana* del sec. XVI e la *geisha* cinese.

5. 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.
6. 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», dentro/con il quale viveva.
7. La ragazza scopre la sua colpa nell'altro mondo. In vita l'aveva sempre rimossa: il rifiuto di avere figli. I figli le avrebbero impedito l'amore proprio e l'amore altrui per il proprio corpo.
8. L'attacco iniziale è possente: "O quale, un'alba, Myrrhine si spense", e si può giustamente confrontare con altri *incipit* incontrati (=l'opera inizia con…). Ad esempio con Parini ("Sorge il Mattin in compagnia dell'Alba"), con Foscolo (Né più mai toccherò le sacre…"; "All'ombra de' cipressi e dentro l'urne"), con Manzoni ("Quel ramo del lago di Como…"). E continuate voi.







1. Paolo Veronese, *Perseo libera Andromeda*, 1576-78.
2. Gustave Doré, *Andromeda legata allo scoglio*, 1869.
3. Michael Bergt, *Andromeda legata allo scoglio*, 2014.

*Il motivo di Andromeda (nuda) liberata da Perseo attraversa i secoli. Ariosto lo riprende con la coppia Ruggiero e Angelica (*Orlando furioso*, Angelica legata allo scoglio*, X, 95-115*). Non contento, descrive anche le bellezze di Olimpia, ugualmente legata allo scoglio e salvata dall'eroe di turno. (*Orlando furioso*, Re Oberto vede Olimpia nuda*, XI, 64-71*).*

---I☺I---

Alexandros, 1895

I
– Giungemmo: è il Fine. O sacro Araldo, squilla!
Non altra terra se non là, nell'aria,
quella che in mezzo del brocchier vi brilla,

o Pezetèri: errante e solitaria
terra, inaccessa. Dall'ultima sponda
vedete là, mistofori di Caria,

l'ultimo fiume Oceano senz'onda.
O venuti dall'Haemo e dal Carmelo,
ecco, la terra sfuma e si profonda

dentro la notte fulgida del cielo.

II
Fiumane che passai! voi la foresta
immota nella chiara acqua portate,
portate il cupo mormorìo, che resta.

Montagne che varcai! dopo varcate,
sì grande spazio di su voi non pare,
che maggior prima non lo invidïate.

Azzurri, come il cielo, come il mare,
o monti! o fiumi! era miglior pensiero
ristare, non guardare oltre, sognare:

il sogno è l'infinita ombra del Vero.

III
Oh! più felice, quanto più cammino
m'era d'innanzi; quanto più cimenti,
quanto più dubbi, quanto più destino!

Ad Isso, quando divampava ai vènti
notturno il campo, con le mille schiere,
e i carri oscuri e gl'infiniti armenti.

A Pella! quando nelle lunghe sere
inseguivamo, o mio Capo di toro,
il sole; il sole che tra selve nere,

sempre più lungi, ardea come un tesoro.

IV
Figlio d'Amynta! io non sapea di meta
allor che mossi. Un nomo di tra le are
intonava Timotheo, l'auleta:

soffio possente d'un fatale andare,
oltre la morte; e m'è nel cuor, presente
come in conchiglia murmure di mare.

O squillo acuto, o spirito possente,
che passi in alto e gridi, che ti segua!
ma questo è il Fine, è l'Oceano, il Niente...

e il canto passa ed oltre noi dilegua. –

Alexandros

1.
"Siamo giunti: è l'estremo confine. O sacro araldo,
suona la tromba! Non v'è altra terra davanti a noi,
se non quella che là nell'aria vi brilla in mezzo allo scudo,
o Pezetéri: una terra errante e disabitata (=la Luna),
inaccessibile. Da quest'ultima sponda
vedete là, o mercenari della Caria,

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 dentro la volta fulgida del cielo.

2.
O fiumane che passai! voi portate riflessa nelle chiare
acque la foresta, che rimane; portate con voi
il cupo mormorio [della corrente], che non cessa mai.

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.

O monti, o fiumi, azzurri come il cielo, azzurri come
il mare! Sarebbe stato un miglior pensiero fermarsi,
non guardar più avanti, sognare:

il sogno può ingigantire senza limiti la Realtà.

3.
Oh!, ero tanto più felice quanto più cammino
avevo davanti a me; quante più battaglie,
quanti più dubbi, quanto più destino!

Ad Isso, quando il campo nemico con le mille schiere, i carri oscuri e le infinite mandrie nella notte
mandava il bagliore dei fuochi alimentati dai venti.

A Pella, quando nelle lunghe sere,
o mio Bucefalo, inseguivamo il Sole;
il Sole che tra le nere selve ardeva

sempre più lontano, irraggiungibile, come un tesoro.

4.
O padre mio!, io non sapevo d'un confine ultimo,
insuperabile, quando partii! Timòteo, il suonatore
di flauto, intonava un canto fra gli altari:

invito possente ad andare sempre più avanti,
oltre la morte; ed esso è presente nel mio cuore
come il mormorio del mare nella conchiglia.

O squillo acuto, o spirito possente (=l'invito ad avanzare), che passi alto sopra di noi e gridi che ti segua!
Ma questo è il confine ultimo, è l'Oceano, il Niente...

e il canto passa e oltre di noi si dilegua."

V
E così, piange, poi che giunse anelo:
piange dall'occhio nero come morte;
piange dall'occhio azzurro come cielo.

Ché si fa sempre (tale è la sua sorte)
nell'occhio nero lo sperar, più vano;
nell'occhio azzurro il desiar, più forte.

Egli ode belve fremere lontano,
egli ode forze incognite, incessanti,
passargli a fronte nell'immenso piano,

come trotto di mandre d'elefanti.

VI
In tanto nell'Epiro aspra e montana
filano le sue vergini sorelle
pel dolce Assente la milesia lana.

A tarda notte, tra le industri ancelle,
torcono il fuso con le ceree dita;
e il vento passa e passano le stelle.

Olympiàs in un sogno smarrita
ascolta il lungo favellìo d'un fonte,
ascolta nella cava ombra infinita

le grandi quercie bisbigliar sul monte.

5.
E così piange, dopo che giunse desideroso
[di avanzare]: piange dall'occhio nero come
la morte, piange dall'occhio azzurro come il cielo,

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.

Egli ode le belve fremere lontano;
egli ode forze sconosciute, inesauribili,
passargli davanti nell'immensa pianura,

come il trotto di mandrie d'elefanti.

6.
Intanto nell'Epiro, aspra e montuosa,
le sue vergini sorelle filano per lui,
dolce assente, la lana di Mileto.

A tarda notte, tra le ancelle operose esse torcono
il filo con le dita bianche come la cera; e il vento
passa e passano le stelle (=passa tutta la notte).

Olimpia (=la madre), smarrita in un sogno,
ascolta l'interminabile mormorio di una fonte,
ascolta nell'oscura volta del cielo infinito

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.
2.1. Alessandro Magno (Pella, 356-Babilonia, 323 a.C.) è l'impossibile che esiste o che succede. Nasce nel piccolo regno di Macedonia, che conquista la Grecia (che aveva respinto per ben tre volte i persiani), organizza una spedizione vittoriosa contro i persiani, conquista l'impero persiano, di cui si nomina sovrano assoluto, giunge in India, ai confini del mondo, poi ritorna e organizza il vasto impero (335-323 a.C.), che lascia subito ai suoi successori. In appena 12 anni sconvolge gli equilibri di Occidente e Oriente e dà luogo alla civiltà ellenistica, che ha centro ad Alessandria d'Egitto.
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).

6. Secondo la leggenda Alessandro ha gli occhi di colore diverso: uno azzurro, l'altro nero.







1-2. Hans Holbein il Giovane, *Gli ambasciatori*, 1533. *Tra i due ambasciatori vi è una figura anamorfica, che si vede soltanto da uno specifico punto di vista.*

3. René Magritte, *Prospettiva I, Mme Récamier di David*, 1949. *David dipinse Mme Récamier (1800), ora la donna è morta e allora Magritte la dipinge nella bara. Umorismo macabro. L'interessata non ha nulla da obiettare.*

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 è 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 Rudinì, 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 è 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 *Notturno* (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'esercitò 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 *Notturno* (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 recuperando 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 sprovincializzare 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

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 la *Ospite*.

Canto dell'Ospite, 1882

O falce di luna calante
che brilli su l'acque deserte,
o falce d'argento, qual messe di sogni
ondeggia al tuo mite chiarore qua giù!

Aneliti brevi di foglie,
sospiri di fiori dal bosco
esalano al mare: non canto non grido
non suono pe 'l vasto silenzio va.

Oppresso d'amor, di piacere,
il popol de' vivi s'addorme...
O falce calante, qual messe di sogni
ondeggia al tuo mite chiarore qua giù.

Il canto della Ospite

O falce di luna calante,
che brilli sulle acque deserte,
o falce d'argento, quale mèsse di sogni
ondeggia sotto il tuo mite chiarore quaggiù!

Brevi fruscii di foglie,
profumi di fiori di bosco
si espandono verso il mare: nel vasto silenzio
non un canto né un grido né un suono.

Oppressi dall'amore e dal piacere,
gli esseri viventi si addormentano...
O falce di luna calante, quale mèsse di sogni
ondeggia sotto il tuo mite chiarore quaggiù!

---I☺I---

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 piacere, 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 ed è umanizzata.
3. La conclusione – gli esseri viventi che si addormentano –, che riprende un motivo letterario presente da sempre nella letteratura occidentale (Alcmane, Virgilio, Dante, Petrarca), subisce una radicale modifica in senso sensuale, edonistico ed erotico.

---I☺I---

L'*Isotteo-La Chimera* (1890) rielabora un'opera del 1886, in cui l'autore si era ispirato alla poesia del Tre-Quattrocento e aveva usato la nona rima. *Epòdo*, dedicato all'amico poeta Giovanni Marradi, contiene una concezione della poesia, a cui l'autore resterà sempre fedele.

Epòdo, IV, 1887

Giova, o amico, ne l'anima profonda
meditare le dubbie sorti umane,
piangere il tempo, ed oscurar di vane
melancolìe la dea Terra feconda?

Evvi Ginevra ed Isotta la blonda,
e sonvi i pini e sonvi le fontane,
le giostre, le schermaglie e le fiumane,
foreste e lande, e re di Trebisonda!

Bevere giova con aperta gola
ai ruscelli de 'l canto, e coglier rose,
e mordere ciascun soave frutto.

O poeta, divina è la Parola;
ne la pura Bellezza il ciel ripose
ogni nostra letizia; e il Verso è tutto.

---I☺I---

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; e 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 medioevale *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.

Il verso finale

Giova, o amico, nel profondo del proprio animo
meditare l'incerto destino degli uomini,
[giova] rimpiangere il tempo [che passa] e riempire
di inutili malinconie la dea Terra che è piena di vita?

C'è Ginevra e Isotta la bionda,
vi sono i pini e vi sono le fontane,
i tornei, i duelli e 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.

---I☺I---

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 è 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 è riconosciuto il potere ìnsito 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*.

---I☺I---

Il piacere, 1888

Libro I. È il 31 dicembre 1886. Andrea Sperelli, giovane aristocratico di origini abruzzesi, aspetta con ansia l'ex amante Elena Muti, rappresentata come una *femme fatale*, nella sua casa romana a Palazzo Zuccari. Durante l'attesa torna con la memoria alla relazione che i due hanno intrattenuto e alla scena del loro addio, avvenuto quasi due anni prima, nel marzo 1885, su una carrozza in via Nomentana. Quando Elena arriva, nell'incontro fra i due si alternano ricordo, ardore e di nuovo allontanamento e dolore. È quindi ripercorsa la storia della casata degli Sperelli, gli insegnamenti dati ad Andrea dal padre, l'arrivo del giovane a Roma. La rievocazione prosegue con il primo incontro tra Sperelli ed Elena, a una cena a casa della marchesa di Ateleta, cugina del protagonista. Subito egli inizia un serrato corteggiamento. Il giorno seguente i due si incontrano una seconda volta a un'asta di oggetti antichi in via Sistina. Quindi, venuto a sapere che Elena è malata, Andrea chiede e ottiene di essere ricevuto da lei, in un'atmosfera erotico-mistica. Comincia così la narrazione dell'idillio che nei mesi successivi unisce i due sullo sfondo della Roma elegante, e dei loro incontri tra gli oggetti d'arte di Palazzo Zuccari, dove il corpo di Elena alimenta le fantasie del giovane esteta. Tuttavia una se-

ra, tornando a cavallo dall'Aventino, Elena annuncia la sua imminente partenza, e il loro inevitabile distacco. Dopo l'abbandono, Andrea si immerge in un gioco di continue seduzioni, conquistando una dopo l'altra sette nobildonne, e infine si incapriccia di Ippolita Albònico. In una giornata di corse di cavalli, Andrea la corteggia assiduamente suscitando la gelosia dell'amante di lei, Giannetto Rutolo, che lo provoca a duello. Nonostante la sua maggiore abilità nella scherma, subisce una grave ferita.

Libro II. Ospitato dalla cugina Francesca di Ateleta nella villa di Schifanoja, sul mare di Rovigliano, Andrea esce da una lunga agonia e inizia la convalescenza in un'unione mistica con la natura e l'arte. Il 15 settembre 1886 arriva, ospite a Schifanoja, Maria Ferres con il marito, ministro plenipotenziario del Guatemala (che riparte subito), e la figlia Delfina. Andrea accompagna la cugina ad accogliere la donna alla stazione e se ne innamora prima ancora di vederla, poiché la sua voce le ricorda quella di Elena. Dieci giorni dopo, il 25 settembre, egli è sedotto dalla donna "spirituale ed eletta"; la loro amicizia diventa sempre più intensa, finché il giovane dichiara il suo amore a Maria, che però non risponde, facendosi schermo della presenza della figlia. Maria Ferres tiene un diario di quei giorni, dove annota i suoi sentimenti, le sue riflessioni, i turbamenti d'amore per Andrea, da cui non vuole lasciarsi vincere. Dal 26 settembre in poi, attraverso il diario, sono narrate le successive fasi del corteggiamento, sempre più serrato, finché il 4 ottobre, durante una cavalcata nella pineta di Vicomile, la donna cede. Tornato il marito, avviene la separazione tra i due innamorati.

L'amore tra Sperelli e Maria Ferres caratterizza l'intero secondo libro, immettendo il tema della ricerca della purezza in un'ambientazione autunnale, simbolo di decadenza e invecchiamento (ripresa poi nel *Poema paradisiaco*, 1893). Questa ricerca però è ambigua e artificiosa, poiché voluta dallo stesso Andrea.

Libro III. Rientrato a Roma, Andrea si rituffa nella vita precedente la convalescenza, tra donne del *demimonde* e amici indifferenti e superficiali. Irrequieto e pieno di amarezza, egli incontra nuovamente Elena Muti. L'attrazione per l'antica amante, nella sua nuova veste di provocatrice, e la fascinazione per Maria, nella sua ingenua purezza e fragilità, si intrecciano nel suo spirito. Tenta così di incontrare Elena nella casa di cui lei ha ripreso possesso, a Palazzo Barberini, ma la presenza del marito lo fa fuggire. Poco dopo, a casa di lei, Andrea assedia Maria Ferres, e la sera dopo i due si incontrano nuovamente a un concerto alla sala dei Filarmonici, dove arriva anche Elena. Questa, una volta partita Maria, invita Andrea ad accompagnarla in carrozza e nel tragitto incrociano una folla di manifestanti che protestano per i fatti di Dogali (1887); prima di lasciare l'ex amante, Elena lo bacia intensamente. Sperelli dunque riflette su se stesso e si giudica "camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente". Ma ormai è deciso a dare caccia senza tregua a Maria, che lo ama. La donna, dal canto suo, cede sempre più all'amore: a Villa Medici, durante una delle passeggiate con cui il giovane le mostra le bellezze della città, Andrea e Maria si baciano.

Libro IV. Respinto con durezza da Elena, Sperelli viene a sapere dagli amici della rovina del marito di Maria, sorpreso a barare al gioco. La donna si mostra forte di fronte al dolore di dover partire e separarsi dall'amato, decidendo di rimanergli totalmente fedele. Andrea al contrario riesce a nascondere con sempre maggior difficoltà il suo "doppio gioco". Dopo aver visto Elena uscire di casa per andare dal nuovo amante, Andrea torna nel rifugio di Palazzo Zuccari, dove, durante l'ultima notte d'amore con Maria, pronuncia inconsciamente il nome di Elena. Maria, con orrore, lo lascia. Il 20 giugno all'asta dei mobili appartenuti ai Ferres, Sperelli vive con ribrezzo e nausea il senso del "dissolvimento del suo cuore". Fugge alla vista di Elena e degli amici, e verso sera rientra nelle stanze dove Maria aveva vissuto, ora vuote e percorse dai facchini; la vicenda si conclude, per Andrea, amaramente, dietro agli scaricatori che trasportano l'armadio da lui comprato all'asta, salendo le scale "di gradino in gradino, fin dentro la casa" (*Wikipedia*, voce *Il piacere*.).

Commento

1. *Il piacere* (1888) va confrontato con Giovanni Verga, *I Malavoglia* (1881, sopra riassunto), di impianto verista e quasi contemporaneo, ma anche con Joris Karl Huysmans, *A ritroso* (o *Controcorrente*) (1884) e Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray* (1890, sotto riassunto), che celebrano la vita estetica del nobile o almeno di chi è ricco e può dedicarsi ai piaceri, e Italo Svevo, *Una vita* (titolo iniziale *Un inetto*, sopra riassunto) (1892).
2. Ad Andrea Sperelli di D'Annunzio vanno poi confrontati il super-uomo di D'Annunzio e di Friedrich Nietzsche (1883, 1884, 1885), l'uomo inetto di Italo Svevo, i borghesi di Alberto Moravia (1929), l'uomo che rinvia di Dino Buzzati (1940), i giovani delinquenti di Pier Paolo Pasolini (1955, 1959) e di Carlo Cassola (1960), tutti riassunti più sotto.

---I☺I---

Le Laudi, 1903

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

IV, vv. 22-126

Incontrammo colui
che i Latini chiamano Ulisse,
nelle acque di Leucade, sotto
le rogge e bianche rupi
che incombono al gorgo vorace,
presso l'isola macra
come corpo di rudi
ossa incrollabili estrutto
e sol d'argentea cintura
precinto. Lui vedemmo
su la nave incavata. E reggeva
ei nel pugno la scotta
spiando i volubili vènti,
silenzioso; e il pìleo
tèstile dei marinai
coprivagli il capo canuto,
la tunica breve il ginocchio
ferreo, la palpebra alquanto
l'occhio aguzzo; e vigile in ogni
muscolo era l'infaticata
possa del magnanimo cuore.

E non i tripodi massicci,
non i lebeti rotondi
sotto i banchi del legno
luceano, i bei doni
d'Alcinoo re dei Feaci,
né la veste né il manto
distesi ove colcarsi
e dormir potesse l'Eroe;
ma solo ei tolto s'avea l'arco
dell'allegra vendetta, l'arco
di vaste corna e di nervo
duro che teso stridette
come la rondine nunzia
del dì, quando ei scelse il quadrello
a fieder la strozza del proco.
Sol con quell'arco e con la nera
sua nave, lungi dalla casa
d'alto colmigno sonora
d'industri telai, proseguiva
il suo necessario travaglio
contra l'implacabile Mare.

"O Laertiade" gridammo,
e il cuor ci balzava nel petto
come ai Coribanti dell'Ida
per una virtù furibonda
e il fegato acerrimo ardeva
"o Re degli Uomini, eversore
di mura, piloto di tutte
le sirti, ove navighi? A quali
meravigliosi perigli
conduci il legno tuo nero?

L'incontro con Ulisse

1. Incontrammo colui
che i latini chiamano Ulisse,
nelle acque di Lèucade (=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 spiava i venti volubili
in silenzio; 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 Alcinoo, 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?

Liberi uomini siamo
e come tu la tua scotta
noi la vita nostra nel pugno
tegnamo, pronti a lasciarla
in bando o a tenderla ancóra.
Ma, se un re volessimo avere,
te solo vorremmo
per re, te che sai mille vie.
Prendici nella tua nave
tuoi fedeli insino alla morte!”
Non pur degnò volgere il capo.

Come a schiamazzo di vani
fanciulli, non volse egli il capo
canuto; e l’aletta vermiglia
del pìleo gli palpitava
al vento su l’arida gota
che il tempo e il dolore
solcato aveano di solchi
venerandi. “Odimi” io gridai
sul clamor dei cari compagni
“odimi, o Re di tempeste!
Tra costoro io sono il più forte.
Mettimi alla prova. E, se tendo
l’arco tuo grande,
qual tuo pari prendimi teco.
Ma, s’io nol tendo, ignudo
tu configgimi alla tua prua.”
Si volse egli men disdegnoso
a quel giovine orgoglio
chiarosonante nel vento;
e il fólgore degli occhi suoi
mi ferì per mezzo alla fronte.

Poi tese la scotta allo sforzo
del vento; e la vela regale
lontanar pel Ionio raggiante
guardammo in silenzio adunati.
Ma il cuor mio dai cari compagni
partito era per sempre;
ed eglino ergevano il capo
quasi dubitando che un giogo
fosse per scender su loro
intollerabile. E io tacqui
in disparte, e fui solo;
per sempre fui solo sul Mare.
E in me solo credetti.
Uomo, io non credetti ad altra
virtù se non a quella
inesorabile d’un cuore
possente. E a me solo fedele
io fui, al mio solo disegno.
O pensieri, scintille
dell’Atto, faville del ferro
percosso, beltà dell’incude!

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 per strofa. 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 Alcinoo, 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 concettuale. 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, nette in palio la sua vita. Ulisse lo guarda soltanto 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.



1. Jan Vermeer, *Veduta di Delft* (Paesi Bassi), 1670.

La sera fiesolana, 1899

Fresche le mie parole ne la sera
ti sien come il fruscìo che fan le foglie
del gelso ne la man di chi le coglie
silenzioso e ancor s'attarda a l'opra lenta
su l'alta scala che s'annera
contro il fusto che s'inargenta
con le sue rame spoglie
mentre la Luna è prossima a le soglie
cerule e par che innanzi a sé distenda un velo
ove il nostro sogno si giace
e par che la campagna già si senta
da lei sommersa nel notturno gelo
e da lei beva la sperata pace
senza vederla.

Laudata sii pel tuo viso di perla,
o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace
l'acqua del cielo!

Dolci le mie parole ne la sera
ti sien come la pioggia che bruiva
tepida e fuggitiva,
commiato lacrimoso de la primavera,
su i gelsi e su gli olmi e su le viti
e su i pini dai novelli rosei diti
che giocano con l'aura che si perde,
e su 'l grano che non è biondo ancóra
e non è verde,
e su 'l fieno che già patì la falce
e trascolora,
e su gli olivi, su i fratelli olivi
che fan di santità pallidi i clivi
e sorridenti.

Laudata sii per le tue vesti aulenti,
o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce
il fien che odora!

Io ti dirò verso quali reami
d'amor ci chiami il fiume, le cui fonti
eterne a l'ombra de gli antichi rami
parlano nel mistero sacro dei monti;
e ti dirò per qual segreto
le colline su i limpidi orizzonti
s'incùrvino come labbra che un divieto
chiuda, e perché la volontà di dire
le faccia belle
oltre ogni uman desire
e nel silenzio lor sempre novelle
consolatrici, sì che pare
che ogni sera l'anima le possa amare
d'amor più forte.

Laudata sii per la tua pura morte,
o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare
le prime stelle!

La sera a Fiesole, sopra Firenze

1. Le mie parole nella sera giungano a te (=una evanescente figura di donna) fresche come il fruscìo che fanno le foglie del gelso nella mano di chi 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 [tra i rami],
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!

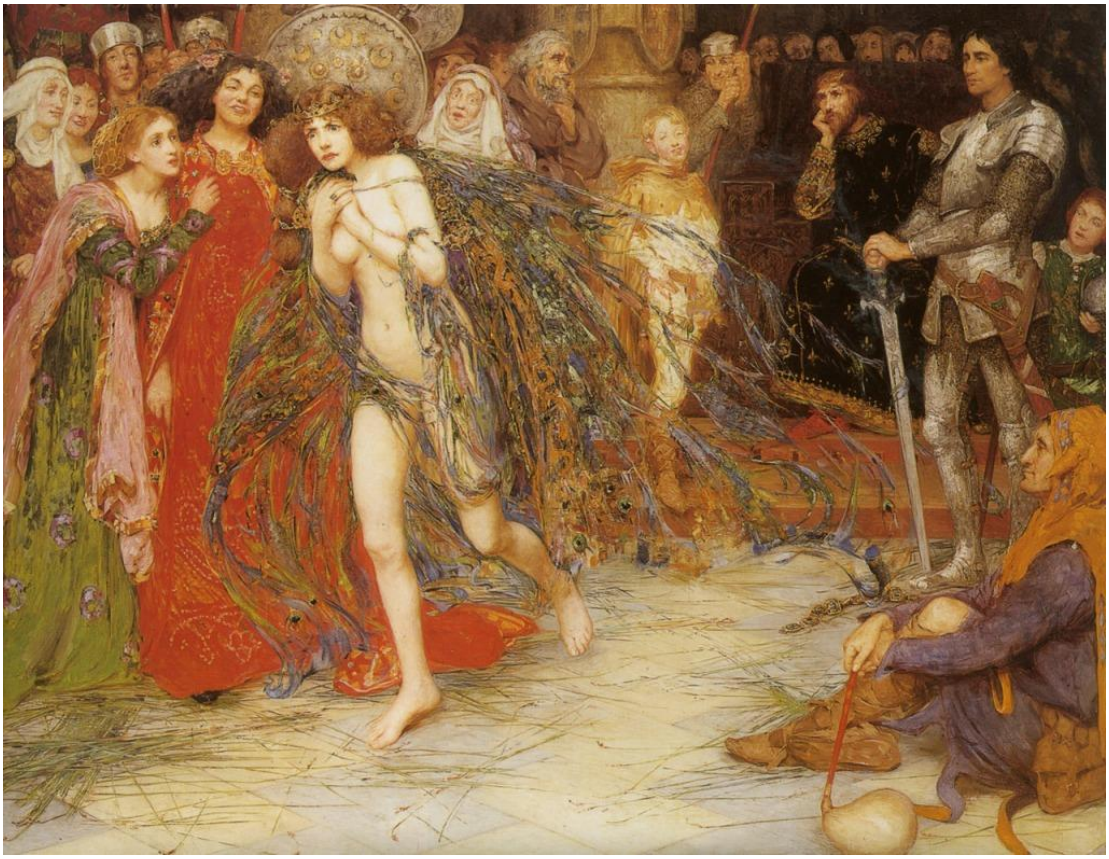
5. Io ti dirò verso quali regni
d'amore ci chiama il fiume (=l'Arno), le cui sorgenti eterne all'ombra degli antichi rami parlano
(= gorgogliano) nel mistero sacro dei monti;
e ti dirò per quale segreto
le colline nell'orizzonte limpido
s'incurvino come labbra che un divieto
faccia tacere, e perché la 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 sembrino 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. L'Eroe, il super-uomo, non può sottoporsi a regole: egli è legge di se stesso.
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* (1224) 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. Le strofe sono costituite da un'unica proposizione, per riprodurre il fluire dei pensieri e delle sensazioni.
5. La poesia va confrontata con lo stesso tema trattato da altri autori: Dante (*If* II, 1-6; *Pg* VIII, 1-6), Foscolo (*Alla sera*, 1802), Manzoni (*I promessi sposi*, VIII: La notte degli imbrogli, 1840-42), Leopardi (*Il sabato del villaggio*, 1829), Pascoli (*La mia sera*, 1899).



1. Isobel Lilian Gloag, *Il mantello magico*, 1898. *L'opera si ispira a una ballata raccolta dal vescovo Thomas Percy (1729-1811),* Reliques of Ancient English Poetry*, 1765. Il mantello magico si sarebbe strappato, se indossato da spose infedeli... Qui si sta strappando, con grande soddisfazione dei presenti.*

La pioggia nel pineto, 1902

I.
Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,
piove su i nostri volti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione.

II.
Odi? La pioggia cade
su la solitaria
verdura
con un crepitìo che dura
e varia nell'aria
secondo le fronde
più rade, men rade.
Ascolta. Risponde
al pianto il canto
delle cicale
che il pianto australe
non impaura,
né il ciel cinerino.
E il pino
ha un suono, e il mirto
altro suono, e il ginepro
altro ancóra, stromenti
diversi
sotto innumerevoli dita.
E immersi
noi siam nello spirto
silvestre,
d'arborea vita viventi;

La pioggia nel bosco di pini

1.
Taci. Sulle foglie
del bosco non odo
parole che tu possa dire
umane; ma odo
parole più nuove
pronunciate da gocce e da foglie
lontane.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
Piove sulle tamerici
bruciate dal sale e dal sole,
piove sui pini
scagliosi e irti 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 crepitìo 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.
E 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;

e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come una foglia,
e le tue chiome
auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.

III.
Ascolta, ascolta. L'accordo
delle aeree cicale
a poco a poco
più sordo
si fa sotto il pianto
che cresce;
ma un canto vi si mesce
più roco
che di laggiù sale,
dall'umida ombra remota.
Più sordo e più fioco
s'allenta, si spegne.
Sola una nota
ancor trema, si spegne,
risorge, trema, si spegne.
Non s'ode voce del mare.
Or s'ode su tutta la fronda
crosciare
l'argentea pioggia
che monda,
il croscio che varia
secondo la fronda
più folta, men folta.
Ascolta.
La figlia dell'aria
è muta; ma la figlia
del limo lontana,
la rana,
canta nell'ombra più fonda,
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su le tue ciglia,
Ermione.

IV.
Piove su le tue ciglia nere
sì che par tu pianga
ma di piacere; non bianca
ma quasi fatta virente,
par da scorza tu esca.
E tutta la vita è in noi fresca
aulente,
il cuor nel petto è come pesca
intatta,
tra le pàlpebre gli occhi
son come polle tra l'erbe,
i denti negli alvèoli
con come mandorle acerbe.

e il tuo volto inebriato
è bagnato dalla pioggia
come una foglia,
e 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 pèsca
intatta,
tra le palpebre gli occhi
sono come polle d'acqua che sgorga tra le erbe,
i denti nelle gengive
sono come mandorle acerbe.

E andiam di fratta in fratta,
or congiunti or disciolti
(e il verde vigor rude
ci allaccia i mallèoli
c'intrica i ginocchi)
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su i nostri vólti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione.

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 breve. 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 – è 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 è 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☺I---

Stabat nuda Aestas, 1902

Primamente intravidi il suo piè stretto
scorrere su per gli aghi arsi dei pini
ove estuava l'aere con grande
tremito, quasi bianca vampa effusa.
Le cicale si tacquero. Più rochi
si fecero i ruscelli. Copiosa
la resina gemette giù pe' fusti.
Riconobbi il colùbro dal sentore.

Nel bosco degli ulivi la raggiunsi.
Scorsi l'ombre cerulee dei rami
su la schiena falcata, e i capei fulvi
nell'argento pallàdio trasvolare
senza suono. Più lunghi nella stoppia,
l'allodola balzò dal solco raso,
la chiamò, la chiamò per nome in cielo.
Allora anch'io per nome la chiamai.

Tra i leandri la vidi che si volse.
Come in bronzea mèsse nel falasco
entrò, che richiudeasi strepitoso.
Più lungi, verso il lido, tra la paglia
marina il piede le si tolse in fallo.
Distesa cadde tra le sabbie e l'acque.
Il ponente schiumò nei sui capegli.
Immensa apparve, immensa nudità.

Riassunto. Il poeta scorge una figura di donna. Si mette ad inseguirla. La donna fugge in mezzo alla natura, sfiorando gli aghi dei pini, le foglie degli ulivi, le mèssi di frumento. La cicala tace, ma l'allodola la chiama. I giunchi si chiudono al suo passaggio. Infine sulla spiaggia, tra le alghe, il suo piede incespica. Cade distesa tra la sabbia e l'acqua. La brezza solleva la schiuma delle onde fra i suoi capelli. Ed essa appare in tutta la sua immensa e selvaggia bellezza.

Commento
1. Il madrigale *Stabat nuda aestas* (*L'estate stava nuda*) ripropone la donna evanescente di altre poesie dell'*Alcyone*. In questo caso la figura evanescente è quella dell'estate. Il poeta la insegue in mezzo ai boschi, la sente davanti a sé. L'aria è ardente, le cicale tacciono, l'allodola spicca il volo, i giunchi della palude si muovono al suo passaggio e si richiudono dietro di lei. Infine sta per raggiungerla in riva al male, ma l'estate incespica e cade. La brezza di ponente mescola la schiuma delle onde nei suoi capelli ed essa appare in tutto il suo splendore. Il poeta non la raggiunge, perché non può raggiungerla. Quando sta per raggiungerla, essa si fonde completamente con la natura e scompare. Al suo posto appare la natura.
2. Il titolo rimanda a Ovidio, *Stabat nuda aestas et spicea serta gerebat* (*L'Estate stava nuda e in capo portava la corona*), *Metam.*, II, 2. Il poeta personifica l'estate e la trasforma in un'evanescente figura di donna che corre in mezzo alla natura. Egli la insegue

L'estate se ne stava nuda

Dapprima intravidi il suo piede stretto (=piccolo
e agile) correre su gli aghi riarsi dei pini,
dove l'aria ribolliva con grande
tremito, quasi fosse una bianca vampa [di fuoco].
Le cicale tacquero. I ruscelli
si fecero più rochi. La resina gemette
scendendo copiosa per i fusti [dei pini].
Riconobbi la serpe dall'odore [penetrante].

La raggiunsi nel bosco degli ulivi.
Scorsi le ombre azzurrine dei rami
sulla sua schiena sinuosa, e [vidi] i capelli
fulvi volar via nelle fronde argentee degli ulivi sacri
a Pàllade senza un suono. Più lontano tra le stoppie
l'allodola balzò dal solco falciato,
la chiamò, la chiamò per nome [volando] in cielo.
Allora anch'io la chiamai per nome.

Tra gli oleandri vidi che si volse.
Come nel grano maturo entrò fra i giunchi
di palude, che si richiudevano con un rumore secco.
Più lontano, verso il lido, tra le alghe secche
della spiaggia il suo piede incespicò.
Cadde distesa tra la riva e l'acqua del mare.
La brezza di ponente schiumò nei sui capelli.
Apparve immensa, in tutta la sua immensa nudità.

e infine la raggiunge sulla riva del mare. E vede tutta la sua incomparabile bellezza.
3. La personificazione è presente anche in altre poesie di D'Annunzio: ne *La sera fiesolana* le colline all'orizzonte diventano labbra che non vogliono aprirsi; ne *La pioggia nel pineto* i due protagonisti sono puri centri di sensazioni, che vanno oltre i limiti della sensualità e dell'erotismo. Il poeta si sente parte del tutto, mette da parte la ragione e si abbandona a una fusione orgiastica con la Natura.
4. La poesia riesce a riprodurre la situazione di vita sospesa, che provoca la calura estiva. I rami degli alberi oscillano appena, le cicale tacciono, e ogni tanto si sente il rumore improvviso di un'allodola che spicca il volo nel campo di frumento appena falciato. Ma la riproduzione della realtà nelle parole non vuole essere un verismo più vero della realtà. Vuole indicare un paesaggio dell'anima, la ricerca di qualcosa che ci sfugge sempre di mano, il nostro far parte della natura, l'assenza della ragione, l'io umano ridotto o trasformato in puro centro di sensazioni.
5. L'estate è evanescente, anche se con la calura fa sentire la sua presenza. Ma anche il poeta è evanescente. È un puro centro di sensazioni, che ha perso la sua identità umana, sociale, storica. È (divenuto) una pura entità che percepisce e che insegue altre percezioni.
6. I versi di D'Annunzio fanno risuonare l'animo del lettore come le infinite mani della pioggia traevano dalle fronde della pineta una musica sempre diversa. La natura del poeta è quindi completamente diversa

dalla Natura di Leopardi, che fa promesse di felicità che poi non mantiene e che fa soffrire gli uomini e tutti gli esseri viventi. È diversa anche dalla natura misteriosa e spesso ostile di Pascoli. In ambedue i casi c'è la ragione che valuta la condizione umana, che risulta insostenibile. D'Annunzio è parte della natura ed esclude costantemente la presenza della ragione e della razionalità. L'io è soltanto consapevolezza di sé e delle proprie percezioni. Ed è sempre sul punto di ritornare a confondersi e a scomparire nella natura.
7. L'inseguimento è una variante della passeggiata che ne *La pioggia nel pineto* compiono Ermione ed il poeta. La conclusione è quasi la stessa: là le due figure umane ritornano a fare parte della natura, qui soltanto l'estate si dissolve nella natura. Il luogo in cui molte poesie sono ambientate è la spiaggia, la pineta

---I☺I---

La sabbia del tempo, 1903

Come scorrea la calda sabbia lieve
per entro il cavo della mano in ozio,
il cor sentì che il giorno era più breve.

E un'ansia repentina il cor m'assalse
per l'appressar dell'umido equinozio
che offusca l'oro delle piagge salse.

Alla sabbia del Tempo urna la mano
era, clessidra il cor mio palpitante,
l'ombra crescente d'ogni stelo vano
quasi ombra d'ago in tacito quadrante.

Riassunto. La sabbia scorre nella mano del poeta. Il suo cuore percepisce che i giorni si erano accorciati. Si stava avvicinando il mese di settembre con le sue piogge, che offusca lo splendore dorato della sabbia delle spiagge salmastre. La sabbia scorreva nella sua mano come in una clessidra. E l'ombra crescente degli arbusti sembrava l'ombra disegnata dallo gnomone sul quadrante della meridiana.

Commento
1. Di solito si usava il madrigale per lodare la fanciulla che si amava o per esprimerle il proprio amore. D'Annunzio invece lo adopera per descrivere lo scorrere inesorabile del tempo.
2. Il poeta è sulla spiaggia e fa scorrere nella mano la sabbia. Il suo cuore percepisce che la stagione è cambiata, che le giornate si sono accorciate e che si sta avvicinando settembre con le sue piogge. Così la sua mano diventa una clessidra, mentre le ombre degli arbusti diventano lo gnomone della meridiana. La sua azione di prendere in mano un pugno di sabbia, fatta in un momento di ozio, si è dilatata ed ha acquistato un significato ben più vasto: gli ha fatto percepire lo scorrere inesorabile del tempo. Quel gesto riproduce l'azione della clessidra, che misura il tempo proprio facendo scorrere la sabbia attraverso un forellino. Ma la clessidra rimanda anche all'altra misura classica del tempo: lo gnomone, che faceva cadere l'ombra del sole sul quadrante della meridiana.
3. Il poeta legge in termini decadenti il gioco di far scorrere la sabbia nella mano: essa è il simbolo del lento e inesorabile scorrere del tempo. Questo tempo però è il tempo della natura, delle stagioni, dell'anno. Non è il tempo della campana né della sirena della fabbrica. Non è il tempo meccanico né il tempo scientifico. Questi altri *tempi* disturbavano e disturbano, fanno pensare a cose precise, concrete, sgradevoli, fanno pensare al lavoro, alla società, ai rapporti sociali, che erano quelli descritti e portati sulla scena teatrale da Pirandello. D'altra parte la società e l'economia italiana erano ancora agricole, e non sarebbe stata sufficiente la furia distruttrice del Futurismo (1909), che canta il progresso, il lavoro, le macchine, per cambiare le cose e portare un vento nuovo nella società italiana. Nel 1933 Mussolini manda nelle sale cinematografiche uno degli spot più riusciti del regime: egli a torso nudo prende i covoni di frumento che gli vengono allungati e li getta dentro gli ingranaggi della trebbiatrice.

---I☺I---

La sabbia che misura il tempo

Mentre la calda sabbia scorreva lievemente
dentro il cavo della mia mano in ozio,
il cuore sentì che il giorno era più breve.

E un'ansia repentina assale il mio cuore
per l'avvicinarsi dell'umido equinozio (=le piogge
di settembre), che offusca la sabbia dorata
delle spiagge salmastre.

Per la sabbia del Tempo la mia mano era un'urna,
il mio cuore palpitante una clessidra, l'ombra
crescente di ogni arbusto perituro era quasi l'ombra
dell'ago [della meridiana] sul quadrante silenzioso.

I pastori, 1903

Settembre, andiamo. È tempo di migrare.
Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori
lascian gli stazzi e vanno verso il mare:
scendono all'Adriatico selvaggio
che verde è come i pascoli dei monti.

Han bevuto profondamente ai fonti
alpestri, che sapor d'acqua natia
rimanga né cuori esuli a conforto,
che lungo illuda la lor sete in via.
Rinnovato hanno verga d'avellano.

E vanno pel tratturo antico al piano,
quasi per un erbal fiume silente,
su le vestigia degli antichi padri.
O voce di colui che primamente
conosce il tremolar della marina!

Ora lungh'esso il litoral cammina
La greggia. Senza mutamento è l'aria.
Il sole imbionda sì la viva lana
che quasi dalla sabbia non divaria.
Isciacquio, calpestio, dolci romori.

Ah, perché non son io co' 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 esplode 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 àrcadi 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. "O settembre, andiamo": è una invocazione. Il poeta personifica il mese.
4. 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

I pastori

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 dei 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 voce [piena di gioia] di chi scorge per primo
il tremolare della superficie marina!

Ora lungo la spiaggia egli cammina con il 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 calpestìo del gregge,
altri dolci rumori [si diffondono nell'aria].

Ahimè!, perché non son rimasto con i miei pastori?

Foscolo: *A Zacinto* (vv. 11-14) e *In morte del fratello Giovanni* (v. 14) (1802-03). Ma è un *tópos* di tutte le letterature.

---I ☺ I---

Nella belletta, 1902

Nella belletta i giunchi hanno l'odore
delle persiche mézze e delle rose
passe, del miele guasto e della morte.

Or tutta la palude è come un fiore
lutulento che il sol d'agosto cuoce,
con non so che dolcigna afa di morte.

Ammutisce la rana, se m'appresso.
Le bolle d'aria salgono il silenzio.

Nella fanghiglia

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 silenziose [in superficie].

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 silenziose alla superficie dell'acqua.

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.

---I☺I---

Le stirpi canore, 1902

I miei carmi son prole
delle foreste,
altri dell'onde,
altri delle arene,
altri del Sole,
altri del vento Argeste.
Le mie parole
sono profonde
come la redici
terrene,
altre serene
come i firmamenti,
fervide come le vene
degli adolescenti,
ispide come i dumi,
confuse come i fumi
confusi,
nette come i cristalli
del monte,
tremule come le fronde
del pioppo,
tumide come la nerici
dei cavalli
a galoppo,
labili come i profumi
diffusi,
vergini come i calici
appena schiusi,
notturne come le rugiade
dei cieli,
funebri come gli asfodeli
dell'Ade,
pieghevoli come i salici
dello stagno,
tenui come i teli
che fra due steli
tesse il ragno.

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.

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.

---I☺I---

Le fonti del mio canto

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.

Commento
1. Il poeta ripropone l'idea di poesia che aveva già proposto fin dalle prime opere, ad esempio in *Epòdo* (1887), e che aveva costantemente attuato nelle opere successive. Anche qui è 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. Il poeta riesce a operare il miracolo e a trasformare la realtà. La parola è magica, ma anche la ragione che le sta dietro. Una bane e fastidiosa pioggia, che disturba la vita quotidian, è trasformata in una fonte infinita di di senzioni, di emozioni e di piacere. Tutti possono prendersi uno scroscio di pioggia, anche in compagnia, poi è necessario levarsi i vestiti e fare una amabile frullata. Il lettore o il cliente è contento, D'Annunziono gli ha aperto cuore, mente e borsellino. Anche l'editore è contento. I romanzi e le poesie di D'Annnunzio fanno girare l'economia e fanno mirabilmente uscire dalla noia della vita quotidiana. Contemporaneamente comparivano i romanzi dello sfigato Italo Svevo (1861-1928).

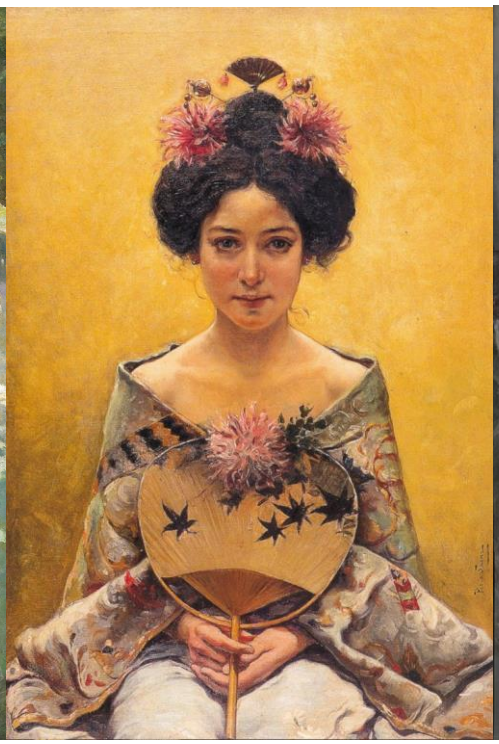
2. *Le stirpi canore*, cioè le fonti del suo canto, sono innumerevoli e si radicano nella natura. Il naturalismo irrazionale, estetizzante e sensitivo di D'Annunzio non ha però nulla a che fare con il naturalismo d'ispirazione darwiniana proposto quasi contemporaneamente da Emile Zola, che parla di operai 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 Salgàri, *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.

----------I ☺ I----------

1. Isaac Snowman (1874-1947), *Pomeriggio d'estate in giardino*, 1920.
2. Pedro Sáenz y Sáenz (1863-1927), *Costume giapponese*, 1900sd.
3. Giovanni Boldini, *Alessandra Artale*, 1924.

La moda in società diverse. Ma è l'abito della festa e delle grandi occasioni. Parigi è la capitale della moda. Poi diventa importante anche Milano. L'alta moda è solo per i ricchi e per le grandi occasioni. L'importante è che ci sia qualcuno che compri e che faccia girare l'economia. Crea posti di lavoro per gli operai.


La letteratura popolare (1880-1910)

Le storie della letteratura italiana sono sempre storie della letteratura alta, che ignorano la letteratura bassa o popolare. L'esclusione è classista e pure stupida, ed è gravissima. E contro questa presunzione vale la pena di ricordare che hanno fatto girare e incassare più denaro le opere di intrattenimento che le Grandi Opere della Letteratura Dotta. A parte questo giustificato risentimento verso gli intellettuali, una storia della letteratura è sicuramente carente se dimentica la letteratura popolare, la letteratura per ragazzi e, in generale, la letteratura d'intrattenimento. Insomma, se dimentica la letteratura delle classi popolari.

Gli autori più famosi sono **Carlo Lorenzini**, detto **Collodi** (Firenze, 1826-Firenze, 1890), che scrive *Pinocchio* (1883); **Edmondo De Amicis** (Oneglia, 1846-Bordighera, 1908), che scrive il libro *Cuore* (1886); **Carolina Invernizio** (Voghera, 1851-Cuneo, 1916), una scrittrice molto amata dal pubblico per i suoi romanzi d'appendice; infine **Emilio Salgari** (Negrar [VI], 1862-Torino, 1911), che scrive oltre 200 romanzi d'avventura.

Soltanto Salgari è uno scrittore professionista, ma con scarso successo economico. Il fatto è che l'Italia è stata unificata da poco, le tasse sono elevate, la cultura consiste in un analfabetismo diffusissimo. E il potere d'acquisto della popolazione è bassissimo: non può sprecare soldi per libri che non sa leggere.

L'Italia si trova in una situazione culturale di stallo. Importa dalla Francia il Romanticismo, il Realismo (che diventa Verismo), infine il Decadentismo. Non ha scrittori che vivono vendendo libri. L'unica eccezione è D'Annunzio. La pubblicazione di opere non rende, il mercato è piccolo e troppo frazionato. Non ci sono autori come Alexandre Dumas (1802-1870) né come Jules Verne ((1828-1905), che vivono sui loro romanzi, che sfornano a ritmo serrato, e che fanno conoscere il mondo ai loro lettori. Gli USA hanno scrittori come Mark Twain (1835-1910) e Lyman Frank Baum (1856-1919) e soprattutto a fine Ottocento creano l'industria dell'intrattenimento, che di lì a poco si approprierà anche dell'ultima arte, il cinema. Nemmeno la letteratura italiana di intrattenimento (o "leggi e getta") ha una qualche importanza in ambito economico.

Ancora oggi le collane d'intrattenimento della "Mondadori" pubblicano quasi esclusivamente romanzi tradotti dall'inglese o dall'americano. Gli autori italiani sono scadentissimi. Si salvano Umberto Eco (1932-2016), ma soltanto per *Il nome della rosa* (1980) e per *Il cimitero di Praga* (2010), due centoni di situazioni già presenti nel romanzo popolare, e Valerio Massimo Manfredi (1943), autore di numerosi romanzi di successo. Negli anni Sessanta hanno una grandissima diffusione i fumetti per ragazzi (*Tex*, *Zagor*) e per adulti (*Diabolik*, *Kriminal*, *Satanik* ecc.). *Tex* e *Diabolik* sono ancora oggi vivi e vegeti.

----------I☺I----------

Carlo Lorenzini, detto Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, 1883

Carlo Lorenzini (1826-1890), detto **Collodi** dal paese natale vicino a Firenze, è un giornalista e scrittore di idee laiche e anticlericali. *Pinocchio* è la storia di un burattino che vuole diventare un bambino e alla fine vi riesce. L'opera ha un successo di pubblico infantile enorme, che giunge sino a metà Novecento.

Riassunto. Un pezzo di legno capita nelle mani di mastro Antonio, che tutti chiamavano mastro Ciliegia a causa del suo naso rosso di bevitore. Egli pensa di farne una gamba di tavolino. Il pezzo di legno si mette a parlare. Maestro Ciliegia pensa di esserselo immaginato, ma poi si spaventa e sviene (I). Entra in bottega Geppetto, che tutti chiamavano Polendina, per prenderlo in giro: aveva la parrucca. È venuto a chiedergli un pezzo di legno per costruire un burattino. Il pezzo di legno lo chiama Polendina, egli pensa che sia stato maestro Ciliegia e si mette a litigare con lui. E si strappano reciprocamente la parrucca. Alla fine fanno la pace. Geppetto se ne va con il pezzo di legno (II). A casa, dove su una parete era dipinta una pentola su un fuoco acceso, si mette a costruire il burattino, pensando di chiamarlo Pinocchio. Quando gli fa gli occhi, gli occhi si mettono a guardarlo. Quando gli fa il naso, il naso diventa sempre più lungo. Quando gli fa le mani, Pinocchio gli prende la parrucca. Quando gli fa i piedi, il burattino gli tira un calcio. Ma egli continua imperterrito il lavoro. Infine gli insegna a camminare. Pinocchio scappa. Geppetto lo insegue. Il burattino è fermato da un carabiniere. La gente si lamenta: chi sa come Geppetto lo avrebbe trattato male. Così il carabiniere libera il burattino e porta in prigione Geppetto (III). Tornato a casa, Pinocchio sente un *cri-cri*. È il Grillo parlante. Il grillo lo rimprovera, perché si è ribellato a Geppetto. Pinocchio dice che vuole andarsene di casa, perché non vuole andare a scuola. Il grillo gli risponde che da grande sarà ignorante come un somaro e tutti lo prenderanno in giro. Pinocchio ribadisce che non vuole né studiare né lavorare. E che vuole mangiare, bere, dormire, divertirsi e andare a spasso. Alla fine tira una martellata, che schiaccia il grillo (IV). Pinocchio ha fame. Cerca qualcosa da mangiare. Trova un uovo, lo rompe sul tegame, ma dall'uovo esce un pulcino che lo ringrazia di avergli rotto il guscio. Non trovando niente da mangiare, pensa di andare nel paese vicino a chiedere un pezzo di pane (V). Era una brutta notte d'inverno. Pinocchio bussa a una porta. Un vecchietto apre una finestra. Gli chiede un pezzo di pane. Il vecchietto gli dice di aspettare un momento, poi gli versa addosso un'enorme catinella d'acqua. Il burattino se ne torna a casa a pancia vuota e tutto bagnato. Per asciugarsi mette i piedi sullo scaldino e si addormenta. Le braci gli bruciano i piedi (VI). Sul far dell'alba è svegliato da qualcuno che bussa alla porta. È Geppetto. Ma Pinocchio non riesce ad aprirgli perché è senza piedi. Allora Geppetto entra per la fine-

stra. Trova il burattino con i piedi bruciati ed affamato. In tasca ha tre pere e gliele dà. Il burattino le vuole sbucciate. Geppetto gliele sbuccia, mettendo da parte le bucce, perché potevano diventare utili. Pinocchio mangia le pere. Poi ha ancora fame e si mette a mangiare anche le bucce: erano divenute utili (VII). Geppetto rifà i piedi a Pinocchio. Il burattino vuole andare a scuola per ricompensarlo. Gli fa anche un vestito di carta. Poi vende la sua casacca per comperargli l'abbecedario. Era povero (VIII). Smette di nevicare. Pinocchio va a scuola. Vuole imparare tutto in pochi giorni. Strada facendo sente della musica. È il "Gran Teatro dei Burattini". Vende l'abbecedario per assistere allo spettacolo (IX). I burattini gli fanno una gran festa poiché riconoscono in lui un fratello. Ma il burattinaio Mangiafuoco chiede che cos'era tutto quel chiasso. Vede Pinocchio, lo prende e lo attacca a un chiodo. Lo avrebbe usato per cuocere l'arrosto (X). Pinocchio invoca suo padre di salvarlo. Le sue lacrime inteneriscono Mangiafuoco, che sembrava terribile, ma ha il cuore d'oro. Il burattinaio allora pensa di usare altri due burattini come legna da ardere. Pinocchio lo implora e alla fine Mangiafuoco decide di mangiare l'arrosto semicrudo (XI). Il burattinaio chiede a Pinocchio che mestiere faceva suo padre. Il burattino risponde che faceva il povero e che aveva sempre le tasche vuote. Allora Mangiafuoco gli regala cinque monete d'oro. Pinocchio si mette in viaggio per tornare a casa. Per strada incontra una Volpe zoppa, che si appoggia a un Gatto cieco. Egli rivela che ha ricevuto cinque monete d'oro. Intende spenderle comperando una giacca per suo padre e un abbecedario per andare a scuola. La Volpe si lamenta che la passione di studiare gli ha fatto perdere una gamba. Il Gatto invece ha perso la vista. A questo punto interviene un Merlo che lo invita a non ascoltare i cattivi compagni. Il gatto spicca un balzo e lo divora. Poi il Gatto e la Volpe invitano Pinocchio ad andare con loro nel paese dei Barbagianni. Poteva seminare le cinque monete in un campo benedetto, chiamato il campo dei Miracoli. Sarebbe nato un albero carico di zecchini d'oro. Il burattino allora decide di andare con loro (XII). Strada facendo, si fermano all'osteria del "Gambero Rosso". I due animali fanno una cena abbondantissima. Pinocchio invece non mangia niente, pensando al denaro che avrebbe avuto. A mezzanotte l'oste lo sveglia: il Gatto e la Volpe erano partiti da due ore, perché il Gatto doveva raggiungere il suo gattino che aveva i geloni. Lo aspettano al campo dei Miracoli la mattina dopo. Avevano lasciato a Pinocchio l'onore di pagare. Pinocchio avrebbe fatto a meno di quell'onore, ma paga con uno zecchino e parte. Per strada gli appare l'ombra del Gillo parlante che lo invita a ritornare a casa con i quattro zecchini. Pinocchio non ascolta e continua la sua strada (XIII). È fermato da due figure con il volto coperto, che gli chiedono o la borsa o la vita. Si mette il denaro in bocca, ma è scoperto. Egli morde la mano a uno dei due e gliela stacca. Scopre che era uno zampetto di gatto. Poi fugge. Gli assassini lo inseguono (XIV). Pinocchio si dispera. Vede una casetta in lontananza: se la raggiunge, è salvo. La raggiunge, bussa alla porta. Da una finestra si sporge una Bambina dai capelli turchini. Gli dice che in casa non c'è nessuno, sono tutti morti. È morta anche lei. Aspetta che la bara venga a portarla via. I due assassini lo raggiungono e lo impiccano alla Grande Quercia. Prima di morire Pinocchio invoca il suo babbo (XV). Impietosita, la Bambina dai capelli turchini batte le mani. Giunge il Falco. Gli ordina di rompere la corda che impicca Pinocchio. Poi ordina al Can-barbone di attaccare la carrozza e di andare a prendere il burattino. E manda a chiamare i medici più famosi del vicinato. Il Corvo gli tasta il polso e dice che, se non è morto, è vivo. Invece la Civetta dice che, se non è vivo, è morto. Il Grillo parlante invece dice che un medico deve stare zitto, se non sa quel che dice. Poi aggiunge che Pinocchio è un monello, uno svogliato, un vagabondo… A queste parole, il burattino si mette a singhiozzare (XVI). Usciti i medici dalla stanza, la Fata sente la fronte di Pinocchio. Era caldissima, aveva la febbre. Gli prepara una medicina amara. Pinocchio si rifiuta di berla. La Fata gli deve dare dello zucchero, per fargliela prendere. Ma egli si rifiuta ancora. Entrano nella stanza quattro conigli neri con una bara. Erano venuti a prenderlo. Per lo spavento Pinocchio beve la medicina tutta d'un fiato. Subito guarito, si mette a fare capriole per la stanza. La Fata gli chiede che cosa gli era successo. Egli racconta di Mangiafuoco, delle monete, del Gatto e della Volpe. Dice di aver perduto le monete. E allora il naso gli cresce. Poi dice che le ha inghiottite, e il naso continua a crescere. Alla fine Pinocchio non riesce più a muoversi nella stanza (XVII). Si mette a urlare e a piangere. La Fata lo lascia così per mezz'ora, poi batte le mani, arrivano migliaia di Picchi, che beccano il naso del burattino. Poi la Fata gli dice di restare con lei: sarebbe stato il suo fratellino. Geppetto era stato avvisato e sarebbe arrivato. Pinocchio dice che voleva andargli incontro. E va. Nel bosco incontra il Gatto e la Volpe. Egli dice loro che è stato inseguito dagli assassini. Il burattino nota che il Gatto è senza uno zampino. La Volpe dice che se l'è tolto con i denti per darlo a un vecchio lupo affamato. Poi chiede delle monete d'oro e, saputo che le ha ancora, riesce a persuaderlo ad andare a seminarle nel campo dei Miracoli. Qui Pinocchio scava una buca e vi pone le monete, quindi la innaffia. Il Gatto e la Volpe se ne vanno, rifiutando il regalo che Pinocchio voleva far loro. Sono contenti di avergli insegnato a far denaro senza far fatica (XVIII). Pinocchio va in città e dopo venti minuti torna indietro, ma non vede alcun albero carico di zecchini. Perplesso, il burattino infrange il galateo e si gratta il capo. Un Pappagallo si mette a ridere e poi gli spiega che, mentre era in città, la Volpe e il Gatto hanno preso le monete e se ne sono andati. Preso dalla disperazione, va in città e denuncia il furto, ma per questo motivo è messo in prigione. Vi resta quattro mesi. Poi c'è un'amnistia perché l'imperatore, che regnava nella città di Acchiappacitrulli, aveva riporta-

to una vittoria sui nemici (XIX). Uscito di prigione, si avvia per tornare a casa. Strada facendo, un enorme Serpente gli impedisce di proseguire. Il burattino lo prega di scostarsi. Il Serpente sembra morto. Cerca di scavalcarlo con una gamba. Il Serpente si rizza all'improvviso. Egli inciampa, cade per terra con il capo e resta conficcato nel fango della strada. Vedendolo, il Serpente si mette a ridere, ma gli scoppia una vena, che lo fa morire davvero. Pinocchio allora si mette a correre, per arrivare alla casa della Fata. È affamato, va in un vigneto per prendere dell'uva, ma è preso da una tagliola messa per catturare alcune grosse Faine che erano il flagello dei pollai del vicinato (XX). Pinocchio chiede aiuto a una Lucciola che si mostra compassionevole verso di lui. L'animale però lo rimprovera: non si deve rubare la roba d'altri. Il loro dialogo è interrotto dall'arrivo del padrone, che si meraviglia di trovare un burattino. Avrebbero fatto i loro conti l'indomani. Intanto il burattino doveva fare il cane da guardia, perché Medoro, il cane del padrone, era morto. Pinocchio è legato con il collare alla cuccia. Poi entra nella cuccia e si addormenta (XXI). È svegliato dalle Faine, che si meravigliano di trovarlo. Egli dice che Medoro era morto. Esse sono dispiaciute. Gli propongono lo stesso patto che avevano fatto con il cane: sette galline a loro e una a lui. Pinocchio accetta. Le Faine entrano nel pollaio. A questo punto il burattino si mette ad abbaiare come un cane. Il padrone le cattura, le avrebbe portate all'oste che le avrebbe cotte come una lepre. Poi fa una carezza di ringraziamento a Pinocchio, gli dice che è un bravo ragazzo e lo lascia libero di tornare a casa (XXII). Pinocchio raggiunge la casa della Fata. Non la trova. Al suo posto c'è una tomba: "Qui giace la Bambina dai capelli turchini, morta di dolore perché è stata abbandonata dal fratellino Pinocchio". Egli si dispera. Un Colombo gli chiede se conosce Pinocchio e Geppetto. Il burattino dice che Pinocchio è lui e Geppetto suo padre. Quindi gli chiede se ha incontrato suo padre. Il Colombo gli risponde che lo aveva lasciato tre giorni prima su una spiaggia, mentre si stava costruendo una barca. Voleva attraversare l'Oceano per cercarlo. Per quattro mesi aveva girato il mondo e non lo aveva trovato. Il Colombo gli propone di portarlo da Geppetto. Il burattino accetta. Per strada il Colombo ha una gran sete, Pinocchio una gran fame. Si fermano a una colombaia. Il Colombo beve acqua, Pinocchio mangia delle veccie che non gli erano mai piaciute. Le trova buonissime. Riprendono il volo e raggiungono la spiaggia. L'uccello non vuole nemmeno essere ringraziato per la buona azione compiuta. Sulla spiaggia la gente urla e gesticola. Un povero babbo voleva cercare il figlio al di là del mare, ma il mare è agitato e la barchetta sta per affondare. Pinocchio riconosce Geppetto, e forse anche Geppetto riconosce il figlio, perché lo saluta agitando il berretto. Ma un'onda terribile fa scomparire la barca. Pinocchio si getta in acqua per accorrere in aiuto al suo babbo (XXIII). Le onde lo portano su un'isola. Egli chiede a un pesce come si chiama. Il pesce gli dice che si chiama isola delle "Api industriose". Gli dice anche che suo padre è stato senz'altro divorato dal terribile Pesce-cane. Dopo mezz'ora di strada arriva al "paese delle Api industriose". Tutti lavorano. Il paese non era fatto per lui. Ma ha fame e o chiede l'elemosina o lavora. Chiede l'elemosina, ma la gente lo invita a cercarsi un lavoro. Alla fine è costretto a portare la brocca (non accetta), con un cavolino condito con olio e aceto (non accetta) e un bel confetto ripieno di rosolio (accetta). Calmati i morsi della fame, Pinocchio osserva meglio la donna e si accorge che è la Fata con i capelli turchini. Si getta in ginocchio e si mette a piangere (XXIV). La Fata non vuole rivelare il segreto di come ora sia una donna e possa quasi fargli da madre. Pinocchio esprime il desiderio di diventare un ragazzo e di crescere. La Fata gli risponde che deve meritarselo. E se lo merita se ubbidisce e se studia. Pinocchio promette. Dunque la sua mammina non era morta. E ricorda la tomba che ha trovato al posto della casa. La Fata risponde di no. Il dolore che aveva provato sulla sua tomba mostra che è un bravo ragazzo. Il giorno dopo deve andare a scuola. Il burattino è titubante. Non gli piace neanche lavorare, perché lavorare costa fatica. Ma la Fata gli dice che chi non studia o non lavora finisce in carcere o all'ospizio. Pinocchio promette allora solennemente di ubbidirle, di studiare e di lavorare, per diventare un ragazzo (XXV). Il giorno dopo va a scuola. I suoi compagni lo prendono in giro. Il maestro lo loda. Ha però alcuni amici che sono un poco di buono. Un giorno gli dicono che dalla spiaggia si vede un grosso Pesce-cane. Il burattino si lascia persuadere ad andarlo a vedere. Egli si mette a correre e li distanzia facilmente (XXVI). Però il Pesce-cane non si vede. Lo hanno ingannato. I ragazzi gli dicono che anche lui deve odiare la scuola come loro, altrimenti fanno la figura di somari. Egli si rifiuta e li accusa di essere come i sette peccati capitali. Essi si sentono offesi e iniziano a picchiarsi. Pinocchio li tiene a debita distanza con i suoi piedi di legno. Essi allora iniziano a colpirlo tirandogli addosso i libri. Un grosso Granchio li invita a smettere, perché i litigi risolti con le mani vanno sempre a finir male. Nessuno lo ascolta. Un abbecedario colpisce un ragazzo di nome Eugenio, che cade per terra ferito. Tutti fuggono. Pinocchio resta per assisterlo. Arrivano due carabinieri che gli chiedono che cosa sta facendo. Dice che sta assistendo il compagno ferito. I carabinieri scoprono che è stato ferito dal suo abbecedario, così lo portano in prigione e lasciano Eugenio nella capanna di un pescatore. Pinocchio però non vuole passare tra due carabinieri sotto le finestre della Fata. Così, quando il vento gli porta via il berretto, chiede se lo può andare a prendere. Lo prende e scappa. I due carabinieri gli aizzano dietro un grosso cane mastino di nome Alidoro (XXVII). Vistosi inseguito, il burattino si getta in mare. Il cane lo insegue, ma subito annaspa. Il burattino è disposto a salvarlo, se egli non riprende la caccia. Il mastino promette. Pinocchio lo porta a riva, poi riprende a nuotare. Raggiunge una grotta da cui usci-

va del fumo. Ma è pescato da una rete. Il Pescatore frigge le triglie, alla fine infarina e sta buttando in padella anche il burattino (XXVIII), quando compare di corsa un cane, è Alidoro, che lo salva. Pinocchio lo vuole ringraziare, ma il mastino gli dice che ha ricambiato l'aiuto ricevuto. Il cane se ne va. Pinocchio chiede a un pescatore se ha notizie di Eugenio, il ragazzo ferito. Il vecchietto gli risponde che è vivo e che è tornato a casa. Il burattino è felice. Gli dice anche che a ferirlo era stato un suo compagno, Pinocchio, un ragazzaccio, un vagabondo, un vero rompicollo. Pinocchio dice che sono tutte calunnie, ma il naso si mette a crescere, allora egli riconosce che Pinocchio è veramente un ragazzaccio, un disubbidiente, uno svogliato. Il naso allora si accorcia. Egli non ha il coraggio di tornare a casa dalla Fata. Ma alla fine va e bussa. Una Lumaca gli dice che la Fata non vuole essere svegliata e che sarebbe scesa ad aprirgli la porta. Dopo nove ore arriva. Arrabbiato, Pinocchio tira un calcio alla porta. Il suo piede di legno si pianta nel battente. La Lumaca va a chiamare un falegname e dopo tre ore e mezzo gli porta la colazione. Ma il pane era di gesso, il pollastro di cartone. Vuole piangere e invece sviene. Quando rinviene, la Fata è vicino a lui e gli dice che anche per quella volta lo perdona. Il burattino promette che avrebbe studiato e che si sarebbe comportato sempre bene e mantiene la promessa per tutto il resto dell'anno. È il più bravo della classe. La Fata gli promette che sarebbe divenuto un bambino (XXIX). Va subito in giro per la città a fare gli inviti. Deve tornare più volte da Romeo, che tutti chiamavano Lucignolo perché molto magro. Era il bambino più svogliato e birichino della classe. Quando lo trova, Lucignolo gli dice che con altri ragazzi sta partendo per il Paese dei Balocchi. Lo invita ad andare con loro. In quel paese si passa il tempo a non studiare e a divertirsi. Pinocchio accetta di vederli partire (XXX), ma alla fine sale sul carro con loro. Lucignolo lo assicura che ha fatto la scelta giusta. Sul carro gli pare di sentire una vocina: "Povero stupido, hai voluto fare di testa tua, te ne pentirai!". È uno dei ciuchini, che sembra piangere. Il conducente gli dice di lasciar perdere. Il "Paese dei Balocchi" era abitato da ragazzi tra gli 8 e i 14 anni. Passavano il tempo a divertirsi e a giocare. I giorni passavano in fretta. Il burattino è contento e ringrazia l'amico. Sono passati cinque mesi (XXXI). Una mattina Pinocchio si accorge che gli orecchi gli erano cresciuti. Una Marmotta gli dice che chi non studia diventa un somaro. A Lucignolo era successa la stessa cosa. Poi non riescono più a stare in piedi e diventano asini. Non riescono più a parlare. Sono capaci soltanto di ragliare (XXXII). Il conducente viene e li porta al mercato per venderli. Lucignolo è comperato da un contadino a cui era morto il somaro. Pinocchio dal Direttore di un circo. È costretto a mangiare il fieno e accetta anche la paglia. Deve allenarsi per sei mesi, per essere pronto per lo spettacolo. Al circo fa ridere il pubblico, perché esegue con maestria gli ordini del Direttore. Tra il pubblico però vede una bella Signora con un medaglione al collo. Nel medaglione era dipinto il ritratto di un burattino. Quel burattino era lui. Era la Fatina. Ma, quando deve saltare attraverso il cerchio, ha paura. Alla fine salta, ma si impiglia e si azzoppa. Il Direttore decide di venderlo. Prende 20 soldi. Il compratore vuole usarne la pelle per fare un tamburo. Gli lega un sasso al collo per affogarlo (XXXIII). In mare però i pesci mangiano la pelle e, quando lo tira su, ha la sorpresa di trovare un burattino. Pinocchio gli racconta la sua storia: doveva diventare un ragazzo, aveva ascoltato le cattive compagnie, era andato nel Paese dei Balocchi, era divenuto un somaro, era stato venduto al Direttore del circo. Sott'acqua la Fata, la sua mamma che non lo perdeva mai di vista, aveva inviato moltissimi pesci, che gli avevano divorato la pelle ed era ritornato burattino. Il compratore si arrabbia perché ha perso i suoi soldi. Pinocchio allora fugge, gettandosi in acqua. Quando si voltava, gli sembrava di vedere su uno scoglio una bella caprettina che belava amorosamente e gli faceva segno di avvicinarsi. Aveva il mantello di un turchino sfolgorante. Nuota verso lo scoglio, ma è inghiottito dal terribile Pesce-cane. Nel ventre incontra un Tonno con cui si mette a parlare: egli non si rassegna ad essere mangiato, avrebbe cercato di fuggire. Mentre parla, scorge una luce in lontananza. Decide di raggiungerla (XXXIV). Vede un vecchietto tutto bianco, che è… Geppetto. Padre e figlio si abbracciano. Pinocchio racconta la sua storia: aveva venduto l'abbecedario per vedere lo spettacolo dei burattini, Mangiafuoco gli aveva dato cinque monete d'oro, poi aveva incontrato il Gatto e la Volpe, e la Bella Bambina dai capelli turchini…, fino al Colombo che lo porta sulla spiaggia dove riesce a vedere la barca in mezzo al mare. A sua volta il babbo racconta la sua: lo aveva riconosciuto, ma era stato inghiottito dal Pesce-cane. Il pesce però aveva inghiottito anche un bastimento carico di provviste ed egli era vissuto per due anni attingendo ad esse, ma ora erano finite. Era rimasta soltanto quella candela. Pinocchio dice che sarebbero fuggiti. Carica Geppetto sulle spalle e si avvia verso la bocca del pesce (XXXV). Il primo tentativo fallisce. Il pesce starnutisce e li ricaccia indietro. Il secondo ha successo. Pinocchio con il babbo sulle spalle nuota verso la riva. Incoraggia il padre ma alla fine le forze vengono meno, e si lamenta. Una voce chiede chi si lamenta. È il Tonno, che è fuggito imitando Pinocchio. Il burattino gli chiede aiuto in nome dell'amore che egli porta ai suoi Tonnini. Il Tonno li porta in salvo fin sulla spiaggia. Poco dopo padre e figlio incontrano il Gatto e la Volpe. Sono in condizioni pietose. Il burattino si rifiuta di aiutarli. Poco dopo vedono una capanna di paglia. Entrano e vedono il Grillo parlante sopra un travicello. Aveva ricevuto la capanna in dono da una capra che aveva il mantello color turchino. Ma non sapeva dov'era. Se n'era andata piangendo, perché non avrebbe più rivisto Pinocchio, che era stato ingoiato dal Pesce-cane. Pinocchio vuole dare un bicchiere di latte al babbo. Il Grillo gli dice di andare dall'ortolano Giangio. Ma l'uo-

mo è disposto a darglielo se gira il bindolo, una macchina con ruota che serviva ad estrarre acqua. Lo faceva il suo ciuchino, che però è in fin di vita. Pinocchio chiede di vederlo. È l'amico Lucignolo, che poco dopo muore. Per cinque mesi si alza prima dell'alba per andare a girare il bindolo e guadagnare il bicchiere di latte per il padre. Ma impara anche a fabbricare canestri per guadagnare qualche soldo. Costruisce anche un carrettino per portare in giro il padre quando c'è bel tempo. Impara anche a leggere e a scrivere da solo. Un giorno va al mercato a comperarsi un vestito nuovo e un paio di scarpe. Trova la Lumaca che gli dice che la Fatina è all'ospizio e non ha denaro per comprarsi un boccone di pane. Pinocchio le dà il denaro che gli doveva servire per il vestito nuovo. Al padre dice che si sarebbe comperato il vestito in un'altra occasione. In sogno gli pare di vedere la Fata che gli perdonava i comportamenti da monello ed elogiava i ragazzi come lui che si prendono cura dei genitori vecchi ed infermi. Poi si sveglia. Ha una sorpresa: non è più un burattino, è divenuto un bambino. Abbraccia il padre. È felice. Il vecchio burattino era appoggiato a una sedia, incapace di stare dritto (XXXVI).

Commento

1. *Le avventure di Pinocchio* sono scritte un capitolo dopo l'altro poiché incontrano il consenso del giovane pubblico. Nel 1883 sono raccolte in volume. Esse quindi sono state inventate senza un piano organico di stesura. Sono un tipico romanzo "a fisarmonica", che ha un filo conduttore esile, che può essere arricchito o allungato con un numero a piacere di capitoli, da aggiungere preferibilmente alla fine. La coerenza della trama non è stata perciò rispettata, ciò però non era necessario: ogni capitolo è autoconcluso. La Fata è una bambina ed è morta, poi è divenuta adulta, poi appare sotto forma di capra turchina, quindi è all'ospizio ed ha bisogno di aiuto, infine compare in sogno. Il romanzo è una *lunga fiaba per bambini*, che credono ancora alla magia e che non hanno ancora una conoscenza realistica della vita, del denaro e del mondo in cui vivono. Lo scopo dei racconti-capitolo è duplice: divertire e insegnare, insegnare divertendo. Insomma la letteratura ha uno scopo morale o sociale. In diverse occasioni, segnate nel riassunto, questo scopo è indicato esplicitamente dall'autore. Il modo in cui sono espresse è leggero e garbato, e non diventa mai pesante. D'altra parte anche *I promessi sposi* sono attraversati dalle stesse intenzioni. Il problema comunque non è la loro presenza (o la loro assenza), è un altro: se sono o non sono state trasformate in romanzo e in avventura. Nel caso di Collodi la risposta è positiva: sono presenti e sono state trasformate in avventura. Gli scopi morali sono i seguenti: obbedire ai genitori, andare a scuola e studiare, non fare gli sfaccendati, trovarsi un lavoro che dia da vivere, evitare la soluzione di chiedere le elemosine, aiutarsi da sé, pensare ai propri genitori, soprattutto se anziani e infermi. Il lettore ha 8-14 anni (è detto esplicitamente), non pensa ancora a farsi una famiglia, ma la famiglia è implicita: Geppetto è il papà del burattino, la Bambina è la sorellina maggiore (che magari è morta), e poi in qualche modo c'è la mamma, la Fata dai capelli turchini, che non lo perde mai di vista. Non è possibile dire se Geppetto è scapolo (e allora ha un forte senso della paternità) o è rimasto vedovo (vale lo stesso discorso), perché non c'è traccia di un'eventuale moglie. E si deve anche aggiungere che, a parte la Fata, non ci sono altre donne, neanche zie.

2. Il protagonista indiscusso è Pinocchio, ma ci sono anche deuteragonisti: mastro Ciliegia, Geppetto, il Grillo parlante, il Gatto e la Volpe, la Fata dai capelli turchini, Mangiafuoco, il Colombo viaggiatore, Lucignolo, il Direttore del circo ecc. La struttura del romanzo è sempre chiara ed evidente. Inutile chiedersi come possa Pinocchio avere fame e come possa digerire, se Geppetto lo ha abbozzato soltanto esteriormente. Il cibo è la fonte di energia più a portata di mano ed è quella che l'uomo e gli animali usano. Il piccolo lettore non si sarebbe mai accorto del problema. E quel che conta è il suo punto di vista e le sue reazioni, non le osservazioni che può fare un adulto.

3. Il lettore è indicato chiaramente: ha 8-14 anni, sa leggere, ha finito i tre anni delle elementari, ma continua ad interessarsi alla lettura. O è stato più volte bocciato. È di estrazione piccolo-medio borghese e forse anche operaia. In Italia alla fine dell'Ottocento l'analfabetismo della popolazione era il 40% in Lombardia, il 97% nelle isole. Le classi erano molto numerose e l'analfabetismo di ritorno era la norma.

4. Lo scrittore ha diverse amnesie, ma il suo pubblico di adolescenti non avrebbe protestato. La Bambina dai capelli turchini risulta morta, ma aspetta la bara. Poi risulta sepolta con tanto di dedica sulla lapide, poi è viva e propone a Pinocchio di essere la sua sorella maggiore, poi appare come capra turchina, poi come Fata-mamma, poi è ammalata ed è finita all'ospizio, infine appare in sogno a Pinocchio... Il Grillo parlante è schiacciato da una martellata (IV), ma poi ricompare a redarguire i medici (XIV) e infine cede una capanna a Geppetto e a Pinocchio (XXXVI). Alla fine del romanzo non si capisce perché babbo e burattino restino nella casa del Grillo parlante e non ritornino a casa loro (XXXVI).

5. Le avventure di Pinocchio sono interamente calate sull'esperienza del piccolo lettore: è disubbidiente, non ascolta gli adulti e chi ha più esperienza di lui, fa i capricci a tavola, assume posizioni ritenute sconvenienti, non vuole andare a scuola, studia poco e male, frequenta "cattive compagnie", che poi sono i suoi compagni di scuola, è fannullone, non vuole né studiare né lavorare. Anche la fame o il rifiuto di certi cibi del burattino sono le reazioni del piccolo lettore. Il momento magico è alla fine del romanzo, quando il burattino diventa bambino, cioè diventa il lettore in erba che ha compiuto le marachelle del burattino.

6. A fine Ottocento due attrazioni irresistibili sono il circo e il teatro dei burattini. Le sale cinematografi-

che appaiono in Francia a partire dal 1903, in Italia negli anni Trenta, ma si diffondono soltanto dopo il 1950. Alla fine del secolo vanno incontro a una crisi tremenda. Oggi ci sono soltanto le multisale e si è aggiunto il cinema casalingo (*home theater*).
7. Gli animali hanno grande spazio: il grillo, il cane, il gatto, la volpe, il corvo, il falco, la civetta, il coniglio, il can-barbone, il picchio, la faina, il cavallo, la marmotta, le galline, la lucciola, il pesce-cane, il tonno, il granchio, il colombo, la lumaca, il serpente, il pappagallo, l'asino. La cultura del tempo era agricola e la scuola dava importanza agli animali e alla natura. Curiosamente mancano la rondine, il piccione, la rana, il rospo, l'oca, l'anatra, il tacchino, il passero. La mucca appare indirettamente: Pinocchio si guadagna il bicchiere di latte che porta al padre.
8. Per dare un po' di colore, Collodi usa alcune espressioni in dialetto toscano: "Il mi' babbo". Il dialetto serve per migliorare comunicazione e rapporto tra scrittore e suo pubblico. Per il resto si tratta di un italiano standard, che risente pochissimo dei cambiamenti linguistici avvenuti in 140 anni (2023).
9. Il finale è un lieto fine, se diventare bambini si può ritenere un valore. Ma in sostanza è aperto: che farà Pinocchio divenuto bambino? Noi non lo sappiamo: Collodi non ha voluto raccontarci la storia. Eppure, visto il successo dell'opera, non era una cattiva idea. L'ultimo capitolo (XXXVI), quando Pinocchio assiste il padre, merita un'osservazione. Egli non va a scuola e studia da solo, perché deve fare l'infermiere al padre. Il romanzo dice che i figli devono essere il sostegno per i genitori anziani e bisognosi di aiuto e senza pensarci due volte propone l'*uso strumentale* dei figli. Valeva il detto che essi erano l'assicurazione per la vecchiaia. I genitori anziani erano un carico veramente pesante e l'egoismo dei vecchi pure. Però ci possiamo consolare notando che agli inizi del romanzo Geppetto vende la giacca per comprare l'abbecedario al burattino, insomma per assicurargli una vita migliore della sua. Forse si tratta di un corretto e commerciale "dare e avere": io ti do, quando sei bambino; tu mi darai, quando sarò vecchio. Certamente il burattino è sfortunato: il *su' babbo* vive in buona salute per due anni nel ventre del Pesce-cane, poi ritorna sulla spiaggia e… si ammala.
10. Le risse (XXVII) con cazzotti, lancio di libri e ferimento di Eugenio erano normali nelle scuole elementari e medie degli anni Cinquanta e Sessanta: c'era il lancio di cancellini, gessetti, penne, astucci, berretti, libri, cartelle e di ogni altro oggetto che si poteva trasformare in proiettile.
11. L'opera si può confrontare con la coeva raccolta di racconti di Oscar Wilde, *Il piccolo principe e altri racconti* (1888): due scrittori diversi per due realtà sociali diverse, per due lettori diversi. Pinocchio è assemblato come il mostro di *Frankenstein* (1818), ma è un ragazzino e non incute terrore. Prende subito in giro il suo costruttore, tirandogli calci e facendogli sberleffi. Si potrebbe confrontare anche con:

Fratelli Grimm, *Fiabe del focolare*, 1812;
Hans Christian Andersen, *Le fiabe*, 1835;
Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, 1865 (traduz. it. 1872).

E soprattutto con quattro classici per ragazzi:

Jules Verne, *I figli del capitano Grant*, 1867 (trad. it. 1873);
Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, 1876 (trad. it. 1909);
Mark Twain, *Le avventure di Huck Finn*, 1884 (trad. it. 1915);
Robert Louis Stevenson, *L'isola del tesoro*, 1883 (trad. it. 1932).

Uno degli eredi di Collodi può essere Harry Potter, protagonista di una serie di romanzi *fantasy*, pubblicati dalla scrittrice inglese Joanne "Kathleen" Rowling nel 1997-2007. Il confronto permetterebbe di far emergere le soluzioni originali adottate dai vari autori. Il confronto più interessante è sicuramente con Lyman Frank Baum, *Il meraviglioso mago di Oz*, 1900 (trad. it. 1944), più sotto, nel capitolo: **Romanzi italiani e stranieri del Novecento (1890-2010)**.

Qui il protagonista è addirittura una ragazzina di nome Dorothy, che un ciclone trasporta con il cane nel Regno di Oz, dove ha numerose avventure. Alla fine ritorna a casa e gli zii sono felici e contenti. Non si erano affatto preoccupati della sua scomparsa: erano sicuri che sapeva arrangiarsi. Il romanzo mostra un altro modo di scrivere e di produrre libri: quello statunitense che si basa sullo scrittore di professione, che produce libri come altri producono mele cotogne, biciclette o insalata marzolina, e che ha dato origine all'industria dell'intrattenimento. L'opera ha successo e diventa un *serial* continuato da altri scrittori.
12. Il confronto di Collodi con la produzione straniera è drammatico. E il problema non è il divertimento o la genialità delle invenzioni, che si trovano nel libro. È ben altro: i valori che *Pinocchio* trasmette ai suoi lettori e i ben diversi valori che le altre opere trasmettono al pubblico giovanile. I valori di Collodi sono retrivi, vuoti, inutili, non vanno oltre l'utile quotidiano (il libro è stato scritto un capitolo alla volta) o i confini del paese. Bisogna andare a scuola e imparare a leggere e a scrivere, ma perché è un'opinione comune, non perché chi la propone ne sia convinto. E tutto finisce con il lieto fine: il protagonista è divenuto un bambino. Ma non c'è una reale crescita: il mondo intorno a lui non è divenuto diverso, è rimasto lo stesso. I cambiamenti sono impossibili. I ragazzini degli altri romanzi sono attivi, agiscono, riflettono, progettano… D'altra parte così era l'Italia del tempo. E di lì a poco sarebbe comparso l'ancor più tremendo *Cuore* (1886) di De Amicis, che invitava al sacrificio per il prossimo, all'autoimmolazione e al suicidio.

Edmondo De Amicis, *Cuore*, 1886

Edmondo De Amicis (1846-1908) frequenta l'Accademia militare e partecipa alla battaglia di Custoza (1866). Lascia l'esercito e diventa giornalista. Dopo il 1890 si avvicina al Socialismo. Gli ultimi anni sono rattristati dalla morte della madre, a cui era molto legato, e dai litigi con la moglie Teresa Boassi. Scrive il *Cuore*, che ha un enorme successo sino al 1960.

Riassunto. 17 ottobre, lunedì. Primo giorno di scuola. I tre mesi di vacanza sono passati e la mamma accompagna a scuola il figlio Enrico, che va di mala voglia. Ormai è iscritto alla classe terza elementare. Il maestro e la maestra degli anni precedenti lo salutano. Inizia la distribuzione degli alunni nelle classi. In classe sono in 54, appena 15 o 16 sono i compagni di seconda dell'anno precedente. Il ragazzo pensa ai divertimenti estivi nei boschi. All'uscita sua madre viene a prenderlo.

Racconto mensile, ottobre: *Il piccolo patriotta padovano*
Un piroscafo francese parte da Barcellona, città della Spagna. Sopra c'è un ragazzino di 11 anni che se ne sta in disparte. Era stato venduto dai genitori padovani a un saltimbanco, che l'aveva costretto ad imparare i giochi a furia di pugni, calci e digiuni. Se l'era portato in Francia e poi in Spagna. Qui il ragazzino, non reggendo le percosse, fugge e si rivolge al Console d'Italia. Questi lo imbarca sul piroscafo. I viaggiatori si incuriosiscono e alla fine riescono a farsi raccontare la sua storia. Il ragazzino risponde mescolando parole venete, francesi e spagnole. Commossi, i viaggiatori gli danno numerose monete. Egli, nella cuccetta, pensa a come spendere i soldi. Si comprerà una giacca e spera di essere accolto più umanamente dai genitori. Intanto i viaggiatori parlano tra loro. Si lamentano dell'Italia, ha alberghi e strade disastrati, è piena di truffatori e briganti, di impiegati che non sanno leggere, è un popolo ignorante (cioè di analfabeti) e sudicio. All'improvviso una tempesta di monetine cade su di loro. Il ragazzino, affacciandosi alla cuccetta, dice loro di prendersi i loro soldi, non accetta l'elemosina da chi insulta il suo paese.

Racconto mensile, marzo: *Sangue romagnolo*
Ferruccio era rimasto a casa da solo con la nonna. Il padre, la madre e la sorella erano dovuti andare a Forlì per portare la piccola dal medico. Sarebbero tornati il giorno dopo. È quasi mezzanotte, piove e tira vento. Era rimasto fuori fino alle undici a giocare ed era rientrato stanco, infangato e con una sassata in fronte. La nonna, ammalata, lo aveva atteso ed ora lo rimprovera dicendo che le cattive compagnie gli avrebbero fatto fare una brutta fine. Lei amava con tutta l'anima il nipote. Sarebbe passato dal gioco al furto e sarebbe finito in prigione come Vito Mozzoni. Suo padre era fuggito in Svizzera per la disperazione. Il ragazzo ascolta e tace. La nonna insiste. Ad un certo punto Ferruccio, commosso, si sta lanciando verso di lei, quando sente un rumore leggero. Non è la pioggia. All'improvviso si sente uno stropiccio. Nella stanza balzano due uomini, uno afferra il ragazzo, l'altro la vecchia. L'uomo chiede a Ferruccio dove suo padre tiene i denari. Il ragazzo è costretto a dirglielo. I due forzano l'armadio e prendono il denaro. Stanno per andarsene, quando in lontananza si sente un coro di voci. Uno dei due volta il capo verso l'uscio. Il fazzoletto gli cade dal viso. La nonna lo riconosce, è Mozzoni. Il bandito si precipita su di lei per ucciderla. Ferruccio si lancia per difenderla con il suo corpo e si prende la coltellata. Poi i due se ne vanno. Ferruccio dice alla nonna che le ha sempre dato dispiaceri e le chiede perdono. La prega di ricordarlo e di baciare per lui i suoi genitori e sua sorella. Poi reclina il capo. Colpito a morte, aveva reso la bella e ardita anima a Dio.

Racconto mensile, maggio: *Dagli Appennini alle Ande*
Molti anni prima un ragazzo genovese di 13 anni va da solo in America a cercare sua madre. Sua madre era andata a servizio a Buenos Aires perché la paga era buona. Ogni tre mesi mandava a casa 240 lire, tutto il salario risparmiato. Ma dopo un anno dalla partenza scrive una lettera in cui dice di stare poco bene. E poi non ricevono più lettere. Scrivono al cugino, che non risponde, alla famiglia dove lavora, che ugualmente non risponde. Nessuno può andarla a cercare: il padre lavora, il fratello di 18 anni ha appena iniziato a lavorare, Marco di 13 anni è troppo piccolo. Ma Marco insiste e alla fine riesce a partire. Sulla nave ha gli incubi: qualcuno gli appariva in sogno a dirgli che sua madre è morta. Dopo 27 giorni di viaggio arriva a Buenos Aires. Sulla nave gli rubano i denari dalle tasche. È impaziente di vederla. Cerca la strada dove abita il cugino. Ma il cugino è morto. Cerca allora la famiglia Mequinez dove lavora sua madre. Ma la casa è abitata da nuovi inquilini. I Mequinez sono andati a Cordova. Il nuovo proprietario, impietosito, gli prepara una lettera con cui presentarsi alla Boca, una piccola città genovese lontana due ore. La raggiunge. Il giorno dopo sale su una grossa barca a vela di genovesi, con cui giunge a Rosario dopo tre giorni e quattro notti di viaggio sul rio Paranà. A Rosario ha la fortuna di incontrare un vecchio genovese che aveva incontrato sul piroscafo. Questi fa una colletta con i suoi amici, per raccogliere un po' di denaro per il ragazzo. Il giorno dopo parte per Cordova. La città ha le vie dritte come Rosario. Cerca l'ingegnere Mequinez, ma è andato ad abitare a Tucuman, a 500 miglia di distanza. Allora va da un *capataz* (il conduttore di carri di un convoglio) a cui chiede un passaggio. Si sdebita facendo il facchino e altre incombenze. È trattato male dai compagni di viaggio. Il viaggio dura diverse settimane. È stremato. Pensa sempre a sua madre. Ad un certo punto deve lasciare il convoglio e procedere da solo. Era giunto sotto le Ande. Deve fare ancora diversi giorni di cammino a piedi. *Ah, se*

sapeva che sua madre stava male, si sarebbe sbrigato ancora di più. Aveva una salute cagionevole, era preoccupata perché non riceveva più lettere da casa, in più si era aggiunta un'ernia intestinale strozzata. Giunge a Tucuman, ma si sente dire che la famiglia abita a 15 miglia di distanza. Riparte subito. Deve fare ancora un giorno di strada. È stremato, ma pensa che sarebbero tornati a casa insieme. Intanto a casa di Mequinez sua madre è a letto ammalata. È disperata perché non vedrà più i suoi cari. I suoi datori di lavoro insistono affinché si faccia operare: il medico e gli infermieri sarebbero arrivati la mattina dopo. Lei rifiuta, perché ha paura dell'operazione, vuole morire in pace, e prega di scrivere alla sua famiglia, da cui non riceve lettere da molto tempo. La mattina dopo nella stanza entra la padrona con una buona notizia per lei. E fa entrare Marco, lacero e polveroso. Madre e figlio si abbracciano. La donna chiama il dottore per farsi operare. Marco esce di camera. Poco dopo un urlo. Il ragazzo teme che sia morta. Il dottore esce dalla stanza: è salva. Marco lo ringrazia. Il medico gli risponde che è stato lui a salvarla.

Racconto mensile, giugno: *Naufragio*

Anni prima in un giorno di dicembre da Liverpool era salpato un grande bastimento a vapore con 200 persone a bordo. Nella terza classe c'era un ragazzino di 11 anni circa, piccolo ma robusto, di nome Mario. Era siciliano. Aveva una valigia logora ed era vestito meschinamente. Sembrava uscito da una grande disgrazia. Un marinaio gli conduce una ragazzina, affinché si facessero compagnia. La ragazza va a Malta dai genitori. Si chiama Giulietta ed ha quasi 13 anni. Egli tira fuori frutta secca dalla borsa, lei ha dei biscotti. Mangiano insieme. Il vento stava crescendo. Lei è alta e magra e vestiva modestamente. Si raccontano la loro vita. Egli era a Liverpool con il padre che era morto qualche giorno prima. Il Console italiano lo aveva rimandato a Palermo. Lei era andata da una zia, confidando di ereditarne i beni, ma la zia muore senza lasciare nulla. Il mare è ormai agitato. Il bastimento imbarca acqua. Le pompe non sono sufficienti. L'acqua invade la sala macchine. Ad un certo punto compare il Capitano che invita i passeggeri a rassegnarsi. Le madri abbracciano i figli disperate. I due ragazzi fissano il mare con la mente vuota. È messa in acqua l'ultima scialuppa: sono già saliti 13 marinai e 3 passeggeri. Invitano il Capitano a scendere. Il Capitano vuole restare al suo posto, sulla nave. C'è ancora un posto. Può scendere una donna. Una donna con il figlio si avvicina, ma ha paura della distanza e non salta sulla barca. E ritorna tra le altre donne che sono semisvenute. Allora può scendere un ragazzo. Mario e Giulietta si gettano. Il marinaio grida che scenda il più piccolo. Giulietta si sente fulminata e guarda Mario. Mario le cede il posto, dicendo che lei ha i genitori mentre lui è orfano. E la spinge in mare. Poi resta ritto sull'orlo del bastimento, con la fronte alta, i capelli al vento, immobile, tranquillo, sublime. Dalla barca la ragazza lo saluta e poi si copre il viso. Quando lo rialza, il bastimento era scomparso.

Commento

1. Del romanzo si danno i riassunti del primo giorno di scuola e di quattro su nove racconti.
2. *Il piccolo patriota padovano*. Un ragazzino senza nome e senza denaro rifiuta il denaro di chi disprezza la sua patria. Domanda: l'Italia era o non era come i viaggiatori la descrivono? Egli è o non è stato venduto dai genitori? È o non è analfabeta? Ha o non ha motivi di risentimento verso genitori, paese, patria? Perché ama la Patria, se essa lo ha dimenticato? In realtà il vero protagonista è Enrico o il piccolo lettore che ha o che è educato a provare amore di patria e proietta tale sentimento sul protagonista del racconto. Peraltro gli ideali patriottici avevano ormai 25 anni (1861) e la cultura italiana era ancora rivolta al passato e non si era ancora messa a pensare al futuro. Nel racconto i personaggi sono soltanto il ragazzino senza nome e i tre viaggiatori.
3. *Sangue romagnolo*. Ferruccio si fa ammazzare per salvare la nonna inferma. Lo Stato che fa? È assente e pensa a sparare sugli operai (Milano, 1898)… Nel racconto i personaggi sono soltanto la nonna, Ferruccio e i due briganti. Morroni prima compare nelle parole della nonna, poi in carne ed ossa. Il padre di Pascoli è ucciso da sconosciuti nel 1867, quando il poeta ha soltanto 12 anni e molti fratelli. Sono guai per tutti.
4. *Dagli Appennini alle Ande*. Marco ha 13 anni, lascia Genova e va in Argentina alla ricerca della mamma. La trova sotto le Ande, a Tucuman. È ammalata. Ma la sua presenza la fa guarire. Miracolo! Nessuno pensa che, se andava a servire a Milano o a Como, era meglio per tutti. Normalmente era il padre che faceva da apripista, poi arrivava la famiglia. Nessun giudizio da parte dello scrittore sul problema dell'emigrazione e sui problemi sottostanti: la mancanza di lavoro, figli troppo numerosi, istruzione bassissima, analfabetismo di ritorno ecc. Michele Strogoff, protagonista dell'omonimo romanzo (1876) di Jules Verne, ha un'avventura aperta alla speranza, all'amore e al futuro. Da Mosca va nella lontana Siberia superando mille pericoli, per portare una lettera. Strada facendo, trova anche l'amore: una ragazza di 16 anni. Al ritorno a Mosca farà carriera nell'esercito.
5. *Naufragio*. Mario sacrifica la vita per Giulietta, una ragazza appena conosciuta. Nessuna imprecazione contro il capitano (da notare nel testo l'iniziale maiuscola come segno di rispetto) o la nave senza scialuppe di salvataggio a sufficienza (a dire il vero, neanche il *Titanic* qualche anno dopo – il 14-15.04.1912 – le aveva…). Il sacrificio della vita è l'ideale (autolesionistico) voluto e cercato, l'ideale supremo di vita. I due ragazzini pesavano tanto quanto la madre con il bambino. Lo scrittore ha voluto ad ogni costo che Mario si sacrificasse per la coetanea. I marinai invitano il capitano a scendere e il capitano si rifiuta. Non sanno che il capitano deve essere l'ultimo ad abban-

donare la nave. E che se affonda con la nave risolve i suoi problemi con gli armatori. Poi chiedono alla donna con il bambino, che ha paura... Neanche l'ultimo racconto è aperto alla speranza. Dalla prima all'ultima riga del *Cuore* i personaggi sono colpiti da disgrazie e si sacrificano per il prossimo. Soltanto Franti irride questa vita bestiale e questi valori. E non ha tutti i torti. Ma è liquidato in un paio di note di diario e a metà anno scolastico è cacciato da scuola.

6. Enrico Bottini, il protagonista, è un mediocre, a scuola non va né male né bene, arriva appena alla sufficienza, proprio come il lettore. Così egli non suscita invidie e può frequentare con successo sia i più bravi di lui, sia i meno bravi, sia quelli che stanno un po' meglio, sia quelli che stanno peggio. Lo stesso vale per la sua famiglia, che supera di poco l'indigenza. La sua classe è numerosa (54+1) e non ospita alcuna bambina. Neanche a scuola. Erano a casa a fare la calza oppure a lavorare all'uncinetto? O, in alternativa, la cultura non serve alle donne, che devono rimanere a casa a fare le mogli e a far bambini? Dal romanzo non emerge. Né emergono critiche allo Stato per i troppi studenti nelle classi, per la povertà, la criminalità e la mortalità diffuse. La percentuale di bocciati è altissima: circa 40 bocciati e 15 o 16 promossi! Lo dice lo stesso Enrico. Non era meglio fare classi meno numerose? Così si evitava che un alunno impiegasse il doppio di anni per uscire dalle elementari. Il costo era lo stesso.

7. Il romanzo è calato sulla scuola, che il protagonista e il lettore frequenta, e sulla realtà italiana del tempo, che conosce soltanto malattie, disgrazie e qualche azione caritatevole. L'orizzonte è unicamente questo, non esiste neanche una passeggiata fuori delle mura della scuola. Non esiste lo Stato, né la Chiesa, né il prete, né la parrocchia, né la prima comunione, né le processioni… Il mondo di Enrico è autistico. Le disgrazie cadono numerose dal cielo come la pioggia o la grandine dal secondo giorno di scuola (Robetti azzoppato per salvare un bambino di prima) all'ultimo (la vecchia maestra che muore).

8. Le classi erano effettivamente molto numerose. La classe di Enrico ha 54 alunni e arriva il 55^{esimo}, il ragazzo calabrese. Il romanzo è quindi una testimonianza *sconvolgente* della scuola italiana del tempo, che lo scrittore non si sogna nemmeno di criticare.

9. I sentimenti espressi son sempre di modesto valore, sono soltanto affetti familiari e tra compagni di scuola e buoni propositi conditi di carità cristiana, che lo scrittore fa propria, anche se è anticlericale. Il sentimento supremo è la volontà di immolarsi per gli altri. Un desiderio di sacrificio che si trasforma in suicidio. Dopo 90 anni i pedagogisti non si sono accorti di questa dimensione suicida e diseducativa del romanzo. La classe docente non è migliorata, né cambiata.

10. *Cuore* ha commosso e fatto spargere fiumi di lacrime ai giovanissimi lettori e ai loro pronipoti, in Italia come all'estero. Ha anche reso contenti genitori, maestri, Chiesa, Stato, Esercito, Sindacati, Associazioni a difesa dei valori sociali e della moralità pubblica. Tutto bene, allora? E invece no. Basta poco per capire che presenta un mondo senza uscite, fatto solamente di dolori e disgrazie, fatto di buoni sentimenti e di lacrime che inzuppano tonnellate di fazzoletti. Non considera mai la ragione, non fa mai alcuna critica. Bisogna accettare le cose come stanno e piangere. E fa il lavaggio del cervello alle giovani generazioni, che sono educate a sacrifici eroici (e inutili), a soffrire in silenzio, a subire incidenti evitabili. A farsi ammazzare (prima guerra mondiale). Il maggior piacere che propone è il piacere di soffrire. Quando arriva una disgrazia, si tira un sospiro di sollievo: ci si sente persone importanti che hanno qualcosa da raccontare. A star bene proprio non si è abituati. E i bambini, facili da manipolare, sono invitati al suicidio per gli altri. Nell'ultimo racconto Mario si sacrifica per Giulietta, a cui cede il posto sulla barca. Lei ha i genitori, lui no. Meglio che muoia lui. Neanche in questo caso c'è una critica al comandante o alla compagnia, che ha lasciato partire un bastimento a vapore con un numero insufficiente di scialuppe. Marco ha 13 anni e va da solo in Argentina a cercare la madre. Ma non c'era il console italiano che poteva fare ricerche più accurate? Egli poi è colpito a più riprese da disgrazie: muore il cugino, la famiglia dove lavora la madre si sposta a Cordova, poi a Rosario, poi a Tucuman, no, fuori di Tucuman. Ma insomma passava il tempo a cambiar casa!? E i costi del trasloco? La madre è ammalata da tempo, è preoccupata per la famiglia lontana, deve anche essere operata… Le lettere indirizzate a lei si perdono per strada, ugualmente le lettere che manda alla famiglia (come funzionava bene la posta!). La medicina è soltanto l'arrivo del figlio… Insomma non il Caso o il Caos o la Provvidenza (divina o laica) dominano le azioni degli uomini, ma la Sfiga, la Sfiga Suprema, la Sfiga Totale, la Sfiga Assoluta, che come l'angelo custode accompagna l'individuo per ogni istante della vita, dalla nascita alla morte.

11. Franti, l'unico contestatore, è cacciato da scuola sabato 21 gennaio. Rifiutava tutti i valori costituiti… Prende in giro i compagni, li punzecchia con gli spilli, ride, ruba quando può, odia il maestro che cerca di pigliarlo con le buone, il maestro perde la pazienza, gli altri alunni lo consolano. Egli rappresenta il negativo, con cui si fa i conti in un unico modo: cacciandolo via. Se è cattivo, la colpa è sua. La madre è buona, si preoccupa per lui, chiede scusa in ginocchio per lui. Ma egli la deride. A 90 anni di distanza la cultura italiana non era diversa da quella propinata da *Cuore*. Pervadeva ancora le menti e irretiva i cuori. In Enrico si identificavano Destra e Sinistra, clericali e laici anticlericali, Stato, Chiesa ed Esercito, nordisti, centristi e sudisti, piccola e media borghesia, anche gli operai e coloro che vivevano di elemosina. Forse nessun altro autore esistito o esistente è riuscito a provocare un'identificazione così vasta e per così tanto tempo! *E a provocare tanti danni nelle menti e nei cuori delle giovani generazioni.*

12. Il romanzo si può confrontare con *Il conte di Montecristo* (1844-45) di Alexandre Dumas, che apre gli occhi del lettore sul mondo, sulla ricchezza, sull'amore romantico, sulle idee politiche, sull'avventura e sulla vendetta; con *Le avventure di Tom Sawyer* (1876) e *Le avventure di Huckleberry Finn* (1884) di Mark Twain; o con *Il meraviglioso mago di Oz* (1900) di Lyman Frank Baum. I romanzi statunitensi sono proiettati verso l'avventura, le soluzioni al momento, per levarsi dagli impicci, gli incontri sorprendenti e favolosi, che fanno crescere, la curiosità verso il mondo, fanno conoscere il mondo e la vita, e fanno fare esperienza. La speranza di cavarsela dai guai non viene mai meno
13. Si può confrontare ancora con *Pinocchio* (1883) di Collodi e con *L'isola del tesoro* (1883) di Robert L. Stevenson. Pinocchio si realizza con la sua vita di burattino monello, diverte se stesso e il giovanissimo lettore, poi diventa bambino e mette la testa a posto. Jim Hawkins è immerso nella vita e assiste anche a scontri sanguinosi. Pensa alla mamma, all'avventura, al denaro, e… si dà da fare più di un adulto: sottrae la nave ai pirati e la porta al sicuro. Ha trovato la mappa del tesoro e si è ampiamente guadagnato la sua parte di ricchezza. Enrico invece è mediocre, vive in una realtà mediocre, da cui non esce neanche con i sogni. E rappresenta l'Italia mediocre e senza ideali del tempo, che sotto sotto è ladrona e spara a chi protesta.
14. Nel romanzo non ci bazzica neanche un prete. Possibile?! Ma l'Italia non era in mano ai preti!? L'*Inchiesta Jacini* (1882-87) non era stata fatta grazie ai preti? La maestra morta (sicuramente bigotta) non si prende neanche una benedizione… Allora va all'inferno!?
15. Il romanzo ha un prevedibile e incredibile successo in Italia come all'estero (è tradotto in moltissime lingue), che continua fino a metà anni Sessanta, quando con il *boom* economico (1958-63) la società italiana cambia profondamente, compare l'energia elettrica nelle campagne e la Scuola Media Unica. Esso propone come ideale di vita i buoni sentimenti, che fanno contenti i genitori, la scuola, i Superiori, il Governo, le Associazioni sindacali e la Chiesa cattolica. Le Autorità sono rispettate e non sono oggetto neanche della più piccola critica. Se l'emigrazione c'è (ed era tremenda), non è colpa del Governo. In Argentina Marco, mentre va alla ricerca della madre, trova paesi abitati da genovesi. Ma il paese latinoamericano era anche pieno di veneti, che dopo l'alluvione dell'Adige a Legnago nel 1882 scappavano da casa. E anche i siciliani avevano deciso di espatriare. Ugualmente succede con l'alluvione del Po nel 1951. Negli anni Cinquanta e Sessanta c'è una spaventosa emigrazione interna: da sud al nord-ovest, dal nord-est al nord-ovest. I dati sono raccolti e pubblicati da Emilio Franzina (*Gli italiani al nuovo mondo. L'emigrazione italiana in America (1492-1942*), Mondadori, Milano, 1995) *soltanto* a partire dal 1991! Nel frattempo gli altri storici e politici dormivano il sonno dei giusti.

Emilio Salgari, *La perla nera*, 1903

Emilio Salgari (Negrar [VI], 1862-Torino, 1911) è il maggiore scrittore italiano di romanzi d'avventura per ragazzi e adolescenti. Scrive il *Ciclo dei pirati della Malesia*, il *Ciclo dei pirati delle Antille*, il *Ciclo dei corsari delle Bermude*, il *Ciclo delle avventure nel Far-West* e cicli minori composti da due o tre romanzi. In totale pubblica più di 200 tra romanzi e racconti. Editori senza scrupoli pubblicano romanzi apocrifi con il suo nome. Muore suicida per incomprensioni con l'editore e i modesti guadagni ottenuti.

Riassunto. Nigala, un povero pescatore dell'isola di Ceylon, ha tre figli e fa una vita di stenti. Un giorno, mentre è in barca, sente una voce che sorge dall'oceano e che gli dice di scendere e di cercare vicino a uno scoglio. Nigala obbedisce e si getta in acqua con una pietra. Sul fondale scopre una caverna. Vi entra. Vede un'enorme *tridacna*, della circonferenza d'un metro e del medesimo genere delle conchiglie perlifere. Pensa subito di risalire, ma è bloccato da un pescecane. Non vedendolo salire, i figli si preoccupano. Il maggiore scende velocemente con una pietra. Vede anche lui la grotta e capisce perché il padre non può risalire. Allora afferra il pescecane per la coda e riesce ad ucciderlo. Porta il padre sulla barca, ma è troppo tardi e poco dopo muore. Prima di morire con voce spezzata ripete: "*Tridacna*… ricchi…". Essi lo seppelliscono. Due settimane dopo si ricordano delle parole paterne e verso sera vanno in barca sul luogo in cui loro padre era disceso. Nella grotta trovano la *tridacna*. La strappano dal fondale marino, la portano sulla barca e la aprono. Contiene un'enorme perla nera, grossa come un uovo, che li avrebbe resi tutti e tre ricchissimi. Il povero vecchio era morto ma aveva data la fortuna ai suoi figli.

Commento
1. I figli crescono sani e robusti e non pensano alle donne: non ci sono. E sono obbedienti al padre. Figli così esistono soltanto nei romanzi. Nei romanzi lo scrittore propone un amore romantico che ha un valore assoluto e per il quale si è disposti ad affrontare le più mirabolanti avventure. Questo amore non è mai turbato da questioni economiche…
2. La voce misteriosa può essere soltanto il desiderio di Nigala di cambiare le proprie condizioni di vita e di credere fermamente che, o prima o poi, sarebbe successo. Egli crede immediatamente e irrazionalmente alla voce. Un atteggiamento pericoloso, dettato dal desiderio di uscire dalla povertà. Ma gli dei chiedono il sacrificio di una vita ed egli è felice di offrire la sua per beneficare i figli. Nelle opere di Salgari c'è lo stesso autolesionismo e spirito di sacrificio o ricerca del suicidio che pervade il libro *Cuore* (1886) di 17 anni precedente. L'Italia non è cambiata.
3. L'idea di ricchezza di Nigala come dei suoi figli è semplicissima: diventare ricchi (e poi vivere di rendita, come le persone ricche). Si tratta di una tautologia,

perché non riescono ad articolare di più il concetto. Probabilmente intendono che vendono la perla, incassano denaro, che usano per non lavorare più o per fare un altro lavoro, meno faticoso e più redditizio. In sostanza non hanno pratica del denaro e vivono con quel che pescano o che scambiano. Si tratta di un'economia elementare, basata ancora sul baratto e sulla sopravvivenza, come nella notte dei tempi. In Italia il baratto si è perpetuato sino agli anni Sessanta del secolo scorso. Sembra incredibile! La stessa idea di ricchezza si trova in Giovanni Verga, *La roba* (1883), scritto 20 anni prima: il personaggio si sente ricco perché ha la "roba", ha campi e oliveti. Il denaro non è "roba", non è ricchezza. Il benessere, la vita comoda per lui non è "roba", non è ricchezza. Oggi per ricchezza si intendono case, terreni, quadri, oggetti antichi, oggetti preziosi, denaro nelle sue varie forme (euro, dollari, yen ecc.), tra cui i titoli di Stato, ma anche le carte di credito, il denaro elettronico.

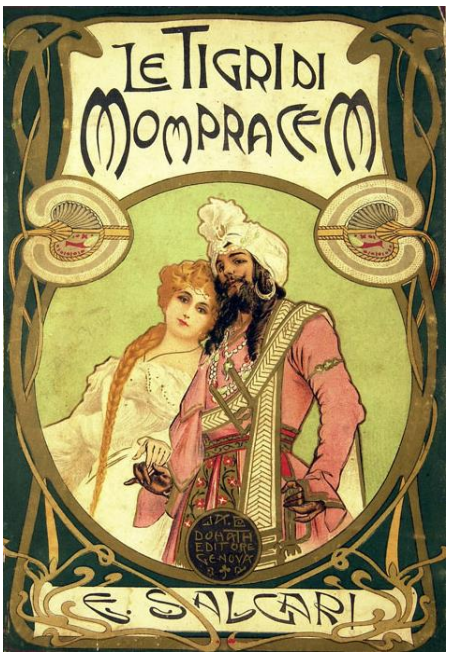
4. Nigala crede agli spiriti e senza porsi domande obbedisce. Di più non sa fare. È immerso nella cultura popolare, per la quale esiste il dare e l'avere, e puoi diventare ricco soltanto se compi un sacrificio, il sacrificio di te stesso. Gli dei saranno contenti e ti ricompenseranno. Peraltro Nigala, come un popolano qualsiasi, non aveva nulla da offrire se non la propria vita. Salgari crea un personaggio e una trama che si adattano totalmente alla cultura e ai valori del lettore.

5. La morale è enunciata dallo scrittore: "Il povero vecchio era morto ma aveva data la fortuna ai suoi figli". La frase non è molto chiara. Nigala è stato bloccato nella galleria dallo squalo. Si è quindi sacrificato contro la sua volontà. Tuttavia è disposto a sacrificare la vita (ma non ha altro da offrire) per assicurare ai figli un futuro migliore. E il personaggio come lo scrittore e come il lettore sente questa morte come un *sacrificio* per ottenere, in cambio, la *ricchezza*: la perla nera. Si tratta però di un comportamento superstizioso. Ha sacrificato la vita, ma il merito della scoperta non è suo: sente la voce o, in alternativa, si convince che, o prima o poi, avrebbe trovato la ricchezza. Il lettore può confrontare questo racconto con una nota *Fiaba ceca*. Ci sono due fratelli sono senza nome, e uno è ricco (e ovviamente egoista) e l'altro povero (e ovviamente generoso). Quello povero diventa ricco scavando un buco sotto terra. Quello ricco diventa povero a causa dei predoni (lo derubano e distruggono la sua casa). Le loro sorti si sono invertite. Alla fine l'ex- fratello povero è generoso verso il fratello egoista. Salgari è più vicino alla fiaba che ai racconti di de Maupassant, suo contemporaneo.

6. Conviene confrontare il racconto di Salgari con Giovanni Verga, *La roba* (1883), *Rosso Malpelo* (1878) o con Luigi Pirandello, *Ciàula scopre la luna* (1907).

7. L'autolesionismo del racconto coincide con il desiderio di sacrificio e di morte del tempo (basti pensare a De Amicis, *Cuore*, 1886), e pure degli altri romanzi dello scrittore vicentino. Com'è noto, alla fine l'autore rivolge la violenza contro se stesso e muore suicida.

8. Il confronto diventa impietoso se fatto con Jules Verne, *I figli del capitano Grant* (1867), *Il giro del mondo in 80 giorni* (1872), *L'isola misteriosa* (1874), *Michele Strogoff* (1876); con Robert Louis Stevenson, *L'isola del tesoro* (1883); con Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer* (1876), *Le avventure di Huckleberry Finn* (1884); con L. Frank Baum, *Il meraviglioso mago di Oz* (1900). Le opere straniere fanno scoprire il mondo, invitano al coraggio e alla fiducia in se stessi. E insegnano questi valori agli adolescenti a cui si rivolgono.





1. Emilio Salgari, *Le tigri di Mompracem*, illustrazione di Alberto della Valle, 1900.
2. Pierre-Auguste Renoir, *Ragazze al pianoforte*, 1892.

----------I☺I----------

Le correnti letterarie del primo Novecento (1900-50)

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:

1) la poesia crepuscolare di Guido Gozzano (1883-1916), che dà origine alla corrente dei poeti crepuscolari (1905-15);
2) il Futurismo (1909-1925ca.) iniziato da Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), che ne pubblica il manifesto a Parigi su "Le Figaro"(1909);
3) la complessa opera di Luigi Pirandello (1867-1936), che rinnova il romanzo e il teatro, e fa conoscere le sue commedie e i suoi drammi in tutto il mondo;
4) il romanzo introspettivo e psicoanalitico di Italo Svevo (1861-1928), che rinnova il romanzo e si collega alla cultura europea;
5) la vasta corrente dell'Ermetismo (1925-50), che raccoglie numerosi poeti, i più importanti dei quali sono Vincenzo Cardarelli (1887-1959), Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Eugenio Montale (1896-1981), e infine, vent'anni dopo, Salvatore Quasimodo (1901-1968);
6) la poesia antiermetica e improntata alla "chiarezza" di Umberto Saba (1883-1957), che tuttavia condivide il disimpegno politico dell'Ermetismo;
7) il romanzo filosofico ed esistenzialista di Dino Buzzati (1906-1972);
8) scrittori di diverse tendenze: Ignazio Silone (1900-1978); Primo Levi (1919-1987), Gianni Rodari (1920-1980), Leonardo Sciascia (1921-1989); Pier Paolo Pasolini (1922-975); Italo Calvino (1923-1985), Carlo Emilio Gadda (1893-1973); e
9) la vasta corrente del Neo-realismo che si ispira a Marcel Proust, James Joyce, Italo Svevo, Luigi Pirandello, non meno che ai romanzieri russi e americani: Alberto Moravia (1907-1990), Cesare Pavese (1908-1950), Elio Vittorini (1908-1966), Giorgio Bassani (1916-2000); Carlo Cassola (1917-1987) e altri.

Alcuni romanzi (in ordine di pubblicazione):

Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, 1929;
Ignazio Silone, *Fontamara*, 1933;
Italo Calvino, la trilogia *I nostri antenati*: *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959);
Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, 1955;
Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957;
Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, 1957;
Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, 1959;
Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, 1960;
Alberto Moravia, *La noia*, 1960;
Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, 1960;
Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, 1962.

Pier Paolo Pasolini sarà ripreso anche nel capitolo **Le correnti letterarie del secondo Novecento (1900-2000)** perché è romanziere, poeta e regista e perché sente più che altri scrittori l'avvento della società e dei consumi di massa.

Oltre a queste correnti e a questi autori si impone la figura di Benedetto Croce (1866-1952), che con le sue teorie filosofiche, storiografiche ed estetiche domina la cultura italiana dalla fine dell'Ottocento fino alla metà del Novecento. Il maggiore teorico del regime nazional-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 politica, "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 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 Nazional Fascista. Le prime propongono una cultura moderna proiettata verso l'Europa, l'ultima è legata al regime fascista.
Un gruppo più ristretto di scrittori ermetici si riunisce intorno alla rivista fiorentina "Frontespizio" (1929-40): Carlo Bo (1911-2001), Carlo Betocchi (1899-1986), quindi Mario Luzi (1914-2005), Alfonso Gatto (1909-1976), Vittorio Sereni (1913-1983).
Nel secondo dopoguerra è 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 se-

colo 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 il loro legame con i problemi sessuali.
Essa risente della crisi del Positivismo in ambito ideologico e filosofico, e del Naturalismo francese, l'ultima espressione del Realismo, in ambito culturale e letterario.
Le nuove correnti letterarie e filosofiche professano posizioni attivistiche, volontaristiche, irrazionalistiche, nazionalistiche e 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 e 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'*élan vital* e su una visione irrazionale ed intuitiva della vita.
Le nuove filosofie della scienza sono l'Empiriocriticismo 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 Nazional-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* (*Nuovo corso*, 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 a favore di USA e URSS.
Nel secondo dopoguerra ci sono i complessi problemi della ricostruzione (1946-55), la rivoluzione comunista cinese (1948) e la fine del colonialismo europeo (1963). 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 (interessata) dei crimini staliniani e la repressione dell'Ungheria (1956), danno luogo alla "competizione pacifica" (1957-63), anche nelle conquiste spaziali. Il PSI coglie l'occasione della repressione ungherese (1956) per staccarsi dall'URSS e avviarsi ad entrare nell'area di governo.
Da parte sua la Chiesa cattolica opera un profondo rinnovamento con il Concilio Vaticano II (1963-65).
Proprio nel 1958-61 l'Italia conosce il *boom* economico: la Fiat promette un'automobile a tutti gli italiani. Nel 1963 si forma il primo governo di centro-sinistra: la DC e il PSI iniziano cautissime riforme, tra cui l'attuazione della scuola media unificata (SMU, 1963). 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 Kruscëv.
Per tutto il decennio sorgono in USA come in Europa gruppi di giovani che contestano il sistema e il consumismo. Nel 1968 il maggio parigino diffonde la rivoluzione studentesca in tutta Europa. Ma si sgonfia rapidamente: la società civile deve lavorare e non può permettersi manifestazioni e disagi continui. 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 nazional-fascista negli anni Trenta, la televisione fa la sua comparsa soltanto nel 1954.
----------I☺I----------

Guido Gozzano (1883-1916)

La vita. Guido Gozzano nasce ad Agliè presso Torino nel 1883 da una ricca famiglia di possidenti terrieri. Ha una vita scolastica molto travagliata e poca voglia di studiare. Nel 1904 si iscrive a giurisprudenza ma non termina gli studi, segue però con interesse i corsi di Arturo Gaf, critico e poeta. Nel 1907 mostra i primi sintomi della tubercolosi. Si forma tra il 1903 e il 1906 leggendo i poeti simbolisti, ma anche Pascoli, Schopenhauer e Nietzsche, e inizia a pubblicare i suoi componimenti sulle riviste. Ha una relazione sentimentale complicata con la poetessa Amalia Guglielminetti, come testimonia l'intensa corrispondenza tra i due. Nel 1912 viaggia in India e a Ceylon nella speranza di riacquistare la salute. Racconta il viaggio in *Verso la cuna del mondo* (1917), una raccolta postuma di articoli pubblicati sul quotidiano "La stampa". Muore a Torino di tubercolosi nel 1916.

Le opere. Gozzano pubblica sulle riviste. Le sue poesie sono poi raccolti ne *La via del rifugio* (1907). Pubblica quindi *I colloqui* (1911), che lo fanno conoscere ed apprezzare. Scrive la raccolta di novelle *I tre talismani*, pubblicata postuma, e il poemetto *Le farfalle*, rimasto incompiuto.

La poetica. Gozzano è l'iniziatore e il maggior esponente del Crepuscolarismo, una poetica che rifiuta la retorica e il super-omismo di D'Annunzio e dimostra interesse verso le piccole cose della vita quotidiana. Rispetto agli altri egli si distingue per il tono ironico e distaccato con cui affronta la condizione esistenziale quotidiana dell'uomo. Sul piano poetico sceglie un linguaggio colloquiale, quotidiano, che assomiglia alla prosa, in totale contrapposizione con il modello dannunziano. La sua produzione è apprezzata e condiziona i poeti successivi, in particolare i poeti ermetici

La Signorina Felicita

ovvero
La Felicità.

10 luglio: Santa Felicita.

I.

Signorina Felicita, a quest'ora
scende la sera nel giardino antico
della tua casa. Nel mio cuore amico
scende il ricordo. E ti rivedo ancora,
e Ivrea rivedo e la cerulea Dora
e quel dolce paese che non dico.

Signorina Felicita, è il tuo giorno!
A quest'ora che fai? Tosti il caffè:
e il buon aroma si diffonde intorno?
O cuci i lini e canti e pensi a me,
all'avvocato che non fa ritorno?
E l'avvocato è qui: che pensa a te.

Pensa i bei giorni d'un autunno addietro,
Vill'Amarena a sommo dell'ascesa
coi suoi ciliegi e con la sua Marchesa
dannata, e l'orto dal profumo tetro
di busso e i cocci innumeri di vetro
sulla cinta vetusta, alla difesa....

Vill'Amarena! Dolce la tua casa
in quella grande pace settembrina!
La tua casa che veste una cortina
di granoturco fino alla cimasa:
come una dama secentista, invasa
dal Tempo, che vestì da contadina.

Bell'edificio triste inabitato!
Grate panciute, logore, contorte!
Silenzio! Fuga delle stanze morte!
Odore d'ombra! Odore di passato!
Odore d'abbandono desolato!
Fiabe defunte delle sovrapporte!

Ercole furibondo ed il Centauro,
la gesta dell'eroe navigatore,
Fetonte e il Po, lo sventurato amore
d'Arianna, Minosse, il Minotauro,
Dafne rincorsa, trasmutata in lauro
tra le braccia del Nume ghermitore....

Penso l'arredo - che malinconia! -
penso l'arredo squallido e severo,
antico e nuovo: la pirografia
sui divani corinzi dell'Impero,
la cartolina della Bella Otero
alle specchiere.... Che malinconia!

Antica suppellettile forbita!
Armadi immensi pieni di lenzuola
che tu rammendi pazïente.... Avita
semplicità che l'anima consola,
semplicità dove tu vivi sola
con tuo padre la tua semplice vita!

II.

Quel tuo buon padre – in fama d'usuraio –
quasi bifolco, m'accoglieva senza
inquietarsi della mia frequenza,
mi parlava dell'uve e del massaio,
mi confidava certo antico guaio
notarile, con somma deferenza.

«Senta, avvocato....» E mi traeva inquieto
nel salone, talvolta, con un atto
che leggeva lentissimo, in segreto.
Io l'ascoltavo docile, distratto
da quell'odor d'inchiostro putrefatto,
da quel disegno strano del tappeto,

da quel salone buio e troppo vasto....
«.... la Marchesa fuggì.... Le spese cieche....»
da quel parato a ghirlandette, a greche....

«dell’ottocento e dieci, ma il catasto....»
da quel tic-tac dell’orologio guasto....
«....l’ipotecario è morto, e l’ipoteche....» 18

Capiva poi che non capivo niente
e sbigottiva: «Ma l’ipotecario
è morto, è morto!!...» - «E se l’ipotecario 21
è morto, allora....» Fortunatamente
tu comparivi tutta sorridente:
«Ecco il nostro malato immaginario!» 24

III.

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole,
ma la tua faccia buona e casalinga, 3
ma i bei capelli di color di sole,
attorti in minutissime trecciuole,
ti fanno un tipo di beltà fiamminga.... 6

E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere,
e il volto quadro, senza sopracciglia, 9
tutto sparso d’efelidi leggiere
e gli occhi fermi, l’iridi sincere
azzurre d’un azzurro di stoviglia.... 12

Tu m’hai amato. Nei begli occhi fermi
rideva una blandizie femminina.
Tu civettavi con sottili schermi, 15
tu volevi piacermi, Signorina:
e più d’ogni conquista cittadina
mi lusingò quel tuo voler piacermi! 18

Ogni giorno salivo alla tua volta
pel soleggiato ripido sentiero.
Il farmacista non pensò davvero 21
un’amicizia così bene accolta,
quando ti presentò la prima volta
l’ignoto villeggiante forestiero. 24

Talora - già la mensa era imbandita -
mi trattenevi a cena. Era una cena
d’altri tempi, col gatto e la falena 27
e la stoviglia semplice e fiorita
e il commento dei cibi e Maddalena
decrepita, e la siesta e la partita.... 30

Per la partita, verso ventun’ore
giungeva tutto l’inclito collegio
politico locale: il molto Regio 33
Notaio, il signor Sindaco, il Dottore;
ma - poichè trasognato giocatore -
quei signori m’avevano in dispregio.... 36

M’era più dolce starmene in cucina
tra le stoviglie a vividi colori:
tu tacevi, tacevo, Signorina: 39
godevo quel silenzio e quegli odori
tanto tanto per me consolatori,
di basilico d’aglio di cedrina.... 42

Maddalena con sordo brontolio
disponeva gli arredi ben detersi,
rigovernava lentamente ed io, 45
già smarrito nei sogni più diversi,
accordavo le sillabe dei versi
sul ritmo eguale dell’acciottolio. 48

Sotto l’immensa cappa del camino
(in me rivive l’anima d’un cuoco
forse....) godevo il sibilo del fuoco; 51
la canzone d’un grillo canterino
mi diceva parole, a poco a poco,
e vedevo Pinocchio, e il mio destino.... 54

Vedevo questa vita che m’avanza:
chiudevo gli occhi nei presagi grevi;
aprivo gli occhi: tu mi sorridevi, 57
ed ecco rifioriva la speranza!

Giungevano le risa, i motti brevi
dei giocatori, da quell’altra stanza. 60

IV.

Bellezza riposata dei solai
dove il rifiuto secolare dorme!
In quella tomba, tra le vane forme 3
di ciò ch’è stato e non sarà più mai,
bianca bella così che sussultai,
la Dama apparve nella tela enorme: 6

«È quella che lasciò, per infortuni,
la casa al nonno di mio nonno.... E noi
la confinammo nel solaio, poi 9
che porta pena.... L’han veduta alcuni
lasciare il quadro; in certi noviluni
s’ode il suo passo lungo i corridoi....» 12

Il nostro passo diffondeva l’eco
tra quei rottami del passato vano,
e la Marchesa dal profilo greco, 15
altocinta, l’un piede ignudo in mano,
si riposava all’ombra d’uno speco (=grotta)
arcade, sotto un bel cielo pagano. 18

Intorno a quella che rideva illusa
nel ricco peplo, e che morì di fame,
v’era una stirpe logora e confusa: 21
topaie, materassi, vasellame,
lucerne, ceste, mobili: ciarpame
reietto, così caro alla mia Musa! 24

Tra i materassi logori e le ceste
v’erano stampe di persone egregie;
incoronato delle frondi regie 27
v’era *Torquato nei giardini d’Este*.
«Avvocato, perché su quelle teste
buffe si vede un ramo di ciliegie?» 30
Io risi, tanto che fermammo il passo,
e ridendo pensai questo pensiero:
Oimè! La Gloria! un corridoio basso, 33

tre ceste, un canterano dell'Impero,
la brutta effigie incorniciata in nero
e sotto il nome di Torquato Tasso!

Allora, quasi a voce che richiama,
esplorai la pianura autunnale
dall'abbaino secentista, ovale,
a telaietti fitti, ove la trama
del vetro deformava il panorama
come un antico smalto innaturale.

Non vero (e bello) come in uno smalto
a zone quadre, apparve il Canavese:
Ivrea turrita, i colli di Montalto,
la Serra dritta, gli alberi, le chiese;
e il mio sogno di pace si protese
da quel rifugio luminoso ed alto.

Ecco - pensavo - questa è l'Amarena,
ma laggiù, oltre i colli dilettosi,
c'è il Mondo: quella cosa tutta piena
di lotte e di commerci turbinosi,
la cosa tutta piena di quei «cosi
con due gambe» che fanno tanta pena....

L'Eguagliatrice (=la Morte) numera le fosse,
ma quelli vanno, spinti da chimere
vane, divisi e suddivisi a schiere
opposte, intesi all'odio e alle percosse:
così come ci son formiche rosse,
così come ci son formiche nere....

Schierati al sole o all'ombra della Croce,
tutti travolge il turbine dell'oro;
o Musa - oimè - che può giovare loro
il ritmo della mia piccola voce?
Meglio fuggire dalla guerra atroce
del piacere, dell'oro, dell'alloro....

L'alloro.... Oh! Bimbo semplice che fui,
dal cuore in mano e dalla fronte alta!
Oggi l'alloro è premio di colui
che tra clangor di buccine (=trombe) s'esalta,
che sale cerretano alla ribalta
per far di sé favoleggiar altrui....

«Avvocato, non parla: che cos'ha?»
«Oh! Signorina! Penso ai casi miei,
a piccole miserie, alla città....
Sarebbe dolce restar qui, con Lei!...»
«Qui, nel solaio?...» - «Per l'eternità!»
«Per sempre? accetterebbe?...» - «Accetterei!»

Tacqui. Scorgevo un atropo (=una farfalla) soletto
e prigioniero. Stavasi in riposo
alla parete: il segno spaventoso
chiuso tra l'ali ripiegate a tetto.
Come lo vellicai sul corsaletto
si librò con un ronzo lamentoso.

«Che ronzo triste!» - «È la Marchesa in pianto....
La Dannata sarà, che porta pena....»
Nulla s'udiva che la sfinge in pena
e dalle vigne, ad ora ad ora, un canto:
O mio carino tu mi piaci tanto,
siccome piace al mar una sirena....

Un richiamo s'alzò, querulo e rôco:
«È Maddalena inqueta che si tardi:
scendiamo: è l'ora della cena!» - «Guardi,
guardi il tramonto, là.... Com'è di fuoco!...
Restiamo ancora un poco!» - «Andiamo, è tardi!»
«Signorina, restiamo ancora un poco!...»

Le fronti al vetro, chini sulla piana,
seguimmo i neri pipistrelli, a frotte;
giunse col vento un ritmo di campana,
disparve il sole fra le nubi rotte;
a poco a poco s'annunciò la notte
sulla serenità canavesana....

«Una stella!...» - «Tre stelle!...» - «Quattro stelle!...»
«Cinque stelle!» - «Non sembra di sognare?...»
Ma ti levasti su quasi ribelle
alla perplessità crepuscolare:
«Scendiamo! È tardi: possono pensare
che noi si faccia cose poco belle....»

---I☺I---

Riassunto. Gozzano pensa alla signorina Felicità e si chiede che cosa stia facendo in questo momento nell'antico giardino della sua casa. E con il pensiero va da lei, ricorda le sue visite a casa sua. Forse lei pensa a lui, che non ha fatto più ritorno. E invece l'avvocato è qui e pensa a lei. Egli pensa all'autunno passato, a Ivrea, a Villa Amarena e a lei. Pensa alle sale affrescate e all'arredamento della casa con mobili antichi. Suo padre, in fama di usuraio, lo accoglieva senza timori per la figlia e gli poneva un quesito su un vecchio caso di un'ipoteca, il cui detentore – insisteva – era morto. Ma poi capisce che io poeta non capiva niente. E per fortuna giungeva lei tutta sorridente. Lei è quasi brutta e ha una bocca rossa che si spalancava, sia a rider sia a bere. E civettava e cercava di piacergli. Andava a trovarla ogni giorno. E spesso era trattenuto a cena la sera. Alle 21.00 se ne andava, salutato da tutta la famiglia. Gradiva di più stare in cucina tra le stoviglie e gli odori. Maddalena rigovernava ed egli ascolta in sogno il sibilo del fuoco nel camino. Vedeva la vita che passa, la sua malattia, ma apriva gli occhi, vedeva lei sorridente e si apriva alla speranza. Andavano anche a rovistare nei solai. Lì era stato messo il quadro della Marchesa, che aveva portato in dote la casa al nonno ma che è ancora un'anima in pena: di notte esce dal quadro e fa sentire il suo passo nei corridoi. Ma c'erano anche materassi non più usati e altre cianfrusaglie, che ispiravano la sua musa. C'era anche un'opera su Torquato Tasso. Lei gli chiede perché nelle stampe le perso-

ne famose portavano un ramoscello di ciliegio sul capo. Egli sorrideva. La gloria di quei personaggi era finita in un solaio. Essi continuano l'esplorazione e scoprono stampe che rappresentano Ivrea e il paesaggio circostante. Ed egli si godeva quel momento di pace. Ma oltre Villa Amarena c'è il mondo, ci sono i commerci turbinosi, ci sono le lotte, le guerre. Ma la Morte aveva spazzato via tutto, la gloria, l'onore e tutti gli altri ideali. La sua esile voce non può cantare questi valori ed evita perciò di cantarli. Oggi l'alloro poetico è conquistato da chi tra il suono delle trombe si esalta e fa parlar gli altri di sé. Lei gli chiedeva perché non parlava. Egli rispondeva che pensava alle piccole cose della sua vita e che sarebbe dolce restare qui con lei. Sì, lì nel solaio, e per sempre. Una farfalla notturna "Testa di morto" (il *lepidottero Sfingide Acherontia àtropos*) che riposava sulla parete spicca il volo e fa un suono triste. È la Marchesa, dice lei. Poi da basso si sente un richiamo, è Maddalena che avvisa che la cena è pronta. Lei dice di scendere. Lui insiste a rimanere ancora un po'. E si mettono a contare le stelle: una, due, tre… Ma lei insiste di scendere a cena, altrimenti potrebbero pensare che facciano cose poco belle.

Commento

1. Il poeta parla di se stesso, del suo mondo, della sua malattia e delle piccole cose che egli ama e che la sua musa ama cantare. Descrive le visite che faceva alla signorina Felicita, una ragazza di antica nobiltà che abita a Villa Amarena. Descrive i dialoghi con il padre di lei e non nasconde la sua fama di usuraio. E poi descrive la ragazza: è quasi brutta e apre la sua bocca quando sorride come quando beve. Fa la civettuola con lui e lo invita a cena. Egli resta e alle ore 21.00 se ne va, salutato da tutta la famiglia. Ma non ama la compagnia, preferisce la cucina con i suoi odori. E ama esplorare il solaio con lei. C'è l'antico quadro della Marchesa, un'anima in pena, che si sente ancora aggirarsi per i corridoi di casa. Ci sono stampe di personaggi con l'alloro in fronte, che la signorina scambia per un rametto di ciliegio. Lei gli chiede perché non parla. Egli risponde che pensava alle piccole cose della sua vita e che sarebbe stato dolce restare qui con lei: una dichiarazione d'amore. Sì, lì nel solaio, e per sempre. Una farfalla notturna si alza dalla parete facendo un triste rumore. È la Marchesa, dice lei. Da basso la cuoca avvisa che la cena è pronta. Lei lo invita a scendere, lui vuole rimanere ancora un po', e si mettono a contare le stelle. Ma poi lei insiste di scendere, altrimenti potrebbero pensare che stanno facendo cose poco belle.
2. La poesia di Gozzano è immersa nella vita quotidiana, che è presentata così com'è, nei suoi aspetti banali, anche brutti e anche sgradevoli. La ragazza non è abbellita, non è la donna di Guinizelli che porta al cielo, né la Beatrice di Dante, che rende muti per la sua bellezza e la sua grazia. Tanto meno è la donna idealizzata e astratta di Petrarca e dei suoi seguaci. È la ragazza normale e banale che si incontra per strada e che fin da subito si decide di sposare, perché non ha grilli per il capo, è di buona compagnia e permette di apprezzare le cose banali e i momenti banali della vita, come andare nel solaio a rovistare il passato e mettersi a contare le selle che stanno sorgendo.
3. Ovviamente la poesia di Gozzano e dei crepuscolari va inserita nel contesto storico, per capirla e apprezzarla adeguatamente. A cavallo del secolo incombono le figure possenti di Pascoli e D'Annunzio e sta per sorgere l'astro distruttore del Futurismo, lo spirito corrosivo di Pirandello e poi l'Ermetismo. I poeti crepuscolari rifiutano queste prospettive e si creano una loro strada poetica, che rifiuta la grandezza e i grandi ideali e canta con garbo e nostalgia le piccole cose e le piccole miserie della vita quotidiana.
4. Gozzano è contemporaneo di De Amicis e di Salgari, ha la tubercolosi e sa di morire. Ciò non ostante è aperto alla speranza, guarda con un sorriso la vita e si gusta le "piccole cose di pessimo gusto" della vita quotidiana.



1. Silvestro Lega, *Il canto di uno stornello*, 1868. *Lo stornello è una forma di canto popolare italiano, di origine probabilmente toscana (sec. XVIII), costituito da un quinario contenente l'invocazione e da due endecasillabi, il secondo dei quali rimato con il quinario iniziale; molto adatto per l'improvvisazione e frequente specialmente nelle gare di canto tra contadini.*

----------I☺I----------

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 Nazionalfascista. 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 intrapresa dal regime. Nel 1929 è 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 (oggi Edirne, nella Turchia europea, guerra nei Balcani, 1912), l'*Alcòva d'acciaio* (1921), che racconta la sua esperienza di guerra combattuta sulle autoblinde.

Il *Manifesto del Futurismo*, 1909

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi ed il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.
5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.
6. Bisogna che il poeta si prodighi con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
7. Non v'è più bellezza se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.
9. Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica e utilitaria.
11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri, incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole per i contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, e le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

È dall'Italia che noi lanciamo per il mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria col quale fondiamo oggi il FUTURISMO perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri.

---I☺I---

Riassunto. Il *Manifesto del Futurismo* (1909) canta la moderna civiltà della macchina, che è 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 e 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 mi-

litarismo, 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 sommossa; 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. È lanciato da Parigi, perché allora la capitale francese era il maggiore centro di produzione culturale dell'Europa.
2. "Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!...": l'affermazione rimanda alla tesi illuministica secondo cui il presente è un nano che vive sulle spalle di un gigante, il passato (1730-90). In ogni caso l'Italia aveva bisogno di cambiamenti radicali, aveva una economia quasi del tutto agricola ed era in ritardo rispetto a tutti gli altri paesi europei. La meccanizzazione dell'agricoltura avviene soltanto a partire dal 1950. Aveva pure un gruppo ristretto di intellettuali di altissimo livello e la maggioranza della popolazione era semi-analfabeta o analfabeta. La riforma delle scuole elementari avviene soltanto nel 1925 (*Riforma Gentile*).
3. Dietro a Marinetti stanno l'esplosione dei nazionalismi europei (1870-1914), la *volontà di potenza* e il *super-uomo* di Friedrich Nietzsche (1844-1900). La violenza era ampiamente praticata da Stati, polizie, anarchici socialisti, comunisti. Nel 1898 l'esercito italiano a Milano spara sulla folla, che protestava contro il rincaro del pane. Fa forse 180 morti.
4. "Noi vogliamo glorificare la guerra": forse è la prima volta che un letterato la glorifica, dopo Omero, Ariosto, Tasso. In realtà gli Stati la glorificavano a tempo pieno; guerra dei 100 anni tra Francia e Inghilterra (1337-1453), guerre di religione (1618-48), guerra d'indipendenza americana (1775-1783), guerre napoleoniche (1797-1814), guerre d'indipendenza italiane (1848-70) ecc.
5. Un motivo del manifesto è l'anti-femminismo. A fine sec. XIX le *suffragette* britanniche chiedevano il voto per le donne. Cambiamenti sociali rilevanti avvengono in seguito alla prima guerra mondiale: le donne accorciano la gonna, così usano meno stoffa, mostrano le gambe (ma indossano le calze) e sono più comode. In fabbrica le gonne lunghe erano scomode e pericolose. In Italia le donne ottengono il voto nel 1946, finita la guerra.
6. "Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente": Marinetti sente con particolare forza che la storia sta accelerando. E scopre la velocità onnipresente. Nel 1898 a Torino nasce la Fiat, le automobili non correvano troppo ed erano diventate un simbolo maschile. Nel 1903 i fratelli Orville e Wilbur Wright (USA) fanno volare il primo aereo grazie a un motore a scoppio. Radicali cambiamenti coinvolgono anche la logica, la fisica e l'astronomia (Frege, Planck, Einstein, Heisenberg, Lemaître, Hubble ecc.).
7. A dire il vero, i musei e la cultura creano posti di lavoro e fanno girare il denaro. Sono necessari. Per secoli i pittori venivano a studiare in Italia e molti poi vi restarono. L'Italia era considerata il paese dell'arte, merito delle commesse dei papi agli artisti.
8. 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.
9. Dopo il 1920 il Futurismo perde le sue spinte eversive e finisce in una tranquilla celebrazione del regime nazional-fascista, lasciando però segni evidenti nelle successive correnti artistiche.
10. Se si vuole, Marinetti riprende la polemica di quasi un secolo prima di Giovanni Berchet, che nel 1816 nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* proponeva una cultura del presente, impegnata, romantica, contro i *laudatores* del tempo antico.



1. Umberto Boccioni, *Stati d'animo. Quelli che restano*, 1911.

----------I☺I----------

Italo Svevo (1861-1928)

La vita. Italo Svevo, pseudonimo di Aron Hector Schmitz, nasce a Trieste nel 1861. Per tutta la vita lavora in banca e si dedica a scrivere romanzi e racconti, che per la sua collocazione ai margini dell'Impero austro-ungarico non hanno particolare accoglienza. Scrive una trilogia, che ha protagonisti diversi, ma affronta la stessa problematica: *Una vita* (titolo iniziale *Un inetto*, 1892), *Senilità* (1898, 1927) e *La coscienza di Zeno* (1923È "lanciato" al livello nazionale e internazionale da Eugenio Montale, che lo recensisce sulla rivista milanese "L'esame" (1925) con l'articolo *Omaggio a Italo Svevo*, e da alcuni critici francesi (a cui era stato indirizzato dall'amico James Joyce), che nel 1926 dedicano a *La Coscienza di Zeno* e agli altri due romanzi la maggior parte del fascicolo della rivista "Le navire d'argent".
Muore a Motta di Livenza (TV) nel 1928.

Le opere. Scrive la trilogia *Una vita* (titolo iniziale *Un inetto*, 1892), *Senilità* (1898, 1927) e *La coscienza di Zeno* (1923), che hanno protagonisti diversi, ma affrontano la stessa problematica.

La poetica. Contro i cantori del super-uomo o dell'aristocratico che si dedica a una vita estetica Svevo inventa un eroe rovesciato o un anti-eroe: la figura dell'inetto, che non sa decidere, che rimanda le decisioni al futuro, che si lascia vivere dalla vita e dagli imprevisti, che subisce il caso senza reagire. L'inetto si sente inadatto a vivere, poiché non riesce ad aderire alla vita, non ha valori in cui credere, non ha scopi, non ha un ruolo nella società in cui riconoscersi, quindi non riesce a dare un senso alla propria vita. Inoltre si sente malato di quella malattia che è il disagio del sec. XX: l'*incapacità di provare* sentimenti, che provoca nell'uomo un forte sentimento di tristezza e di infelicità. L'inetto quindi è sempre un *eroe sconfitto* che potrebbe apparire al pubblico molto simile ai *Vinti* dei romanzi di Giovanni Verga. Tuttavia esiste una notevole differenza: la sconfitta dei vinti era da imputare esclusivamente all'ambiente ostile, invece il fallimento dell'inetto è da ricondurre alla frattura che si è creata tra l'individuo e la realtà e, all'interno dell'individuo, con la scoperta dell'inconscio, un mondo oscuro e sconosciuto, che condiziona le azioni umane.
Tutti i protagonisti dei romanzi di Svevo sono degli inetti, tuttavia c'è una profonda differenza tra Alfonso ed Emilio, protagonisti di *Una vit*a e di *Senilità*, e Zeno, protagonista de *La coscienza di Ze*no. I primi due sono personaggi tragici, sono rappresentati in una dimensione cupa e triste, e il loro destino è la morte o, in alternativa, la rinuncia a vivere. Zeno invece riesce a non essere tragico poiché, data la sua età matura, è divenuto consapevole della sua "malattia" e usa l'ironia per sdrammatizzare se stesso e la sua condizione. Zeno è colui che, convinto di sbagliare, effettua la scelta più giusta, riuscendo perciò a raggiungere involontariamente la felicità. Ad esempio il suo matrimonio con Augusta nasce per caso, partendo da uno scambio di persona del protagonista, ma questa scelta si rivela poi felice per entrambi. Perciò nella realtà il caso ha un grandissimo potere e l'inetto accetta passivamente questa presenza, che nel sec. XX acquista sempre più importanza. Nei romanzi di Svevo sono quindi sempre presenti alcune contrapposizioni che esprimono efficacemente la condizione umana. Esse sono: *Attitudine*/*Inettitudine*, *Gioventù*/*Senilità*, *Salute*/*Malattia*. E non c'è nessun desiderio di scoprire il mondo e di uscire dalla soffocante normalità della vita quotidiana. Il massimo delle trasgressioni è avere moglie e cercarsi una amante, quale che sia, anche se si crede di provare un qualche interesse per lei.

---I ☺ I---

Una vita (titolo iniziale *Un inetto*), 1892

Riassunto. Alfonso Nitti, un giovane intellettuale con aspirazioni letterarie, lascia il paese natale, dove vive con la madre, e si trasferisce a Trieste. Qui trova un avvilente impiego come bancario. Un giorno è invitato a casa del banchiere Maller, dove conosce Macario, un giovane sicuro di sé, con cui stringe amicizia. Conosce anche Annetta, figlia di Maller, anche lei interessata alla letteratura. Con la ragazza inizia una relazione sentimentale. Sul punto di sposarla però fugge, così da poter cambiare vita, e torna al paese d'origine, dove la madre, già gravemente ammalata, muore. Alfonso torna quindi a Trieste, certo di aver scoperto nella rinuncia e nella contemplazione la sua vera natura. La realtà però sarà diversa: scopre che Annetta si è fidanzata con Macario, si fa prendere dalla gelosia e si sente ferito dall'odio dei colleghi. Il ruolo che gli è assegnato è di minore importanza, ma cerca di tornare in buoni rapporti con la famiglia Maller. Tuttavia fallisce in questo proposito ed anzi aggrava la situazione, poiché si lascia sfuggire frasi che sono interpretate come ricatti. Scrive allora ad Annetta per chiederle un incontro di chiarimento, ma il suo gesto è frainteso: all'appuntamento con la ragazza si presenta il fratello Federico, che lo sfida a duello. Alfonso sceglie di suicidarsi con esalazioni di gas e di porre fine alla sua vita di disadattato, immaginando che Annetta venga a piangere sulla sua tomba.

Commento
1. Il suicidio è la risposta definitiva del protagonista alle difficoltà della vita e della convivenza con gli altri individui. In qualche modo Alfonso è una proiezione dello stesso Svevo, che per tutta la vita lavora in banca, si diletta a scrivere romanzi e non ha alcun successo letterario.
2. Il suicidio richiama un altro suicidio: Ugo Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798). Jacopo prova le due massime delusioni che lo potevano colpire: Napoleone ha ceduto Venezia, la sua patria, all'im-

pero asburgico (1797); e la donna che egli amava ha obbedito al padre e sposato un altro pretendente. Perciò si suicida con un colpo di pugnale. Ma il suicidio è mezzo fallito, perché si è soltanto ferito a morte, perciò impiega alcuni giorni per morire. E prima di morire davanti al suo capezzale passa una fila di personaggi, per fare le ultime due chiacchiere con lui. Ortis è l'eroe romantico, che sente intensamente i valori per i quali ritiene che la vita sia degna d'essere vissuta.
3. Gli umanisti dicevano che *faber est suae quisque fortunae* (*ognuno è artefice del suo destino*) e, in negativo, anche Alfonso è artefice del suo, tanto che giunge alla decisione di suicidarsi. Il suo destino però non è fuori di lui, nelle mani di divinità avverse, ma dentro di lui: non studia, non conosce e non comprende la realtà in cui vive e prende decisioni sbagliate, che gli saranno fatali.

---I☺I---

Senilità,1898, 1927

Riassunto. Emilio Brentani è un impiegato di un'assicurazione: conduce una modesta esistenza in un appartamento di Trieste condiviso con la sorella Amalia, la quale, non avendo molti rapporti con il mondo esterno, si limita principalmente ad accudirlo. Accade un giorno che Emilio conosce Angiolina, di cui si innamora, e ciò lo porta a trascurare la sorella e l'amico Stefano Balli, che compensa i pochi riconoscimenti artistici con il successo che ha con le donne. Emilio tenta di far capire ad Angiolina che la loro relazione sarà subordinata ai doveri che egli ha, come quello nei confronti della propria famiglia. Non si rende conto che in realtà è Angiolina a gestire il loro rapporto, ad investire meno sentimenti e a soffrire di meno a causa della loro relazione non ufficiale. L'amico Stefano non crede nell'amore e cerca di convincere Emilio a divertirsi con Angiolina, che ha una pessima fama a Trieste. Invece Emilio apre il cuore alla ragazza e ignora gli avvertimenti degli amici: Angiolina non lo ricambia e anzi inizia a mostrare un certo interesse per un ombrellaio e per lo stesso Stefano. Stefano comincia a frequentare casa Brentani con maggiore continuità. Per ironia del destino Amalia finisce per innamorarsi di lui. Il suo fascino maschile colpisce entrambe le donne. Emilio, geloso della sorella, allontana Stefano, mentre Amalia comincia a drogarsi con l'etere, finché non si ammala di polmonite. La malattia la conduce alla morte. Emilio smette di frequentare Angiolina, pur amandola, e si allontana da Stefano Balli. In seguito viene a sapere che la donna è fuggita con il cassiere di una banca, per andare a vivere nella capitale dell'Impero, Vienna. Anni dopo, ricordando il passato, Emilio vede le due donne idealizzate dai suoi desideri e fuse in un'unica persona, che ha l'aspetto dell'amata e il carattere della sorella.

Commento
1. Svevo riprende e ripete i motivi del primo romanzo: il protagonista vuole e disvuole, deve decidere e non decide, deve scegliere e non sceglie, e alla fine fa del male a se stesso, e sostituisce la vita con i ricordi del passato.
2. L'atteggiamento di Amalia nei confronti della vita ripete il suicidio di Alfonso Nitti, protagonista del primo romanzo di Svevo, *Una vita* (1892).

---I☺I---

La coscienza di Zeno, 1923

Riassunto lungo. Il riassunto lungo si trova nell'ultimo capitolo: **Romanzi italiani e stranieri del Novecento (1890-2010)**.

Riassunto breve. Zeno Cosini è un maturo e ricco commerciante di Trieste ed è pure un accanito fumatore. Vuole smettere di fumare, da solo non ne è capace, perciò si rivolge a uno psicoanalista, il Dottor S. Il medico lo induce a scrivere la propria autobiografia, nella speranza che ciò lo aiuti a guarire dal vizio, di cui è schiavo. Zeno inizia a scrivere, ma poi interrompe la terapia. Il medico, irritato, si vendica pubblicando le memorie del paziente. Zeno nel racconto ripercorre sei episodi significativi della sua vita, legati a una radice comune, *l'incapacità di vivere*, l'*inettitudine*, che è la sua vera malattia. Egli ricorda come cominciò a fumare e come non sia mai riuscito ad accendere "l'ultima sigaretta". Il suo atteggiamento *inetto* verso il fumo, fatto di pentimenti, buoni propositi e fallimenti, si allarga anche ai momenti più importanti della sua vita: il difficile rapporto con il padre, fatto di diffidenza e incomprensione, fino alla sua morte; il matrimonio con Augusta, accettato sotto la spinta del caso e poi rivelatosi felice; la relazione con la giovane Carla, voluta per sconfiggere la paura d'invecchiare e di cui non si assume alcuna responsabilità morale; il rapporto di amore e odio con il cognato Guido, colpevole di aver sposato Ada, di cui Zeno era innamorato; l'associazione commerciale che ha costituito con lui. Nell'ultimo episodio la guerra sorprende Zeno ed egli ne rimane sconvolto. Ancora una volta la sorte lo aiuta e gli consente di arricchirsi con un fortunato commercio. Ciò lo fa sentire forte e sano e lo spinge ad abbandonare la cura psicoanalitica. Chiude il romanzo l'apocalittica previsione di una catastrofe, prodotta dagli ordigni di guerra e che travolgerà l'intera Europa.

Commento
1. Zeno Cosini, il protagonista del romanzo, proviene da una famiglia ricca, vive nell'ozio e ha un rapporto conflittuale con il padre, che condizionerà tutta la sua vita. Sia nei rapporti amorosi, sia nei rapporti con i familiari e gli amici, sia nel lavoro egli prova costantemente un senso di *inadeguatezza* e di *inettitudine*,

che interpreta come sintomi di una malattia. In seguito giunge alla conclusione opposta: non è lui ad essere ammalato, ma la società in cui vive. Con Svevo nasce l'anti-eroe, che avrà grande successo presso gli scrittori italiani dopo di lui.
2. Il romanzo ripropone gli stessi motivi dei due romanzi precedenti: l'inettitudine del protagonista, la sua incapacità di decidere, l'importanza del caso, di un caso favorevole, i piccoli o grandi odii e amori della vita quotidiana. Sulla fortuna il rimando inevitabile è a Niccolò Machiavelli, *Principe*, cap. XV. Il segretario fiorentino dice come gli uomini possano gestire la fortuna avversa.
3. Il romanzo termina con lo scoppio della guerra e l'effetto positivo che essa ha sui guadagni del protagonista. La prima guerra mondiale era già scoppiata e già finita, e stava lasciando una pesante eredità, fatta di tensioni e di problemi, che i governi non sarebbero riusciti a gestire. Quando la situazione politica ed economica europea e mondiale si stava normalizzando, arriva l'ondata distruttiva del crollo della borsa statunitense (1929), i cui effetti coinvolgono l'intera economia mondiale e si prolungano fino allo scoppio della seconda guerra mondiale (1939).
4. Prima di Svevo i romanzi avevano come protagonisti l'eroe, il personaggio che superava tutte le difficoltà e che alla fine risultava vincitore. Ad esempio Jules Verne, *Michele Strogoff* (1876), che porta a termine la missione affidatagli (la consegna di una lettera dello zar in una lontana provincia dell'impero) e conquista pure l'amore di una ragazza di 16 anni. Svevo invece dà spazio all'anti-eroe, al fallito, che distrugge la sua vita con le sue mani. Eppure come commerciante Zeno non è certamente un fallito, è divenuto ricco.
5. L'epopea degli sconfitti o degli sfigati o dei sadomasochisti include anche due romanzi per ragazzi di grandissimo successo: Collodi, *Pinocchio* (1883) e Edmondo De Amicis, *Cuore* (1886). Al di là delle apparenze gli orizzonti di Pinocchio sono ristrettissimi, non vanno oltre i confini del paese, e gli ideali sono pure modestissimi, diventare bambino; nell'intero universo non ci sono altri ideali di vita, non c'è futuro, non c'è nemmeno la speranza. I personaggi di De Amicis girano il mondo, ma ovunque vadano, si sentono a casa loro, e in compagnia di una sfiga iperbolica, che non ammette futuro e l'unico piacere possibile è di essere colpiti da qualche disgrazia, che fa compagnia e fornisce l'occasione di vantarsi davanti agli altri non sfigati. De Amicis è il cantore universale degli sfigati, degli autolesionisti, dei sacrifici umani cocciutamente cercati e realizzati. La vita è una sfiga e una sofferenza continua. Chi non è sfigato è sfortunato e non è degno di vivere. Ben altra cosa sono Jim Hawkins, il ragazzino protagonista di Robert Louis Stevenson, *L'isola del tesoro* (1883); e Dorothy, la ragazzina americana protagonista di L. Frank Baum, *Il meraviglioso mago di Oz* (1900), riassunto qui sotto nel capitolo finale. Non cercano di soffrire, cercano di conoscere e controllare la realtà in cui vivono e gli imprevisti sempre in agguato. E vi riescono. Dorothy è addirittura una ragazzina, ma alle spalle ha i romanzi d'avventura di Mark Twain (1835-1910), che rappresenta un'America vitalistica, in cui si incontrano persone per bene ed anche imbroglioni, da cui sapersi difendere. Le sue opere più significative sono due romanzi di formazione: *Le avventure di Tom Sawyer* (1876) e *Le avventure di Huckleberry Finn* (1884), che propongono una visione ottimistica della vita anche se essa è piena di difficoltà.
6. Due soluzioni alternative, praticate negli stessi anni, erano il super-uomo di Friedrich Nietzsche (*Così parlò Zarathustra*, 1883, 1884,1885) e l'aristocratico che conduceva una vita estetizzante di Joris-Karl Huysmans (1884), Gabriele D'Annunzio (1888) e Oscar Wilde (1890).
7. Il "caso Svevo" mostra quanto sia arbitraria e accidentale la fama, il successo o l'idea di letteratura. Svevo non era scrittore di professione e si dedicava alla letteratura per diletto. Diviene uno scrittore famoso grazie all'intervento di critici e amici che ne pubblicizzano l'opera. Senza di essi i suoi romanzi sarebbero rimasti sconosciuti. Anche lui è frutto del caso o della fortuna o delle circostanze o dei rapporti di amicizia. Ma il caso si è vendicato subito: è divenuto famoso a 64 anni, tre anni prima di morire.



"Sono smonata, nessuno si interessa di me!
Neanche fossi un rospo!"

1. Vittorio Matteo Corcos (1859-1933), *Sogni*, 1896.

----------I ☺ I----------

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 solfare 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 a terminare *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 Benedetto 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 fischiato 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 è nominato membro della Regia Accademia d'Italia. Nel 1934 ottiene il premio Nobel. Muore nel 1936 a Cinecittà mentre assiste alla seconda versione cinematografica de *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 trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la rifles-

sione, 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

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 far 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

La patente (1918) è una delle più belle novelle di Pirandello. Nel 1919 è anche trasferita sulla scena teatrale. Essa riesce ad esprimere con estrema chiarezza il suo umorismo drammatico e corrosivo. 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 sospeso. 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 pre-

senta 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: Chiàrchiaro aveva querelato i due giovani e aveva fornito al loro avvocato le prove per farli assolvere. Ma allora perché li aveva querelati? Chiàrchiaro 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'usciere di andare a chiamare Chiàrchiaro. L'usciere sobbalza, e se ne va, mentre entrano tre giudici. Il giudice vuole chiedere consiglio ai colleghi su come comportarsi nel processo a Chiàrchiaro. Questi sobbalzano e fanno gli scongiuri. E se la prendono con Chiàrchiaro. Arriva l'usciere, che accompagna non Chiàrchiaro, 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'usciere entra per avvertire il giudice che è arrivato Chiàrchiaro. La ragazza esce per un'altra porta. Chiàrchiaro 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. Chiàrchiaro 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. Chiàrchiaro 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. Chiàrchiaro 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'usciere. Il giudice accusa il vento. Ma Chiàrchiaro 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 Chiàrchiaro. 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 Chiàrchiaro. 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'usciere, poi la figlia di Chiàrchiaro, infine Chiàrchiaro. 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 Chiàrchiaro. L'atto unico è incentrato sul giudice e contemporaneamente su Chiàrchiaro. 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 punto 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. Pirandello non ha la minima fiducia nell'ideologia positivistica 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 positivistica 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* (componimenti 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*.

---I☺I---

Il treno ha fischiato, 1922

Riassunto. Belluca era arrivato in ritardo al mattino, non aveva fatto niente tutto il giorno e alla sera si era ribellato al suo capo ufficio, che l'aveva giustamente rimproverato. Continuava pure a ripetere una frase incomprensibile: il treno ha fischiato. I suoi compagni di lavoro lo considerano impazzito, perché non riescono a spiegare il suo comportamento: normalmente era fatto oggetto dei loro scherzi e non si ribellava mai. Perciò è ricoverato all'ospizio. Qualcuno dei compagni di Belluca riferisce l'accaduto al narratore, che non si mostra affatto stupito ed anzi afferma, con amarezza e dolore, che ci deve essere una spiegazione naturalissima. Basta sapere come Belluca è vissuto finora, gli deve essere perciò successo qualcosa che ha cambiato la sua vita. Il narratore conosce Belluca, perché era suo vicino di casa. Belluca doveva mantenere tre cieche (la moglie, la suocera e la sorella della suocera), che strillavano dalla mattina alla sera, poi le due figlie vedove, una con quattro e una con tre figli. Insomma 12 persone. Guadagnava poco e doveva arrotondare con il lavoro extra che si portava

a casa. Lavorava fino a tarda notte. Poi si buttava a dormire su un divano, spesso vestito. Il narratore va a trovarlo all'ospizio. Belluca gli racconta il fatto che ha cambiato la sua vita. Preso dal lavoro, aveva dimenticato il mondo. Una notte, più stanco del solito, s'era buttato sul divano, incapace di addormentarsi. Ad un certo punto sente fischiare il treno. All'improvviso gli si erano aperti gli occhi ed aveva desiderato viaggiare in quel mondo appena riscoperto. E con l'immaginazione era salito sul treno ed aveva iniziato a viaggiare: Firenze, Torino, Roma, poi viaggi più lunghi, in terre lontanissime... Ora egli poteva levarsi la soddisfazione di uscire ogni tanto dalla vita soffocante che faceva: con la fantasia e salendo sul treno. Si era ubriacato, perché aveva viaggiato troppo e non vi era abituato. Avrebbe chiesto scusa al capo ufficio e avrebbe ripreso il suo lavoro. Il capo ufficio però doveva permettergli di tanto in tanto di fare un viaggio, ora che il treno ha fischiato.

Commento
1. La novella, scritta nel 1914, è un'applicazione molto semplice della poetica della "vecchia signora". Vedo una vecchia signora tutta truccata e vestita da ragazzina. Sorrido, perché essa non coincide con l'idea che ho di una vecchia signora. Poi scopro che lo fa per tenere legato a sé il marito molto più giovane di lei. Il sorriso diventa amaro. La realtà fa sorridere (il comico e l'intuizione), ma quando si scopre come stanno veramente le cose il sorriso diventa amaro (l'umorismo e la ragione). Belluca sembra impazzito, tutti lo ritengono impazzito, ma il narratore ritiene che ci sia una spiegazione naturale di quanto è successo. E lo stesso Belluca gliela fornisce: lavorava giorno e notte, per mantenere 12 persone, una notte aveva sentito fischiare il treno e vi era salito sopra. Aveva riscoperto la realtà che da anni aveva dimenticato. E ciò lo aveva "ubriacato". Ma avrebbe ripreso il controllo di se stesso.
2. Il racconto è costruito sul montaggio: il lettore viene a conoscere un po' alla volta che cos'è accaduto. E resta disorientato quando il vicino di casa afferma che *ci deve essere una spiegazione naturalissima*. I compagni di lavoro non sanno nulla della vita privata che conduce.
3. Pirandello scrive una novella di investigazione: c'è un fatto stranissimo e inaudito da spiegare. E il narratore trova la spiegazione: conosce i retroscena della vita di Belluca (deve mantenere 12 bocche), conosce dallo stesso Belluca il fatto (il treno ha fischiato), che ne ha alterato il comportamento. Georges Simenon e Agatha Christie devono ancora comparire.
4. Il protagonista è un debole, che non sa organizzarsi la vita in un modo soddisfacente. E si scanna a lavorare giorno e notte, finché scoppia. Ma è fortunato: riscopre che esiste intorno a lui il mondo che da tempo ha completamente dimenticato. Nelle opere di Pirandello le donne sono deboli, mansuete e sottomesse. Qui sono megere.
5. Belluca è particolarmente sfortunato: deve mantenere 12 persone. E si scanna a lavorare per farlo. Non pensa a trovare altre soluzioni più soddisfacenti per tutti. Ha accolto in casa le due figlie vedove con i figli. Una decisione autolesionistica, poiché aveva già abbastanza problemi da affrontare. Non le manda al lavoro, per rispetto dell'etichetta sociale: la donna resta in casa e l'uomo la mantiene. E fa la vita di un asino da soma. In sostanza è lui stesso causa dei suoi mali.
6. I personaggi sono tutti delle isole. Belluca non comunica con le donne di casa né con i suoi compagni di lavoro. Vale anche il contrario. I rapporti non sono migliori tra Belluca e il narratore, che pure si interessa di lui e che lo va a trovare in ospizio. È sicuramente bene sapere che cosa succede e perché. Ma è ancora meglio cercare e trovare il modo di uscire da quella situazione invivibile. E invece tutto o quasi ritorna come prima: di tanto in tanto Belluca salirà sul treno e farà un viaggio con la fantasia. Insomma la vita non ammette alternative. Come nel romanzo Il fu Mattia Pascal (1904) o nella poesia Meriggiare pallido e assorto (1916) di Eugenio Montale.

---I☺I---

Ma non è una cosa seria, 1918

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 ipoteca il proprio cognome), e di vivere lontana dal coniuge, in una casa di campagna. Con questo finto matrimonio Memmo è convinto di poter restare eternamente 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'allegra 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 (1918).

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 Virgadamo, la maestrina 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 rinascerle, per quanto soffusa ancora di mestizia. Nel terzo atto è quasi irriconoscibile, perché diventa un fiore, ed acquista vivacità e scioltezza: 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, incespica 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, ispido, sempre irritato, schizzante
il professor Virgadamo, 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 maestrina ha accettato di sposarlo e di fare la crocerossina, pur di sistemarsi
la maestrina Terrasi, è una donna vivace, di cui non si indica l'età, che nel terzo atto risulta sposata con il professor Virgadamo, 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 paonazza, 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 è 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 scegliere fra quattro innamorati: il conte, il marchese, il cavaliere misantropo che fa innamorare, il servo della locanda. Sceglie il servo Fabrizio, che la ama (che ama il lavoro, che è già di casa e che sale di un gradino sociale), 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 Ruzante (1496ca.-1542). Ciò mostra le totali differenze dei vari autori per quanto riguarda la concezione e le funzioni dell'arte e la fascia 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. Paradossal-

mente 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 Betìa, 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 Betìa. La commedia prende il nome dal "parlar moscheto", nome dialettale della lingua più raffinata, che si contrappone al dialetto contadino padovano, in genere usato dal Ruzzante.

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.

7. O anche con il mondo esasperato e dominato dal sesso del *Novellino* (1476) di Masuccio Salernitano.

----------I☺I----------







1. Giovanni Boldini (1842-1931), *Ritratto della Signorina Concha de Ossa*, 1888.
2. Giovanni Boldini, *Ritratto di Madame Georges Hugo e di suo figlio Jean*, 1898. *L'alta moda di fine sec. XIX a Parigi.*
3. Richard Bergh (1858-1919), *Ritratto del pittore Nils Kreiger*, 1883.

L'anti-Patria: le canzoni dei soldati della prima guerra mondiale

Accanto e contro la letteratura ufficiale c'è la letteratura popolare, cioè la letteratura che si rivolge al popolo. Intellettuali socialmente impegnati o emarginati dalla letteratura ufficiale elaborano idee e testi che presentano i valori e il punto di vista delle classi escluse dalla cultura, dall'alfabetizzazione e dal potere politico. La maggior parte degli italiani pagava le tasse ed era chiamata alla leva militare, ma non è rappresentata in parlamento. Le donne ottengono il diritto di voto soltanto nel 1946 e per motivi non proprio puliti: avrebbero votato compatte la DC. In Gran Bretagna pagavano le tasse soltanto coloro che erano rappresentati in parlamento, e dalla *Magna Charta libertatum* (1215) in poi.
Coloro che protestavano erano considerati una minaccia per la società e mandati in esilio o in galera. Nel 1898 il generale Bava-Beccaris a Milano spara sulla folla che protestava per l'aumento del prezzo del pane. Fa circa 180 morti. Il numero esatto è sconosciuto.
La gestione della prima guerra mondiale rivela una classe politica incapace e impreparata sia prima, sia durante, sia a guerra finita. Nel dopo guerra i partiti passano il tempo a litigare e non affrontano i problemi che affliggono l'Italia: rientro dei reduci, disoccupazione, inflazione, riconversione industriale (1918-23). Gli operai su direttiva dei sindacati occupano le fabbriche ("biennio rosso", 1919-20), ma l'occupazione si sgonfia da sola. Ne approfitta Benito Mussolini (1883-1945), un ex socialista, che con le sue squadre armate di manganello e olio di ricino si mette al servizio dei latifondisti romagnoli contro le richieste di aumenti salariali, quindi passa al servizio degli industriali. I successi contro gli avversari lo spingono a fondare il Partito Nazional-fascista. Nel 1922 fa fare la marcia su Roma a 5.000 fascisti sotto la pioggia, altri 40.000 sono stati bloccati nelle stazioni ferroviarie, mentre egli è a Milano pronto a fuggire. Nelle elezioni del 1923 la sua coalizione ottiene il 60% dei voti (con qualche broglio insignificante) e poco dopo il re, per por fine al caos provocato dai partiti, gli affida il compito di formare il nuovo governo. Mussolini accetta. Il programma rivoluzionario è abbandonato ed egli riporta il Paese alla normalità. L'Italia conosce un discreto sviluppo economico e consensi al regime fino al 1936, e non è coinvolta nella crisi economica provocata dal crollo della borsa americana di Wall Street (1929). Nel 1939 scoppia la seconda guerra mondiale in cui si fa coinvolgere, anche se l'Italia non è affatto preparata, come vent'anni prima.

Questi testi sono normalmente censurati dalla letteratura ufficiale. La censura c'è, anche se non è esplicita. E poi i laici criticano la Chiesa cattolica che ha stilato l'*Indice dei libri proibiti* (1559-1966). Ma è meglio aprire gli occhi e la mente anche davanti a questi canti di protesta e di opposizione.

Pietro Gori (1865-1911), *Stornelli d'esilio*, 1895-98

O profughi d'Italia, a la ventura
si va senza rimpianti né paura.
Nostra patria è il mondo intero,
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.

Dei miseri le turbe sollevando,
fummo d'ogni nazione messi al bando.
Nostra patria è il mondo intero...

Dovunque uno sfruttato si ribelli,
noi troveremo schiere di fratelli.
Nostra patria è il mondo intero...

Raminghi (=vagabondi) per le terre e per i mari,
per un'idea lasciammo i nostri cari.
Nostra patria è il mondo intero...

Passiam di plebi (=popoli) varie fra i dolori,
de la nazione umana precursori.
Nostra patria è il mondo intero...

Ma torneranno, o Italia, i tuoi proscritti (=esiliati),
ad agitar la face (=la fiaccola) dei diritti.
Nostra patria è il mondo intero...

Riassunto. La canzone contrappone la patria dei lavoratori, cioè degli operai, alla patria dei padroni e degli Stati, che opprimono e sfruttano. La patria degli sfruttati è il mondo intero e la loro legge è la libertà, ma anche la ribellione ad ogni potere costituito.

Commento
1. *Profugo* è chi è costretto ad abbandonare il suo Paese. La canzone è scritta nel 1895 e pubblicata per la prima volta nel 1898. La libertà di cui si parla è la libertà dallo sfruttamento. I profughi sono sia i lavoratori che devono espatriare per trovare lavoro, sia i rivoluzionari che sono perseguitati dai vari Stati. Il ritornello "Nostra patria è il mondo intero" è ripreso dall'introduzione dell'opera buffa *Il Turco in Italia* (1814) di Gioacchino Rossini (1792-1868) su libretto di Felice Romani. Le parole in azzurro mostrano che la fonte ispiratrice è il *Vangelo*. Molti rivoluzionari erano scappati dalla Chiesa cattolica.
2. Il canto è coinvolgente ed emotivo. Ma, se si va a vedere più da vicino, si scopre che il linguaggio è tolto quasi interamente dal repertorio ecclesiastico (*fratelli*, *dolori*, *precursori*) e che la protesta e le rivendicazioni sono generiche (*fieri vendicator*). Se si vuole andare sino in fondo, si scopre che lo scrittore e la cultura provengono da esperienze scolastiche e classicheggianti: il *cor* dell'*Arcadia*; e i *proscritti* (=esiliati) di Lucio Cornelio Silla (138-78 a.C.), la *face* (=la fiaccola) dei diritti. Molti intellettuali si schierano dalla parte degli operai, con cui non hanno nulla

da spartire, soltanto perché non sono riusciti ad integrarsi nel sistema, di cui condividono la cultura, gli ideali e i valori. Sono degli emarginati.
3. Un *mondo di fratelli, di pace e di lavor* è l'ideale semplice semplice che Gori e la cultura socialista e di opposizione sono riusciti a proporre. D'altra parte gli operai – e non soltanto essi – hanno questa modesta cultura, e conoscevano e conosceranno percentuali altissime di analfabetismo fin verso il 1950. La Scuola Media Unificata compare nel 1963.
4. La presenza del linguaggio ecclesiastico non deve stupire: la Chiesa aveva il monopolio totale dell'istruzione; inoltre svolgeva estesi compiti di assistenza alla popolazione, che invece dovevano essere di competenza dello Stato, ma che lo Stato si guardava bene dall'assumersi perché non aveva denaro. La situazione resta così sino al 1950 e oltre, quando lo Stato inizia a svolgere qualcuno di questi compiti. Ribelli e rivoluzionari, oltre che socialisti, facevano ampio uso di questo linguaggio. Spesso avevano militato a titoli diversi entro le organizzazioni o le associazioni della Chiesa e ugualmente spesso si trovavano a fianco delle organizzazioni ecclesiastiche *contro* la repressione statale. A fine secolo i socialisti avevano creato le *leghe rosse*, i cattolici le *leghe bianche*. Erano associazioni che tutelavano gli iscritti (e soltanto gli iscritti).
4.1. Peraltro il pensiero laico, che non ha alcuna concezione del peccato e una percezione molto vaga della legalità, non si è mai fatto scrupoli a condannare in modo sguaiato e ripetitivo la Chiesa che bruciava Giordano Bruno (1600) o che condannava Galileo Galilei e a suo dire respingeva la teoria copernicana (1632); ma non aveva remore a derubare la Chiesa di molte idee o simboli o marchi. Gli illuministi e la rivoluzione francese hanno saccheggiato il *Vangelo* con gli ideali di *fraternità*, *uguaglianza* e *libertà* (1789). In altri casi i laici hanno clonato o plagiato idee della Chiesa. Ma allora perché gli intellettuali che si mettono alle dipendenze della Chiesa dovrebbero essere condannati, mentre gli *intellettuali organici*, che si fanno pagare dal partito, dovrebbero essere lodati e messi... sugli altari? Il problema non è mai percepito.
5. I rapporti della popolazione italiana con lo Stato sono sempre stati pessimi, fin dagli inizi. I picciotti siciliani aiutano Garibaldi contro i Borboni di Napoli, ma il nuovo Stato italiano (1861) si schiera a favore dei latifondisti siciliani e napoletani. Ammazza 6.000 briganti (1862-63) e impone la leva obbligatoria, prima sconosciuta, che dura ben sette anni. Le popolazioni meridionali vedono le loro condizioni di vita peggiorare sensibilmente con il nuovo Stato unitario. Quarant'anni dopo lo Stato italiano impiega l'esercito contro il nord, per sedare una protesta pacifica fatta a Milano contro il rincaro del pane: forse 180 morti (1898). Le elezioni fino al 1946 rappresentano una parte minima della popolazione, ma tutta la popolazione è costretta a pagare le tasse. In Gran Bretagna pagava le tasse soltanto chi era rappresentato in Parlamento. Succedeva dalla *Magna Charta libertatum* (1215). Il momento peggiore è con Francesco Crispi, ex mazziniano e sedicente democratico di sinistra, che scatena la repressione contro socialisti e rivoluzionari (1891-96).
5.1. Questa situazione permette di capire la costante carica antistatale e antistituzionale delle canzoni di area socialista e rivoluzionaria. I nemici erano irrimediabilmente lo Stato e i padroni, che si aiutavano a vicenda e che reprimevano o sfruttavano gli operai. Il canto è del 1904, quando Giovanni Giolitti è al potere e propone uno Stato che non interferisca nei rapporti tra capitalisti e lavoratori, uno Stato neutrale, che fa da mediatore se le due parti non riescono a trovare un punto di accordo. Ma l'effetto Giolitti deve ancora farsi sentire.
6. Allo Stato che reprime e che fa gli interessi dei capitalisti sfruttatori la canzone e il movimento socialista contrappongono un'altra patria, quella patria che è il mondo intero. Con molta ingenuità, perché le classi popolari del mondo avevano esperienza soltanto in quanto emigranti, un'esperienza non particolarmente felice. Coloro che restavano non avevano conoscenze geografiche che superassero i confini del paese. Perciò fantasticava un mondo lontano in cui le cose andavano diversamente. Questo è lo sconvolgente fondamento dell'internazionalismo socialista e comunista; un'ignoranza assoluta, senza limiti. In seguito si richiamano a qualcosa di più preciso e concreto: l'URSS (1917), che diventa il luogo ideale in cui si realizza il socialismo e la società senza classi. Un'altra menzogna e un'altra baggianata, fino al 1978, quando Enrico Berlinguer, segretario del Partito Comunista Italiano, dice che la spinta rivoluzionaria dell'URSS è finita.
7. Una profonda analisi da Sinistra dei confini di Stato o delle frontiere si trova in:

Iain Chambers, *Frontiere, architetture del potere*, "Il manifesto, quotidiano comunista", 19.01.2022, in https://ilmanifesto.it/frontiere-architetture-del-potere/ :

"**LE NOSTRE MAPPE** cognitive e fisiche sono rozzamente disturbate, persino lacerate, e non riescono a tracciare la diffusione e la profondità di ciò che sta accadendo. Le mappe, come hanno efficacemente sottolineato Sandro Mezzadra e Brett Neilson nel loro volume *Confine e frontiera. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Il Mulino, 2014), sono dispositivi epistemologici di profondo significato ontologico".

Non giuriamo sulla sanità mentale dello scrittore. Rispettiamo sempre la libertà di pensiero, di demenza e di parola altrui. L'autore assembla a caso le parole, che sembrano avere un qualche significato arcano, magico, profondo, ma soltanto per lui.
----------I☺I----------

Monte Nero, 1915

Spunta l'alba del sedici giugno,
comincia il fuoco l'artiglieria,
il Terzo Alpini è sulla via
Monte Nero a conquistà

Monte Nero, Monte Nero,
traditor della vita mia,
ho lasciato la casa mia
per venirti a conquistà!

Per venirti a conquistare
abbiamo perduto tanti compagni
tutti giovani sui vent'anni:
la loro vita non torna più

Il colonnello che piangeva
a veder tanto macello:
"Fatti coraggio Alpino bello,
che l'onore sarà per te!"

Arrivati a trenta metri
dal costone trincerato,
con assalto disperato
il nemico fu prigionier.

Commento
1. Il 15 giugno 1915, quindi appena 20 giorni dopo la dichiarazione di guerra all'impero austro-ungarico, i battaglioni Exilles, Pinerolo, Susa e Fenestrelle del 3º Reggimento Alpini comandato dal col. Donato Etna, con un'azione notturna occuparono la cima del Monte Nero (m 2.245), nelle alpi Giulie. L'impresa, che fu citata dalla stampa internazionale come esempio brillante di azione bellica, ebbe però un costo assai elevato in termini di vite umane. Questo canto pare sia stato scritto e musicato dagli stessi alpini superstiti, tra cui Giuseppe Malandrino, nativo di Rivoli (TO).
2. La valorosa impresa non produce però risultati ulteriori, poiché, falliti alcuni contrattacchi, respinti dagli alpini, gli austro-ungarici non sacrificano altri uomini e iniziano immediatamente a martellare la cima con l'artiglieria, impedendo la discesa finale verso Tolmino e determinando in tal modo il fallimento dell'intera battaglia.
3. La montagna deve il suo nome italiano a un errore di traduzione: il nome sloveno Krn ("tozzo") è confusa con Črn ("nero").
4. In Internet non si sono trovate le perdite umane delle due parti.

----------I☺I----------

Addio padre e madre, 1916

Addio padre e madre addio,
che per la guerra mi tocca di partir,
ma che fu triste il mio destino,
che per l'Italia mi tocca morir.
Quando fui stato in terra austriaca
subito l'ordine a me l'arrivò,
si dà l'assalto la baionetta in canna,
addirittura un macello diventò.

E fui ferito, ma una palla al petto,
e i miei compagni li vedo a fuggir
ed io per terra rimasi costretto
mentre quel chiodo lo vedo a venir.

"Fermati, o chiodo, che sto per morire,
pensa a una moglie che piange per me",
ma quell'infame col cuore crudele
col suo pugnale morire mi fé.

Sian maledetti quei giovani studenti
che hanno studiato e la guerra voluto,
hanno gettato l'Italia nel lutto
per cento anni dolor sentirà.

Riassunto. Il giovane protagonista è costretto a partire per la guerra e saluta i genitori. Appena arrivato, arriva l'ordine di un assalto alla baionetta. Egli è colpito al petto da una pallottola e cade a terra, mentre i suoi compagni fuggono. Un soldato austriaco lo raggiunge. Egli lo prega di risparmiarlo, perché ha una moglie che piange per lui. Ma il soldato lo uccide lo stesso. A questo punto il protagonista se la prende con gli studenti che hanno voluto la guerra e che hanno gettato l'Italia nel lutto. Per cento anni il dolore resterà.

Commento
1. "Fermati, o chiodo": il *chiodo* era la punta che il soldato austro-ungarico aveva sull'elmetto.
2. L'Italia entra in guerra grazie alle "radiose giornate di maggio": studenti, intellettuali, borghesi, istigati da D'Annunzio e Mussolini riescono a costringere il parlamento a dichiarare guerra all'impero austro-ungarico. Giolitti, cattolici e socialisti sono contrari alla guerra, che sarebbe stata pagata con il sangue delle classi più umili. Ma furono scavalcati dalle manifestazioni di piazza. Il costo umano di quattro anni di guerra fu di 600.000 morti e di 600.000 mila vedove o nubili. A parte i mutilati, mai contati. Gli storici e le femministe si dimenticano di questo spaventoso prezzo pagato dalle donne. E gli stupidi di oggi disprezzano che il Nazional-fascismo si sia preoccupato di una politica a favore della famiglia con l'accusa insulsa che voleva carne da macello per le sue guerre. Dopo la guerra tocca a uno dei guerrafondai raccattare i cocci e risistemarli: Benito Mussolini. I partiti volevano continuare a fare e a disfare governi. E se ne fregavano dei problemi dell'Italia e degli italiani.

3. Il protagonista è portavoce del popolo e dei suoi valori: la famiglia e la moglie. Deve partire per la guerra contro la sua volontà. È mandato subito all'assalto alla baionetta, è ferito, cade per terra e un soldato austriaco lo uccide con un colpo di pugnale. A questo punto egli se la prende con gli studenti che hanno voluto la guerra, che hanno gettato l'Italia nel lutto e provocato dolori che dureranno un secolo, cioè moltissimo tempo. La profezia si avvera.
----------I☺I----------

Fuoco e mitragliatrici, 1916

Non ne parliamo di questa guerra
che sarà lunga un'eternità;
per conquistare un palmo di terra
quanti fratelli son morti di già!
Fuoco e mitragliatrici,
si sente il cannone che spara;
per conquistar la trincea:
Savoia! – si va.

Trincea di raggi, maledizioni,
quanti fratelli son morti lassù !
Finirà dunque 'sta flagellazione?
di questa guerra non se ne parli più.

O monte San Michele,
bagnato di sangue italiano!
Tentato più volte, ma invano
Gorizia pigliar.

Da monte Nero a monte Cappuccio
fino all'altura di Doberdò,
un reggimento [fu] più volte distrutto:
alfine indietro nessuno tornò.
Fuoco e mitragliatrici…

Riassunto. La canzone lamenta i soldati morti per conquistare un palmo di terra. E si chiede quando finirà questa maledetta guerra. I tentativi di conquistare Gorizia si sono rivelati inutili. E sul fronte un regimento fu più volte distrutto e nessuno tornò più indietro. Il cannone spara, per preparare l'assalto dei fanti alla trincea del nemico. E si continua ad andare all'attacco al grido di "Savoia!" e a morire.

Commento
1. La canzone protesta contro le terribili condizioni della guerra in cui, per conquistare pochi metri di terra, si devono perdere tanti compagni. Fu scritta probabilmente tra il 16.12.1915 (episodio della trincea dei raggi o razzi, che i fanti della Brigata "Sassari" riuscirono a conquistare con un assalto alla baionetta) e il 29.03.1916 (quinta battaglia dell'Isonzo). L'assalto alla baionetta era stato inventato da Napoleone Bonaparte contro le truppe dell'impero asburgico nella battaglia di Marengo (1800), che la impiegò pure nell'ultima battaglia, a Waterloo (1815). Era la strategia militare preferita da Giuseppe Garibaldi (1807-1882), che però si rivelò inefficace a Mentana contro le truppe francesi, armate degli *chassepot*, fucili a retrocarica con un tiro utile di m 1.200. Ed è incredibilmente ripresa nella prima guerra mondiale. I soldati avevano soltanto l'elmo protettivo contro le mitragliatrici nemiche.
2. "Savoia!, avanti, Savoia!" (la Casa Savoia, che regnava sull'Italia) era il grido dei soldati che andavano all'assalto. Vale la pena di precisare. Per il diritto romano lo Stato era *res publica, cosa di tutti*. Per il diritto barbarico lo Stato o, meglio, il "regno" era di proprietà del sovrano, che lo lasciava in eredità ai suoi figli. Nel Medio Evo prevale la concezione barbarica. Nobili e intellettuali iniziano una dura lotta per modificare il rapporto con i sovrani. E riescono a ottenere qualcosa un po' alla volta. Compaiono le costituzioni ottroiate (*octroiées*), cioè concesse dall'altro (Francia, 1815; regno di Savoia, *Statuto albertino*, 1848). Il fatto è che per una popolazione nomade fatta di poche migliaia di persone un capo che ha tutto il potere nelle sue mani è una soluzione ottimale. Ma per una popolazione sedentaria fatta da milioni di persone un sovrano onnipotente, neanche se divide il potere con i suoi ministri, è capace di una gestione del potere adeguata.



1. *La guerra in trincea sul fronte italiano*, 1915ca. *Le giornate erano lunghe e noiose, l'unica interruzione era il rancio, mai abbondante. D'inverno il freddo si faceva sentire, soprattutto ad alta quota. Poi la noia era interrotta dagli attacchi alla trincea nemica. Erano preceduti da lunghi cannoneggiamenti, che tuttavia non riuscivano a distruggere il filo spinato. I nidi di mitragliatrice (servite da soli tre uomini) spazzavano come birilli i soldati all'attacco. La battaglia si risolveva con l'ennesima inutile carneficina. Neanche i gas, usati per la prima volta dall'esercito tedesco nelle Fiandre (1914), modificarono la guerra in trincea. La soluzione si rivelò un attacco a sorpresa su uno spazio limitato del fronte italiano da parte degli austriaci e dei tedeschi, che costrinse l'esercito italiano a una rovinosa ritirata per non essere preso alle spalle. Così avvenne la "disfatta di Caporetto" (24.10.1917).*
----------I☺I----------

O Gorizia, tu sei maledetta, 1916

La mattina del cinque di agosto
si muovevano le truppe italiane
per Gorizia, le terre lontane
e dolente ognun si partì.

Sotto l'acqua che cadeva a rovescio
grandinavano le palle nemiche;
su quei monti, colline e gran valli
si moriva dicendo così:

O Gorizia, tu sei maledetta
per ogni cuore che sente coscienza;
dolorosa ci fu la partenza
e il ritorno per molti non fu.

O vigliacchi che voi ve ne state
con le mogli sui letti di lana,
schernitori di noi carne umana,
questa guerra ci insegna a punir.

Voi chiamate il campo d'onore
questa terra di là dei confini;
qui si muore gridando: assassini!
maledetti sarete un dì.

Cara moglie, che tu non mi senti
raccomando ai compagni vicini
di tenermi da conto i bambini,
che io muoio col suo nome nel cuor.

O Gorizia, tu sei maledetta
per ogni cuore che sente coscienza;
dolorosa ci fu la partenza
e il ritorno per molti non fu.

Riassunto. I soldati partono per andare al fronte e combattere per Gorizia. Li aspettano soltanto i disagi della trincea e la morte. Perciò gridano *assassini* contro i loro comandanti, che fanno la guerra senza rischiare la vita. I soldati invece lasciano a casa la moglie e i figli. La conclusione può essere una sola: maledire Gorizia, che ha provocato soltanto morti e lutti.

Commento

1. La prima guerra mondiale è una delle tante pagine disonorevoli della storia italiana: proclamata con l'appoggio dei tumulti di piazza, voluta da irredentisti, da intellettuali e da politici, da Mussolini e da D'Annunzio, contro la volontà del parlamento, dei liberali, dei socialisti e dei cattolici, oltre che dell'intera popolazione, che aveva problemi di alimentazione e di analfabetismo e che non capiva perché si dovesse morire per "una terra di là dai confini". Il confine era a favore degli austriaci, annidati sui monti. Le armi dell'esercito erano antiquate. Il comando, affidato al gen. Cadorna, risulta subito disastroso: 250.000 morti nei primi sei mesi di guerra, e guadagni territoriali modesti. Un generale velleitario e incompetente, che è rimosso soltanto dopo il disastro di Caporetto (1917), a lui imputabile e che fa ricadere vergognosamente sui soldati. L'Italia post-unitaria aveva una tradizione militare disastrosa. Le sconfitte di Custoza (1848, 1866) e di Lissa (1866) non avevano insegnato niente; e lo Stato maggiore – come l'intera classe dirigente – era al di là di ogni ragionevole dubbio incapace e incompetente. Essa poteva anche vantarsi di essere l'unica nazione europea ad essere stata sconfitta in Africa da quattro indigeni armati di archi e di lance (Adua, 1896). Al massacro, inutile, della guerra succedono poi quattro anni di caos istituzionale e sociale, quindi il Nazional-fascismo.
2. Popolazione, cioè classi meno abbienti, e Stato italiano hanno rapporti conflittuali sia con la Destra storica, sia con la Sinistra storica, sia con lo Stato liberale (anche se in questo caso indubbiamente di meno). In quattro anni (1919-22) Mussolini con abilità e spregiudicatezza sfrutta questi contrasti, per usare (industriali e) popolazione contro le classi tradizionali, che detenevano da sempre il potere. Le liquida politicamente e caccia qualche avversario in esilio e ne manda qualcun altro al confino. Esse rappresentavano una percentuale modestissima dell'elettorato e della popolazione. Per l'occasione liquida anche gli ex compagni socialisti e... fa la pace religiosa con Chiesa (*Patti lateranensi*, 1929). Ma non riesce a sottrarre alla Chiesa il monopolio dell'istruzione e delle associazioni giovanili (1931).
3. La poesia usa un linguaggio e immagini quotidiani e immediati: cuore, onore, partenza; moglie, famiglia, bambini. Alcune parole sono forti: onore, assassini, maledetta, coscienza. La rima è presente nel secondo e terzo verso di ogni strofa. L'ultimo verso di ogni quartina è tronco. Ciò che caratterizza la poesia non è l'accuratezza letteraria, ma la capacità di coinvolgimento, la capacità espressiva, l'espressione piana ed intensa della protesta. L'effetto aumenta, se chi la canta ha la voce adatta.
4. *Per ogni cuore che sente coscienza* mette insieme il *cuore* (scritto normalmente e non sincopato o tronco, come nella poesia aulica) e la *coscienza*, un termine forte che proviene dal linguaggio ecclesiastico: l'*esame di coscienza* e il *dolore* per i peccati commessi. Con abilità l'autore lo usa in un contesto diverso ("per chiunque abbia un po' di coscienza, di sensibilità e di umanità"), anche se l'espressione *sente coscienza* non è delle migliori. È impensabile che il termine provenga dal Neoidealismo, che al tempo si stava diffondendo in Italia, e che guardava con disprezzo i miseri problemi quotidiani di sopravvivenza della popolazione.
5. Dopo un secolo l'Italia ha ancora un governo sgangherato e, in più, delinquente, che prova un odio genetico verso gli italiani (2020). Non sa nemmeno che cosa sia la salute pubblica (*Salus populi suprema lex esto*).

----------I ☺ I----------

Ta pum, 1916

Venti giorni sull'Ortigara
senza il cambio per dismontà;
ta pum ta pum ta pum (due volte)

Con la testa pien de peoci
senza rancio da consumar
ta pum ta pum ta pum (due volte)

Quando poi ti discendi al piano
battaglione non hai più soldà;
ta pum ta pum ta pum (due volte)

Dietro al ponte c'è un cimitero
cimitero di noi soldà;
ta pum ta pum ta pum (due volte)

Quando sei dietro a quel muretto
soldatino non puoi più parlar
ta pum ta pum ta pum (due volte)

Cimitero di noi soldati
forse un giorno ti vengo a trovà;
ta pum ta pum ta pum (due volte)

Commento

1. *Ta-pum* era il caratteristico rumore che i soldati italiani sentivano stando in trincea quando i tiratori austriaci sparavano con il fucile Mannlicher M95. Gli spari partivano da lontano e prima si sentiva il rumore dell'arrivo del proiettile, "ta", e successivamente il suono della detonazione, "pum".

2. Il monte Ortigara (m 2.105) sorge in Provincia di Vicenza, vicino al confine fra Veneto e Trentino-Alto Adige, nella parte settentrionale dell'Altopiano di Asiago. Nel 1917 è teatro di una battaglia sanguinosa lunga 20 giorni, detta appunto *Battaglia dell'Ortigara* (10-29.06.1917): 22 battaglioni alpini sono mandati all'attacco per conquistare il monte occupato dalla prima linea austro-ungarica. La reazione dell'esercito nemico è violentissima: in una sola mezza giornata consuma tonn 200 di munizioni (9-10.06.1917). Il comando italiano dà il via all'attacco nonostante le cattive condizioni di tempo.

2. Per ogni soldato austriaco fuori combattimento ci sono tre soldati italiani morti, feriti o dispersi: «La segreteria del capo di Stato maggiore della 6ª Armata, in un rapporto del colonnello Calcagno, riporta le perdite complessive dell'intera armata per il periodo 10-30 giugno in 134 ufficiali morti, 566 feriti e 19 dispersi, mentre per la truppa viene riportato un totale di 2.158 soldati morti, 12.059 feriti e 2.199 dispersi, per un totale complessivo di 17.162 uomini fuori combattimento. Nello stesso rapporto viene poi specificato che le perdite sull'Ortigara furono di 106 ufficiali morti, 411 feriti e 17 dispersi, mentre per la truppa conta 1.724 morti, 9.254 feriti e 1.753 dispersi, per un totale complessivo solo sull'Ortigara di 13.265 vittime, confermando ancor di più come il massimo sforzo dell'offensiva ricadde su una piccola porzione del settore dove fu impegnata la 52ª Divisione e i suoi battaglioni alpini. Secondo i dati esposti nella relazione ufficiale italiana, in totale la battaglia costò agli italiani 169 ufficiali morti, 716 feriti e 98 dispersi; 2.696 militari morti, 16.018 feriti e 5.502 dispersi (totale perdite 25.199 uomini): anche in questo caso si conferma che il salasso più cospicuo fu sofferto dalla 52ª Divisione e soprattutto dai reparti alpini che ebbero 110 ufficiali morti, 330 feriti e 50 dispersi; 1.454 militari morti, 8.127 feriti e 2.562 dispersi; per un totale di 12.633 perdite. A questa cifra vanno poi aggiunte le perdite delle brigate "Regina" e "Piemonte", del 9º Reggimento bersaglieri e dei reparti artiglieria, mitraglieri e genio raggruppati sotto la 52ª Divisione. Per il 9º Reggimento bersaglieri, che fu investito dal contrattacco austro-ungarico del 25 giugno, in un rapporto del 28 giugno del generale Di Giorgio si parla di un totale di 1.224 tra morti, feriti e dispersi, di cui 927 solo il 25 giugno; altre cifre diffuse dal 1º luglio parlavano di 48 morti, 442 feriti e 422 dispersi per un totale di 912 bersaglieri perduti, altre ancora aggiustano la cifra a 1.439 bersaglieri messi fuori combattimento durante il loro impiego al fronte. [...] Le perdite austro-ungariche furono comunque anch'esse importanti e assommavano all'incirca a 26 ufficiali morti, 154 feriti e 71 dispersi mentre i militari morti furono 966, i feriti 6.167 e 1.444 i dispersi, per un totale di 8.828 uomini fuori combattimento; nei reparti che fronteggiarono la 52ª Divisione, la proporzione delle perdite austro-ungariche è persino superiore, a comprova della durezza degli scontri in quel settore» (*Wikipedia*, voce *Battaglia del monte Ortigara*, consultato il 15.09.2017).

3.Vale la pena di ricordare che nel sec. XVIII le grandi monarchie europee si guardavano bene dall'accettare uno scontro frontale: l'esercito era un giocatolo troppo costoso, per rovinarlo. A rompere questa strategia fu Napoleone Bonaparte nella battaglia di Arcore (1796), presso Verona, e nelle battaglie successive. Una missione italiana aveva visto che cosa succedeva sul fronte franco-tedesco: la guerra diveniva guerra di posizione e comportava la distruzione continua e massiccia di uomini e mezzi. La previsione era facile: alla fine vinceva chi aveva più uomini e più mezzi. La missione non servì a impedire l'entrata in guerra. Il gen. Cadorna poi pensava di essere come Napoleone ad Arcore (1796), non sapeva niente dello svolgimento della battaglia di Austerlitz (1805), non conosceva la sconfitta dei garibaldini a Mentana (1867) e non si era nemmeno accorto che erano state inventate le mitragliatrici: funzionavano con appena tre soldati e i proiettili riuscivano pure a tagliare gli alberi.

----------I☺I----------

Dimmi, bel giovane, 1920

Dimmi, bel giovane
onesto e biondo,
dimmi la patria
tua qual è.

Adoro il popolo,
la mia patria è il mondo,
il pensier libero
è la mia fé.
La casa è di chi l'abita,
è un vile chi lo ignora;
il tempo è dei filosofi,
la terra di chi la lavora. (*Coro.*)

Addio mia bella
casetta, addio
madre amatissima
e genitor (=il padre).

Io pugno (=combatto) intrepido
per la Comune (=1871),
come Leonida (=generale greco, 480 a.C.)
saprò morir.
La casa è di chi l'abita... (*Coro.*)

Riassunto. Un esaminatore chiede a un giovane qual è la sua patria, e questi risponde che ama il popolo, la sua patria è il mondo e la sua fede è il libero pensiero. Ma aggiunge anche che il tempo appartiene ai filosofi, come la casa appartiene a chi l'abita. E conclude dicendo che egli combatte ed è disposto a morire per la Comune, cioè per l'ideale di democrazia diretta realizzato nella Comune di Parigi (1871), il primo tentativo di Stato operaio della storia.

Commento
1. I versi e le immagini sono semplicissimi ed orecchiabili. Cantati e musicati sono ancora più efficaci. Il contenuto non raggiunge grandi profondità di poesia né di pensiero, ma l'atmosfera socialista e antistatale è assicurata e capace di affascinare gli ascoltatori. La canzone è una riduzione di Francesco Giuseppe Bertelli (1836-1919), *Dimmi buon giovine*, 1873, dove un esaminatore poneva diverse domande a un volontario che si preparava a partire per la Comune (1871). Il titolo iniziale della poesia era *Esame di ammissione del volontario alla Comune di Parigi*.
2. Se si va a vedere il testo più da vicino, si scoprono reminiscenze scolastiche o classiche: il verbo *pugnare*, Leonida e i suoi 300 spartani che fermano i persiani alle Termopili (Grecia, 480 a.C.). La reminiscenza più recente è la *Comune* parigina, di mezzo secolo prima (1871). La cultura di opposizione è rivolta al passato vicino o al passato lontano, ma non al presente. Essa proveniva dalla cultura ufficiale, di cui spesso era una brutta copia. Era cultura di opposizione e sarebbe rimasta tale, poiché non aveva scrittori professionisti, che cantassero adeguatamente e degnamente il dramma delle classi subalterne. D'altra parte socialisti e rivoluzionari volevano fare la rivoluzione, ma erano desideri velleitari. Non c'erano le capacità teoriche né pratiche per farla. Il "biennio rosso" (1919-20) con l'occupazione delle fabbriche si trasforma in una tremenda autosconfitta per le masse operaie, mal guidate dai loro sindacati. La reazione dei latifondisti e degli industriali si fa sentire subito, con i manganelli e con l'olio di ricino somministrato dalle bande fasciste. Si fa la rivoluzione soltanto se si è capaci, altrimenti conviene mettere in pratica l'ideale verghiano dell'ostrica (1878), restarsene a casa a sferruzzare a maglia o a leggere libri di edificazione socialista.
3. Il giovane è *onesto e biondo*: il linguaggio aulico o almeno letterario continua. Neanche la letteratura di lotta e di opposizione riesce a farne a meno. Ma, finché essa usa la letteratura ufficiale o gli scarti della letteratura ufficiale, non diventerà mai autonoma, né potrà aspirare a diventare cultura alternativa e cultura egemone. Nella letteratura italiana era bionda la donna della Scuola siciliana (1230ca.-1260ca.), Laura di Francesco Petrarca (1304-1374), le donne dei petrarchisti del Cinquecento, Erminia di Torquato Tasso (1544-1595), la donna di Giambattista Marino (1569-1625) ecc. Queste donne sono bionde non tanto perché di origine nordica (cosa possibile), quanto perché il poeta le vuole rendere rare e preziose, diverse insomma dalla moltitudine delle donne normali, che avevano i capelli neri. C'è un unico caso di *vir blondus*: Manfredi di Svevia, ma era tedesco: "Biondo era e bello e di gentile aspetto, Ma l'un de cigli un colpo [di spada] avea diviso..." (*Pg* III, 106-108).
4. È interessante anche l'attribuzione di proprietà: la casa è di chi l'abita (ed è un vile chi lo ignora); il tempo è dei filosofi, la terra di chi la lavora. Tommaso d'Aquino distingueva, giustamente, il *possesso* di una cosa dall'*uso* della cosa stessa. La casa era di Tizio, ma la usava Caio, che ne aveva bisogno. Peraltro i problemi relativi alla proprietà sono sempre stati pieni di conflitti, che non si potevano risolvere né con questa proposta ingenua, né con l'altruismo e la solidarietà proposti dal *Vangelo* e dalla Chiesa.
4.1. È sorprendente invece la presenza di un filosofo in una canzone di lotta e di protesta. Certamente i filosofi del tempo frequentavano le organizzazioni operaie, ma con poco profitto reciproco. Un'occasione mancata! L'interferenza mostra che l'autore della canzone era un filosofo o era amico di filosofi o sapeva che a questo mondo esistono i vermi e ugualmente i filosofi. Nell'economia della natura gli uni e gli altri devono avere una loro specifica funzione. Al tempo Filippo Turati (1857-1932) e Antonio Labriola (1843-1904), che avevano quattro nozioni mal digerite di filosofia, erano il meglio che la filosofia socialista e la filosofia italiana potevano dare. Si stava innalzando l'astro di Benedetto Croce (1866-1952), che con la sua ostilità alla scienza e alla tecnica ha fatto alla cultura e alla società italiana gravissimi danni.

Ma gli scienziati del tempo non riuscivano a far sentire la loro presenza e la loro utilità.
4.2. *Il tempo è dei filosofi* si può interpretare così: le cose astratte, campate per aria o difficili e incomprensibili si devono lasciare a chi le sa fare, ai dirigenti del partito o ai sindacati. Vero: gli operai erano più precisamente *braccianti* o *manovali*, ed avevano poco o niente da offrire sul mercato del lavoro Non avevano alcuna istruzione professionale, non sapevano né leggere né scrivere. Una lotta seria all'analfabetismo inizia soltanto dopo il 1950 e il merito spetta più a Mike Buongiorno e alle sue trasmissioni ("Lascia o raddoppia?" ecc.) degli anni Cinquanta, che alla scuola statale italiana (1863). Perché non gli innalzano un monumento e non lo eleggono – non lo hanno eletto – senatore a vita?
4.3. Nell'espressione però è adombrato anche un grave problema, che travagliava il pensiero socialista dalla sua nascita agli inizi dell'Ottocento fin quasi alla fine del Novecento: i rapporti tra *lavoro intellettuale* e *lavoro manuale*. Agli intellettuali faceva schifo il lavoro degli operai, ma le analisi di Marx sembravano dimostrare due cose: a) che il futuro era nella classe operaia che faceva la rivoluzione (e la rivoluzione era necessaria e inevitabile), e che b) bisognava superare il binomio *lavoro intellettuale* e *lavoro manuale*, su cui si fondava lo *sfruttamento* capitalistico. Marx aveva detto e dimostrato che le classi intermedie non esistevano o che comunque sarebbero finite tra i capitalisti o tra gli operai, perciò socialisti e poi comunisti neanche a mostrargliele credevano alla loro esistenza! Altro che *ipse dixit!*, altro che filosofo peripatetico, che nel racconto di Galileo Galilei (1632) si rifiutava di credere ai suoi occhi circa l'origine dei nervi dal cervello e non dal cuore (l'aveva detto Aristotele!). Ed aveva il cadavere sezionato sotto gli occhi...
4.4. Marx cita con stupore e compiacimento l'esempio di divisione del lavoro trovata nei testi di economia politica classica: la produzione di uno spillo. Non capisce che la divisione del lavoro si praticava fin dalla preistoria (io produco le punte di freccia, tu approntì la freccia, lui vai a caccia, le donne cucinano e preparano la tavola, e tutti mangiamo), che sarebbe "esplosa" e che avrebbe creato infiniti operai specializzati o ultra-specializzati, insomma operai soltanto di nome. La stessa cosa sarebbe successa nell'ambito del lavoro intellettuale. In tal modo i due ambiti diventavano "grigi", perché perdevano qualsiasi omogeneità al loro interno e perdevano qualsiasi contrasto o contrapposizione al loro esterno, tra di loro. Il lavoro era sempre lavoro ultra-specializzato. Perciò la specializzazione diveniva più importante dell'opposizione tra i due tipi di lavoro. Insomma non si poneva il problema di fare il lavoro intellettuale al mattino e il lavoro manuale di pomeriggio, per lottare contro l'organizzazione capitalistica del lavoro.
4.5. *La terra di chi la lavora*: i rivoluzionari vogliono la terra e vogliono fare i contadini (o i braccianti o i fittavoli). La mezzadria non piaceva: metà raccolto al padrone, che forniva la terra, e metà al mezzadro, che forniva il lavoro. Insomma l'Italia rivoluzionaria vuole un pezzo di terra. Come 50 anni prima la chiedevano i picciotti siciliani che avevano accolto Garibaldi come un liberatore (1860) e che ottengono invece un'indigestione di piombo (6.000 "briganti" ammazzati nel 1862-63). Come Pascoli (*La siepe*). Gli operai faranno la loro comparsa a partire dall'apertura della FIAT (1899), ma soprattutto con il *boom* economico del 1958-61. Il pensiero socialista, che è un pensiero indubbiamente rivoluzionario, non sa che ci sono i notai, la compra-vendita dei beni, la proprietà legale di un terreno o di una casa, ed è ancora fermo ad un'economia agricola, quella di Titiro e di Melibeeo, due agricoltori descritti con simpatia ed empatia dal poeta romano Publio Virgilio Marone (70-19 a.C.)...
5. Il *mammismo* italiano emerge anche da questa canzone di protesta. I rivoluzionari si portavano la mamma anche sulle barricate. Dietro queste immagini e questi stereotipi sta sicuramente la poesia che fa capo all'*Arcadia* (1690-1750), ma anche il melodramma di Pietro Metastasio (1698-1782) e quindi l'opera lirica italiana, da Giuseppe Verdi a Giacomo Puccini a Gioachino Rossini, che ha un incredibile sviluppo nell'Ottocento e che aveva il punto forte nei cantati.
6. La canzone va confrontata almeno con Carlo Alberto Bosi (1813-1886), *Addio, mia bella, addio*, 1848), più sopra.



1. Giorgio de Chirico, *Autoritratto con la madre*, 1923.
----------I☺I----------

L'Ermetismo (1920-50)

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), e poi Salvatore Quasimodo (1901-1968). Essi scrivono durante la prima guerra mondiale e ne sono fortemente condizionati. Quasimodo è condizionato dalla seconda guerra mondiale, non va in trincea, ma vive la guerra e i disastri della guerra come civile. Dopo la prima come dopo la seconda guerra mondiale i poeti ermetici sono poi costretti ad abbandonare completamente quella poetica e cercare nuove vie. Anche Vincenzo Cardarelli (1887-1959) si potrebbe fare rientrare nel gruppo, ma più che alla parola essenziale è interessato a un ritorno della poesia ai modelli classici: Chiabrera, Rolli, Leopardi.
Umberto Saba (1883-1957) non è certamente un poeta ermetico, anzi predilige la "chiarezza" e versi vicini alla prosa, ma va messo vicino agli ermetici poiché risente della stessa atmosfera storica: il primo dopoguerra.
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 espressa 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.

La poetica degli ermetici si conclude non appena cambiano le condizioni storiche, politiche e sociali che l'hanno ispirata. Nel 1958-61 l'Italia conosce il boom economico e un benessere imprevisto e imprevedibile, che spinge verso l'ottimismo per il futuro.



1. Paul Delvaux, *L'Imperatrice*, 1974.
----------I☺I----------

Vincenzo Cardarelli (1887-1959)

La vita. Vincenzo Cardarelli nasce a Corneto Tarquinia (Viterbo), l'attuale Tarquinia. nel 1887. Ha una infanzia difficile, compie studi irregolari. A 17 anni fugge di casa e va a Roma, dove vive facendo svariati mestieri. Entra come correttore di bozze nel quotidiano *Avanti!*, nel 1909 ne diventa redattore e così inizia la sua carriera giornalistica. Collabora con "Il Marzocco", "La Voce", la rivista "Lirica", il quotidiano "Il Resto del Carlino". Passa gli anni della prima guerra mondiale tra la Toscana, il Veneto e la Lombardia, poi rientra a Roma, dove con un gruppo di intellettuali fonda la rivista "La Ronda", che propone il ritorno alla grande tradizione classica. Sulla rivista delinea il suo programma di restaurazione. Dal 1949 è direttore della "Fiera letteraria" insieme con il drammaturgo forlivese Diego Fabbri. Nel 1922 conclude l'esperienza de "La Ronda". Nel 1928 è in URSS come corrispondente del quotidiano "Il Tevere". Nel 1931 pubblica tre volumi: la ristampa (rivisitata) di *Prologhi. Viaggi. Favole*; i due testi critici *Parole all'orecchio* e *Parliamo dell'Italia*, che ha pagine di consenso al regime nazional-fascista. Nel 1942 ripubblica *Poesie*, con prefazione di Giansiro Ferrata. Il 21 aprile riceve il Premio Poesia 1942. XX, dell'Accademia d'Italia. Le pubblicazioni terminano a fine anni Quaranta. Muore a Roma nel 1959.

Le opere. Cardarelli scrive numerose poesie e prose autobiografiche di costume e di viaggio, raccolte in *Prologhi* (1916), *Viaggi nel tempo* (1920), *Favole e memorie* (1925), *Il sole a picco* (1929, versi e prose con illustrazioni del pittore bolognese Giorgio Morandi, che vince il Premio "Bagutta" 1929 e gli dà la fama), *Il cielo sulle città* (1939), *Lettere non spedite* (1946), *Villa Tarantola* (1948). La sua produzione poetica è raccolta in *Poesie* (1936, 1942).

La poetica. Cardarelli vuole restaurare ad un tempo il linguaggio letterario della tradizione e aprirsi alle esperienze futuriste di rinnovamento. Leopardi costituisce il punto di riferimento privilegiato per capire le sue scelte linguistiche e stilistiche e il suo ritorno a una compostezza classica. I poeti ermetici cercano la parola essenziale. Egli preferisce il pensiero esplicitato, espresso con proprietà di linguaggio e buona retorica.

Poesie, 1942

Le *Poesie* del 1942 arricchiscono l'edizione del 1936 e costituiscono l'edizione definitiva della produzione di Cardarelli.

Autunno, 1931

Autunno. Già lo sentimmo venire
nel vento d'agosto,
nelle pioggie di settembre
torrenziali e piangenti
e un brivido percorse la terra
che ora, nuda e triste,
accoglie un sole smarrito (=pallido).
Ora passa e declina (=tramonta),
in quest'autunno che incede (=avanza)
con lentezza indicibile,
il miglior tempo della nostra vita (=la maturità)
e lungamente ci dice addio.

Riassunto. È giunto l'autunno, ma il poeta lo aveva già sentito venire nelle piogge torrenziali di settembre che fecero rinfrescarono la terra, che ora spoglia e piena di colori smorti, è illuminata da un sole incapace di riscaldarla. E, come l'autunno viene e passa lentamente, allo stesso modo passa il miglior tempo della nostra vita e ci dà un lunghissimo addio.

Commento

1. Il poeta sente venire l'autunno fin dalle piogge di agosto, che rinfrescano la terra e che preparano il sole scialbo delle tiepide giornate di novembre e di dicembre. A questo punto fa un paragone tra la vita e le stagioni dell'anno. La maturità rimanda all'autunno e alla vita umana che ha perso la calura e i bollenti spiriti di agosto e si avvia lentamente, anzi lentissimamente, verso l'inverno, che porta freddo e gelo, e che diventa anche simbolo della vecchiaia.
2. "Il tempo migliore" rimanda a due poesie di Leopardi: gli uccelli che vagano nel cielo "festeggiando il loro tempo migliore" de *Il passero solitario* (v. 11); e il ricordo di aver passato la giovinezza sulle "sudate carte" in *A Silvia*, (vv. 17-18): "il tempo mio primo E di me si spendea la miglior parte". In Leopardi il rimando alla giovinezza è esplicito. In Cardarelli no. Egli parla dell'autunno dell'anno e dell'autunno del tempo della vita. L'autunno della vita può essere soltanto la maturità raggiunta, dopo la giovinezza (primavera) e i bollenti spiriti della prima maturità (l'estate). Insomma la giovinezza e la *prima* maturità (primavera ed estate) passano e tramontano nella *seconda* maturità (autunno), a cui segue la vecchiaia (inverno).
3. "E lungamente ci dice addio", perché si possiede quel forziere di ricordi, accumulati durante la vita, che allieta la seconda maturità e la vecchiaia.

Si può confrontare l'*Autunno* di Cardarelli, che canta la maturità, che si avvia verso la vecchiaia, con *Il sabato del villaggio* di Leopardi, che canta la giovinezza (e l'amore, fratello della giovinezza) e che ritiene la maturità una delusione.

4. Si può confrontare l'*Autunno* (1931) di Cardarelli con *Settembre* (1903) di D'Annunzio: due poeti, due mondi, a distanza di pochi anni.

Gabbiani, 1932

Non so dove i gabbiani abbiano il nido,
ove trovino pace.
Io son come loro
in perpetuo volo.
La vita la sfioro
com'essi l'acqua ad acciuffare il cibo.
E come forse anch'essi amo la quiete,
la gran quiete marina,
ma il mio destino è vivere
balenando in burrasca.

---I☺I---

Riassunto. Il poeta non sa dove i gabbiani abbiano il nido per trovare pace. Egli è come loro, in perpetuo volo. E sfiora la vita come essi sfiorano l'acqua per catturare i pesci. E come forse anch'essi ama la quiete. Ma il suo destino è di vivere sempre come un fulmine in mezzo alla burrasca.

Commento
1. Il linguaggio è chiaro e scorrevole, usa termini quotidiani ed è colloquiale. La poesia si regge su un semplice e facile paragone: il poeta descrive la vita dei gabbiani e poi paragona la sua vita alla loro.
2. La poesia si può paragonare a *A Zacinto* (1802-03) di Foscolo, a *Ulisse* (1947) di Saba: tre mondi diversi.
3. "Un'ala di gabbiano…". Il gabbiano compare anche in una poesia di Pascoli, *Temporale* (1891). L'atmosfera è la stessa di *Ulisse* di Saba. Ma il riferimento classico è all'albatro, che appare nella poesia *L'albatros* di Charles Baudelaire (1821-1867), inserita nei *Fiori del male* (1857).

---I☺I---

Adolescente, 1909

Su te, vergine adolescente,
sta come un'ombra sacra.
Nulla è più misterioso
e adorabile e proprio
della tua carne spogliata.
Ma ti recludi nell'attenta veste
e abiti lontano
con la tua grazia
dove non sai chi ti raggiungerà.
Certo non io. Se ti veggo passare
a tanta regale distanza,
con la chioma sciolta
e tutta la persona astata,
la vertigine mi si porta via.
Sei l'imporosa e liscia creatura
cui preme nel suo respiro
l'oscuro gaudio della carne che appena
sopporta la sua pienezza.
Nel sangue, che ha diffusioni
di fiamma sulla tua faccia,
il cosmo fa le sue risa
come nell'occhio nero della rondine.
La tua pupilla è bruciata
dal sole che dentro vi sta.
La tua bocca è serrata.
Non sanno le mani tue bianche
il sudore umiliante dei contatti.
E penso come il tuo corpo
difficoltoso e vago
fa disperare l'amore
nel cuor dell'uomo!

Pure qualcuno ti disfiorerà,
bocca di sorgiva.
Qualcuno che non lo saprà,
un pescatore di spugne,
avrà questa perla rara.
Gli sarà grazia e fortuna
il non averti cercata
e non sapere chi sei
e non poterti godere
con la sottile coscienza
che offende il geloso Iddio.
Oh sì, l'animale sarà
abbastanza ignaro
per non morire prima di toccarti.
E tutto è così.
Tu anche non sai chi sei.
E prendere ti lascerai,
ma per vedere come il gioco è fatto,
per ridere un poco insieme.
Come fiamma si perde nella luce,
al tocco della realtà
i misteri che tu prometti
si disciolgono in nulla.
Inconsumata passerà
tanta gioia!
Tu ti darai, tu ti perderai,
per il capriccio che non indovina
mai, col primo che ti piacerà.
Ama il tempo lo scherzo
che lo seconda,
non il cauto volere che indugia.
Così la fanciullezza
fa ruzzolare il mondo
e il saggio non è che un fanciullo
che si duole di essere cresciuto.

---I☺I---

Riassunto. Il poeta guarda una ragazza ancora adolescente e immagina la grazia e la bellezza che di lì a poco tempo avrà. Veste con cura, ma non sa chi la raggiungerà. Certamente non lui. Poi ne descrive l'aspetto e immagina ancora chi avrà la fortuna di incontrarla e di averla. Lei si darà, lei si concederà al primo che le piacerà, senza pensarci troppo. Il tempo non ama chi indugia, chi pensa troppo prima di decidere. E il saggio è come un fanciullo, che è dispiaciuto di essere cresciuto.

Commento
1. Cardarelli fa sentire la sua formazione piena di cultura classica, di cultura greca: il poeta greco guardava i giovani di ambo i sessi, li ammirava e li invidiava, perché ormai era escluso dai desideri e dai piaceri che soltanto la giovinezza può dare. Cardarelli descrive una giovane ancora adolescente, la ammira, la desidera, ma egli certamente non la incontrerà. E immagina il momento in cui un altro, un giovane, la incontrerà e la farà sua. Lei non ci penserà due volte a concedersi. Chi pensa troppo prima di agire, sbaglia! E conclude con una riflessione garbata, che non ha il carattere perentorio delle conclusioni di Montale: il saggio è soltanto un fanciullo a cui dispiace d'essere divenuto adulto. Avrebbe voluto rimanere fanciullo o adolescente e… correre dietro alle ragazze.
2. Come in tutta la produzione poetica, il linguaggio è molto semplice, colloquiale. Ma la semplicità non deve ingannare, perché nasconde una cura stilistica straordinaria, oltre a numerosi riferimenti alla cultura e ai poeti del passato. Lo scrittore non vuole comunicare verità capaci di sconvolgere il mondo, preferisce una riflessione più calma e tranquilla, quasi "alla buona", sulla vita. I versi sono sempre intessuti di buona e calorosa retorica classica.

---I☺I---

Passato

I ricordi, queste ombre troppo lunghe
del nostro breve corpo,
questo strascico di morte
che noi lasciamo vivendo
i lugubri e durevoli ricordi,
eccoli già apparire:
melanconici e muti
fantasmi agitati da un vento funebre.
E tu non sei più che un ricordo.
Sei trapassata nella mia memoria.
Ora sì, posso dire
che m'appartieni
e qualche cosa fra di noi è accaduto
irrevocabilmente.
Tutto finì, così rapito!
Precipitoso e lieve
il tempo ci raggiunse.
Di fuggevoli istanti ordì una storia
ben chiusa e triste.
Dovevamo saperlo che l'amore
brucia la vita e fa volare il tempo.

Riassunto. I ricordi sono le ombre troppo lunghe che lasciamo della nostra vita. Sono fantasmi agitati da un vento di morte. Il poeta pensa alla donna che è passata attraverso la sua memoria: soltanto ora, come ricordo, egli può dire che lei gli appartiene. Ma l'amore è finito rapidamente, perché il tempo lo ha divorato. La storia è ormai conclusa. Ma ambedue dovevano sapere che l'amore brucia la vita e rende più veloce il tempo.

Commento
1. Cardarelli canta il motivo tradizionale della separazione o della fine di un amore. Della loro storia d'amore è rimasto soltanto qualche lungo ricordo. Egli l'ha persa, ma ora la possiede completamente, però soltanto come ricordo. Un possesso amaro, sicuramente insoddisfacente. I ricordi quindi diventano ferite che restano, che si prolungano nel futuro e nel passato.
2. Cardarelli rovescia Leopardi, per il quale l'uomo invecchiando accumula un forziere di piacevoli ricordi. Per lui i ricordi sono pugnalate alle spalle, provenienti dal passato, che condizionano negativamente il presente.

---I☺I---

Ottobre

Un tempo, era d'estate,
era a quel fuoco, a quegli ardori,
che si destava la mia fantasia.
Inclino adesso all'autunno
dal colore che inebria,
amo la stanca stagione
che ha già vendemmiato.
Niente più mi somiglia,
nulla più mi consola,
di quest'aria che odora
di mosto e di vino,
di questo vecchio sole ottobrino
che splende sulla vigne saccheggiate.

Sole d'autunno inatteso,
che splendi come in un di là,
con tenera perdizione
e vagabonda felicità,
tu ci trovi fiaccati,
vòlti al peggio e la morte nell'anima.
Ecco perché ci piaci,
vago sole superstite
che non sai dirci addio,
tornando ogni mattina
come un nuovo miracolo,
tanto più bello quanto più t'inoltri
e sei lì per spirare.
E di queste incredibili giornate
vai componendo la tua stagione
ch'è tutta una dolcissima agonia.

Riassunto. Un tempo, era il tempo della giovinezza, il poeta era proiettato verso gli ardori del sole. Adesso invece è inclinato verso i colori inebrianti dell'autunno. E ama la stanca stagione di chi ha vendemmiato. Niente gli assomiglia, niente lo consola di quest'aria che odora di mosto e di vino, di questo sole ottobrino che risplende sulle vigne senza più grappoli. Il sole autunnale, che regala una vagabonda felicità, trova il poeta fiaccato, ormai privo di forze e di desideri. Piace proprio per questo motivo, perché non sa dirgli addio, perché ritorna ogni mattina a compie-

re un nuovo miracolo. Ed è tanto più bello quanto più è vicino a tramontare. E regala giornate incredibili, che sono una dolcissima agonia.

Commento
Il poeta confronta autunno ed estate, maturità-vecchiaia e giovinezza. È passato il tempo degli ardori, ora ha vendemmiato, ha raccolto i frutti della sua vita. E si sente svuotato. Il vino non gli dice più niente. Il sole autunnale è ormai tiepido e non sa dirgli addio. Sorge ogni mattina come un nuovo miracolo e regala giornate incredibili che sono la dolcissima agonia della vecchiaia. La vita del poeta e lo scorrere delle stagioni si mescolano e si fondono. Il poeta proietta il suo mondo interiore e i suoi sentimenti sulla natura, che umanizza.

---I☺I---

Sera di Gavinana

Ecco la sera e spiove (=non piove più)
sul toscano Appennino.

Con lo scender che fa le nubi a valle,
prese a lembi qua e là
come ragne fra gli alberi intricate,
si colorano i monti di viola.
Dolce vagare allora
per chi s'affanna il giorno
ed in se stesso, incredulo, si torce.
Viene dai borghi, qui sotto, in faccende,
un vociar lieto e folto in cui si sente
il giorno che declina
e il riposo imminente.
Vi si mischia il pulsare, il batter secco
ed alto del camion sullo stradone
bianco che varca i monti.
E tutto quanto a sera,
grilli, campane, fonti,
fa concerto e preghiera,
trema nell'aria sgombra.
Ma come più rifulge,
nell'ora che non ha un'altra luce,
il manto dei tuoi fianchi ampi, Appennino.
Sui tuoi prati che salgono a gironi,
questo liquido verde, che rispunta
fra gl'inganni del sole ad ogni acquata,
al vento trascolora, e mi rapisce,
per l'inquieto cammino,
sì che teneramente fa star muta
l'anima vagabonda.

---I☺I---

Sera di Gavinana

Ormai è sera e ha cessato di piovere
sull'Appennino toscano.

Mentre le nubi scendono a valle,
prese a lembi qua e là
come ragnatele intricate fra gli alberi,
i monti di viola si colorano.
Allora vagare dolcemente
chi si affanna durante il giorno
e, incredulo, ripiega in se stesso.
Qui sotto, proviene dai borghi, in faccende,
un vociar lieto e fitto, che fa sentire
che il giorno sta finendo
e che il riposo sta arrivando.
Al vociare si mescola il pulsare, il batter secco
e sonoro del camion sullo stradone
bianco che varca i monti.
E a sera tutta natura e la realtà umana
(i grilli, le campane, le fontane)
fa concerto e innalza una preghiera,
e si diffonde nell'aria pulita.
Ma quanto più risplende,
nell'ora che non ha un'altra luce,
l'ampio pendio dei tuoi monti, o Appennino!
Sui tuoi prati, che salgono a gironi,
questa pioggia sulla vegetazione (che ricompare
quando il sole compare e scompare
ad ogni scroscio d'acqua)
cambia colore per effetto del vento, e rapisce
il mio animo, mentre inquieto io percorro
il mio cammino, tanto che teneramente fa tacere
la mia anima vagabonda.

Riassunto. È sera e non piove più. Le nuvole scendono a valle. Ed è dolce vagare per chi si è affannato tutto il giorno. I borghi sono in piena attività e si sentono voci e rumori, che annunciano la fine del giorno. Un camion fa sentire il rombo del motore, mentre sale i tornanti. Grilli, campane e fontane fanno un concerto che è una preghiera che si diffonde nell'aria pulita. Adesso i pendii dell'Appenino brillano più che mai! Il sole fa capolino tra le nubi. Io sono inquieto e la pioggia, mentre percorro la mia strada, mi affascina e mi rapisce, tanto che costringe teneramente al silenzio la mia anima vagabonda.

Commento
1. Il poeta descrive una sera di Gavinana, un borgo medievale in provincia di Pistoia. Il borgo sorge in montagna, è piovuto e il cielo è nuvoloso. Egli si concentra sul paesaggio fisico (i monti e le nuvole), poi passa al paesaggio umano (il camion, il vociar lieto, i grilli). E, come ne *Il sabato del villaggio*, osserva il giorno che declina. Egli cammina inquieto e si sente rapito dalla bellezza del paesaggio, tanto che la sua anima vagabonda se ne sta muta.
2. La poesia è descrittiva come *Il sabato del villaggio* di Leopardi. I finali sono diversi: Leopardi fa una ri-

flessione su giovinezza e maturità, che sono simili a sabato-domenica. Cardarelli resta muto davanti alla pioggia che per effetto del vento trasforma la natura e davanti alla bellezza del paesaggio bagnato.
3. "Con lo scender che fa le nubi a valle…": l'inizio è una costruzione che appartiene al linguaggio comune (e/o al latino classico), la congiunzione "con" seguita dal verbo all'infinito.
4. La sera di Cardarelli va confrontata con le altre sere della letteratura: Dante, *If* II, 1-3 e *Pg* VIII, 1-6; Foscolo, *Alla sera*; Leopardi, *Il passero solitario* e *Il sabato del villaggio*; Manzoni, *I promessi sposi*, VIII; Pascoli, *La mia sera*; D'Annunzio, *La sera fiesolana*; Quasimodo, *Ed è subito sera*.
5. La poesia è piena di figure retoriche, che passano quasi inavvertite; d'altra parte la lingua è piena di figure retoriche:

toscano Appennino, iperbato
fa le nubi, anacoluto
come ragne fra gli alberi intricate, similitudine
si colorano i monti di viola, metafora
Dolce vagare, metafora
si torce, metafora
un vociar lieto e folto, astratto per il concreto
il giorno che declina E il riposo imminente, parallelismo
il pulsare, il batter secco, variazione
sullo stradone Bianco, enjambement
grilli, campane, fonti, enumerazione
fa concerto e preghiera, endiadi
trema nell'aria sgombra, metafora
il manto dei tuoi fianchi ampi, metafora
Appennino, apostrofe
salgono a gironi, dantismo
questo liquido verde, sinestesia
fra gl'inganni del sole, personificazione
per l'inquieto cammino, personificazione
l'anima vagabonda, metafora

L'individuazione delle figure retoriche non deve far dimenticare che esse sono funzionali al discorso e al messaggio che il poeta vuole esprimere. Insomma la vista dell'albero non deve impedire di veder la foresta.



1. Giorgione, *La tempesta*, 1502-03.

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 Nazionalfascismo. 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).

La raccolta *Il porto sepolto*, 1916

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".

Il porto sepolto, 1916

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto

Il porto sepolto

Il poeta si profonda negli abissi dell'io
e poi ritorna alla luce e dona la sua poesia,
senza tenere nulla per sé.

Di questa [discesa-ascesa che ha portato alla] poesia
mi resta soltanto
la consapevolezza che il tentativo è stato vano,
perché l'abisso è misterioso e inesauribile.

Riassunto. Il poeta scende ed esplora il suo io e poi risale con la poesia, che distribuisce senza tenere nulla per sé. Dell'esplorazione che ha portato alla poesia resta soltanto la consapevolezza che il tentativo è stato vano, perché l'abisso è misterioso e inesauribile.

Commento
1. La lirica è la prima della raccolta di poesie e dà il nome all'intera raccolta. Lo stesso autore spiega il titolo: "Il porto sepolto è ciò che di segreto rimane in noi indecifrabile". La metafora del porto proviene dal leggendario porto sommerso nella baia di Alessandria, costruito prima della fondazione della città. L'autore fa di questo ricordo dell'adolescenza il simbolo della sua poesia.
2. *Il porto sepolto* si riallaccia ai grandi simbolisti francesi (Rimbaud, Mallarmé), ma anche al mito primordiale della *ricerca* di Orfeo, che discende e risale dagli inferi per riportare in vita la moglie Euridice. Nella risalita Orfeo si volta, contravvenendo agli accordi con Plutone. E la moglie precipita nell'inferno, questa volta per sempre.
2.1. Nella mitologia greca e latina Orfeo era un poeta abilissimo, che con il suo canto sapeva ammansire anche le belve feroci. Riesce a commuovere anche Plutone, che gli permette di riportare alla luce del sole la moglie. Ma la troppa fretta di vederla la fa precipitare nuovamente negli inferi.
3. Il viaggio esplorativo del poeta però si sviluppa *dentro* l'acqua. Ed il porto sepolto è ad un tempo *alveo* del fiume e *alvo* materno: l'immersione nelle profondità del fiume o del mare riporta alla condizione rassicurante ed incosciente della vita prima della nascita.
4. Il viaggio di esplorazione e di scoperta del proprio essere si scontra con *l'inesauribile segreto*: il mondo interiore è inesauribile e misterioso. Ritornando alla luce egli può portare perciò soltanto qualcosa, qualche sprazzo di conoscenza o di verità, qualche illuminazione, come i simbolisti francesi. La conoscenza e l'esplorazione *totale* è impossibile. Il mondo come *mistero* insondabile si trova anche in Pascoli e nella scienza: Emile Du Bois-Raymond (1818-1896) scrisse un'opera intitolata *I sette enigmi del mondo*, ed era uno scienziato...
5. La *parola* scava nel mondo reale, ma le conquiste sono faticose, dolorose e sempre molto limitate. Non c'è più la parola che è il Λόγος delle cose, che è Dio, che abitò presso Dio e che discese tra gli uomini del

Vangelo di Giovanni. Né c'è la parola che plasma e trasforma la realtà di D'Annunzio (*Epódo*, 1887).
6. In questa come nelle altre poesie la punteggiatura è assente. La poesia, come quasi tutte le altre, ha bisogno di essere aperta, scoperta, spiegata. È densa e deve essere resa più facile da comprendere.

---I☺I---

Fratelli, 1916

Di che reggimento siete
fratelli?

Fratelli
tremante parola
nella notte
come una fogliolina
appena nata

Fratelli
saluto
accorato
nell'aria spasimante
implorazione sussurrata
di soccorso
all'uomo presente alla sua fragilità

Fratelli, 1943

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

Riassunto. Il poeta è spinto dalla guerra e dal contatto quotidiano con la morte a protestare sommessamente e a provare per contrasto un fraterno sentimento di amore e di solidarietà verso gli altri soldati.

Commento
1. La lirica conosce diverse redazioni. È significativo il confronto tra la prima e l'ultima. Il poeta opera per ridurre il testo alla sua forma più essenziale ed efficace. Sfrutta anche le pause. La seconda strofa è spezzata in due parti; e scompare il *come* che introduceva la similitudine. Ne risultano due immagini molto più intense ed efficaci. La strofa finale perde ben tre versi su sette, ed elimina il carattere discorsivo e descrittivo. Ed è aggiunta la parola finale *Fratelli*, che rimanda alla parola del titolo, costruendo una ripetizione circolare.
2. La poesia non ha bisogno di parafrasi. Essa è semplice e comprensibile. Ma è anche densa, e questa densità va riportata alla sua estensione normale.
3. La poesia va confrontata con altre visioni della guerra, ad esempio con quella di F. T. Marinetti, l'iniziatore del Futurismo (1909), che celebra la guerra, "sola igiene del mondo", e con quella di G. D'Annunzio, che ritorna dalla Francia per entrare nelle schiere degli interventisti, compie la *Beffa di Buccari* e il volo su Vienna.
4. Su un altro versante si potrebbe confrontare con S. Quasimodo, che scrive durante la seconda guerra mondiale, fa pure parte del gruppo dei poeti ermetici ed è una delle ultime voci della corrente. Ad esempio *Alle fronde dei salici* e *Milano 1943*.
5. Resta il fatto che, a parte interventisti e neutralisti, l'entrata in guerra dell'Italia è stata una scelta stupida e irresponsabile, oltre che un colpo di Stato. L'Italia non era assolutamente preparata alla guerra e aveva un confine estremamente sfavorevole. I comandi militari erano incompetenti e restano incompetenti. Nei primi sei mesi di guerra Cadorna fa ammazzare 250.000 soldati in inutili assalti frontali, che portavano a minime conquiste territoriali. Negli altri tre anni e mezzo di guerra morirono gli altri 350.000 soldati. La guerra poi porta in regalo i conflitti sociali del dopoguerra, che durano fino all'avvento del Nazional-fascismo, cioè dal 1919 al 1924. In genere gli storici, di salda fede antifascista, condannano il totalitarismo fascista. Insomma tra caos e conflitti sociali e istituzionali del dopoguerra, e Nazional-fascismo preferirebbero al di là di ogni ragionevole dubbio il caos del dopoguerra, che chiamano democrazia.

---I☺I---

Soldati, 1916

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie

Bosco Courton luglio 1918

Riassunto. I soldati si sentono come foglie autunnali che di lì a poco il vento fa cadere per terra.

Commento
1. Il poeta soldato si sente come le foglie che in autunno si staccano dai rami degli alberi e cadono morte per terra, dove si mescolano all'acqua e alla fanghiglia. In trincea la vita dei soldati non aveva alcun valore: le condizioni igieniche erano indescrivibili, le malattie erano la norma, la morte era sempre in agguato. Cadere come foglie poteva essere un malinconico addio alla vita, preferibile alla vita stessa.

2. L'immagine degli uomini che cadono in autunno come foglie ha precedenti nella poesia greca e latina. Dante la usa per indicare le anime che vanno in gran numero sulla spiaggia dell'Acheronte (*If* III 112-17):

> Come d'autunno si levan le foglie
> l'una appresso dell'altra, fin che 'l ramo
> vede alla terra tutte le sue spoglie,
>
> similemente il mal seme d'Adamo
> gittansi di quel lito ad una ad una,
> per cenni come augel per suo richiamo.

---I ☺ I---

C'era una volta, 1916

Bosco Cappuccio
ha un declivio
di verde velluto
come una dolce
poltrona

Appisolarmi là
solo
in un caffè remoto
con una luce fievole
come questa
di questa luna

Quota Centoquarantuno l'11 agosto 1916

Riassunto. Bosco Cappuccio ha un declivio di verde morbido che assomiglia ad una dolce poltrona. Il poeta vorrebbe appisolarsi là, da solo, come in un caffè remoto sotto una luce fievole come la luce fievole di questa luna.

Commento
1. Il poeta osserva Bosco Cappuccio, che ha un pendio che sembra una poltrona morbidissima. Egli vorrebbe appisolarsi là, da solo. Vorrebbe sentirsi, in quel pendio, come in un caffè lontanissimo illuminato da un debole chiarore come la luce della luna che illumina il bosco dal cielo.
2.1. *C'era una volta* è il titolo della poesia. Il poeta si sente trasportare fuori del tempo, in una favola, in un sogno. E mescola realtà e desiderio di evadere dalla realtà, cioè di evadere dalla guerra. *Bosco Cappuccio* è una postazione di guerra con il nome favoloso, in sintonia con il titolo. *Il caffè remoto* può essere uno dei tanti caffè parigini che il poeta frequentava e dove incontrava altri intellettuali. Fa parte dei suoi ricordi.
3. La luna sul bosco fa pensare all'idillio *Alla luna* di Giacomo Leopardi (1798-1837). Il poeta guardava la luna, che sovrastava il bosco ed esprimeva la sua angoscia: la sua vita era dolorosa, ed anche l'anno prima era dolorosa. E non sembra destinata a cambiare. Lo consola soltanto il fatto che davanti a sé ha un lungo futuro e dietro di sé pochi ricordi del passato. Da giovani la vita è ancora illuminata dalla speranza che il futuro sia migliore del presente. La luna però è presente anche in *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, e costituisce l'interlocutrice silenziosa alle domande filosofiche sull'esistenza, sul dolore, sulla morte e sulla noia, che il pastore pone a se stesso.
4. La poesia non ha bisogno di parafrasi. Il contenuto però deve essere esplicitato.

---I ☺ I---

Sono una creatura, 1916

Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo

Sono una creatura

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.

---I☺I---

***Veglia*, 1916**

[Ho passato] un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
rivolta al plenilunio.
Sentendo la congestione
delle sue mani
penetrata nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore.

Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita.

Cima 4 il 23 dicembre 1915

Riassunto. Il poeta ha passato un'intera nottata vicino ad un compagno ucciso, che aveva il viso rivolto verso la luna nuova. Le sue mani tumefatte penetravano nel suo silenzio e gli facevano scrivere lettere piene di amore. Egli non è mai stato tanto attaccato alla vita come in quel momento.

Commento
1. Come in altre poesie Ungaretti reagisce alla morte e alle distruzioni provocate dalla guerra con più intense manifestazioni d'amore. E si sente come non mai attaccato alla vita. Le parole riescono a dare l'impressione e la sensazione concreta della morte del compagno massacrato dalle bombe o dai proiettili.
2. L'autore reagisce e si oppone in modo isolato e personale alla guerra, di cui condanna gli orrori, ma con voce umile e silenziosa.
3. E come in altre poesie compare la luna e la sua luce. La luna però è soltanto un oggetto inerte, che fornisce solamente una debole luce a quanto succede sulla terra. Essa fa sentire la presenza atemporale della natura nelle vicende umane.
4. Si può confrontare il senso e il sentimento del paesaggio di Ungaretti con la bellezza stupefacente del paesaggio e della natura negli idilli di Leopardi.

---I☺I---

***San Martino del Carso*, 1916**

Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro
Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto
Ma nel cuore
nessuna croce manca
È il mio cuore
il paese più straziato

Valloncello dell'Albero Isolato il 27 agosto 1916

San Martino del Carso

Di queste case (=San Martino del Carso)
è rimasto soltanto
qualche
brandello di muro.
Di tanti amici cari,
ai quali ero legato,
non è rimasto neppure quello.
Ma nel mio cuore
nessuna croce manca (=li ricordo tutti).
È il mio cuore
il paese più straziato.

Valloncello dell'Albero Isolato il 27 agosto 1916

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☺I---

I fiumi, 1916

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina (=conca)
che ha il languore
di un circo
prima o dopo lo spettacolo
e guardo
il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna
Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso
Ho tirato su
le mie quattro ossa (=mi sono alzato in piedi)
e me ne sono andato
come un acrobata
sull'acqua
Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole

Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile (=piccola e fragile) fibra
dell'universo
Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia [con l'universo]
Ma quelle occulte
mani
che m'intridono
mi regalano
la rara
felicità

Ho ripassato [con la memoria]
le epoche
della mia vita

Questi sono
i miei fiumi

Questo è il Serchio
al quale hanno attinto
duemil'anni forse
di gente mia campagnola
e mio padre e mia madre

Questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza (=da fanciullo)
nelle distese pianure

Questa è la Senna
e in quel suo torbido (=nella giovinezza)
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto
Questi sono i miei fiumi
contati nell'Isonzo
Questa è la mia nostalgia
che in ognuno
mi traspare
ora ch'è notte (=la realtà è buia)
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre (=senza speranza)

Cotici il 16 agosto 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 e 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 ed anche lo scorrere della vita umana: 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.

---I☺I---

L'allegria, 1919

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.

Solitudine, 1917

Ma le mie urla
feriscono
come fulmini
la campana fioca
del cielo.

Sprofondano impaurite.

Riassunto. Il poeta urla la sua disperazione a Dio, che rimane lontano e non ascolta. Così l'urlo di ribellione ritorna giù, e il poeta ripiega stremato sul suo dolore.

Commento
1. Nella mitologia il fulmine è il simbolo dell'ira divina verso gli uomini. Qui è l'uomo che lancia le sue urla di dolore, che feriscono come se fossero fulmini la volta celeste. Dio però non ascolta la preghiera, la protesta e la richiesta di aiuto. Perciò le parole di angoscia ripiegano su se stesse. Il poeta rimane abbandonato a se stesso e alle sue tremende condizioni di vita. La campana rimanda alle campane che chiamano i fedeli in chiesa o a un pensiero rivolto verso Dio.

---I☺I---

Mattina, 1917

M'illumino
d'immenso.

Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917

Mattina

Mi illumino davanti
all'immensità del mattino.
Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917

Riassunto. Il poeta si illumina davanti all'immensità del cielo e dei monti in quel nuovo giorno di vita che lo attende.

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.

---I☺I---

Dormire, 1917

Vorrei imitare
questo paese
adagiato
nel suo camice
di neve
Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917

Riassunto. Il poeta vorrebbe diventare come quel paese disteso tranquillamente nel suo manto di neve.

Commento
1. Ungaretti vorrebbe ritornare a far parte della natura e dei suoi cicli che non conoscono il tempo né la vita né il dolore. Lo stesso sentimento è espresso altrove.
2. I sentimenti che prova sono condizionati dalla guerra ma anche dalla montagna. La montagna fa sentire l'uomo piccolo davanti alla sua vita fuori del tempo e davanti alle forze della natura.
3. Questo ritorno alla natura è ben diverso del panismo vitalistico che pervade molte poesie di D'Annunzio (*La pioggia nel pineto, La sera fiesolana*). E ugualmente è ben diverso dal rapporto problematico e filosofico che Leopardi stabilisce con la natura madre e matrigna, ma sempre incredibilmente affascinante.

---I☺I---

Allegria di naufràgi, 1917

E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite
lupo di mare.
Versa il 14 febbraio 1917

Allegria di naufràgi

Subito (=il poeta-Ungaretti) riprende
il viaggio,
come
dopo il naufragio
fa il lupo di mare
che è sopravvissuto
[ai suoi compagni e alla tempesta].
Versa il 14 febbraio 1917

Riassunto. Il poeta riprende subito il viaggio della vita, come fa il nàufrago 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 turbinosi 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 picciolетta 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 sospinge a sfidare ancora il mare (*Mediterranee*, *Ulisse* 1946).
3. Ungaretti riprende con originalità un motivo antico, quello secondo cui non ci si può sottrarre alla necessità: *navigare, non vivere* (o *philosophari*) *necesse est*.
4. Un filosofo greco, Empedocle di Agrigento (490-430ca. a.C.), diceva che πάντα ῥεῖ, ("Tutto scorre"). Scorre l'acqua dei fiumi, scorre e si trasforma la realtà. Le cose sono immerse, pervase e trascinate dal divenire, dal mutamento. Ma sui fiumi nacquero anche tutte le civiltà.

---I☺I---

Il *Sentimento del tempo*, 1933

In *Sentimento del tempo* (1942) il poeta dedica una poesia a sua madre, recuperando elementi stilnovistici. La raccolta presenta altre poesie di ispirazione religiosa.

La madre, 1929

E il cuore quando d'un ultimo battito
avrà fatto cadere il muro d'ombra,
per condurmi, Madre, sino al Signore,
come una volta mi darai la mano.

In ginocchio, decisa
sarai una statua davanti all'Eterno,
come già ti vedeva
quando eri ancora in vita.

Alzerai tremante le vecchie braccia,
come quando spirasti
dicendo: Mio Dio, eccomi.

E solo quando m'avrà perdonato,
ti verrà desiderio di guardarmi.

Ricorderai d'avermi atteso tanto,
e avrai negli occhi un rapido sospiro.

La madre

E, quando il mio cuore con un ultimo battito
avrà fatto cadere il muro d'ombra (=la morte),
come una volta (=da bambino) mi darai la mano,
o Madre, per condurmi sino al Signore.

In ginocchio, decisa (=risoluta),
resterai immobile davanti all'Eterno,
come già io ti vedevo fare
quando tu eri ancora in vita.

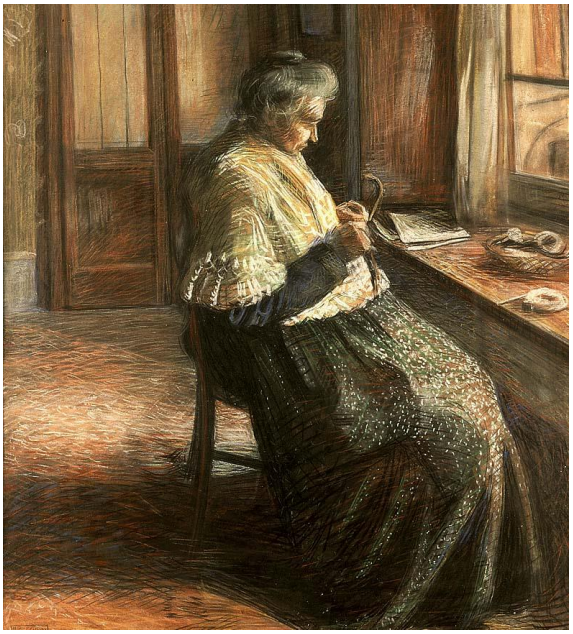
Alzerai tremante le vecchie braccia,
come quando spirasti,
dicendo: "O mio Dio, eccomi
(=ora sono qui con mio figlio)!".

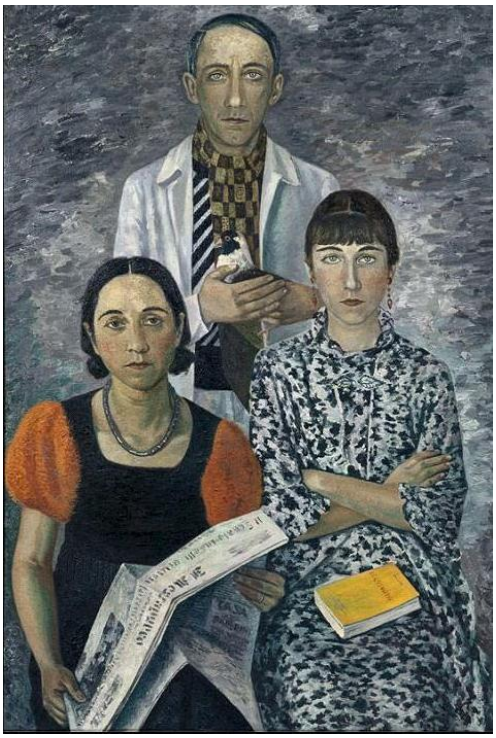
E soltanto quando Egli mi avrà perdonato,
ti verrà il desiderio di guardarmi.

Ti ricorderai d'avermi atteso a lungo,
e avrai negli occhi un rapido sospiro [di sollievo]
(=perché io sono salvo).

Riassunto. Quando il poeta sarà morto, sua madre lo porterà davanti a Dio e alzerà le braccia come quando morì e dirà: "O Dio mio, eccomi qui con mio figlio". E, soltanto quando Dio mi avrà perdonato, guarderà suo figlio e si ricorderà di averlo atteso a lungo.

Commento
1. Non è più la Vergine Maria, è sua Madre, che intercede per il poeta davanti a Dio, per chiedere la sua salvezza. E la ottiene, perché, come per sua Madre, la Vergine Maria, Egli non può dire no a una Madre.
2. La breve poesia riprende l'ultima strofa di *Al cor gentil rempaira sempre amore* (1274) di Guido Guinizelli: il poeta si salva perché ha amato la sua donna, che gli sembrava un angelo del paradiso. In questo caso è la madre del poeta che intercede per il poeta presso l'Altissimo.
3. La poesia di Ungaretti è una delle pochissime poesie d'ispirazione religiosa scritte da un laico. Per trovare poesie precedenti, si deve andare agli *Inni sacri* (1812-22) di Alessandro Manzoni e poi a Dante (Preghiera alla Vergine, *Pd*, XXXIII) e a *Stabat mater* e *Donna de paradiso* di Jacopone da Todi (1236ca.-1306).





1. Umberto Boccioni, *La madre che lavora con l'uncinetto*, 1907.
2. Gino Severini, *La famiglia di Severini*, 1936.

----------I☺I----------

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 Viesseux. 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

Ossi di seppia (1925m titolo iniziale *Rottami*) è la raccolta che apre l'attività poetica di Montale. Gli "ossi di seppia" sono i residui calcarei di molluschi che il mare deposita sulla spiaggia: sono ciò che resta della vita dell'animale e, per analogia, dell'uomo. 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.

Forse un mattino andando in un'aria di vetro, 1923

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Forse un mattino camminando in un'aria limpida

Forse un mattino camminando in un'aria limpida,
arida, volgendomi indietro, vedrò compiersi
il miracolo: il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, e proverò il terrore di aver perso l'equilibrio.

Poi, come sopra uno schermo, riprenderanno posto
di colpo alberi, case, colline, per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi: io me ne andrò in silenzio
tra gli uomini, che non si voltano mai [a guardare],
tenendomi il mio segreto.

Riassunto. Forse un mattino, camminando nell'aria tersa, il poeta si volterà indietro e vedrà la realtà così com'è: il nulla, proprio il nulla. E proverà la stessa perdita di equilibrio che prova chi si ubriaca. Poi tutto ritorna normale, la realtà riprende le forme ingannevoli di sempre. Ma ormai è troppo tardi: egli ha visto. E se ne andrà come al solito tra gli uomini, che non si voltano mai. E terrà per sé il suo segreto.

Commento
1. La poesia è un chiaro esempio di "poesia metafisica": in pochi versi l'autore dà un'idea concreta di una conclusione filosofica. Gli uomini guardano sempre avanti. Non fanno mai l'esperienza di voltarsi indietro. Forse il poeta un giorno la farà. E, quando si volterà indietro, quando uscirà dagli schemi consueti che condizionano e stritolano la nostra vita e la nostra esperienza, riuscirà a vedere la realtà così com'è. La vedrà soltanto per un momento, ma la vedrà. E la realtà, i valori consueti che dominano gli uomini, sono nulla, un nulla assoluto. E questa scoperta gli farà provare le stesse emozioni e le stesse paure che prova l'ubriaco, che ha perso il senso dell'equilibrio. Poi tutto ritornerà normale, tutto ritornerà come prima. L'inganno ritornerà al suo posto. Ma ormai è troppo tardi, perché egli ha fatto in tempo a vedere. Continuerà a vivere insieme con gli altri uomini, che non sono abituati e che non hanno mai cercato di voltarsi indietro, di vedere, di riflettere. E si terrà la sua scoperta, si terrà il suo segreto. Il miracolo di vedere la realtà succede raramente, e gli uomini non sono capa-

ci né di attuarlo né di capirlo. Il poeta così terrà per sé, non potrà comunicare la scoperta che egli ha fatto.
2. Anche in questo caso il riassunto è più lungo dell'originale. E il commento deve svelare, rendere esplicita e portare alla luce l'intuizione che il poeta ha avuto. In quegli stessi anni su un altro versante e con altri strumenti Pirandello diceva le stesse cose: parlava della maschera sociale che ogni individuo per un qualche motivo si mette addosso. Pirandello sceglie la via della rappresentazione teatrale, Montale quella della poesia, difficile, sintetica, essenziale, capace di riflettere sulla vita quotidiana e di mostrarne gli aspetti superficiali e vuoti.
3. L'*aria di vetro* rimanda a *Novembre* di Pascoli: "Gèmmea l'aria, un sole così chiaro..." (1891): "L'aria è limpida come una gemma". Montale non è poeta decadente, anzi odiava D'Annunzio. Ma la differenza con il Decadentismo non è abissale: anche lui cerca una realtà più profonda, che i sensi e la ragione non conoscono. Anche lui cerca una realtà che si liberi delle sovrastrutture e dei pregiudizi sociali e che emerga in tutta la sua nudità. Le *Maschere nude* di Pirandello. Pascoli da parte sua rifiuta la ragione e si rifugia nel sogno, che è infinitamente più grande della realtà (*Alexandros*). D'Annunzio non si preoccupa di questi mal di pancia, e propone figure evanescenti che sono puri concentrati di sensazioni, sempre pronte a nuove sensazioni, sempre pronte a immergersi e a scomparire nel magma primordiale della vita della natura (*La pioggia del pineto*, *Stabat nuda æstas*). Montale invece cerca di rompere gli schemi, di cogliere la realtà, anche se soltanto per un momento, di svelare a sé stesso l'inganno. Egli ha fatto un'operazione che gli altri uomini non pensano mai di fare. Ma ha visto la realtà *nuda* soltanto per un momento. È stato sufficiente. Ma non è servito a niente. Gli altri uomini non fanno mai questa esperienza. Ed egli non può comunicarla. Non la capirebbero, essa resta il suo profondo – e inutile – segreto.
4. Insomma per Pascoli la realtà è meschina, è più bella prima d'incontrarla perché poi mostra tutti i suoi limiti, perciò il sogno è infinitamente più bello e tra Aminta, la madre di Alessandro, e il figlio ha fatto la scelta giusta la madre, che è rimasta a casa e passa il tempo immersa in un sogno. Pertanto la realtà esiste, ma è meschina. D'Annunzio nega la realtà, esiste soltanto la parola, che *crea* la realtà, ed esistono soltanto le sensazioni e lo scorrere orgiastico della vita della natura, che ingoia anche gli esseri umani. Montale ritiene che la realtà esista, sia un fatto miracoloso voltarsi indietro e vederla com'è, cogliere il suo essere nulla, l'inganno che contiene. Ma poi è costretto a tenere per sé la scoperta: gli altri uomini non sono abituati a pensare, a cercare, a scoprire. Così ciò che egli ha scoperto resta incomunicabile.
4.1. Insomma resta inutile. Egli non riesce a costruire un soggetto diverso da quello di Pascoli di *Alexandros* come de *La siepe*. Né riesce a distruggere il soggetto per approdare su altri lidi, come fa D'Annunzio. L'Ermetismo resta chiuso in se stesso, con la sua estrema capacità di indagare la realtà, ma una capacità inutile, perché resta al livello individuale e non si trasforma in carica aggressiva capace di cambiare la realtà. Il teatro di Pirandello si rivela in proposito un farmaco ben più efficace.

---I ☺ I---

Gloria del disteso mezzogiorno, 1925

Gloria del disteso mezzogiorno
quand'ombra non rendono gli alberi,
e più e più si mostrano d'attorno
per troppa luce, le parvenze, falbe.

Il sole, in alto, - e un secco greto.
Il mio giorno non è dunque passato:
l'ora più bella è di là dal muretto
che rinchiude in un occaso scialbato.

L'arsura, in giro; un martin pescatore
volteggia s'una reliquia di vita.
La buona pioggia è di là dallo squallore,
ma in attendere è gioia più compita.

La gloria del mezzogiorno trionfante

La gloria del mezzogiorno trionfante
è quando gli alberi non fanno più ombra (=il sole
è a picco) e a causa della luce eccessiva
i contorni delle cose si mostrano sempre più sfumati.

Il sole incombe dal cielo e il letto del torrente è secco.
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 farà un tiepido e pallido tramonto.

L'arsura domina ovunque; un martin pescatore
volteggia sopra una reliquia di vita.
La buona pioggia arriverà dopo
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 squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.

Non chiederci la parola

Non chiederci la parola che definisca completamente
il nostro animo informe, e a lettere di fuoco
lo manifesti e lo chiarisca come un fiore di croco,
ben visibile in mezzo ad un prato polveroso.

[Noi non siamo come] l'uomo che se ne va sicuro
agli occhi degli altri e che ha conflitti con se stesso,
e che non si preoccupa se il sole accecante
stampa la sua ombra sopra un muro scalcinato!

Non domandarci la formula che ti apra gli occhi
su nuovi mondi. [Possiamo dirti solamente]
qualche sillaba storta e secca come un ramo.
Oggi 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 positivistica 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.

---I☺I---

Meriggiare pallido e assorto, 1916

Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, fruscii di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la veccia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Passare il meriggio abbagliato dal sole

Passare il pomeriggio abbagliato dal sole
e immerso nei miei pensieri
vicino a un muro arroventato di giardino,
ascoltare tra i pruni e la sterpaglia
il verso dei merli e il fruscio delle serpi.

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 al mio cammino lungo questo muro,
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 egizi, 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. È la stessa idea degli stoici: "*Fata volentem ducunt, nolentem trahunt*" ("Il destino conduce chi lo accetta, trascina chi resiste").
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.

---I☺I---

Spesso il male di vivere ho incontrato, 1923

Spesso il male di vivere ho incontrato
era il rivo strozzato che gorgoglia
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Spesso il male di vivere ho incontrato

Ho incontrato spesso il male di vivere:
era il ruscello strozzato che gorgoglia,
era una foglia riarsa che si incartocciava,
era il cavallo che cadeva [al suolo] morto.

Non conobbi alcun bene, tranne la condizione
prodigiosa, che schiude l'Indifferenza della divinità:
era la statua [inerte e insensibile] in un meriggio
sonnolento, la nuvola [leggera e impalpabile],
e 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 stressa 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). La rima è semplice: ABBA CDDA.
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'*Ecclesiaste* 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 d'Ippona 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 G. 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.
5. Filosofi e intellettuali non perdono occasione per dimostrare la loro stupidità: sono disposti anche a invadere il campo altrui, quello dei filosofi. Se in autunno le foglie degli alberi non morissero, morirebbe l'albero: ma, tra due mali... L'agnello non vuole essere divorato dal lupo, è comprensibile. Ma il lupo, se non divorasse l'agnello, morirebbe di fame e si estinguerebbe. D'altra parte il gregge, se non ci fossero i lupi predatori, aumenterebbe a dismisura, mangerebbe tutta l'erba e morirebbe… Visto da lontano e con il senno a regime, il rapporto tra preda e predatore è funzionale: fa delle vittime (le prede uccise e divorate), ma alla fin fine è vantaggioso per ambedue le parti, perché i predatori sono pochi, uccidono poche prede, tengono sotto controllo l'aumento numerico delle prede. Per me il mal di denti è un male, per il medico è un bene. Per eliminarlo, io corro da lui e lui mette le mani nelle mie tasche. Contente le due parti. Poi a me vien male di portafogli. Lo curo con il lavoro (lavoro di più o faccio gli straordinari). Gli uomini sono ammalati di antropocentrismo.
6. Bisognerebbe piuttosto parlare dell'ambiguità del Bene come dell'ambiguità del Male. Metto il dito sul fuoco, mi brucio: mi procuro una piccola ustione. Imparo a non farlo più. In futuro prendo l'avvertenza di stare lontano dai corpi roventi: evito una grande e è più pericolosa ustione.



1. Thomas Adams, *La catena dei monti Teton e il fiune Snake*, Parco nazionale del Grand Teton, 1942.

Le occasioni, 1939

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, forbice, quel volto,
solo nella memoria che si sfolla,
non far del grande suo viso in ascolto
la mia nebbia di sempre.

Un freddo cala... Duro il colpo svetta.
E l'acacia ferita da sé scrolla
il guscio di cicala
nella prima belletta 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: è 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.

Non recidere, o forbice, quel volto

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 mia 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 rami
fa cadere il guscio vuoto della cicala
nella prima fanghiglia di novembre.

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*, CXXVI. 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*.



1. Nick-Ut, *Kim Phúc Phan Thi, la "bimba del napalm"*, ustionata a nove anni da bombe USA, 08.09.1972.

La casa dei doganieri, 1930

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.
Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende...)
Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e 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 la luce intermittente di una petroliera (=qualche sprazzo di ricordi). Forse essa ci indica dove cercare le spiegazioni del senso della vita? Le onde continuano a rifrangersi 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 che si incontrano ad 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 verso dopo verso il significato dei fatti descritti e presentati. 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" per sempre.
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 ed è imprevedibile come un lancio di dadi.
2.3. Insomma l'uomo *subisce* il suo destino: la vita, come in *Meriggiare 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 taglia-

La casa dei doganieri

Tu non ricordi la casa dei doganieri,
che sorgeva a strapiombo sugli scogli:
essa ti attende ancora da quando
tu vi entrasti con i tuoi pensieri
e ti fermasti 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, imprevedibile.
Tu non ricordi: un altro tempo distrae
la tua memoria; un filo si riavvolge nella matassa.

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,
ci travolge in modo implacabile.
Di questo filo io tengo un capo;
ma ormai tu hai fatto un'altra scelta
e non respiri al buio qui con me
(=ti sei staccata completamente da me).

L'orizzonte che si allontana è illuminato
soltanto dalla luce intermittente 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.

no 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 matura 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 sera* 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 con gli 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.



1. Pieter Brügel il Vecchio, *Cacciatori nella neve*, 1565.

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 trasferisce 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 Apòllion* (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) e 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.

La raccolta *Ed è subito sera*, 1942

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

> Ognuno sta solo sul cuor della terra
> trafitto da un raggio di Sole:
> ed è subito sera.

Ed è subito sera

> Ognuno vive da solo sul cuore della terra,
> trafitto da un raggio di felicità.
> Poi giunge subito la sera.

Riassunto. Per il poeta ogni uomo vive la sua vita in solitudine, trafitto da un raggio di Sole (=di felicità). Poi 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 Manzoni, *La mia sera* di Pascoli, *La sera fiesolana* di D'Annunzio. Sono tutte *sere* profondamente diverse e inconciliabili.
3. Nella poesia è assente la possibilità di incontrare un altro individuo. Esiste soltanto l'individuo e l'individuo è solo, sempre solo. Aristotele invece sosteneva che l'uomo è intrinsecamente un esser sociale, che può vivere ed esprimersi soltanto insieme con gli altri. E tesse l'elogio dell'amicizia. Di solito l'individuo maschio va a caccia o si fa cacciare dalla femmina, e si sollazzano piacevolmente insieme. Così evitano l'estinzione della specie.
4. L'individuo di Quasimodo è inconsistente come l'ombra di Virgilio che Dante incontra nella selva oscura (*If* I). Ma è lontano sia dall'individuo/Pascoli schiacciato dal Male, sia dall'individuo super-uomo di D'Annunzio che non perde tempo con recriminazioni filosofiche, sia dall'individuo angariato dall'etichetta e dalle regole sociali di Pirandello.
5. Il Sole di Quasimodo, che manda un raggio di speranza o di felicità all'uomo, è antitetico al Sole accecante e disorientante di Montale.

---I ☺ I---

La raccolta poetica *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 sopra il cuore,
fra i morti abbandonati nelle piazze
sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
della madre che andava incontro al figlio
crocifisso sul palo del telegrafo?
Alle fronde dei salici, per voto,
anche le nostre cetre erano appese,
oscillavano lievi al triste vento.

Alle fronde dei salici

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

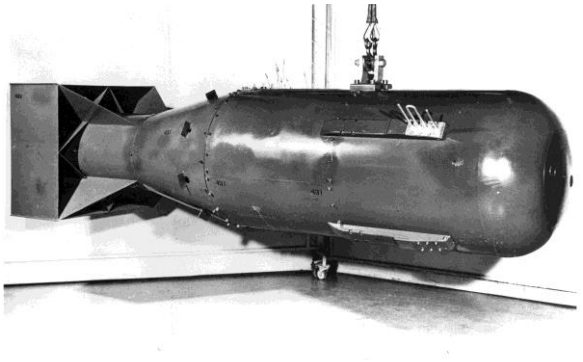
sopra il palo del telegrafo?
Alle fronde dei salici, per voto,
anche le nostre cetre erano appese (=avevamo deciso
di interrompere la nostra attività di poeti):
oscillavano lievemente a quel vento di morte.

Riassunto. Il poeta dice che non poteva scrivere poesie 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 è occupata militarmente dai tedeschi, ora divenuti improvvisamente "nemici". La guerra civile sembra essere soltanto accennata (gli storici la scoprono soltanto 40 anni dopo): 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. I militari italiani sono trasferiti in Germania (IMI). I crimini degli alleati contro la popolazione civile sono di gran lunga superiori alle rappresaglie dell'esercito tedesco e italiano della Repubblica Sociale, ma sono completamente ignorati. Vale la pena di ricordare almeno la distruzione del monastero millenario di Montecassino (dopo la guerra ricostruito con denaro americano) e la distruzione di Isernia, 3-4.000 morti in una sola notte (10.09.1943), sempre ad opera dei bombardieri USA e GB.

2. Quasimodo è un poeta e non conosce le sottigliezze giuridiche e ha vaghe idee di quel che stava accadendo: nel testo l'esercito italiano della RSI è scomparso dalla circolazione; inoltre, finché non è *denunciata* (il termine tecnico è questo), l'alleanza con la Germania resta valida. Il governo Badoglio voleva passare con gli USA-GB, ma senza denunciare l'alleanza… I morti abbandonati nelle piazze sono le conseguenze delle rappresaglie fatte dall'esercito tedesco e italiano della RSI, come reazione agli attacchi degli antifascisti. Le rappresaglie sono contemplate dai codici militari di guerra ed erano dirette contro partigiani e antifascisti che avevano impugnato le armi ed attaccavano di sorpresa e alle spalle le truppe



1. *Little boy*, lanciata su Hiroshima (Japan), 06.08.1945.

tedesche e della RSI. Neanche a guerra finita i tribunali militari italiani sanno dell'esistenza dei codici militari di guerra, e condannano militari tedeschi (Kappler e Priebke) con un metro di loro invenzione, che si riduce a questa regola: gli antifascisti possono sparare sui soldati tedeschi, i soldati tedeschi *non* possono sparare sui partigiani, sugli antifascisti, sulla popolazione che li appoggia. I 17.800 fascisti assassinati da partigiani e antifascisti (spesso semplici vendette personali) *a guerra finita*, cioè nel 1945-48, non sono ancora entrati nei libri di storia: tolgono l'aura di eroismo a coloro che hanno "liberato" l'Italia. I 129 preti assassinati dai comunisti del PCI in Emilia-Romagna (sempre a guerra finita) non hanno mai suscitato l'interesse di storici universitari e neanche di storici dilettanti. Le foibe invece hanno aspettato 50 anni prima di essere scoperte: chi in precedenza ne parlava era accusato di essere fascista. Giovanni Gentile (1875-1944) non è mai stato assassinato o forse è stato assassinato dai marziani. Le amnistie poi hanno impedito che finissero in galera tutti quei partigiani comunisti che erano stati condannati dai tribunali del *nuovo* regime per omicidi vari. Uno degli atti più squallidi e infami è compiuto dal presidente Sandro Pertini appena eletto: concede la grazia a Mario Toffanin (1912-1999), detto "Giacca, dei GAP, condannato all'ergastolo, per l'eccidio di Porzûs: 17 partigiani della Brigata "Osoppo", di orientamento cattolico e laico-socialista, assassinati il 07-18.02.1945). Secondo il settimanale "L'espresso" (25.09.1997) ci fu voto di scambio: il PCI votava a favore di Pertini, Pertini ricambiava con la grazia. L'ipotesi però è fatta soltanto 20 anni dopo l'inciucio. Pertini ha una buona fama, si è creato la fama di uomo integerrimo… Craxi il tangentista era suo compagno di partito.

3. Gli antifascisti con grande fantasia si inventano l'Italia "occupata dallo straniero o dai nazi-fascisti". Dimenticano che c'erano di mezzo anche Mussolini e le truppe di Salò. Così si fa prima. Con un fortissimo atteggiamento democratico non avevano mai riconosciuto il governo e il regime di Mussolini, che pure era andato al potere democraticamente con il 60% dei voti, qualche broglio (di nessuna importanza) e dopo cinque anni che essi NON governavano. Essi ritengono criminali le persecuzioni a cui Mussolini li sottopone (si tratta di carcere), ma ritengono giusto emar-

ginare Ungaretti, che si era schierato con il Nazional-fascismo… Due pesi e due misure. Il colmo dell'ironia è che essi, andati al potere, mettono addirittura fuori legge all'interno della *Costituzione* il Partito Nazional-fascista… Caduto il Nazional-fascismo per merito degli alleati (e non per merito loro), essi ritornano a mal governare come prima dell'avvento di Mussolini al potere. E più di prima. La prima repubblica è affossata dalle tangenti (1994), la seconda ne intasca più della prima, consolida i vitalizi ai parlamentari, dà loro l'immunità parlamentare e va in Africa a prelevare clandestini, che mette in albergo a spese degli italiani (2021)!
Quasimodo traduce in modo efficace i lirici greci, superando la traduzione letterale, per coglierne il sentimento ispiratore. Di seguito alcuni frammenti di Saffo (630ca.-570ca. a.C.).

---I☺I---

Saffo, *A me pare uguale agli dei*

A me pare uguale agli dei
chi a te vicino così dolce
suono ascolta mentre tu parli
e ridi amorosamente. Subito a me
il cuore si agita nel petto
solo che appena ti veda, e la voce
si perde sulla lingua inerte.
Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle,
e ho buio negli occhi e il rombo
del sangue alle orecchie.
E tutta in sudore e tremante
come erba patita scoloro:
e morte non pare lontana
a me rapita di mente.

Riassunto. Assomiglia agli dei l'uomo con cui l'amica parla e ride, tutta eccitata. Lei li guarda e poi guarda l'amica e si identifica in lei. E descrive le sue reazioni: la sua lingua non riesce più a parlare, il fuoco della passione la travolge. Le si annebbia la vista, sente il rombo del sangue nelle orecchie. È tutta un bagno di sudore e la morte non le sembra lontana.

Commento
1. Saffo è una donna libera ed istruita. Non si fa problemi a esprimere liberamente i suoi desideri: vuole essere *posseduta* ed essere posseduta dall'*amante dell'amica*. In un altro frammento, *Tramontata è la luna*, è dispiaciuta di dormir sola, perché il tempo e la giovinezza passano. Nel mondo occidentale desta una enorme meraviglia la prima laurea (è in filosofia) nel secondo millennio, quella di Elena Lucrezia Corner Piscopia (1646-1684), che la discute nel 1678. Forse gli illuministi si sbagliavano, quando dicevano che la storia è progresso continuo e inarrestabile.
2. Per farsi un'idea di "uomo simile agli dei", basta pensare alla statua di Posidone (Museo Archeologico Nazionale di Atene) o ai due bronzi di Riace (Museo Archeologico Nazionale di Regio Calabria).

Saffo, *Plenilunio*

Gli astri d'intorno alla leggiadra luna
nascondono l'immagine lucente,
quando piena più risplende, bianca
sopra la terra.

Riassunto. Le stelle intorno alla bella luna perdono il loro splendore e si affievoliscono, quando la luna piena risplende luminosa sopra la terra.

Commento
1. La luna compare più volte in Leopardi che ha studiato Saffo e i lirici greci: *Alla luna*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, *Il tramonto della luna*. E poi compare di passaggio in altri idilli.
2. La luna è presente anche nella novella *Ciàula scopre la luna* di Pirandello. Ciàula, un caruso, deve restare a lavorare oltre l'orario. La cosa non lo disturba. Ha invece paura di uscire dalla miniera e trovare il buio. Ma esce e trova il paesaggio illuminato dalla luna e piange di commozione. Non l'aveva mai vista.

---I☺I---

Saffo, *Tramontata è la luna*

Tramontata è la luna
e le Peiadi a mezzo della notte;
anche la giovinezza già dilegua,
e ora nel mio letto resto sola.
Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte
che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amara indomabile belva.
Ma a me non ape, non miele;
e soffro e desidero.

Riassunto. È notte e la luna è tramontata, anche la giovinezza comincia a venir meno. L'amore sconvolge l'animo di Saffo come il vento che irrompe tra le querce, e le scioglie e le agita le membra. Ma nessun uomo è con lei per soddisfare dolcemente la passione che la divora.

Commento
1. Questi pochi frammenti mostrano un mondo di passioni e di affetti ben diverso da quanto poi produrrà in letteratura l'Occidente medioevale, dalla Scuola siciliana a Cecco Angiolieri, da Guinizelli a Dante.
2. La traduzione di Quasimodo va all'essenziale, al motivo che ha ispirato il poeta. E lo volge in un buon italiano letterario di oggi.
3. Anche Poliziano e poi Leopardi uniscono giovinezza e amore: "cogli la bella rosa…" (*I' mi trovai, fanciulle, un ben mattino*), "e te, german di giovinezza, amore…" (*Il passero solitario*).

----------I☺I----------

Umberto Saba (1883-1957)

La vita. Umberto Saba nasce a Trieste nel 1883. Ha una infanzia disagiata. Il padre abbandona la madre ed egli è 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 è 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 è 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.

Saba non è certamente un poeta ermetico, anzi predilige la chiarezza e versi vicini alla prosa, ma va messo vicino agli ermetici, di cui è coetaneo.

Le opere. Saba scrive *Poesie* (1910), *Con i miei occhi* (1912), *Cose leggere e vaganti* (1920), il *Canzoniere* (1921), la *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; *Mediterranee* (1948), che poi confluisce nel *Canzoniere*; infine il *Canzoniere* (1961), che comprende quasi tutta l'opera in versi precedente.

Il *Canzoniere*, 1961

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 parti: 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 a una capra.
Era sola sul prato, era legata.
Sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, belava.
Quell'uguale belato era fraterno
al mio dolore. Ed io risposi, prima
per celia, poi perché il dolore è eterno,
ha una voce e non varia.
Questa voce sentiva (=io sentivo)
gemere in una capra solitaria.
In una capra dal viso semita
sentiva (=io sentivo) querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita.

La capra

Ho parlato a 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,
ha un'unica voce e non varia mai.
Sentivo gemere questa voce di dolore
in una capra abbandonata.
In una capra con il viso semita
io sentivo il lamento di dolore
per tutti i mali che colpiscono
tutti gli esseri viventi.

Riassunto. Il poeta ha parlato a 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. Anziché 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 è usata anche nella poesia più famosa, *A mia moglie*.

---I☺I---

A mia moglie, 1911

Tu sei come una giovane
una bianca pollastra.
Le si arruffano al vento
le piume, il collo china
per bere, e in terra raspa;
ma, nell'andare, ha il lento
tuo passo di regina,
ed incede sull'erba
pettoruta e superba.
È migliore del maschio.
È come sono tutte
le femmine di tutti
i sereni animali
che avvicinano a Dio,
Così, se l'occhio, se il giudizio mio
non m'inganna, fra queste hai le tue uguali,
e in nessun'altra donna.
Quando la sera assonna
le gallinelle,
mettono voci che ricordan quelle,
dolcissime, onde a volte dei tuoi mali
ti quereli, e non sai
che la tua voce ha la soave e triste
musica dei pollai.

Tu sei come una gravida
giovenca;
libera ancora e senza
gravezza, anzi festosa;
che, se la lisci, il collo
volge, ove tinge un rosa
tenero la tua carne.
se l'incontri e muggire
l'odi, tanto è quel suono
lamentoso, che l'erba
strappi, per farle un dono.
È così che il mio dono
t'offro quando sei triste.

Tu sei come una lunga
cagna, che sempre tanta
dolcezza ha negli occhi,
e ferocia nel cuore.
Ai tuoi piedi una santa
sembra, che d'un fervore
indomabile arda,
e così ti riguarda
come il suo Dio e Signore.
Quando in casa o per via
segue, a chi solo tenti
avvicinarsi, i denti
candidissimi scopre.
Ed il suo amore soffre
di gelosia.

Tu sei come la pavida
coniglia. Entro l'angusta
gabbia ritta al vederti
s'alza,
e verso te gli orecchi
alti protende e fermi;
che la crusca e i radicchi
tu le porti, di cui
priva in sé si rannicchia,
cerca gli angoli bui.
Chi potrebbe quel cibo
ritoglierle? chi il pelo
che si strappa di dosso,
per aggiungerlo al nido
dove poi partorire?
Chi mai farti soffrire?

Tu sei come la rondine
che torna in primavera.
Ma in autunno riparte;
e tu non hai quest'arte.

Tu questo hai della rondine:
le movenze leggere:
questo che a me, che mi sentiva ed era
vecchio, annunciavi un'altra primavera.

Tu sei come la provvida
formica. Di lei, quando
escono alla campagna,
parla al bimbo la nonna
che l'accompagna.
E così nella pecchia
ti ritrovo, ed in tutte
le femmine di tutti
i sereni animali

che avvicinano a Dio;
e in nessun'altra donna.

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. *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 spiegargliela.
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. Per Petrarca *amore verso Dio* e *amore verso la donna* erano incompatibili. Per Saba invece la donna porta l'uomo a Dio, come nel *Dolce stil novo*.
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*.

---I☺I---

Trieste, 1910-12

Ho attraversata tutta la città.
Poi ho salita un'erta,
popolosa in principio, in là deserta,
chiusa da un muricciolo:
un cantuccio in cui solo
siedo; e mi pare che dove esso termina
termini la città.

Trieste ha una scontrosa
grazia. Se piace,
è come un ragazzaccio aspro e vorace,
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore;
come un amore
con gelosia.
Da quest'erta ogni chiesa, ogni sua via
scopro, se mena all'ingombrata spiaggia,
o alla collina cui, sulla sassosa
cima, una casa, l'ultima, s'aggrappa.

Intorno
circola ad ogni cosa
un'aria strana, un'aria tormentosa,
l'aria natia.
La mia città che in ogni parte è viva,
ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita
pensosa e schiva.

Riassunto. Il poeta ha attraversato tutta la città e poi è salito su una collina ripida, pima popolosa e poi deserta. Lì è un cantuccio, dove siede in solitudine. Per lui lì termina la città. Trieste ha una grazia scontrosa, come un ragazzaccio aspro e affamato, che ha gli occhi azzurri e le mani troppo grandi per regalare un fiore. Dal suo cantuccio il poeta domina il paesaggio: vede la chiesa, le vie, la spiaggia. Trieste ha l'aria strana di casa propria. Essa è viva ed ha anche quel cantuccio che ben si adatta alla sua vita pensosa e schiva.

Commento
1. Il poeta descrive con vivacità la città dove vive, la paragona a un ragazzaccio selvaggio e affamato di tutto. Su una collina si trova il cantuccio da cui domina la città dall'alto e dove si apparta in solitudine. La città ha proprio il sapore strano di casa sua. E quel cantuccio appartato e vicino al cielo è adatto alla sua vita pensosa e schiva.
2. Nel 1947 Saba scrive *Ulisse* in cui rivendica la sua vita coraggiosa ma solitaria, passata in mare, mentre gli amici hanno cercato la sicurezza del porto. Lo spirito e la solitudine sono rimasti gli stessi.
3. Il poeta umanizza la città la paragona a un essere umano, e precisamente a un giovane, che è selvaggio, ma che ha tutta la vita davanti a sé.

---I☺I---

Città vecchia, 1910-12

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia.
Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.

Qui tra la gente che viene che va

dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà.

Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega,
il dragone che siede alla bottega
del friggitore,
la tumultuante giovane impazzita
d'amore,
sono tutte creature della vita
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.

Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi
più puro dove più turpe è la via.

Riassunto. Spesso il poeta ritorna a casa per una via oscura della città vecchia. Qui tra la gente che viene dall'osteria e va a casa o al bordello, in questo grande porto di mare, trova l'infinito nell'umiltà. Qui trova una umanità degradata: la prostituta e il marinaio, il vecchio che bestemmia e la femmina che bega, il dragone che aspetta di mangiare e la ragazza follemente innamorata. Qui, in compagnia degli umili, egli sente il suo pensiero farsi più puro, proprio dove più turpe è la vita.

Commento
1. Il poeta descrive, come di consueto, rapidamente uno scorcio della città vecchia, che deve attraversare per andare a casa. Percorre una via oscura con un'osteria, da cui esce la gente per ritornare a casa o per andare in bordello. Proprio in questo porto di mare, frequentata da una umanità degradata, l'infinito e l'umiltà si incontrano, ed in compagnia di questi umili egli sente che il suo pensiero si fa più puro, proprio dove è più turpe la vita di altri essere umani.
2. La poetica di Saba parla di fatti e fatterelli della vita quotidiana, belli o brutti non importa, che poi commenta. Qui descrive un'osteria del porto, frequentata da una umanità di derelitti, ubriaconi, marinai di passaggio, prostitute, ma non prova ribrezzo né esprime alcun giudizio di condanna. Qui egli sente che l'infinito e gli umili si incontrano ed egli, proprio davanti e a contatto con questa umanità degradata, si sente più puro.
3. Probabilmente è la prima volta nella storia della letteratura che in una poesia compare la parola *lupanare*, cioè bordello.
4. Anche ne *La capra* (1909-10) Saba vede una capra sotto la pioggia, non la slega, non interviene, e fa una riflessione: la capra gli ricorda le sofferenze di tutti gli uomini, colpiti dal dolore. Amen.

---I ☺ I---

***Ritratto della mia bambina*, 1920**

La mia bambina con la palla in mano,
con gli occhi grandi colore del cielo
e dell'estiva vesticciola: "Babbo
– mi disse – voglio uscire oggi con te".
Ed io pensavo: di tante parvenze
che s'ammirano al mondo, io ben so a quali
posso la mia bambina assomigliare.
Certo alla schiuma, alla marina schiuma
che sull'onde biancheggia, a quella scia
ch'esce azzurra dai tetti e il vento sperde;
anche alle nubi, insensibili nubi
che si fanno e disfanno in chiaro cielo;
e ad altre cose leggere e vaganti.

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 ma muore, o il "garzoncello scherzoso" dell'ultima strofa de *Il sabato del villaggio*. I giovanissimi peraltro hanno avuto poco spazio nella produzione letteraria.

---I ☺ I---

La Malinconia, 1923-24

Malinconia
la vita mia
struggi terribilmente;
e non v'è al mondo, non c'è al mondo niente
che mi divaghi.

Niente, o una sola
casa. Figliola,
quella per me saresti.
S'apre una porta; in tue succinte vesti
entri, e mi smaghi.

Piccola tanto,
fugace incanto
di primavera. I biondi
riccioli molti nel berretto ascondi,
altri ne ostenti.

Ma giovinezza,
torbida ebbrezza,
passa, passa l'amore.
Restan sì tristi nel dolente cuore,
presentimenti.

Malinconia,
la vita mia
amò lieta una cosa,
sempre: la Morte. Or quasi è dolorosa,
ch'altro non spero.

Quando non s'ama
più, non si chiama
lei la liberatrice;
e nel dolore non fa più felice
il suo pensiero.

Io non sapevo
questo; ora bevo
l'ultimo sorso amaro
dell'esperienza. Oh quanto è mai più caro
il pensier della morte,

al giovanetto,
che a un primo affetto
cangia colore e trema.
Non ama il vecchio la tomba: suprema
crudeltà della sorte.

Riassunto. La Malinconia (personificata) riempie la vita del poeta, perché al mondo non c'è niente che lo renda spensierato. Essa è divenuta la compagnia inseparabile della sua vita. Entra succinta nella sua casa, con i suoi riccioli, in parte nascosti dal berretto, in parte mostrati con ostentazione. E il poeta riflette: passa la giovinezza e passa anche l'amore, restano soltanto tristi presentimenti nel cuore. Per tutta la vita egli ha amato sempre, e con letizia, soltanto una cosa:

La malinconia

Tu, o Malinconia,
riempi terribilmente
la mia vita
e al mondo non c'è niente
che mi svaghi.

Niente o una sola
casa. O figlia,
tu per me saresti quella casa.
Una porta si apre, tu entri vestita
succintamente, e mi affascini.

Sei tanto piccola,
sei un incanto fugace
di primavera. Nascondi
nel berretto i tuoi riccioli biondi,
altri li mostri con ostentazione.

Ma la giovinezza,
con la sua torbida ebbrezza,
passa, passa anche 'amore.
Così restano tristi presentimenti
nel cuore addolorato.

O Malinconia,
la vita mia
amò lieta una cosa,
sempre: la Morte. Ora essa è quasi dolorosa,
perché non spero altro.

Quando non si ama
più, non si chiama
lei a liberarci [dal vuoto];
e nel dolore non ci fa più felici
il suo pensiero (=pensare a lei).

Io non sapevo
questo; ora bevo
l'ultimo sorso amaro
dell'esperienza. Oh, quanto è mai più caro
il pensier della morte (=pensare alla morte),

al giovanetto,
che come prima reazione
cambia colore e trema.
E neanche il vecchio ama la tomba: la suprema
crudeltà del nostro destino di esseri mortali.

la Morte (personificata). Quando non si ama più, non si chiama lei, la liberatrice. E, quando siamo immersi nel dolore, non ci fa più felici pensare a lei. Il poeta non lo sapeva. Ora, che lo scopre, beve l'ultimo sorso amaro dell'esperienza. Il pensiero della morte è più caro al giovinetto che come prima reazione cambia colore e trema. E neanche il vecchio ama la tomba, la suprema forma di crudeltà del nostro destino di esseri mortali. Ormai per il poeta nemmeno il pensiero della

morte, la liberatrice, è rimasto più un sollievo, perciò si abbandona alla Malinconia.

Commento
1. La Malinconia è divenuta la compagna inseparabile del poeta e riempie la sua casa. Egli riflette: passa la giovinezza, passa anche l'amore e la vita resta vuota. Il poeta ha sempre amato la morte, la liberatrice. Ma ha scoperto che, quando non si ama, più, non la si invoca. E neanche quando siamo immersi nel dolore la invochiamo; siamo legati alla vita. Essa è più cara al giovane che al pensarla cambia colore e trema. E neanche il vecchio la ama: essa pone fine alla sua vita. Il poeta così ha scoperto che non può contare nemmeno sulla morte. Gli resta soltanto la Malinconia.
2. È simpatico ed inevitabile paragonare la malinconia di Saba con quella di Cecco Angiolieri, che ha una ben diversa motivazione: la sua donna lo ignora ed egli è tristissimo… (*La mia malinconia è tanta e tale*). Ma anche con la malinconia di Charles Baudelaire (*Spleen*, 1857) e dei "poeti maledetti".

---I☺I---

***Fanciulle*, 1923-24**

Maria ti guarda con gli occhi un poco
come Venere loschi.
Cielo par che s'infoschi (=renda torbido)
quello sguardo, il suo accento è quasi roco.

Non è bella, né in donna ha quei gentili
atti (=comportamenti), cari agli umani;
belle ha solo le mani,
mani da baci, mani signorili.

Dove veste, sue vesti son richiami
per il maschio, un'asprezza
strana di tinte. È mezza
bambina e mezza bestia. Eppure l'ami.

Sai ch'è ladra e bugiarda, una nemica
dei tuoi intimi pregi (=valori più profondi);
ma quanto più la spregi (=disprezzi)
più la vorresti alle tue voglie amica.

Riassunto. Maria ha uno sguardo equivoco, torbido, puttanesco, e ha la voce quasi roca. Non è bella e non ha quelle movenze che piacciono tanto agli uomini. ha belle soltanto le mani, che vorresti baciare. Veste in modo provocante, da attirare i maschi. È mezza bambina e mezza selvaggia. Eppure suscita in te un sentimento d'amore. Sai che è ladra, bugiarda, una nemica dei tuoi valori. Ma, quanto più tu la disprezzi, tanto più tu la vorresti amica dei tuoi desideri.

Commento
1. Il poeta si rivolge a un amico immaginario (il "tu" del testo), in realtà parla delle sue reazioni verso Maria, una delle ragazze che ha visto o che conosce o che ha incontrato. In alternativa parla di Maria ad alta voce, tra sé e sé. Maria è una ragazza, che ha uno sguardo equivoco, torbido, puttanesco. Non è bella, a parte le mani, che attirano baci. Veste in modo provocante e invitante, per adescare i maschi. È per metà bambina e per metà selvaggia. Eppure suscita nell'animo del poeta (o di chi la guarda) un sentimento d'amore, anche se sa che è ladra e bugiarda, quindi una nemica dei suoi valori. E il risultato è che quanto più la sua ragione la disprezza, tanto più il suo cuore la apprezza.
1.1. Il "tu" del testo può essere il poeta che parla a se stesso, un "tu" immaginario o anche un "tu" impersonale. Il "tu" impersonale era molto apprezzato dalla retorica antica.
2. Il poeta è affascinato dalla ragazza: non è bella, ha uno sguardo torbido e puttanesco, è per metà selvaggia, è anche ladra e bugiarda, insomma va contro tutti i suoi valori. Eppure egli la desidera lo stesso, e intensamente. Insomma al cuore o all'istinto non si comanda.
3. La ragazza lo attrae proprio perché ha mantenuto caratteristiche presociali, è rimasta selvaggia. E, stando al titolo, è rimasta anche bambina, cioè è rimasta adolescente.
4. Saba canta piccoli eventi della vita quotidiana. eventi effimeri, destinati a scomparire in breve tempo. Vedi una ragazza diversa dal solito, ti colpisce e la desideri. E poi in genere si passa oltre.
5. La poesia è rapida e garbata. Il lettore non si accorge nemmeno che ripropone un motivo antichissimo di Catullo (84-54 a.C.): "Odi et amo".
6. La ragazza o la giovane donna è anti-stilnovistica ("Tanto gentile e tanto onesta pare La donna mia…") ed è anche anti-petrarchesca ("Erano i capei d'oro a l'aura sparsi"). Non è neanche la donna letteraria o ricoperta di *agudezas* del Barocco. È la ragazza terra terra, rozza o spontanea, non acculturata o selvaggia, ieri *hippy* ed oggi *dark*, che si incontra per strada e che ci colpisce per la sua giovinezza, che noi abbiamo dimenticato da poco o, in alternativa, da un pezzo.
7. Per il poeta la vita è fatta soltanto di giovinezza e di amore. Pochino, pochino. Potrebbe essere anche vita dedita al lavoro, agli studi, alla poesia, all'autofustigazione come i *vattienti*, all'amicizia, ai passatempi, al sesso più sfrenato, che faccia a meno dell'amore, o anche all'ascessi mistica. O ai viaggi. Ma ognuno fa quel che può e ama quel che può.

---I☺I---

Teatro degli Artigianelli, 1944

Falce martello e la stella d'Italia
ornano nuovi la sala. Ma quanto
dolore per quel segno su quel muro!

Esce, sorretto dalle grucce, il Prologo.
Saluta al pugno; dice sue parole
perché le donne ridano e i fanciulli
che affollano la povera platea.
Dice, timido ancora, dell'idea
che gli animi affratella; chiude: "E adesso
faccio come i tedeschi: mi ritiro".
Tra un atto e l'altro, alla Cantina, in giro
rosseggia parco ai bicchieri l'amico
dell'uomo, cui rimargina ferite,
gli chiude solchi dolorosi; alcuno
venuto qui da spaventosi esigli,
si scalda a lui come chi ha freddo al sole.

Questo è il Teatro degli Artigianelli,
quale lo vide il poeta nel mille
novecentoquarantaquattro, un giorno
di Settembre, che a tratti
rombava ancora il canone, e Firenze
taceva, assorta nelle sue rovine.

Riassunto. La sala era adorna di una bandiera con la falce e il martello e la stella d'Italia. Il conferenziere sale sul palco, sorretto dalle grucce, saluta con il pugno alzato, poi dice alcune parole per far ridere le donne e i bambini presenti, quindi parla degli ideali comunisti, che affratellano gli uomini, infine chiude con una battuta di spirito: adesso fa come i tedeschi, si ritira. In cantina si beve, ma con moderazione. Il vino rimargina le ferite e chiude solchi dolorosi. Qualcuno, ritornato dall'esilio, lo usa per scaldarsi, come ci si scalda al sole. Questo è il Teatro degli Artigianelli, come il poeta lo vide nel settembre del 1944. Di tanto in tanto si sentiva ancora il cannone rombare e Firenze contemplava le sue macerie.

Commento

1. Il poeta descrive un fatterello di vita quotidiana: quel che succede nel Teatro degli Artigianelli. Nella sala c'è una bandiera con la falce e il martello e la stella d'Italia, il conferenziere cerca di coinvolgere con una battuta le donne e i bambini presenti, è breve e alla fine conclude con una battuta che fa piacere a tutti: si ritira come si stanno ritirando i tedeschi. Il lettore ha la sorpresa finale; il poeta entra direttamente sulla scena, come il conferenziere: è a Firenze, è il settembre 1944, in lontananza si sente ancora il rombo del cannone, Firenze medita sulle sue rovine.
3. La platea è costituita soltanto da donne e bambini, perché gli uomini sono al fronte. Il conferenziere sembra essere un invalido di guerra.
4. Anche qui un piccolo fatto di vita quotidiana, ma con una sorpresa finale (come in altre poesie): il poeta entra direttamente sulla scena ed è proprio lui che vede e poi descrive il comizio al Teatro degli Artigianelli. Il fronte si è appena spostato a nord e il PCI inizia subito a fare attività politica e proseliti. Pochi anni dopo diventa il più forte partito comunista d'Europa, seguito dal PCF francese, ambedue fortemente filosovietici: una spina nel fianco ai regimi "democratici" europei, filoamericani a ragion veduta, perché gli USA con il piano Marshall, a fondo perduto, avevano finanziato la ricostruzione e l'inserimento di Germania e Italia nell'area occidentale.
5. Saba conclude con Firenze o con i fiorentini assorti a riflettere sulle rovine della città, e dimentica che erano state provocati da bombardamenti americani contro la popolazione civile. Ma poteva sempre dare la colpa ai tedeschi o ai nazisti di aver scatenato la guerra o di aver provocato i bombardamenti americani… Ma è scusato: la guerra e i pericoli si erano appena spostati al nord, e la riflessione più approfondita poteva essere ragionevolmente rimandata di qualche giorno o di qualche mese. Anche di qualche anno o di qualche secolo. Oggi (2017) non è ancora stata fatta una riflessione decente sulla seconda guerra mondiale e sulla storia italiana dal 1918 al 1948 (e oltre). Gli storici laici disturbano la morale cattolica e dividono le parti in guerra in buoni (USA, GB, fronte antifascista e partigiani) e cattivi (l'esercito tedesco e italiano, il regime Nazional-socialista e Nazional-fascista, poi la RSI). Tedeschi e fascisti sono pure chiamati in modo improprio con il nome di *nazisti* e *nazifascisti*. I laici accusano la Chiesa di usare la morale, ma, quando fa comodo, essi vi si buttano dentro come un delfino in acqua. Preferiscono evitare di applicare le regole del buon metodo storico: darebbe loro sgradite sorprese.



1. François Alfred Delobbe, *La spigolatrice*, 1882.

Ulisse, 1947

Nella mia giovinezza ho navigato
lungo le coste dalmate. Isolotti
a fior d'onda emergevano, ove raro
un uccello sostava intento a prede,
coperti d'alghe, scivolosi, al sole
belli come smeraldi. Quando l'alta
marea e la notte li annullava, vele
sottovento sbandavano più al largo,
per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno
è quella terra di nessuno. Il porto
accende ad altri i suoi lumi; me al largo
sospinge ancora il non domato spirito,
e della vita il doloroso amore.

Ulisse

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. Ricoperti di alghe,
erano scivolosi, e sotto il sole risplendevano
come smeraldi. Quando l'alta marea e la notte
li rendeva invisibili, le navi si allontanavano
dalla costa, per evitare il pericolo. Oggi
[che son 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 per 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 (=amici e coetanei) hanno cercato la sicurezza nel porto. Egli invece è spinto ancora al largo dal suo spirito indomito e dal suo amore intenso 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 antieroica 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 (forse) 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) si lamenta che quel che amò e quel che sperò fu inutile e che ora lo aspetta soltanto la morte. In *Nevicata* (1881) 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. Altrove aveva detto che la sua compagna costante è la Malinconia, personificata. Non pensa più neanche al sollievo della Morte (personificata), a cui aveva pensato per tutta la vita (*La Malinconia*, 1923-24).

----------I☺I----------



1. *Sarcofago degli sposi*, Museo Nazionale Etrusco, Villa Giulia (RR), sec. VI a.C.

Dino Buzzati (1906-1972)

La vita. Dino Buzzati nasce a San Pellegrino di Belluno (BL) nel 1906, dove la famiglia si recava d'estate, ma vive e si forma a Milano. Fin da studente collabora al *Corriere della sera* come cronista, redattore e inviato speciale. Nel 1928 si laurea in giurisprudenza ed entra come praticante nel *Corriere della sera*. Alla fine degli anni Trenta Buzzati inizia a pubblicare racconti fantastici e surreali sul *Corriere* e su altre testate giornalistiche. Nel 1940 per il *Corriere della sera* è inviato speciale ad Addis Abeba e scrive molte corrispondenze di guerra. Nel periodo della Repubblica Sociale Italiana (1943-45) prosegue la sua attività al *Corriere della Sera*, controllato dal regime. Il 26 aprile 1945 scrive l'editoriale di prima pagina *Cronaca di ore memorabili*, con cui racconta e commenta l'avvenuta "liberazione" del 25 aprile.
Dal 1945 sino alla morte scrive articoli di cronaca nera, il settore giornalistico che preferisce. I numerosi pezzi giornalistici dedicati agli omicidi e alle tragedie italiane (e non solo) saranno raccolti da Lorenzo Viganò e pubblicati nel 2002 in un cofanetto di due volumi dal titolo *La "nera" di Dino Buzzati*. Parallelamente alla cronaca nera si dedica alla cronaca bianca, alla cronaca sportiva (soprattutto all'alpinismo e allo sci, come testimoniano gli articoli raccolti nel volume postumo *I fuorilegge della montagna*) e soprattutto alla *Terza pagina*.
Nel 1949 è inviato dal *Corriere della sera* al seguito del Giro d'Italia, all'epoca la manifestazione sportiva più seguita nella penisola. Nel 1958 vince il premio Strega con *Sessanta racconti*.
Dal 1950 al 1963 è vicedirettore della *Domenica del Corriere*. In realtà è un direttore ombra, poiché guida i collaboratori del periodico e si occupa dell'impaginazione, della grafica, dei titoli, degli argomenti da trattare (sport, cinema, musica leggera, TV, politica). Nelle sue mani il settimanale incrementa moltissimo le vendite e sfiora più volte il milione di copie. Come Giorgio Bocca, sostiene la tesi della catastrofe naturale per il disastro del Vajont (1963).
Nei primi anni Sessanta è inviato del giornale per brevi periodi in Giappone, a Gerusalemme, a New York e Washington, in India, a Praga. Alcuni degli articoli scritti durante questi viaggi saranno inclusi nel volume *Cronache terrestri*, una raccolta di un centinaio di brani giornalistici di vario genere (cronaca, sport, cultura, società), pubblicata poco dopo la sua morte. Quelli scritti in occasione del viaggio di Paolo VI a Gerusalemme saranno raccolti nel volume postumo *Con il papa in Terrasanta* (2014).
Nello stesso periodo inizia ad occuparsi stabilmente di arte, fino ad assumere nel 1967 l'incarico di critico d'arte del *Corriere della sera*. In realtà, come egli stesso ammette, non fa vere e proprie critiche, ma resoconti sulle principali novità artistiche, che narra con un linguaggio semplice e privo di tecnicismi.
Muore a Milano nel 1972.

Le opere. Buzzati scrive *Bàrnabo delle montagne* (1933), *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935), *Il Deserto dei Tartari* (1940), il romanzo per bambini *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945), *Il grande ritratto* (1960), il romanzo sperimentale *Un amore* (1963), *Poema a fumetti* (1969), che mescola creativamente testo e immagini (anche erotiche) ed è considerato la prima *graphic novel* italiana, e moltissime raccolte di racconti. I racconti migliori sono raccolti in *Sessanta racconti*, che vince il Premio Strega nel 1958.

La poetica. Buzzati scrive moltissimi romanzi e racconti surreali e fantastici. Ma è anche giornalista, pittore, drammaturgo, librettista, scenografo, costumista e poeta. Il suo stile narrativo è riconducibile al genere fantastico, con elementi molto vicini al surrealismo, all'orrore e alla fantascienza. I risultati sono accattivanti e riescono sempre a coinvolgere il lettore. Nello stesso tempo lo scrittore svolge riflessioni su sentimenti tipici dell'animo umano, normalmente tenuti nascosti il più possibile, come l'angoscia, la paura della morte, l'interesse verso la magia e il mistero.
In tutta la sua produzione il *deus ex machina* è il caso o il destino, le Moire greche o le Parche romane, che condizionano costantemente la vita dei suoi personaggi, che peraltro non fanno nulla per opporsi e resistere.
L'autore si concentra sull'individuo e il suo destino come fanno gli esistenzialisti del tempo il filosofo francese Jean-Paul Sartre (1905-1980), che scrive *La nausea* (1948), e lo scrittore francese Albert Camus (1913-1960), che scrive *La peste* (1947). È amico di Camus, che gli traduce in francese diversi racconti.

Bàrnabo delle montagne, 1933

Bàrnabo è un giovane guardaboschi che vive con i suoi compagni in una casa tra le montagne. Tra i loro compiti vi è quello di sorvegliare *la Polveriera*, un deposito di munizioni e di esplosivi. Un giorno Del Colle, il capo dei guardiani, è ucciso da alcuni briganti. Qualche tempo dopo Bàrnabo, di ritorno da un'escursione con il compagno Bertón, si accorge che i briganti stanno nuovamente attaccando. Si spaventa, non interviene ad aiutare i suoi compagni e si nasconde. Una volta terminato l'assalto, in cui Bertòn rimane ferito a una gamba, Bàrnabo ritorna dai guardaboschi. Non riesce a giustificare la propria assenza, perciò è licenziato e cacciato. Amareggiato, scende in pianura, si reca dal cugino in campagna e lavora come contadino. Ma l'ex-guardaboschi ha nostalgia delle montagne e rimpiange la sua vita passata. Passano alcuni anni. Un giorno Bàrnabo incontra il suo amico Bertón, che gli consiglia di tornare. Egli viene anche a sapere che i briganti hanno nuovamente attaccato il deposito. L'anno seguente, accompagnato da Bertón, ritorna. *La Polveriera* è stata svuotata, munizioni ed esplosivi sono stati trasferiti in paese. Bàrnabo accet-

ta di rimanere solo, come unico guardaboschi. I compagni gli promettono di raggiungerlo in occasione di un atteso ritorno dei briganti. Egli attende i briganti, da solo, ed essi effettivamente arrivano. Egli li prende di mira; ma, ora che non ha più paura e ha la possibilità di rifarsi, sceglie deliberatamente di non sparare. Ormai ha trovato la serenità. I briganti si allontanano per non tornare più, e Bàrnabo resta a vivere in solitudine tra le sue montagne.

Commento
1. Il breve romanzo affronta alcuni motivi tipici di Buzzati. Il primo è la montagna, con la sua immensità, il suo silenzio, la sua atmosfera magica, fiabesca. Poi il tema dell'attesa e della volontà di riscattarsi, di avere una "grande occasione", che possa conferire un significato alla propria vita. L'attesa è il motivo principale dell'opera successiva, *Il Deserto dei Tartari*.
2. Nel mondo antico gli stoici dicevano: *fata volentem ducunt, nolentem trahunt* (*il destino conduce chi non si oppone, trascina con violenza chi vi resiste*). Ma gli inetti di Svevo non scelgono nemmeno di resistere al destino. Esso pende sopra la loro testa, ma non lo sanno nemmeno.
3. L'attesa rimanda in ogni caso agli idilli di Leopardi, in particolare *Il sabato del villaggio* (1829). Il "garzoncello scherzoso" attende la domenica, il più bel giorno della settimana, ma attende anche la maturità della vita. Il poeta è pessimista, e lo invita a godere il presente, perché la domenica e ugualmente la maturità saranno una delusione. Le due attese e gli insegnamenti che i due autori ne ricavano sono però completamente diversi. Leopardi invita a vivere il presente, che è felice, anche se non lo sappiamo. Buzzati finisce proponendo in alternativa una vita solitaria, il suicidio e una accettazione coraggiosa della morte. Ma bisogna *primum vivere, deinde philosophari* (*prima vivere e poi filosofare*). Drogo non ha iniziative nei confronti della vita: rimanda le decisioni e le scelte sino all'ultimo momento, quando ogni decisione è inutile.
4. Un altro confronto è con Giovanni Pascoli, *Alexandros* (1895): Alessandro Magno ha conquistato tutto il mondo allora conosciuto ed è arrivato sulle rive dell'Oceano Indiano, ma non è felice. Era più bello il momento della partenza, quando davanti a sé aveva tutto il suo destino. Aveva montagne imponenti da superare e nemici da affrontare. Ma, una volta superate, apparivano di gran lunga inferiori alle attese. Perciò era meglio abbandonarsi al sogno: il sogno è l'infinita ombra del Vero. Ora in alto nel cielo vede soltanto la Luna, ma essa è irraggiungibile. Aveva fatto la scelta migliore sua madre, che era rimasta nella reggia a sognare. *Il sonno di Odisseo* (1904) mostra una versione un po' diversa dello stesso motivo. Odisseo manca l'appuntamento che il destino gli aveva preparato: si addormenta e, mentre dorme, i suoi compagni aprono gli otri e liberano i venti che riportano la nave in alto mare. In lontananza vede un'ombra, ma non sa che cosa sia.

Il Deserto dei Tartari, 1940

Riassunto lungo. Il riassunto e il commento lunghi si trovano più sotto, nell'ultimo capitolo: **Romanzi italiani e stranieri del Novecento (1890-2010)**.

Riassunto medio. Il sottotenente Giovanni Drogo è inviato alla Fortezza Bastiani. All'arrivo prova il desiderio di tornare indietro. Pensa di far domanda di trasferimento, ma si fa convincere a rimanere per quattro mesi. Quella sera l'ufficiale Morel lo porta a vedere il paesaggio dalle mura della fortezza. L'orizzonte è nebbioso, la distesa è sconfinata. Due sere dopo inizia a fare le guardie alla Ridotta Nuova, la punta più avanzata della fortezza. Ed entra nel meccanismo delle parole d'ordine, del regolamento, delle ispezioni notturne. Il maggiore Tronk gli illustra i problemi che provoca il regolamento. Ma egli conta i giorni che lo separano dalla partenza. Scrive una lettera alla madre, ma non le dice che non si trova bene, per non farla preoccupare. *Non sa che proprio quella notte inizia per lui l'irreparabile fuga del tempo*. Conosce il sarto Prosdocimo, a cui dice che presto se ne sarebbe andato. L'aiutante del sarto nota che anche Prosdocimo si sente provvisoriamente assegnato alla fortezza, ma sono passati 15 anni… Alla fortezza tutti aspettano l'arrivo dei nemici, dal colonnello Filimore all'ultimo soldato. E avrebbero avuto un destino eroico. Egli pensa di essere fuori da quelle attese, presto sarebbe ripartito. Drogo conosce gli altri tenenti e ne diviene amico. Passano tre mesi. Al dottor Rovina dice di essere finito lì per sbaglio. Da parte sua Rovina gli dice che è lì da 25 anni e che non ha più senso che si faccia trasferire: doveva pensarci prima. Drogo pensa alla città e al fascino della fortezza. Il suo destino sarebbe venuto dal nord. E decide di restare. La vita abitudinaria nella fortezza, anche se dura, si impossessa di lui. È contento di aver deciso di restare. Aveva tempo per cambiare idea. Una sera sente un soldato cantarellare. Era vietato quando si faceva la guardia. Si avvicina, il soldato tace, ma la cantilena continua. Era una cascata in lontananza che mormorava. *Erano le parole della nostra vita, che noi facciamo fatica a capire*. Sono passati 22 mesi e Drogo continua ad aspettare. Un mattino i soldati vedono qualcosa muoversi in lontananza. Sono esultanti: il nemico sta arrivando. Non avevano aspettato invano. Attendono che il colonnello Filimore lo riconosca ufficialmente, ma egli sta zitto, era stato troppo spesso deluso. Anche lui sperava nell'arrivo del nemico. La guerra sarebbe stata il senso della loro vita. Un messaggero giunge con un dispaccio: si trattava soltanto di reparti dello Stato del Nord, venuti a stabilire il confine. Intanto son passati quattro anni. Tutti speravano che arrivasse il nemico, era la giustificazione della loro vita. I soldati sentono che la fortezza è divenuta una prigione e diventano nervosi senza sapere perché. Drogo invece è sicuro che se ne sarebbe andato. Intanto il cavallo lo porta in città. La licenza du-

ra due mesi. I suoi vecchi amici sono presi dal lavoro o dalla famiglia. Egli si sente estraneo o lontano da quel mondo. Va ad un ricevimento e si interessa di una ragazza. Ma il padrone di casa lo porta in giro per il palazzo a vedere le sue collezioni. Quando si libera, la ragazza è tornata a casa. Il giorno dopo va a trovare Maria, la sorella dell'amico Vescovi, ma non riesce a ristabilire l'antico rapporto con lei. Lei aspetta le sue parole, ma egli non ha la forza di pronunciarle. Si salutano con esagerata cordialità e Drogo se ne va. Quattro anni di fortezza danno il diritto a chiedere una nuova destinazione. Non volendo essere mandato lontano dalla città, Drogo chiede un colloquio con un generale. Il generale è disponibile. Dal generale Drogo viene a sapere che la fortezza avrebbe ridotto l'organico e che molti ufficiali avevano fatto domanda di trasferimento. Egli è sorpreso, non sapeva della riduzione d'organico. E non aveva fatto la domanda. Ritornando alla fortezza Drogo pensa di dare le dimissioni. Le illusioni guerriere erano state dimenticate. Ad uno ad uno i vari drappelli se ne vanno. Drogo si convince che tra un anno, un anno e mezzo sarà trasferito. E si mette a pensare al suo futuro. Pensa ai vecchi amici, alla vita in città. Ma poi è preso dalle consuete abitudini. E di giorno in giorno rimanda la decisione sul da farsi. *Intanto il tempo corre, anzi fugge.* Era giunto l'inverno e se n'era andato. Era giunta anche la primavera. A maggio perde la fiducia che arrivassero i Tartari. La vita alla fortezza è divenuta sempre più monotona. *E intanto il tempo passa.* L'aspetto di Drogo denuncia i segni dell'invecchiamento. Gli amici in città sono invecchiati, i loro figli sono ormai giovani ventenni. Egli ormai ha 54 anni e un aspetto malato. Si sparge la voce che presto sarebbero arrivati i nemici. Drogo prega Dio di farlo guarire. Sono ormai 30 anni che aspetta. Il comandante Simeoni lo invita a prendersi una licenza, per guarire. Al suo reciso diniego gli dice che deve andarsene, perché pensa di mettere tre ufficiali nella sua stanza. Drogo si prepara a partire. Qualcuno lo saluta, ma tutti sapevano ormai che non contava più nulla nella gerarchia della fortezza. Verso sera arriva ad una locanda. Decide di fermarsi. Nella sua camera pensa alla città. Sente che sta per piangere. *Gli sembra che la fuga del tempo si sia fermata.* È giunta la sua grande occasione, la battaglia che poteva ripagare l'intera vita. Di fronte ha l'ultimo nemico, la morte. Spera almeno che la sua esistenza sbagliata finisca bene. E la morte perde l'aspetto tremendo che ha per tutti. È dispiaciuto di avere un corpo malandato. Si sente libero e felice. Ma ha un dubbio: e se il suo coraggio fosse tutto un inganno? Non ci pensa nemmeno. La porta scricchiola. Drogo si mette a posto il colletto dell'uniforme e drizza il busto. Guarda per l'ultima volta la sua porzione di stelle. Poi, nel buio, sorride.

Commento

1. *Il Deserto dei Tartari* è un grande romanzo letterario, con tutti i pregi e i difetti che ciò implica. I suoi lettori sono intellettuali, giornalisti, letterati, forse qualche studente. Sono esclusi i popolani, che avevano appena la terza elementare ed erano semi-analfabeti, e che erano partiti per la guerra. Il protagonista aspetta il nemico, che non si decide mai di venire, nella realtà la guerra era già in atto: la seconda guerra mondiale (1939-45).
2. La problematica che il romanzo affronta riguarda una specifica classe sociale, la classe media e alta. Operai, contadini, agricoltori avevano una ben altra percezione del tempo che passa. Chi lavorava nei campi aveva una visione ciclica dell'anno e delle occupazioni. E non aveva tempo da sprecare con elucubrazioni filosofiche. A 20 anni si pensava al matrimonio e ai figli. La moglie dava una mano nel lavoro, si dedicava ai figli e agli animali da cortile. Anche alla cucina e a rammendare le calze o i pantaloni rotti, perché il denaro era scarso e l'economia era fondata sul baratto (fino al 1955 circa). A 40 anni i genitori avevano i figli ormai ventenni, erano felici e pensavano di aver avuto e di aver fatto tutto ciò che era umanamente possibile.
3. Drogo va confrontato con altri protagonisti di romanzi contemporanei o anteriori: i Vinti di Giovanni Verga (1881-86), i nobili che si dedicano a una vita estetica di Huysmans, D'Annunzio e Wilde (1884-90), gli eroi coraggiosi e romantici di Emilio Salgari (1880-1911), gli inetti di Italo Svevo (1892-1926), gli indifferenti di Alberto Moravia (1929).
4. Il romanzo è scandito dall'insidia invisibile, ma reale, che il tempo passa e corre sempre più veloce, lasciando i segni del suo passaggio sui volti e sui corpi degli individui. È una spada di Damocle, che pende spietata sopra il capo di tutti gli uomini. Un adagio latino diceva: *tempus fugit, il tempo fugge*. Un altro diceva: *carpe diem, quam minimum credula postero, cogli l'attimo e spera il meno possibile sul futuro*.
5. Chi vuole può considerare l'evoluzione del protagonista: l'eroe tradizionale positivo (i personaggi di Alexandre Dumas e poi di Jules Verne) cede il posto al super-uomo, all'esteta, all'anti-eroe, all'inetto. In seguito, all'eroe criminale che rubava ai ricchi e non dava nulla ai poveri. All'epoca c'erano però anche i ladri gentiluomini della letteratura popolare come Arsenio Lupin (1905). In seguito, negli anni Sessanta, compariranno gli eroi criminali affamati di denaro e di sesso: Kriminal, Satanik, Sadik (tutti e tre scomparsi da tempo), Diabolik (ancora vivo e vegeto). E decidere a quale figura appigliarsi.
6. Il romanzo una delle possibili concezioni del tempo:

1. il tempo psicologico di Dante, Petrarca, Buzzati;
2. il tempo ciclico annuale dell'agricoltore;
3. il tempo della fabbrica o dell'orologio;
4. il tempo del piacere, il tempo del dolore;
5. il tempo della fisica.

----------I☺I----------

Le correnti letterarie del secondo Novecento (1950-2000)

Molti autori della seconda metà del Novecento sono gli stessi della prima metà (in ordine cronologico):

Ignazio Silone (1900-1978)
Dino Buzzati (1906-1972)
Alberto Moravia (1907-1990)
Giorgio Bassani (1916-2000)
Carlo Cassola (1917-1987),
Pier Paolo Pasolini (1922-1975)
Italo Calvino (1923-1985).

I romanzi più importanti sono (in ordine di pubblicazione):

Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, 1960;
Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, 1960;
Carlo Cassola, *Il taglio del bosco*, 1960 (racconti);
Alberto Moravia, *La noia*, 1960;
Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, 1960;
Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, 1962;
Dino Buzzati, *Un amore*, 1963, un romanzo sperimentale;
Italo Calvino, *Marcovaldo* ovvero *Le stagioni in città*, 1963;
Giorgio Bassani, *Dietro la porta*, 1964;
Italo Calvino *Le cosmicomiche*, 1965;
Ignazio Silone, *Uscita di sicurezza*, 1965;
Carlo Cassola, *Storia di Ada*, 1967;
Ignazio Silone, *L'avventura di un povero cristiano*, 1968;
Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, 1969, la prima *graphic novel* italiana;
Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972;
Carlo Cassola, *Monte Mario*, 1973;
Carlo Cassola, *Il superstite*, 1978;
Carlo Cassola, *Un uomo solo*, 1978.

Nel 1956 inizia le pubblicazioni la rivista di letteratura "Il Verri", fondata da Luciano Anceschi. Nel 1961 i poeti che ruotano intorno alla rivista pubblicano un'antologia, *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cui partecipano Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti.

Nel 1963 a Palermo nasce il "Gruppo '63" in seguito ad un convegno di letterati. I giovani intellettuali che lo propugnano sono fortemente critici verso le opere letterarie che sono ancora ampiamente legate a modelli tradizionali tipici degli anni Cinquanta.

Esiste tuttavia uno spartiacque, che è il *boom* (o miracolo) economico del 1958-63: l'agricoltura perde importanza a favore dell'industria, i braccianti abbandonano i campi e il loro paese e diventano operai nelle industrie dell'Italia settentrionale. Esso immette la società e gli scrittori in un nuovo universo, del tutto staccato dalla produzione letteraria precedente: aumentano il pubblico e l'acquisto di libri, aumenta la produzione popolare o d'intrattenimento, si accorcia la vita dei libri, cambiano completamente i problemi. Si diffondono il cinema e la televisione. Nel 1978 inizia le trasmissioni il terzo canale RAI. Compare e si allarga la produzione di massa per rispondere alle esigenze della società e dei consumi di massa. D'estate gli operai del triangolo industriale (Genova, Torino, Milano) si fanno due settimane al mare in Romagna e poi sul Gargano. Chi resta tagliato fuori dallo sviluppo e dal benessere si mette a criticare con veemenza la società consumistica.

Gli anni Sessanta sono anni di cambiamento e di sviluppo economico, ma anche di enormi conflitti sociali. Dagli USA arriva la contestazione giovanile, che si diffonde in tutto l'Occidente. Parigi è sconvolta dalle proteste (1968), che tuttavia rientrano velocemente, ma lasciano il segno. In Italia la contestazione dà vita a gruppetti di Sinistra, che celebrano la violenza rivoluzionaria e contestano la violenza dei governi. E sognano una mitica quanto impossibile rivoluzione con operai e studenti al potere. Ammazzano o "gambizzano" numerose persone simbolo del regime. Nel 1968 occupano alcune università. Nel 1969 i sindacati chiedono aumenti sindacali ("autunno caldo") e danno vita a scioperi continui, che danneggiano operai e Paese e che sono fermati dalla marcia dei 40.000 quadri FIAT (14.10.1980). Le "Brigate Rosse" uccidono Aldo Moro, presidente del consiglio e segretario della Democrazia Cristiana. La "lotta armata" dei gruppetti di estrema Sinistra è però sconfitta con un banalissimo decreto, che assicura il perdono giudiziario ai militanti che escono dalla clandestinità (1982).

A causa del conflitto arabo-israeliano i paesi arabi bloccano la vendita del petrolio ai Paesi occidentali, provocando il blocco delle attività produttive (1972-73). La crisi petrolifera coinvolge tutto l'Occidente. Il benessere e lo sviluppo senza fine celebrato dagli illuministi e dai loro prosecutori risultano incerti. La popolazione è costretta a fare sacrifici e a usare l'auto soltanto quando serve. La figura dell'intellettuale risente profondamente di tutti questi cambiamenti. L'intellettuale tradizionale ormai scompare, sostituito dall'intellettuale-esperto, che lavora per un'azienda, e dall'intellettuale-intrattenitore, all'interno dell'industria dello spettacolo.
La percezione dei cambiamenti, che coinvolgono economia, politica e società, è lenta e passa inosservata, poiché è fatta scomparire dai problemi o dalle questioni del momento. Tuttavia essa appare in tutta la sua novità soltanto a fine secolo, quando compare Internet e quando le librerie diventano enormi supermercati del libro e propongono al pubblico migliaia di libri di tutti i generi, italiani e stranieri. Alle librerie si affianca anche la vendita di libri attraverso Internet, che stravolge il mercato tradizionale delle vendite.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975)

Lo scrittore che maggiormente percepisce i cambiamenti in arrivo e che cerca di affrontarli di petto è Pier Paolo Pasolini (Bologna, 1922-Roma, 1975), che esce dall'ambito strettamente letterario del romanzo, della critica e della poesia, perché è anche regista di numerosi film. Inoltre si rivolge a un pubblico popolare, diverso e molto più vasto del ristretto pubblico tradizionale:

Ragazzi di vita, 1955;
Le ceneri di Gramsci, 1957;
Una vita violenta, 1959;
Accattone, film, 1961;
Mamma Roma, film, 1962;
La rabbia, film, 1963, con Giovannino Guareschi;
La ricotta, film, 1963;
Comizi d'amore, 1964;
Poesia in forma di rosa, 1964;
Il Vangelo secondo Matteo, film, 1964;
Uccellacci e uccellini, film, 1966;
Edipo re, film, 1967;
Capriccio all'italiana, film, 1968;
Teorema, film, 1968;
Medea, film, 1969;
Porcile, film, 1969;
Appunti per un'Orestiade africana, film, 1970;
Poesie, 1970;
Salò o Le 120 giornate di Sodoma, film, 1975;
Scritti corsari, 1975;
Trilogia della vita, le sceneggiature originali dei film, 1975: *Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974);
Lettere luterane, 1976.

I film di Pasolini sono difficili o, in alternativa, sono film di un intellettuale per altri intellettuali, e non per gli spettatori del *western all'italiana* degli anni Sessanta e poi della *commedia sexy all'italiana* degli anni Settanta. *Salò* è una proiezione del suo mondo interiore, che certamente nemmeno un pubblico ristretto poteva condividere. Si apre a un pubblico di massa soltanto con la trilogia 1971-74. Nei tre film scopre il nudo femminile e maschile, e inizia una campagna culturale a favore del nudo che unisce svecchiamento (o rinnovamento) della cultura con il successo economico del film. I nemici di questa crociata laica sono la Chiesa e i benpensanti, che relegavano il nudo artistico nelle chiese e nei musei. La società del tempo, condizionata da povertà (o mancanza di potere d'acquisto) e da una cultura modestissima, accoglie con grande soddisfazione i nudi reali di ragazze ventenni, che durano pochi secondi. E in sostanza la battaglia del nudo si conclude con la sconfitta totale del nemico (1976), che è costretto ad accogliere la legittimità del "nudo (purché) artistico". La vittoria sui "reazionari" ha conseguenze positive per il cinema e l'economia, perché innesca la produzione di centinaia di film popolari a bassissimo costo, con moltissime parolacce e con qualche scena di nudo, che dura soltanto pochi secondi. Ma, come di consueto, il pubblico ha sempre ragione: ha il denaro o il coltello dalla parte del manico. E, comunque, il fascino del nudo nelle grandi sale supera gli anni Settanta e si conclude nei primi anni Ottanta, poiché altri motivi sono proposti dalle case produttrici statunitensi e ben accolti dal pubblico mondiale: *2001: Odissea nello spazio* (GB-USA1968), *Arancia meccanica* (1972), *Il padrino* (1972), *L'esorcista* (1973), *Lo squalo* (1975 e *sequel*), *Rocky* (1976), *Taxi Driver* (1976), *Star War* (1977), *Grease* (1978), *Apocalypse Now* (1979).

---I ☺ I---

Ragazzi di vita, 1955

Riassunto. La storia si svolge nelle borgate di Roma dopo il 1945. I protagonisti sono alcuni adolescenti appartenenti al mondo del sotto-proletariato urbano, che vivono alla giornata di espedienti e che si arrangiano come possono, cercando di accaparrarsi ogni genere di oggetto da rivendere: tombini di ferro, copertoni, tubi, generi alimentari.
Riccetto, questo è il soprannome di uno dei ragazzi, dopo aver racimolato un po' di denaro, affitta una barca per navigare sul Tevere con alcuni amici. Durante questo giro in barca, egli rischia seriamente la vita gettandosi in acqua per salvare una rondine che sta per annegare. Il gesto dimostra la sua grande generosità, sebbene si comporti spesso da delinquente.
La scuola che ospita gli sfrattati delle borgate è ridotta in uno stato deplorevole e, anche a causa degli inadeguati controlli tecnici ed edili, un giorno crolla all'improvviso, seppellendo e uccidendo la madre del Riccetto e, dopo un disperato ricovero in ospedale, anche il suo amico e compagno Marcello.
Passano circa sei anni, Riccetto ha ormai quasi diciott'anni. Una sera lui e un amico, detto Caciotta, sempre bighellonando e rubacchiando per le strade delle borgate, trovano un semplice impiego: devono vendere alcune poltrone per conto di un tappezziere di via dei Volsci, ma, una volta concluso l'affare, si tengono i soldi. Così si comprano degli abiti nuovi, vanno a mangiare una pizza e vanno al cinema, poi, mentre passeggiano di notte per Villa Borghese incontrano dei compagni di malaffare. Si addormentano su una panchina del parco, ma alla mattina Riccetto scopre di essere stato derubato delle scarpe e del denaro. Così ancora una volta senza una lira, Riccetto e Caciotta sono costretti ad andare a mangiare alla mensa dei frati per una decina di giorni e a rubare qualcosa da mettere sotto i denti al mercato. Poi un giorno i due adocchiano una signora che sta salendo sul tram con la borsa semiaperta, la seguono e la borseggiano. Tutti contenti del malloppo, sull'autobus che li riporta a Tiburtino, Caciotta lo mostra incautamente ad alcuni amici e così attira l'attenzione di un certo Amerigo, un loro coetaneo malvivente di Pietralata estremamente aggressivo e dipendente dalle sigarette e dalla droga. Questi li porta in una bisca dove, dopo una piccola vincita iniziale, comincia a

perdere i soldi che Riccetto gli ha prestato, fino a quando quest'ultimo, preoccupato che Amerigo gli chieda un altro prestito, scappa via. Subito dopo arriva la polizia che arresta Caciotta e Amerigo. Il protagonista incontra dei ragazzi (tra i quali vi è il suo amico d'infanzia Lenzetta) e si unisce a loro, non curandosi della sparizione misteriosa del suo amico violento e aggressivo Amerigo, che intanto è morto suicida. Riccetto e Lenzetta s'imbattono in un vecchio che presenta loro le proprie figlie. Riccetto comincia a frequentare la più giovane delle ragazze e la sua vita sembra subire una svolta positiva: inizia a lavorare e si fidanza. Ma un giorno è arrestato per un crimine che non ha commesso e deve scontare tre anni di prigione.
Dopo tre anni i giovani si rincontrano al fiume, dove facevano di solito il bagno da piccoli. Segue un estratto di vita nella casa di Alduccio, nella quale si è trasferita anche la famiglia di Riccetto (essendo suo cugino) dopo il crollo della scuola. La situazione familiare è esplosiva: la madre litiga con tutto il vicinato e con Alduccio perché non lavora e non aiuta in casa, il padre torna sempre ubriaco e cerca di picchiare la moglie mentre la sorella ha appena tentato il suicidio perché è rimasta incinta di un giovane che non vuole sposarla. In seguito addirittura Alduccio in preda all'esasperazione colpisce con una coltellata la madre, pur non ferendola gravemente. Successivamente è presentata la famiglia del Begalone, altrettanto disastrata, visto che la madre è affetta da una grave malattia mentale ed è soggetta a continue visioni del demonio, di animali mostruosi e di orribili spettri. Alduccio e il Begalone passeggiano senza cena per le vie di Roma tentando inutilmente di corteggiare due ragazze troppo altolocate per loro. Si fanno poi un bagno nella fontana e cercano di raggranellare qualche soldo dai passanti e finalmente entrano in una rosticceria mangiandosi tre supplì per uno. La fame però è talmente grande che, quando escono, sono nelle stesse condizioni di prima. Successivamente incontrano Riccetto da solo, il quale, probabilmente, sta cercando, come del resto gli altri due, qualcuno "da rimorchiare". Trovano un "froscio" (=frocio, omosessuale) e Riccetto accompagna Alduccio e Begalone in un posto sicuro nella sua vecchia borgata in cui potranno prostituirsi indisturbati. La borgata è cambiata moltissimo, ormai piena di nuove quanto brutte costruzioni popolari. In seguito Riccetto se ne va per conto suo, mentre Alduccio e Begalone se ne vanno in un bordello, forse per tentare di dimostrare qualcosa a se stessi sulla propria identità sessuale. Qualcosa però va storto e Alduccio è pubblicamente umiliato da una vecchia prostituta.
In seguito gli amici della borgata si riuniscono sull'Aniene, ma l'atmosfera è tesa e violenta. La violenza tra i compagni assume aspetti tragici di bullismo: prima incitano due cani a combattere tra loro, poi, non contenti del "sangue", prendono di mira Piattoletta, un ragazzo debole e forse deforme, che nessuno difende. Dopo una serie di angherie, lo legano a un palo e gli è appiccato fuoco. Il ragazzo si salva, ma resta ustionato.
Successivamente durante l'ennesimo bagno nell'Aniene Begalone, malato di tisi, si sente male, facendo presagire la sua fine imminente, mentre il piccolo Genesio per emulare Riccetto, che pare sfidarlo con la sua ironia, attraversa il fiume, ma poi non è più in grado di ritornare sull'altra riva e muore sotto il ponte trascinato sott'acqua dai mulinelli. I suoi fratellini Borgo Antico e Mariuccio cercano di correrglì dietro sull'argine seguendo la corrente, ma non possono fare nulla per salvarlo e restano lì impotenti a contemplare la tragica scena. Riccetto di nascosto assiste alla disgrazia, ma non si tuffa per aiutarlo, benché sia anche il figlio del suo principale. Adesso fa il manovale con una ditta di Ponte Mammolo. Consumata la tragedia, se ne va alla chetichella, non visto da nessuno. Il giovane ormai è definitivamente cambiato: ha tagliato i suoi riccioli e non è più il ragazzino che alcuni anni prima aveva rischiato la vita gettandosi in acqua quasi sotto il ponte per salvare una rondinella che stava annegando. La sua integrazione con il mondo individualista del consumismo borghese è ormai cominciata (*Wikipedia*, voce *Ragazzi di vita*, ampiamente rimaneggiata, consultata il 04.03.2022).

Commento
1. Tra tutte le possibili scelte Pasolini sceglie i figli dei sotto-proletari che vivono in una precisa borgata romana, di cui riproduce accuratamente il linguaggio, per seguire i canoni del Neo-realismo. Alla fine del romanzo un vocabolario aiuta a tradurre i termini. Quei ragazzi non sono significativi né in valori assoluti, né in valori percentuali. E sono una fissazione o una ossessione dell'autore, che riprende (se lo sa) il mito del "buon selvaggio", anche se delinquente.
2. Né *Wikipedia* né la critica informa il lettore che l'attenzione dello scrittore e del regista verso i giovani (maschi e non femmine) fa parte delle sue inclinazioni sessuali. Pasolini è un *omosessuale*, cioè no: è noto che è un omosessuale, ma nessuno usa il termine più preciso: è un pedofilo ed è (forse) ucciso da un giovane che insidiava. Una sana ipocrisia riesce a rendere più leggera la vita.
3. Il personaggio più importante è Riccetto, che fornisce la chiave di lettura del romanzo. Nel primo capitolo rischia la vita nel fiume Aniene per salvare una rondine. Nell'ultimo capitolo guarda di nascosto l'amico che annega e non fa niente per salvarlo. In mezzo ai due eventi ci sono i tre anni di galera che si fa. Il giudizio dello scrittore è implacabile: preferisce il primo Riccetto al secondo, perché il primo prova sentimenti genuini, l'altro è vuoto, e si sta preparando a entrare nella vita borghese: "Riccetto si getta dalla barca in mezzo al fiume per salvare una rondine che stava affogando. A questo corrisponde la situazione con cui il romanzo si chiude, quando vediamo che Riccetto - scontati gli anni di carcere e "messa la testa a posto" secondo i canoni borghesi del "casa-lavoro-stipendio" - pur commuovendosi, non muove un dito

per salvare dall'annegamento nell'Aniene il giovane Genesio, considerando la situazione troppo rischiosa per intervenire. Il primo Riccetto, quello delle vagabonde scorrazzate, degli espedienti più o meno legali per sopravvivere, dei furti e delle disonestà, è un ragazzino capace di provare un sentimento di pietà e di compassione per una rondine, tanto da non indugiare un solo secondo per salvarla. Riccetto responsabilizzato è, come dice lo stesso Pasolini, un personaggio piatto, vuoto, che, ingoiato dai canoni della società borghese, ha perduto quegli slanci di pura umanità che si facevano vivi sotto la scorza da piccolo delinquente; egli è rimasto intrappolato in quello spirito egoista da membro della classe media - cui nonostante tutto non appartiene affatto - abbandonando definitivamente quei tratti di peculiarità popolana che la vita di borgata gli aveva cucito addosso" (*Wikipedia*, voce *Ragazzi di vita*, consultata il 04.03.2022).

4. Il moralismo dello scrittore si vede proprio nella figura di Riccetto, di cui condanna l'integrazione, l'aver messo la "testa a posto" e di essersi integrato nella società borghese. Un'altra ossessione dello scrittore è il "sistema", la "società borghese". Non riesce a capire che il rifiuto di questa società è un valore suo, altri possono non condividerlo. Resta pure un problema aperto, mai risolto da alcun intellettuale di Sinistra: se la società è borghese, se l'integrazione in questa società è un dis-valore, allora che deve fare un ragazzo e un giovane? Continuare la vita di espedienti e andare a mangiare alla mensa dei frati?

5. Tuttavia il paradosso è che Pasolini e gli altri sinistri sono ben integrati in questa società, che tanto disprezzano: campano passando il tempo e la vita a criticarla, a diffamarla, a cercare consensi alle loro condanne moralistiche e pregiudiziali. E ciò succede da Moravia (*Gli indifferenti*, 1929) al Neorealismo degli anni Cinquanta. Se i protagonisti borghesi dei romanzi vogliono praticare valori borghesi di benessere e libertà dalla fame, perché criticarli? Sono i loro valori e i valori sono insindacabili e personali.

6. Il tema dei valori serpeggia nei romanzi degli intellettuali di Sinistra, ma non è mai affrontato esplicitamente: i valori sono individuali e arbitrari, ma non lo sanno; se i valori borghesi o piccolo borghesi sono da evitare perché sono infamanti, allora quali valori si possono mettere al loro posto? Nessuna domanda e nessuna risposta.

7. Il romanzo è accusato di pornografia, perché parlava di omosessualità, di prostituzione maschile e di ragazzi che si vendevano, per guadagnare il denaro che serviva a vivere. Pasolini evita la condanna ed è assolto con "formula piena", grazie anche alla testimonianza di Carlo Bo, che aveva dichiarato che il libro era ricco di valori religiosi "perché spinge alla pietà verso i poveri e i diseredati" e che non contiene nulla di osceno perché "i dialoghi sono dialoghi di ragazzi e l'autore ha sentito la necessità di rappresentarli così come in realtà". Pasolini e gli intellettuali di Sinistra vogliono proporre e imporre i loro valori. Non sanno e non vogliono capire che altri possono praticare valori diversi e che magari sono la maggioranza assoluta del pubblico. Questo atteggiamento presuntuoso (e ignorante) attraversa tutto il sec. XX.

8. La critica marxista (Emilio Cecchi, Asor Rosa e Carlo Salinari) è feroce e spietata contro il romanzo, che è scartato sia al premio "Strega" che al premio "Viareggio". Tuttavia esso ottiene un grande successo di pubblico, è festeggiato a Parma da una giuria presieduta da Giuseppe de Robertis e vince il premio "Colombi-Gudotti". Come si disse più volte per romanzi vari, per la trilogia di Pasolini, per le centinaia di *Decameron* e per la *commedia sexy all'italiana*, il pubblico che paga ed è contento ha sempre ragione. E fa girare l'economia. Recentemente il romanzo è trasformato in spettacolo teatrale, che conosce il "tutto esaurito" (Teatro Carignano, Torino, 06.02.2019). I disperati e i delinquenti di Pasolini sono divenuti un'attrazione folcloristica.

9. *Ragazzi di vita* (e poi *Una vita violenta*) va confrontato con alcuni romanzi affini, sempre critici verso la società borghese:

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 1923;
Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, 1929;
Jean-Paul Sartre, *La nausea*, 1938;
Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, 1959;
Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, 1960;
Alberto Moravia, *La noia*, 1960.

Poi con il *Ciclo dei vinti* di Giovanni Verga: *I Malavoglia* (1881) e *Mastro-don Gesualdo* (1889).

Poi con i personaggi antagonisti, dal nobile esteta al borghese inetto:
Joris Karl Huysmans, *A ritroso* (o *Controcorrente*), 1886;
Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, 1888;
Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, 1890;
Italo Svevo, *Una vita* (primo titolo *Un inetto*), 1892;
Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 1923.

E infine con la lunga schiera di ragazzini del romanzo tradizionale, che affrontano con entusiasmo e con successo le intemperie della vita:

William Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, GB, 1597;
Charles Dickens, *Le avventure di Oliver Twist*, GB, 1838;
Alexandre Dumas, *I tre moschettieri*, F, 1844;
Jules Verne, *Viaggio al centro della Terra*, F, 1864;
Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, GB, 1865;
Jules Verne, *I figli del capitano Grant*, F, 1867;
Louisa May Alcott, *Piccole donne*, GB, 1868;
Louisa May Alcott, *Le piccole donne crescono*, GB, 1869;
Lewis Carroll, *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*, GB, 1871;
Jules Verne, *Il giro del mondo in 80 giorni*, F, 1872;
Jules Verne, *L'isola misteriosa*, F, 1874;

Jules Verne, *Michele Strogoff*, F, 1876;
Jules Verne, *Un capitano di quindici anni*, F, 1878;
Robert Louis Stevenson, *L'isola del tesoro*, GB, 1883;
Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, USA, 1876;
Mark Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, USA, 1884;
Lyman Frank Baum, *Il meraviglioso mago di Oz*, USA, 1900;
Emilio Salgari, *Le Tigri di Mompracem*, I, 1900;
Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca*, I, 1912;
John R.R. Tolkien, *Lo Hobbit*, GB, 1937;
Italo Calvino, *Il barone rampante*, 1957;Michael Crichton, *Il mondo perduto*, USA, 1995;
J.K. Rowling (pseudon.), *Harry Potter e la pietra filosofale*, GB, 1997.
J.K. Rowling, *Harry Potter e la camera dei segreti*, GB, 1998.
J.K. Rowling, *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*, GB, 1999.
J.K. Rowling, *Harry Potter e il calice di fuoco*, GB, 2000.
J.K. Rowling, *Harry Potter e l'Ordine della Fenice*, GB, 2003.
J.K. Rowling, *Harry Potter e il principe mezzosangue*, GB, 2005.
J.K. Rowling, *Harry Potter e i doni della Morte*, GB, 2007.
Licia Troisi, *Cronache del Mondo Emerso*, trilogia, I, 2004-05.

---I☺I---

Le ceneri di Gramsci, 1957

È una raccolta di poemetti già pubblicati. Il poemetto più significativo dà il titolo all'opera. Porta la data 1954 ed è pubblicato su "Nuovi Argomenti", n. 17-18(1955-56).
L'*incipit*

> Non è di maggio questa impura aria

apre il poema sopra una primavera romana oscura e sporca. Il poeta, che è a colloquio con la tomba di Antonio Gramsci, dice che è lontano il "maggio italiano" nel quale il giovane Gramsci delineava "l'ideale che illumina" e che oggi tutto è tedio e silenzio. In questi versi di memoria foscoliana Pasolini dichiara la propria posizione di intellettuale irregolare

> attratto da una vita proletaria
> a te anteriore, è per me religione
> la sua allegria, non la millenaria
> sua lotta: la sua natura, non la sua
> coscienza.

Vorrebbe identificarsi con il proletariato, che è il suo oggetto d'amore, ma sa di essere diverso. Subito dopo fa un *excursus* sul poeta inglese Percy Bysshe Shelley, anch'egli sepolto nel cimitero acattolico di Roma. Quindi riprende il dialogo con Gramsci. Il poeta confessa di essere anch'egli sedotto dal "sesso", dalla "luce" e dalla "lietezza" italiane e gli domanda:

> Mi chiederai tu, morto disadorno,
> d'abbandonare questa disperata
> passione di essere al mondo?

Nell'ultima parte della sezione il poeta descrive la sera romana nel rione Testaccio, dove i ragazzi giocano felici, fuori della storia. Egli si contrappone ad essi e dice desolato:

> Ma io...
> potrò mai più con pura passione operare,
> se so che la nostra storia è finita?

(*Wikipedia*, voce *Le ceneri di Gramsci*, ampiamente rimaneggiata).

Commento
1. Antonio Gramsci (1891-1937) è uno dei maggiori intellettuali marxisti italiani. Nel congresso del PSI di Livorno (1921) si stacca dal partito e con Amadeo Bordiga (1889-1970) fonda il Partito Comunista d'Italia, che propone la rivoluzione socialista e la conquista violenta dello Stato capitalista. Nel 1926 è imprigionato dal regime nazional-fascista come sovversivo. Nel 1934 ottiene la libertà condizionata per motivi di salute. Muore nel 1937. Fonda con altri giovani socialisti la rivista "Ordine nuovo. Rassegna di politica e di cultura operaia" (1919-25). Nei suoi scritti esamina la struttura sociale e politica della società e in particolare elabora il concetto di *egemonia*, che gli permette di affermare che le classi dominanti impongono i loro valori politici, culturali e morali a tutta la società. In tal modo consolidano e gestiscono il potere intorno a una serie di valori comuni e condivisi da tutte le classi sociali, comprese quelle subalterne. Grazie a questa strategia bloccano preventivamente il dissenso e ancor più la rivoluzione. L'autore non si chiede mai quali siano i vantaggi per le altre classi se la società è stabile, non conflittuale e culturalmente omogenea. Ed è ovvio che ogni classe o gruppo sociale cerca di fare i propri interessi. Anche i rivoluzionari imporranno i loro vaslori alle altre classi.
2. Pasolini è consapevole dei suoi rapporti di amore e diversità con il "proletariato", il nuovo mito religioso dei laici, della Sinistra e degli intellettuali comunisti o sedicenti tali. Non va a sedersi in Santa Croce sulla tomba di uno dei grandi italiani, preferisce un poeta inglese, sepolto in un cimitero "a-cattolico". I preti sono un pericolo: potrebbero convertirlo. E si siede sulla tomba come facevano gli antichi greci (e i cristiani ortodossi) e il greco Foscolo, a parlare con l'anima del morto. Il richiamo a Foscolo, *In morte del fratello Giovanni* (1803) è esplicito.
3. Il poemetto è una *professione di fede* laica, marxista, personale e pure intimistica. Ma l'importante è dare un senso alla propria vita.

Una vita violenta, 1959

Il giovane protagonista, Tommaso Puzzilli, vive nella borgata romana di Pietralata. Come i suoi compagni, conosce la fame e la delinquenza, organizza furti e si prostituisce, degradandosi sempre di più con comportamenti violenti e animaleschi. Quando si innamora di Irene, si prospetta un'occasione di cambiamento, ma non la può cogliere perché è arrestato per aver ferito gravemente un coetaneo.
Uscito dalla prigione, ha un'altra occasione di riscatto, poiché ai genitori è stato assegnato un alloggio dell'INA-Casa. Neanche in questo caso la può cogliere, perché si ammala di tubercolosi. In ospedale riflette sulla sua storia personale e sugli avvenimenti politica di quegli anni. In un primo tempo si era sentito fascista perché era divenuto amico di alcuni ladri missini. Poi però era divenuto democristiano poiché i suoi genitori avevano ottenuto l'assegnazione della casa. Durante la degenza si avvicina al PCI e, uscito dall'ospedale, partecipa attivamente a scioperi e a manifestazioni.
Tommaso si ristabilisce, anche se non completamente, e fa progetti di matrimonio. Lavora, si iscrive al Partito Comunista e, con un grande gesto di umanità, salva una donna baraccata del suo quartiere. Tuttavia ricade nella tubercolosi e trascorre gli ultimi giorni di vita sul lettino di un ospedale. È infine dimesso e muore nel letto di casa sua (*Wikipedia*, voce *Una vita violenta*, interamente rivista).

Commento
1. Non vorremmo essere cattivi con lo scrittore e nemmeno con il personaggio. Tuttavia il protagonista ha in testa la (comprensibile) confusione mentale del tempo, è una banderuola che va dove gli è più simpatico andare o dove si fa il lavaggio del cervello. Magari si può dire, come attenuante, che i valori del MSI e quelli del PCI erano uguali o almeno simili. Non prova nessuna simpatia per la DC che tuttavia aveva sistemato i suoi genitori, assegnando loro un appartamento. Negli anni Cinquanta poi lo Stato interveniva nella lotta contro la tubercolosi. A quanto pare ciò non succedeva nella capitale. Il romanzo è scritto in quell'atmosfera conflittuale, lo scrittore crede nel Partito Salvatore della Patria e soprattutto del Proletariato, e non ha il tempo per riflettere se la strategia conflittuale del PCI era una buona scelta, che portava a un qualche risultato, o se era demenziale e autolesionista. Il PCI usava gli operai contro lo Stato e il governo, voleva lo scontro e i morti a tutti i costi. Li ebbe in più occasioni. Lo scontro più grave avvenne a Reggio Emilia nel 1960 per far cadere il governo DC Tambroni, appoggiato dal MSI. In tutt'Italia le manifestazioni non autorizzate provocarono ben 11 morti.
2. Il romanzo di Pasolini è lacrimogeno e rimanda all'elogio delle disgrazie di Edmondo De Amicis, *Cuore* (1886). Qui c'è la lotta, una lotta come unica soluzione per affrontare e migliorare il futuro, ma anche una lotta suicida. 75 anni dopo molto poco è cambiato. Gli intellettuali si sentono realizzati e orgogliosi delle Grandi Lotte Operaie del PCI. E provano un immenso piacere a mandare gli operai a fare manifestazioni e a farsi manganellare. Essi sono plagiati dall'idea eccitante e romantica della Rivoluzione socialista, comunista, operaia e proletaria (*Melius abundare quam deficere*), che devono guidare. Ugualmente le generazioni che compaiono sulla scena sociale dal 1960 in poi. Lo scontro frontale tra PCI e Stato (o governo) dura sino alla morte del segretario Enrico Berlinguer (1984). Soltanto dieci anni dopo avviene il collasso e la scomparsa del partito con il segretario Achille Occhetto (1991), mentre gli altri partiti scompaiono dalla circolazione a causa delle tangenti che si erano abituati democraticamente a incassare (1994).
3. Tommaso, nuovo credente nel "sol dell'avvenir", è il novello eroe e martire proletario, che lotta e si sacrifica per la redenzione di tutti i lavoratori. Non andrà in paradiso, ma costruirà la società senza classi, dove ci sono pace, libertà, lavoro, amore, e tutti si vogliono bene.
4. Il romanzo rimanda a *Ragazzi di vita* (1955). La problematica, l'ambiente e i personaggi sono gli stessi. Nella prima opera però Ricciotto si salva o, in alternativa, tradisce. Nella seconda Tommaso pensa a sposarsi, ma la speranza è resa vana dalla morte. Lo scrittore insomma non vede neanche teoricamente un futuro migliore, proletario o di altro tipo che sia. In ambedue i romanzi i personaggi maschili si prostituiscono. Quelli femminili non fanno testo…
5. Il romanzo va confrontato con quello di Carlo Cassola, *La ragazza di Bube* (1960), qui sotto, che presenta una ben diversa atmosfera politica e sociale. Il protagonista si fa plagiare dal PCI, non si rende conto di quel che fa, ammazza a guerra finita (due omicidi), è processato e condannato. Tuttavia paga gli errori che ha fatto: finisce in galera, ma ha una speranza, la moglie lo aspetta, per 14 anni.
6. L'atmosfera del tempo è ben espressa dalle canzoni di Sinistra, come Paolo Pietrangeli, *Contessa* (1966) ed anche *Bella ciao* (canto dei partigiani) (forse 1947), ripescata negli anni Sessanta per motivi politici dai gruppi di estrema Sinistra. Esse presentano analisi bislacche e semplicistiche della realtà: c'erano il padrone, i proletari e lo Stato che faceva gli interessi del padrone o della borghesia. Al limite c'era la polizia che dava una mano ai padroni e allo Stato. La Chiesa era normalmente reazionaria, faceva pensare all'al di là e teneva la borsa dei padroni. Poi arriva il 1968, l'autoriduzione o l'autoespropriazione operaia: i proletari si riprendono quel che hanno prodotto. È furto, ma è "giusto" rubare ai cattivi e agli sfruttatori. Gli studenti non hanno prodotto i beni rubati, ma si sentono proletari nell'animo, dunque se li possono (ri)prendere. Contemporaneamente criticano il consumismo.

----------I☺I----------

Carlo Cassola (1917-1987)

La vita. Carlo Cassola prende parte alla Resistenza, che ricorre in moltissimi racconti e romanzi, ed è poi docente nel liceo di Grosseto.

Le opere. Cassola conosce diverse stagioni in cui propone poetiche e motivi diversi.
Le opere della giovinezza. Sono racconti brevi e lunghi che ruotano intorno al tema dell'antifascismo, della Resistenza e del dopoguerra e che si ambientano in Toscana. Tra essi la raccolta di racconti
Il taglio del bosco,1942, 1947, 1949, 1955.

La narrativa dell'impegno (1949-1960). Sono diversi romanzi e racconti, tra cui
La ragazza di Bube, 1959.

Il ritorno alla narrazione esistenziale. Sono diversi romanzi e racconti, tra cui
Tempi memorabili, 1966; e
Monte Mario, 1973.

L'ultimo Cassola: l'antimilitarismo e la visione atomico-apocalittica. A partire dalla fine degli anni Settanta lo scrittore inizia a modificare la sua concezione del compito di uno scrittore, spostandosi verso un fine più collettivo e altruistico, denunciare i pericoli a cui l'intera umanità sta andando incontro, "far qualcosa per gli altri". Il motivo dell'anti-militarismo diviene predominante. L'autore si scaglia contro l'inquinamento e il pericolo della minaccia atomica. Le questioni sono affrontate nella cosiddetta "trilogia atomica", composta dai romanzi:
Il superstite, 1978;
Ferragosto di morte, 1980; e
Il mondo senza nessuno, 1982.

La poetica. La narrativa di Cassola "appare dominata dal motivo della solitudine dell'individuo e della pena di vivere, cui è unico conforto il senso della solidarietà umana: motivo che si è via via arricchito di modulazioni, come nei racconti lunghi o romanzi *Il taglio del bosco* (1953), *Il soldato* (1958), *Un cuore arido* (1961), spesso confluendovi quello ispirato, appunto, alla Resistenza (*Fausto e Anna*, 1952, 1958[2]; *I vecchi compagni*, 1953; *La casa di via Valadier*, 1956; *Un matrimonio del dopoguerra*, 1957; *La ragazza di Bube*, 1960, il suo romanzo forse di maggiore impegno). E i modi di tale narrativa sono di un realismo asciutto, "oggettivo", riallacciantesi alla tradizione toscana, ma depurato, secondo la lezione di Tozzi e di Bilenchi, d'ogni manierismo bozzettistico, anche se non immune dal pericolo di una certa aridità cronachistica (*Il cacciatore*, 1964; *Tempi memorabili*, 1966; *Storia di Ada*, 1967; *Ferrovia locale*, 1968), e più "drammatico" che lirico, articolato com'è in dialoghi spesso intonati all'umile livello dei parlanti" (*Treccani*, voce *Carlo Cassòla*).

---I☺I---

La ragazza di Bube, 1960

La vicenda è ambientata in Valdelsa poco dopo la Liberazione (25.04.1945). I protagonisti sono due giovani, Mara Castellucci e Bube. Mara è una ragazza di 16 anni e vive a Monteguidi con il padre, comunista militante, la madre e un fratello, Vinicio. Qui conosce Arturo Cappellini, detto Bube. Il giovane, amico e compagno di Sante, il fratellastro di Mara morto durante la Resistenza, si era recato nel paese dell'amico per conoscere la famiglia e in questo modo avviene il primo incontro con Mara. Tra i due nasce subito una simpatia e Mara, lusingata dall'interesse del ragazzo, inizia a incontrarsi con lui.
Un giorno Bube comunica a Mara di voler cercare rifugio presso la propria famiglia a Volterra perché accusato di un delitto. Era accaduto che, mentre si trovava a San Donato con i compagni Ivan e Umberto, il parroco aveva impedito loro di entrare in chiesa. Secondo i ragazzi erano stati cacciati perché erano comunisti. Essi allora avevano iniziato a protestare. Il maresciallo dei carabinieri era intervenuto con il figlio a difesa del parroco. Bube e gli amici avevano inutilmente cercato di far valere le loro ragioni e, in preda all'ira, avevano spinto il parroco contro il muro. Il maresciallo aveva reagito sparando ad Umberto e uccidendolo. Per vendicare l'amico, Ivan, l'altro compagno di Bube, aveva sparato al maresciallo, uccidendolo. A sua volta Bube aveva rincorso e ucciso il figlio del maresciallo che stava scappando e che si era messo a gridare.
Mara e Bube intraprendono così il viaggio verso Volterra dove abita la famiglia di lui. A bordo di una corriera una donna riconosce Bube e lo spinge a picchiare uno dei passeggeri: il parroco don Ciolfi, che durante la guerra aveva collaborato con i nazisti, causando la morte del nipote della donna. Suo malgrado, dopo essere sceso, Bube è costretto dai presenti a picchiare il parroco per salvare la faccia: il suo ruolo nella zona è quello del *Vendicatore*, appellativo con il quale è ancora chiamato dagli abitanti del luogo.
Bube arriva a casa dei familiari, ma è subito avvertito dal compagno Lidori del rischio di essere arrestato per il delitto commesso e che la famiglia non era un nascondiglio sicuro. Perciò accompagna Bube e Mara in un capanno in campagna, dove i due innamorati passano le due notti successive. Il giorno seguente, una macchina passa a prendere Bube per farlo rifugiare in Francia, mentre Mara ritorna a casa. Nel frattempo qualcosa in lei è cambiato: non è più la ragazza spensierata di prima e si dimostra angosciata per la mancanza di notizie da parte di Bube e indifferente a tutto quello che la circonda.
Verso la fine di novembre Mara decide di andare a lavorare come domestica in una famiglia a Poggibonsi. Qui stringe amicizia con una compaesana, Ines, con cui esce spesso e che le presenta Stefano, un ragazzo serio e un po' timido. Mara resta inizialmente fredda, ma lentamente comincia ad apprezzare la sua compagnia, soprattutto perché da mesi non ha più notizie di Bube. Essa si trova ben presto davanti a un

dilemma: ha dato la sua parola a Bube, ma non sa quando egli potrà tornare al paese. Alla fine decide e gli dice che il suo posto è accanto al fidanzato.
Dopo un anno Bube è costretto a rimpatriare, ma è arrestato alla frontiera e condotto nel carcere di Firenze in attesa del processo. Mara si fa accompagnare dal padre e si reca a Firenze per un colloquio con Bube. Durante l'incontro si accorge che il suo attaccamento a Bube è molto forte e decide che da quel momento sarà sempre e soltanto la sua donna. Bube è condannato a quattordici anni di carcere. Mara ritorna a Poggibonsi e per caso incontra Stefano. Vede che si è sposato. Si salutano con un certo rimpianto, ma poi ognuno va per la sua strada. In seguito Mara va spesso a trovare Bube in carcere. Nel capitolo finale il romanzo fa un salto temporale di sette anni e mostra che la ragazza conduce una vita serena in attesa che Bube termini di scontare la pena, anche se dovrà attendere altri sette anni (*Wikipedia*, voce *La ragazza di Bube*, ampiamente rivista).

Commento
1. *La ragazza di Bube* si inserisce nella corrente del Neorealismo come tutti gli altri romanzi dell'epoca. Ne riprende e ne ripropone ambienti e problematiche. Tuttavia mette in secondo piano la dimensione storica e sociale della vicenda a favore di una visione diversa, sentimentale e intima, che esce dal Neorealismo.
2. Il romanzo cita eventi importanti come la scissione nel PSI al congresso del 1921 a Livorno (dal PSI si stacca l'ala rivoluzionaria, che fonda il PCd'I), il referendum istituzionale del 1946 e le elezioni politiche italiane del 1948. Questi avvenimenti sono inquadrati nella visione di comunisti convinti come il padre di Mara o Bube. Peraltro lo scrittore si ispira a una vicenda realmente accaduta, perché ha intervistato i diretti interessati, ed è rimasto fedele alla vicenda finché ha voluto, tanto che Nada Giorgi, la protagonista reale, non si è riconosciuta in Mara.
3. La componente storico-politica funge da sfondo e la vicenda è letta in termini per lo più individuali e psicologici, che fuoriescono dal Neorealismo. Il romanzo è la storia di una ragazza colta da dubbi, incertezze, costretta a scegliere, e la scelta sarà definitiva e dolorosa. La lotta ad oltranza contro il nemico di classe, propria della cultura di Sinistra, marxista e antifascista, è andata a spasso. Cassola non è il compagno di viaggio di Pasolini, *Una vita violenta* (1959). Lo scrittore non è un "intellettuale organico".
4. Perciò il romanzo è stato ferocemente stroncato dagli intellettuali marxisti, per i quali era un'implicita accusa di fallimento dei valori della Resistenza, in particolare della sua componente comunista. La critica neutrale afferma invece che non ha scopi politici, tanto meno di documentare fatti storici. Tuttavia tra le righe si sente la delusione personale dello scrittore nei confronti del PCI e degli intellettuali comunisti, che non vogliono fare i conti con aspetti meno nobili della guerra civile successiva al 1945, tra cui l'assassinio di 17.800 presunti fascisti.
5. Cassola tratteggia l'evoluzione psicologica di Mara. Nei primi capitoli ha 16 anni e pensa ai vestiti e al prestigio sociale. Negli ultimi capitoli matura o subisce una profonda trasformazione, perché cambia interessi e alla fine fa una scelta responsabile e dolorosa, perché dovrà aspettare per 14 anni l'uomo che non può vivere senza di lei e che forse ama.
6. Nada Giorgi (1937-2012) nasce a Pontassieve (FI) da una famiglia di umili origini. Durante l'adolescenza incontra Renato Ciandri (1924-1981), un partigiano il cui nome di battaglia è *Baffo* (nel romanzo diventa *Bube*). Combatte in varie formazioni (in particolare nel "Gruppo di Pontassieve" e nella "Ciro Fabbroni") nella zona fra Pontassieve, Monte Giovi e Dicomano, e partecipa alla liberazione di Firenze. In seguito risponde alla chiamata dei partiti antifascisti e si arruola come volontario nel gruppo "Cremona". È un "ribelle fra i ribelli", si dimostra insofferente della disciplina e compie numerosi atti di insubordinazione. Alla fine della guerra è amnistiato dei sedici anni di reclusione collezionati in pochi mesi. Poi però è accusato di aver ucciso un carabiniere e suo figlio durante un conflitto a fuoco avvenuto vicino a Pontassieve (FI) il 13.05.1945. E decide di riparare in Francia. È condannato in contumacia a 19 anni di carcere per il duplice omicidio, di cui si professa innocente. È costretto a rientrare in Italia, ma alla frontiera è arrestato e condotto in carcere. La Giorgi e Ciandri sono legati da un rapporto profondo e rimangono sempre in contatto epistolare. Nel 1951 si sposano nel carcere di Alessandria. Il grande successo del romanzo e la buona condotta permettono all'ex partigiano di lasciare il carcere nel dicembre 1961 con la pena dimezzata. Muore nel 1981. La moglie nel 2012.
7. La Giorgi dà un giudizio negativo sul romanzo, poiché non vi riconosce né se stessa né i suoi familiari e perché Bube-Baffo è presentato come colpevole dei delitti attribuitigli. Lo sente come una pesante eredità di cui deve liberarsi. Perciò dopo la morte del marito affida a Massimo Biagioni (*Nada, la ragazza di Bube*, 2006) il compito di scrivere la sua biografia, poiché vuole riabilitarlo.
8. A dire il vero, Cassola non vuole scrivere una cronaca della vicenda aderente ai fatti, vuole scrivere un romanzo ed è libero di fare e di dire quel che vuole (o quasi). E ha deciso di dimenticare il Neorealismo e di percorrere la via dei cambiamenti interiori, soggettivi e individuali del suo personaggio. Ha la libertà o si prende la libertà di farlo.
9. Nei decenni successivi non ci fu mai una riflessione seria e distaccata sulla Resistenza e sulla cosiddetta Liberazione, sul suo successo o sul suo fallimento e sui suoi protagonisti. Le amnistie, forse il male minore, hanno riguardato tutte le parti coinvolte. E ingiustizia fu fatta. Oggi continua la storia romanzata dei partigiani, della Resistenza, della Liberazione e della guerra civile. Tutti i crimini sono dimenticati.
10. E nessuna riflessione su Bube, che prima spara e dopo *non* pensa, e non si rende conto delle conseguenze delle sue azioni. Sarà per un'altra volta.

Umberto Eco (1932-2016)

Chi scrive a ragion veduta *sulla* e *dopo* l'avvento della società di massa è Umberto Eco (Alessandria, 1932-Milano, 2016), che è semiologo, filosofo, scrittore, traduttore, accademico, bibliofilo e medievista italiano e saggista e intellettuale di fama mondiale. Fino al 2015 riceve 42 lauree *honoris causa*. Poi muore. Scrive numerose opere, di vario argomento, le più note sono:

Saggi:
Il problema estetico in San Tommaso, 1956 (tesi di laurea);
Opera aperta, 1962;
Diario minimo, 1963, 1975;
Apocalittici e integrati, 1964;
La struttura assente, 1968;
Trattato di semiotica generale, 1975.
(a cura di) *Storia della bellezza*, 2004;
(a cura di) *Storia della bruttezza*, 2007.

Romanzi:
Il nome della rosa, 1980; film, 1986:
Il pendolo di Foucault, 1988;
L'isola del giorno prima, 1994;
Baudolino, 2000;
La misteriosa fiamma della regina Loana, 2004, romanzo illustrato;
Il cimitero di Praga, 2010;
Numero zero, 2015.

Eco si è occupato anche di questioni che non conosce minimamente e non capisce affatto, come

Il fascismo eterno, 1995, 2018,

perché non è uno storico, anche se si è occupato di infiniti argomenti che hanno a che fare con il passato e con la storia o, meglio, con la letteratura. Il Nazional-fascismo *storico* basta e avanza e non è necessario estenderlo fino ai limiti dell'universo. Ma i due volumi su bellezza e bruttezza permettono di essere indulgenti sul suo errore.

---I ☺ I---

Diario minimo, 1963, 1975

Eco trentenne esordisce con *Diario minimo*, con cui dimostra la sua presunzione, la sua erudizione e soprattutto l'incapacità o la tenace volontà di non voler capire le "ragioni degli altri". I limiti e l'errore supremo del diario sono proprio questi: lo scrittore esamina e valuta dal suo punto di vista, dalla sua e con la sua cultura. E non prova mai un momento di simpatia e di empatia con avversari o con i personaggi che esamina. Tuttavia, a sua scusante, tutta la Sinistra passava il tempo a sparare giudizi e analisi assoluti *ex cathedra*. Uno degli episodi ripetuti *ad infinitum* ed esilaranti riguarda l'analisi che gli intellettuali "progressisti" facevano in quegli anni della pubblicità e dell'uso che i pubblicitari facevano del corpo femminile per lanciare i prodotti, in particolare le automobili. E sforzavano fino all'impossibile i loro pochi neuroni, ma senza successo. Non andavano al di là dell'accusa moralistica di strumentalizzazione del corpo femminile. Anziché passare il tempo a formulare ipotesi strampalate sull'abbinamento automobile-ragazza o automobile-donna, potevano chiedere ai diretti interessati, cioè ai pubblicitari, che cosa facevano e perché, ma in 10-20 anni (1955-75) non ci hanno mai pensato. Pensare è difficile e non fa per loro.
L'opera è costituita da pezzi giornalistici simpatici, gradevoli, anche graffianti, apparentemente pieni di intelligenza e di buon senso, ma nulla più.
I due "pezzi" più significativi, divenuti icone del suo pensiero, sono la *Fenomenologia di Mike Bongiorno* e l'*Elogio di Franti*.

***Fenomenologia di Mike Bongiorno*, 1961**
L'uomo circuito dai mass media è in fondo, fra tutti i suoi simili, il più rispettato: non gli si chiede mai di diventare che ciò che egli è già. In altre parole gli vengono provocati desideri studiati sulla falsariga delle sue tendenze. Tuttavia, poiché uno dei compensi narcotici a cui ha diritto è l'evasione nel sogno, gli vengono presentati di solito degli ideali tra lui e i quali si possa stabilire una tensione. Per togliergli ogni responsabilità si provvede però a far sì che questi ideali siano di fatto irraggiungibili, in modo che la tensione si risolva in una proiezione e non in una serie di operazioni effettive volte a modificare lo stato delle cose. Insomma, gli si chiede di diventare un uomo con il frigorifero e un televisore da 21 pollici, e cioè gli si chiede di rimanere com'è aggiungendo agli oggetti che possiede un frigorifero e un televisore; in compenso gli si propone come ideale Kirk Douglas o Superman. L'ideale del consumatore di mass media è un superuomo che egli non pretenderà mai di diventare, ma che si diletta a impersonare fantasticamente, come si indossa per alcuni minuti davanti a uno specchio un abito altrui, senza neppur pensare di possederlo un giorno.
La situazione nuova in cui si pone al riguardo la TV è questa: la TV non offre, come ideale in cui immedesimarsi, il superman ma l'everyman (=l'uomo comune). La TV presenta come ideale l'uomo assolutamente medio. A teatro Juliette Greco appare sul palcoscenico e subito crea un mito e fonda un culto; Josephine Baker scatena rituali idolatrici e dà il nome a un'epoca. In TV appare a più riprese il volto magico di Juliette Greco, ma il mito non nasce neppure; l'idolo non è costei, ma l'annunciatrice, e tra le annunciatrici la più amata e famosa sarà proprio quella che rappresenta meglio i caratteri medi: bellezza modesta, sex-appeal limitato, gusto discutibile, una certa casalinga inespressività.
Ora, nel campo dei fenomeni quantitativi, la media rappresenta appunto un termine di mezzo, e per chi

non vi si è ancora uniformato, essa rappresenta un traguardo. Se, secondo la nota boutade, la statistica è quella scienza per cui se giornalmente un uomo mangia due polli e un altro nessuno, quei due uomini hanno mangiato un pollo ciascuno - per l'uomo che non ha mangiato, la meta di un pollo al giorno è qualcosa di positivo cui aspirare. Invece, nel campo dei fenomeni qualitativi, il livellamento alla media corrisponde al livellamento a zero. Un uomo che possieda tutte le virtù morali e intellettuali in grado medio si trova immediatamente a un livello minimale di evoluzione. La *medietà* aristotelica è equilibrio nell'esercizio delle proprie passioni, retto dalla virtù discernitrice della *prudenza*; mentre nutrire passioni in grado medio e aver una media prudenza significa essere un povero campione di umanità.

Il caso più vistoso di riduzione del superman (=il super uomo) all'every man (=l'uomo comune) lo abbiamo in Italia nella figura di Mike Bongiorno e nella storia della sua fortuna. Idolatrato da milioni di persone, quest'uomo deve il suo successo al fatto che in ogni atto e in ogni parola del personaggio cui dà vita davanti alle telecamere traspare una mediocrità assoluta unita (questa è l'unica virtù che egli possiede in grado eccedente) ad un fascino immediato e spontaneo spiegabile col fatto che in lui non si avverte nessuna costruzione o finzione scenica: sembra quasi che egli si venda per quello che è e che quello che è sia tale da non porre in stato di inferiorità nessuno spettatore, neppure il più sprovveduto. Lo spettatore vede glorificato e insignito ufficialmente di autorità nazionale il ritratto dei propri limiti. Per capire questo straordinario potere di Mike Bongiorno occorrerà procedere a una analisi dei suoi comportamenti, ad una vera e propria "Fenomenologia di Mike Bongiorno", dove, si intende, con questo nome è indicato non l'uomo, ma il personaggio. Mike Bongiorno non è particolarmente bello, atletico, coraggioso, intelligente. Rappresenta, biologicamente parlando, un grado modesto di adattamento all'ambiente.

L'amore isterico tributatogli dalle teen-agers (=ragazzi/e di 13-19 anni) va attribuito in parte al complesso materno che egli è capace di risvegliare in una giovinetta, in parte alla prospettiva che egli lascia intravvedere di un amante ideale, sottomesso e fragile, dolce e cortese. Mike Bongiorno non si vergogna di essere ignorante e non prova il bisogno di istruirsi. Entra a contatto con le più vertiginose zone dello scibile e ne esce vergine e intatto, confortando le altrui naturali tendenze all'apatia e alla pigrizia mentale. Pone gran cura nel non impressionare lo spettatore, non solo mostrandosi all'oscuro dei fatti, ma altresì decisamente intenzionato a non apprendere nulla. In compenso Mike Bongiorno dimostra sincera e primitiva ammirazione per colui che sa. Di costui pone tuttavia in luce le qualità di applicazione manuale, la memoria, la metodologia ovvia ed elementare: si diventa colti leggendo molti libri e ritenendo quello che dicono. Non lo sfiora minimamente il sospetto di una funzione critica e creativa della cultura. Di essa ha un criterio meramente quantitativo. In tal senso (occorrendo, per essere colto, aver letto per molti anni molti libri) è naturale che l'uomo non predestinato rinunci a ogni tentativo. Mike Bongiorno professa una stima e una fiducia illimitata verso l'esperto; un professore è un dotto; rappresenta la cultura autorizzata. È il tecnico del ramo. Gli si demanda la questione, per competenza.

L'ammirazione per la cultura tuttavia sopraggiunge quando, in base alla cultura, si viene a guadagnar denaro. Allora si scopre che la cultura serve a qualcosa. L'uomo mediocre rifiuta di imparare ma si propone di far studiare il figlio. Mike Bongiorno ha una nozione piccolo borghese del denaro e del suo valore ("Pensi, ha guadagnato già centomila lire: è una bella sommetta!"). Mike Bongiorno anticipa quindi, sul concorrente, le impietose riflessioni che lo spettatore sarà portato a fare: "Chissà come sarà contento di tutti quei soldi, lei che è sempre vissuto con uno stipendio modesto! Ha mai avuto tanti soldi così tra le mani?". Mike Bongiorno, come i bambini, conosce le persone per categorie e le appella con comica deferenza (il bambino dice: "Scusi, signora guardia...") usando tuttavia sempre la qualifica più volgare e corrente, spesso dispregiativa: "signor spazzino, signor contadino". Mike Bongiorno accetta tutti i miti della società in cui vive: alla signora Balbiano d'Aramengo bacia la mano e dice che lo fa perché si tratta di una contessa (sic). Oltre ai miti accetta della società le convenzioni. È paterno e condiscendente con gli umili, deferente con le persone socialmente qualificate.

[…]

Porta i clichés (=gli stereotipi, i modelli ideali) alle estreme conseguenze. Una ragazza educata dalle suore è virtuosa, una ragazza con le calze colorate e la coda di cavallo è "bruciata". Chiede alla prima se lei, che è una ragazza così per bene, desidererebbe diventare come l'altra; fattogli notare che la contrapposizione è offensiva, consola la seconda ragazza mettendo in risalto la sua superiorità fisica e umiliando l'educanda. In questo vertiginoso gioco di gaffes non tenta neppure di usare perifrasi: la perifrasi è già una agudeza, e le agudezas appartengono a un ciclo vichiano cui Bongiorno è estraneo. Per lui, lo si è detto, ogni cosa ha un nome e uno solo, l'artificio retorico è una sofisticazione. In fondo la gaffe nasce sempre da un atto di sincerità non mascherata; quando la sincerità è voluta non si ha gaffe ma sfida e provocazione; la gaffe (in cui Bongiorno eccelle, a detta dei critici e del pubblico) nasce proprio quando si è sinceri per sbaglio e per sconsideratezza. Quanto più è mediocre, l'uomo mediocre è maldestro. Mike Bongiorno lo conforta portando la gaffe a dignità di figura retorica, nell'ambito di una etichetta omologata dall'ente trasmittente e dalla nazione in ascolto.

Mike Bongiorno convince dunque il pubblico, con un esempio vivente e trionfante, del valore della mediocrità. Non provoca complessi di inferiorità pur offrendosi come idolo, e il pubblico lo ripaga, grato, amandolo. Egli rappresenta un ideale che nessuno

deve sforzarsi di raggiungere perché chiunque si trova già al suo livello. Nessuna religione è mai stata così indulgente coi suoi fedeli. In lui si annulla la tensione tra essere e dover essere. Egli dice ai suoi adoratori: voi siete Dio, restate immoti.

Commento

1. Il giudizio più lusinghiero che si può dare sul "pezzo" è che l'autore non abbia capito niente di Mike Bongiorno (1924-2009) e della sua complessa strategia per intrattenere, affascinare e accalappiare il pubblico televisivo con *Lascia o raddoppia?* (1955-59), un "gioco a premi" (*game show*) di intrattenimento serale. Eco riesce ad essere nel contempo presuntuoso, offensivo e ignorante. Ma soltanto ai grandi è concesso tale sproloquio e soltanto menti superiori riescono a unire tre diversi sproloqui in un unico testo. Si spera che dall'oltretomba si renda conto che non ha capito niente di Mike Bongiorno, del *personaggio* Mike Bongiorno, e che merita perciò la 43ma laurea, in ignoranza e presunzione. Ma è bene essere indulgenti, capire che cosa fa e perché e pure attenuare il giudizio di condanna. Sta scrivendo un "pezzo" giornalistico per il suo pubblico e deve dimostrare che è un intellettuale, che è informato, che è critico, che dà giudizi profondamente intelligenti e assolutamente oggettivi e che il suo pubblico si può identificare senza timori in lui, alfa e omega della cultura. Qui, come altrove, egli affronta un problema o problemi su cui non ha alcuna conoscenza e che non ha nemmeno gli strumenti per capire. Per metodo e per correttezza dovrebbe identificarsi (come fa l'imprenditore con il suo cliente), ma non immagina nemmeno di doversi identificare in Mike Bongiorno (percepito come un essere inferiore), che ha otto anni più di lui, e poi nel suo pubblico popolare (sempre disprezzato dagli intellettuali), per capire che cosa il primo dà al secondo e che cosa il secondo cerca e riceve dal primo. Bongiorno non dà quel che vuole, dà quel che il pubblico chiede e capisce. E ciò che dà deve assumere l'aspetto dello spettacolo e del coinvolgimento del pubblico pagante e/o soddisfatto. Bongiorno sa comunicare in modo chiaro, semplice ed efficace, e sa identificarsi nel suo pubblico e nel mondo dei problemi e dei valori del suo pubblico: ha spezzato la cultura in pezzetti minuscoli, che il pubblico può mangiare, digerire e ricordare. Mai alcun letterato italiano ha fatto il miracolo di rivolgersi con successo a un pubblico invisibile e di bassissima cultura, seduto al buio in poltrona davanti al televisore, riuscendo a coinvolgerlo grazie a una strategia assai complessa e sicuramente inavvertita e invisibile. La scuola, luogo di cultura privilegiato *o sedicente tale*, aveva rifilato la traduzione incomprensibile dell'*Eneide* di Annibal Caro (1507-1566), vecchia di 500 anni, o i romanzi stralunati di letterati ripiegati sul loro ombelico e sui loro balordi problemi personali, da Svevo a Moravia, da Buzzati a Cassola a Pasolini. Bongiorno invece mostra che la cultura si può presentare anche in modo diverso, interessante, utile, piacevole e divertente. In tal modo ha fatto per il popolo italiano più che tutti i letterati degli ultimi due o tre secoli messi insieme. Storici della letteratura, commentatori e critici non hanno ancora scoperto la rivoluzione culturale che ha attuato, ma c'è tempo fino alle calende greche e oltre, per accorgersene.

2. Anche qui si vede il disprezzo e la presunzione di un intellettuale di Sinistra verso il popolo che vorrebbe innalzare a livelli di vita superiori e che invece considera ignorante, culturalmente ignorante e senza valori. Eppure Eco non sa, pur essendo vissuto tra libri per tutta la vita, che un motivo consolidato dei romanzi è il *protagonista inetto* (lo stesso spettatore) che alla fine si dimostra un super-genio o quasi e sconfigge in modo spettacolare gli avversari malvagi, cattivi e super-dotati.

3. Il pubblico si identificava nel programma e nel personaggio: un oriundo italiano che aveva fatto pratica televisiva negli USA, aveva trasferito la sua esperienza in Italia (la TV pubblica era appena nata nel 1954), sbaraccato avversari inesistenti, "sfondato" in poco tempo e divenendo una icona per il gran pubblico. Altri presentatori vengono dopo di lui, ma nessuno ha il suo carisma né le sue capacità di comunicazione. Eco non riesce nemmeno a capire la grandissima professionalità del giovane 37enne (1961).

4. Eppure Eco fa la stessa cosa di Bongiorno: spinge i suoi lettori a identificarsi in lui e nei suoi giudizi insindacabili, lapidari e implacabili: i suoi lettori fanno parte di una nobilissima schiera, che conosce termini difficili come "fenomenologia" e "essere e dover essere" (Machiavelli). E insegna ai suoi lettori a bacchettare moralisticamente i bacchettoni borghesi e piccolo borghesi. La fenomenologia rimanda a W.F. George Hegel (1770-1831), *Fenomenologia dello Spirito* (1807) e a Edmund Husserl (1859-1938), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (1913), che il lettore medio legge e medita ogni giorno della sua vita.

5. "Allegria! Allegria!", l'intercalare di Bongiorno, è uno slogan o, traducendo il termine, un "grido di battaglia" semplice, facile, immediato e comprensibile, che mette a suo agio il pubblico. Altre grida possono essere: "Fuoco!", "Al fuoco!", "Sparate!", "Sciogliete le righe!", "Caricaaa!". Ma Eco non si abbassa a questi livelli minimi di cultura, e discetta e discute di "fenomeni quantitativi" e di "*medietà* aristotelica", pure di maieutica di Socrate-Platone, tutti argomenti importanti, ma fuori luogo, che farebbero scappare qualsiasi pubblico. Era già molto se gli ascoltatori di *Lascia o raddoppia?* ricordassero vagamente qualche domanda e risposta del catechismo della dottrina cristiana, per fare la prima comunione. I testi di economia dicono che l'imprenditore deve partire dal suo potenziale cliente, non deve andare per i fatti suoi. Essi poi avevano otto ore di lavoro sulle spalle e un po' di divertimento e di rilassamento non facevano affatto male. Eco però si è dimenticato di leggere i manuali di economia.

6. Le *gaffe* non sono accidentali, sono sicuramente volute e studiate, sono spettacolo, perché aiutano a costruire un personaggio capace di sbagliare (come il suo pubblico), in contrapposizione ai personaggi super-dotati, che non sbagliano mai. Bongiorno è l'anti-personaggio, lo spettatore privato che sale sulla scena e dirige lo spettacolo. E, quando sono (volutamente) offensive, le *gaffe* non sono… offensive: a uno *sbadato* e *tra amici* è permesso anche questo, e merita sicuramente indulgenza plenaria e un pellegrinaggio a piedi fino a Roma. Le domande sono banali, ma si tratta di quella banalità e irriverenza, che mette a suo agio lo spettatore, che accetta di essere punzecchiato, interrogato (come a scuola), messo a nudo e un po' sulle spine. Si è tra amici, e gli amici si limitano a fare qualche battuta pungente, ma non vanno oltre. E lo spettatore è lì per divertirsi, per passare un momento spensierato, lontano dai dolori e dalle fatiche della vita quotidiana. Non è lì per mostrare la sua grinta, la sua modestissima esperienza di vita o le sue (scarsissime) conoscenze. Ma Bongiorno lo porta (anche se non sembra) a contatto con un mondo più vasto, sconosciuto, ma non pericoloso, quello degli esperti (o sedicenti tali) e della cultura, anche se ridotta a domanda e risposta. Lo spettacolo è divertente (e lo deve essere), ma si tratta pure di un gioco, di un gioco a premi, un gioco in cui si vince sempre. Quando si perde e si esce di scena, si è contenti, finiscono i momenti di gloria e si spengono i riflettori, e si passa il testimone ad altri spettatori, che a loro volta vincono e sono applauditi, finché anch'essi escono con qualche rammarico di scena. Il mondo di Bongiorno non è reale, appartiene al mondo dei simboli, dell'immaginario, dei desideri, del gioco. È un mondo a sé che dura il tempo della puntata serale, ben 120 minuti. Fuori di questo mondo è il mondo reale, che funziona in modo del tutto diverso, con le sue pene e i suoi dolori.

7. Ed è un'ottima strategia comunicativa mostrarsi inferiori all'interlocutore, cioè allo spettatore, che così si mette a suo agio e prova un sentimento di orgoglio e di superiorità, che lo scioglie e lo rende più combattivo… nel gioco: anche lui sa, anche lui è esperto, e più del presentatore. Ma Eco, preso dal bisogno di mostrarsi acculturato e sapiente, non lo capisce. Resta sulla sua cattedra a proclamare dogmi di fede laica, che superano la barriera dei secoli.

---I☺I---

***Elogio di Franti*, 1962**

Ciò che Franti fa è vario e assai complesso: sale su un banco e provoca Crossi, e fa male, ma quando Crossi gli tira un calamaio egli fa civetta, e il calamaio va a colpire il maestro che entrava. Civetta meritoria quant'altre mai, dunque, perché questo maestro è lo stesso ributtante leccapiedi che in un diverbio tra Coraci (il calabrese) e Nobis, dà ragione a Coraci e torto a Nobis, ma a Nobis dà del voi mentre a Coraci dà del tu. Dà del tu anche a Franti, naturalmente, perché costui non ha un padre distinto con una gran barba nera. Più avanti vediamo Franti che ride mentre passa un reggimento di fanteria; Enrico tiene a precisare che Franti "fece una risata in faccia a un soldato che zoppicava", ma non si vede perché in una sfilata preceduta dalla banda (come Enrico ci dice), qualche colonnello autolesionista avrebbe infilato un soldato che zoppicava. Dunque verosimilmente il soldato non zoppicava, e Franti irrideva la sfilata tout court: e vedete che la cosa cambia già aspetto. Se poi si considera che, istigati dal direttore, i ragazzi salutano militarmente la bandiera, che un ufficiale li guarda sorridendo e restituisce il saluto con la mano e un tizio che aveva all'occhiello il nastrino delle campagne di Crimea, un "ufficiale pensionato", dice bravi ragazzi, allora ci accorgiamo che il riso di Franti non era poi così gratuitamente malvagio ma assumeva un valore correttivo: costituiva l'ultimo grido del buon senso ferito di fronte alla frenesia collettiva che stava prendendo i ragazzi che già cantavano "battendo il tempo con le righe sugli zaini e sulle cartelle" e con "cento grida allegre accompagnavano gli squilli delle trombe come un canto di guerra". È in circostanze del genere che Franti sorride e ride: "Uno solo poteva ridere mentre Derossi diceva dei Funerali del Re; e Franti rise". Franti sorride di fronte a vecchie inferme, a operai feriti, a madri piangenti, a maestri canuti, Franti lancia sassi contro i vetri della scuola serale e cerca di picchiare Stardi che, poverino, gli ha fatto solo la spia. Franti, se diamo ascolto ad Enrico, ride troppo: il suo ghigno non è normale, il suo sorriso cinico è stereotipo, quasi deformante; chi ride così certo non è contento, oppure ride perché ha una missione. Franti nel cosmo del *Cuore* rappresenta la Negazione, ma – strano a dirsi – la Negazione assume i modi del Riso. Franti ride perché è cattivo – pensa Enrico – ma di fatto pare cattivo perché ride. Quello che Enrico non si domanda è se la cattiveria di chi ride non sia una forma di virtù, la cui grandezza egli non può capire poiché tutto ciò che è riso e cattiveria in Franti altro non è che negazione di un mondo dominato dal cuore, o meglio ancora di un cuore pensato a immagine del mondo in cui Enrico prospera e si ingrassa. Per questo Enrico deve rifiutare Franti: perché se Franti appare un inadattato al mondo [=disadattato nel mondo] in cui vive e lo coinvolge in un sogghigno epocale (Franti mette tra parentesi qualsiasi fatto che invece coinvolga emotivamente gli altri) l'unico modo di esorcizzare la scepsi [=visione critica] negativa di Franti è quello di denunciare Franti come strega. E di non accettarlo a priori. E infatti nel gran mare di languorosa melassa che pervade tutto il diario di Enrico, in quell'orgia di perdoni fraterni, di baci appiccicaticci, di abbracci interclassisti, di galeotti redenti e gaudenti in maschera che regalano smeraldi a bambine smarrite tra la folla, tra madri che si sostengono a vicenda, maestrine dalla penna rossa, signori che abbracciano carbonai e muratori che biascicano lagrime di riconoscenza sulla spalla di ricchi possidenti, là dove tutti si amano, si comprendono, si perdonano, si accarezzano, baciano le mani a vo-

scienza, leccano il cuore a tamburini sardi, cospargono di fiori vedette lombarde e coprono d'oro patrioti padovani, una sola volta appare una parola di odio, di odio senza riserve, senza pentimenti e senza rimorsi: ed è quando Enrico ci traccia il ritratto morale di Franti:

"Io detesto costui. È malvagio. Quando viene un padre nella scuola a fare una partaccia al figlio, egli ne gode; quando uno piange, egli ride. Trema davanti a Garrone e picchia il muratorino perché è piccolo; tormenta Crossi perché ha il braccio morto; schernisce Precossi che tutti rispettano; burla persino Robetti, quello della seconda, che cammina con le stampelle per aver salvato un bambino. Provoca tutti i più deboli di lui, e quando fa a pugni, s'inferocisce e tira a far male. Ci ha qualcosa che mette ribrezzo su quella fronte bassa, in quegli occhi torbidi, che tien quasi nascosti sotto la visiera del suo berrettino con una faccia invetriata, è sempre in lite con qualcheduno, si porta a scuola degli spilloni per punzecchiare i vicini, si strappa i bottoni della giacchetta e ne strappa agli altri, e li gioca, e ha cartella, quaderni, libri, tutto sgualcito, stracciato, sporco, ha la riga dentellata, la penna mangiata, le unghie rose, i vestiti pieni di frittelle e di strappi che si fa nelle risse. […] II maestro finge ogni tanto di non vedere le sue birbonate, ed egli fa peggio. Provò a pigliarlo con le buone, ed egli se ne fece beffa. Gli disse delle parole terribili, ed egli si coprì il viso con le mani, come se piangesse, e rideva. Fu sospeso dalla scuola per tre giorni ed egli tornò più tristo e insolente di prima. Derossi gli disse un giorno: - Ma finiscila, vedi che il maestro ci soffre troppo, - ed egli lo minacciò di piantargli un chiodo nel ventre". È naturale che in questo crescendo di accuse e di infamie la nostra simpatia vada tutta a Franti (pensate, "si coprì il viso con le mani, come se piangesse, e rideva!".

Anche De Amicis non (=Neanche. O Eco, scrivi in italiano!) rimane indifferente di fronte a tanta grandezza, e mai la sua scrittura è stata più tacitiana[1], nobilitata dalla materia): ma è vero del pari che tanto accumularsi di nefandezza è troppo wagneriano per essere normale, sfiora il titanico, deve avere un valore emblematico e riecheggiare un momento di civiltà; una figura della coscienza universale, lo voglia o no […].

Il riso di Franti è qualcosa che distrugge, ed è considerato malvagità solo perché Enrico identifica il Bene all'ordine esistente e in cui si ingrassa. Ma se il Bene è solo ciò che una società riconosce come favorevole, il Male sarà soltanto ciò che si oppone a quanto una società identifica con il Bene, ed il Riso, lo strumento con cui il novatore occulto (=il rivoluzionario inconsapevole) mette in dubbio ciò che una società considera come Bene, apparirà col volto del Male, mentre in realtà il ridente - o il sogghignante - altro non è che il maieuta (=colui che favorisce la nascita) di una diversa società possibile. […]

Commento

1. Eco trova il riso in Aristotele e poi nel pensiero medioevale. Esso diventa la causa degli omicidi che avvengono nel romanzo *Il nome della rosa* (1980). Per Eco e per molti altri scrittori il riso è distruttivo, è un'arma da cui non ci si può difendere, non critica, non argomenta, ma irride i valori degli avversari, perciò è perseguitato dal potere costituito. Al tempo di De Amicis esisteva lo slogan anarchico "La fantasia distruggerà il potere ed una risata vi seppellirà!", che poi diviene uno slogan della protesta giovanile del 1968. Compare per la prima volta in Italia sui muri della facoltà di Lettere dell'Università di Roma e poi diviene il motto del Movimento 1977, un movimento politico spontaneo extra-parlamentare sorto dall'evoluzione dei movimenti giovanili e operai dopo il 1968. Tuttavia una cosa è distruggere con il riso o con la falce e il martello, per abbattere il sistema, un'altra è proporre alternative valide (mai proposte). Gli slogan non hanno mai cambiato la realtà, neanche il più famoso: "Proletari di tutto il mondo, unitevi!" (1848).
2. Lo scrittore polemizza con coloro che avevano accusato il libro *Cuore* (1886) di moralismo e di celebrare la società borghese e l'ordine costituito. Egli propone un'altra lettura e prende Franti come personaggio positivo su cui riflettere. E contro i ben pensanti ne tesse l'elogio: egli deride la società esistente, borghese e incentrata sull'ordine, e apre alla possibilità di una società diversa. La lettura di Eco è intellettualmente acuta, infondata e pure moralistica: non si chiede qual è l'opinione e il proposito dello scrittore (che vale più delle altre opinioni e che era la prima domanda da porsi), non inquadra il libro *Cuore* nei problemi culturali, politici e sociali del tempo: lo Stato fa il primo censimento, l'*Inchiesta Jacini* (1882-87), 20 anni dopo l'unità d'Italia, deve ricorrere ai parroci e alla Chiesa per farlo, l'analfabetismo e la povertà sono diffusissimi, l'economia si basa sul baratto, la circolazione di denaro è scarsissima, le classi elementari arrivano a 50 studenti (risulta anche dal libro *Cuore*), i bocciati sono numerosi e pure l'analfabetismo di ritorno. Non c'erano sbocchi possibili per le classi meno abbienti. E i valori risorgimentali e/o il buonismo insulso e inutile di De Amicis sono gli unici valori possibili, tanto necessari, che sono abbandonati soltanto dopo il 1970 e sostituiti dai "valori" della Resistenza, che non si sa ancora quali siano. Eco scrive dopo il *boom* economico (1958-61), quando gli italiani conoscono un inizio di benessere ed è stato abbattuto quel muro di povertà, ignoranza, fatalismo, rassegnazione, etica della sofferenza, che impediva qualsiasi cambiamento. Tuttavia non considera niente di tutto questo: è posseduto dall'ideologia rivoluzionaria della critica a tutto ciò che esiste.
3. Indro Montanelli propone una lettura opposta: "Io, da uomo all'antica, sono sempre rimasto dalla parte

[1] Publio Cornelio Tacito (55ca.-117/20), storico romano. Richard Wagner (1813-1883), musicista tedesco.

di Garrone il "buono", che sarà anche un eroe convenzionale nella sua poco verosimile immacolatezza e perfezione morale, ma che serviva benissimo al suo scopo pedagogico: quello di fornire ai ragazzi alla cui formazione De Amicis si dedicò, da scrittore e da insegnante, per tutta la vita, un modello cui ispirarsi. Tutti i suoi personaggi – la piccola vedetta lombarda, il tamburino sardo, lo scrivano fiorentino – erano costruiti per questo fine educativo... De Amicis trascorse la vita a tentare di fare della scuola un allevamento di galantuomini e di buoni cittadini. Tutto ciò che scrisse (e scrisse tantissimo) era mirato a questo scopo..." (*La Stanza di Montanelli. Edmondo De Amicis violento? È solo una favola*, "Il Corriere della Sera", 03.06.1997).

4. Il libro *Cuore* è orrendo, è il peggiore dei peggiori libri possibili. E tuttavia per i nostri metri di giudizio, non per coloro che lo hanno letto, riletto ed apprezzato. Esso rispondeva completamente alle attese e alle esigenze di un vastissimo pubblico, nazionale e internazionale, ed ha lettori e successo fino al 1970, quindi per oltre 80 anni. Lo scrittore poi aveva passato la vita a educare e aveva concepito libro e giovani protagonisti con lo stesso scopo, nella convinzione balorda che dedicarsi agli altri servisse a qualcosa. Non serviva a nulla, ma è ciò che il pubblico (molto ristretto) dei lettori chiedeva e poteva fare. È opportuno partire da scrittore, pubblico, tempo di pubblicazione, enorme e pluridecennale successo, per capirlo. I lettori del tempo erano senza istruzione e vedevano con occhi strabilianti un testo che parlava di loro, della loro vita, dei loro problemi e delle loro disgrazie, e che era alla loro portata o quasi. Era l'apertura a un mondo più vasto, che proponeva un minimo di cultura e di benessere. E da questo punto di vista il libro era rivoluzionario. Era un modello positivo a cui attenersi. E tuttavia, una volta capiti i motivi del suo successo, bisognava vederlo anche per gli aspetti negativi che involontariamente ma consapevolmente proponeva: l'autodistruzione, il sacrificio totale di se stessi, la svalutazione di se stessi, l'accettazione incondizionata dei dolori e delle disgrazie della vita. Serviva un altro libro, che insegnasse a un livello più elevato altri valori, ma né Collodi né De Amicis né altri lo scrissero mai: non potevano nemmeno concepirlo, perché non immaginavano nemmeno che ci potesse essere un futuro diverso dal presente. Il massimo che il convento offriva erano la Carolina Invernizio (1851-1916) o Emilio Salgari (1862-1911), che facevano evadere il lettore in storie morbose o in lontani paesi esotici. Mancavano opere come quelle scritte da Verne, Stevenson, Twain, Baun. Anzi sarebbe stato meglio saltare il *Cuore* e passare subito ad opere di questo tipo. Traducendole in italiano.

5. Eco, come gli altri detrattori di De Amicis, non si accorge che sta facendo una critica anacronistica, con il senno e la cultura di poi. Fino agli anni Cinquanta per la popolazione c'erano soltanto i cinque anni delle elementari e poi l'analfabetismo di ritorno: la cultura non serviva, non era funzionale al lavoro.

6. E tuttavia, se dobbiamo essere (non sempre correttamente) critici di Collodi e di De Amicis, si deve anche andare a controllare che cosa hanno fatto gli scrittori posteriori, di Sinistra, Centro e Destra. Si sono compiaciuti del loro sapere e da quella cattedra hanno guardato e valutato la realtà sociale del loro tempo e le classi "inferiori", disprezzate o in alternativa santificate. Se i due scrittori di fine sec. XIX proponevano come valore la società costituita, un continuo patriotismo e un minimo di cultura e di benessere, gli scrittori successivi, da Moravia a Pasolini, si sono limitati a criticarla e non sono riusciti a proporre qualcosa di diverso, di positivo e di utile. In molte sue opere (*Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* ecc.) Pasolini celebra addirittura i sotto-proletari per la loro genuinità, anche se sono criminali incalliti. E poi critica la società borghese, falsa e insincera, e infine con tutti i compagni di Sinistra critica il consumismo capitalistico degli anni Sessanta, ma non spiega mai per quali motivi. Da ridere.

---I ☺ I---

I due romanzi di maggior successo sono *Il nome della rosa* (qui sotto) e *Il cimitero di Praga* (più sotto).

Il nome della rosa, 1980

Riassunto. Il novizio benedettino Adso da Melk, ormai vecchio, racconta le vicende di cui fu diretto testimone nel novembre del 1327 in un grande monastero benedettino dell'Italia settentrionale, dove giunse come segretario del dotto francescano Guglielmo da Baskerville, suo maestro, incaricato di una delicata missione diplomatica.

Dopo il loro arrivo l'abbazia è sconvolta da una serie di sette morti inspiegabili, forse omicidi: prima il miniaturista Adelmo, poi il monaco Venanzio, quindi l'aiuto bibliotecario Berengario, il monaco erborista e il bibliotecario Malachia. Durante i sette giorni di permanenza all'abbazia Guglielmo conduce le indagini attraverso colloqui, interrogatori e osservando il comportamento dei frati. E risolve il mistero.

Ben presto comprende che i delitti girano intorno alla biblioteca, che è la più grande del mondo cristiano. Essa è costruita come un labirinto il cui accesso è noto soltanto al bibliotecario. Nella biblioteca esiste poi una sezione particolare, la *finis Afrìcae* (*Il confine ultimo dell'Africa*), che è inaccessibile a tutti. Guglielmo e Adso riescono a penetrarvi e sciolgono il mistero. Gli omicidi sono opera dell'ex bibliotecario cieco Jorge da Burgos, che ha voluto impedire la lettura di un libro secondo lui pericolosissimo per la fede cristiana: il secondo libro, ritenuto perduto, della *Poetica* di Aristotele, dedicato alla commedia e al riso. Jorge è convinto che il libro potesse mettere a rischio la fede cristiana, perciò ne ha avvelenato le pagine e i frati che hanno tentato di leggerlo sono morti.

Jorge è scoperto, tenta di distruggere il libro, appicca un incendio con una lampada ad olio e lo getta tra le fiamme. L'incendio dura per tre giorni e distrugge anche il convento.

Commento
1. Adso da Melk e Guglielmo da Baskerville rimandano alla coppia Sherlock Holmes e il dottor Watson, e al romanzo di Arthur Conan Doyle, *Il mastino di Baskerville* (1902), di cui Holmes e la sua spalla sono protagonisti.
2. Jorge ritiene l'opera sul riso diabolica, perché il riso cancella la paura, ed è sulla paura che si basa il *timor Domini* e perciò la fede cristiana.
3. Jorge e il labirinto della biblioteca rimanda a Jorge Luis Borges (1899-1986), uno scrittore argentino.
4. Il titolo *Il nome della rosa* è ermetico, come deve essere, e rimanda alla polemica medioevale sugli universali: sono cose o nomi? La risposta è che sono nomi, e che di ogni cosa resterà soltanto il nome. Eco sceglie la soluzione nominalistica.
5. Il romanzo è pieno di citazioni e di rinvii, che mettono a dura prova anche l'erudito più saccente e addestrato. Ma Eco si diverte a fare citazioni, è il suo mondo. È un erudito.

---I☺I---

Il fascismo eterno, 1995, 2018

Eco non è uno storico, non ha la mentalità dello storico, anche se si è occupato a lungo di pubblicazioni di storia della letteratura. Così in una conferenza all'estero tra amici statunitensi indica le caratteristiche dell'*Ur-Fascism* (termine tedesco, che non c'entra nulla), cioè del *Fascismo originario* o *eterno*:

Ritengo sia possibile indicare una lista di caratteristiche tipiche di quello che vorrei chiamare l'"Ur-Fascismo', o il 'fascismo eterno'. L'*Ur-Fascismo* è ancora intorno a noi, talvolta in abiti civili. Sarebbe così confortevole, per noi, se qualcuno si affacciasse sulla scena del mondo e dicesse: «Voglio riaprire Auschwitz, voglio che le camicie nere sfilino ancora in parata sulle piazze italiane!» Ahimè, la vita non è così facile. L'Ur-Fascismo può ancora tornare sotto le spoglie più innocenti. Il nostro dovere è di smascherarlo e di puntare l'indice su ognuna delle sue nuove forme – ogni giorno, in ogni parte del mondo [Nessuno di noi lo sa, ma/che Eco ha il dono dell'ubiquità, come Dio].

E dopo averlo smascherato e puntato il dito, che si fa? Eco si è dimenticato di dirlo. Nello stesso tempo – ma egli non se ne accorge – il cosiddetto Nazional-fascismo potrebbe fare la stessa cosa con Eco e i sedicenti antifascisti. Accusarli di antifascismo e puntare il dito. Insomma l'autore non giustifica mai perché egli ha il diritto di giudicare gli avversari ma gli avversari non abbiano lo stesso diritto di giudicare lui o i sedicenti antifascisti. Si è autoproclamato giudice della storia.
L'elenco delle caratteristiche è un completo stupidario storico, politico e filosofico:

1. *Il culto della tradizione*, intesa come verità primitiva e rivelata [Da chi, non si dice.], data una volta per tutte e



1. Jean-Jacques Annaud, *Il nome della rosa*, 1986, con Sean Connery, Christian Slater, Helmut Qualtinger.

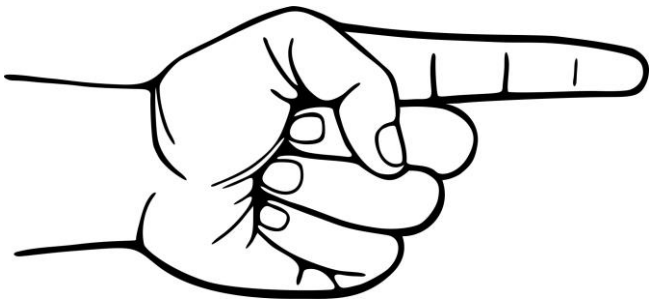
consistente in elementi sincretistici e occulti, mescolati in modo incoerente.
2. *Il rifiuto del mondo moderno*, conseguenza del tradizionalismo, sotto forma di "irrazionalismo" (la negazione dell'Illuminismo e dei principi del 1789).
3. *Il culto dell'azione per l'azione*, alla base dello stesso irrazionalismo [Eppure per Goethe valeva: "In principio era l'Azione".]. L'azione deve sempre precedere il pensiero, la riflessione e la cultura intesa come senso critico sono sospette e vanno combattute (Göbbels) [Era preferibile una citazione più precisa.].
4. *Il disaccordo e la critica come forme di tradimento*, in nome del sincretismo e contro la modernità [E il Futurismo con il suo elogio della macchina e della velocità?].
5. *La paura della diversità* [O ci sono altri motivi?] *e il razzismo*, esacerbati per raccogliere consenso [Insomma per squallidi motivi, se si tratta di fascisti. Invece il consenso è positivo, se si tratta di anti-fascisti, socialisti e comunisti. Insomma due pesi e due misure].
6. *L'appello alle classi medie frustrate*, approfittando di un momento di crisi [Ne emerge un fascismo ad intermittenza, legato ai periodi di crisi…].
7. *Il nazionalismo, la xenofobia e l'ossessione del complotto*, possibilmente internazionale, ma anche interno (gli ebrei possono essere l'obiettivo migliore, visti come nemici interni ed esterni) [Eco difende gli ebrei anche alla fine de *Il cimitero di Praga*, 2010. E li giudica innocenti, vittime innocenti dei cattivi. Ma era compito suo?].
8. *Nemici troppo forti, o troppo deboli*, a seconda dei casi, ma con la convinzione di poterli sconfiggere.
9. *La vita come guerra permanente* [Lo diceva anche Eraclito di Efeso, secc. VI-V a.C., pure lui fascista…], sicché il pacifismo è sempre collusione con il nemico. Lo scopo è una soluzione finale, il controllo del mondo, dunque contraddittoriamente un'era di pace.
10. *Un "elitismo popolare" (o di massa), o leaderismo*, fondato sul disprezzo aristocratico per i deboli e sull'organizzazione rigidamente burocratica del gruppo.
11. *L'educazione all'eroismo* ["Che" Guevara e i suoi ammiratori allora sono fascisti…], che deve essere la norma e che si collega al culto della morte.

12. *La volontà di potenza in materia sessuale*, che comporta il machismo [E allora tutti i maschi sono fascisti…], il conformismo sessuale e il culto delle armi [Come i gruppi extraparlamentari di Sinistra, 1968-82.].
13. *Un "populismo qualitativo"*, nel senso che gli individui non hanno diritti, perché questi sono delegati al "popolo", inteso in modo astratto e rappresentato dal leader (vera voce del popolo che si contrappone al disprezzato parlamentarismo).
14. *La "neolingua"*: lessico povero e sintassi elementare nel nazismo e nel fascismo, oppure quella creata da [Georg] Orwell in *1984* [1949; trad. it. 1950] [Ma vedi slogan e canzoni dei gruppi extraparlamentari di Sinistra, 1968-82.].

La conferenza non è stata rivista, quando è stata tradotta e pubblicata in Italia. E doveva esserlo, poiché il pubblico italiano era completamente diverso. Un piccolo errore, ma solamente uno dei tanti… Qui sotto alcune osservazioni.

Commento
1. Il fascismo eterno è una fesseria uscita dalla mente di Eco, esiste soltanto quello storico, che si chiamava Nazional-fascismo e che nacque nel primo dopo guerra (1919-21) a causa dell'incapacità di governare dei partiti, che passavano il tempo a litigare tra loro. E conobbe varie fasi o aspetti:
1) il fascismo che manganella braccianti e operai finanziato da latifondisti e industriali (1919-20);
2) il fascismo parolaio e rivoluzionario che conquista appena 19 seggi (1919);
3) il fascismo che cambia rotta e fa un salto di qualità (1919-23), ha un programma elettorale depurato dalle idee rivoluzionarie e pensa di andare al governo;
4) il fascismo che fa la marcia su Roma (5.000 manifestanti e altri 40.000 bloccati nelle stazioni ferroviarie), finita in osteria, sotto le gambe dei tavoli;
5) il partito fascista e i partiti della coalizione che ottengono il 60% dei voti (con qualche broglio insignificante) nelle elezioni (1923), che supera indenne il delitto di Giacomo Matteotti (1924) e pure lo sciopero legalitario del parlamento sull'Aventino (1924);
6) il fascismo che si mette in doppio petto, va al potere e vi resta (1927), come fanno normalmente tutti i politici di ieri, di oggi e pure di domani;
7) il fascismo che affronta e risolve i maggiori problemi economici e sociali del dopoguerra (crisi economica, riconversione industriale, ritorno a casa dei reduci, inflazione ecc.), che è coinvolto parzialmente nella crisi americana del 1929 e che ottiene buoni risultati economici fino al 1936, anche per la favorevole congiuntura economica internazionale;
8) il fascismo dei *Patti lateranensi* (1929), che normalizza dopo 59 anni i rapporti tra Stato e Chiesa, e quello che si scontra con la Chiesa per il monopolio dei giovani (1930-31);
9) il fascismo che pratica la "strategia del consenso" per avere il sostegno della popolazione (l'esercito era fedele al re, giovani e adulti alla Chiesa);





1. James Montgomery Flagg, *Zio Sam*, 1917. *"Io cerco TE per l'esercito degli Stati Uniti, vai nella più vicina stazione di reclutamento!"*
2. *La postura antifascista del dito indice*, secondo le indicazioni di Umberto Eco, semiologo e romanziere di fama mondiale, USA, 1995. *Postura perfetta del dito, della mano, del pugno quando si incontra un fascista. Le unghie devono essere curate, arrotondate e pulite, l'espressione della mano deve essere* ***S****emplice,* ***S****icura,* ***S****evera. La mano deve essere accompagnata da una voce stentorea, che esprima* ***S****degno,* ***S****fida,* ***S****gomento, e che contenga tutti i valori dell'Antifascismo Militante ed Eterno.*

10) il fascismo del sabato fascista, dei rinforzi ai gomiti per far durare di più il vestito e degli esercizi ginnici al sole, che procuravano iodio contro il gozzo;
11) il fascismo che fonda Littoria (oggi Latina) e bonifica le paludi Pontine (1932), creando posti di lavoro per i braccianti veneti;

12) il fascismo che si interessa della cultura (arte, architettura) e inventa il Festival del cinema di Venezia (1934), che ha un grande successo internazionale;
13) il fascismo corporativista e il fascismo dell'autarchia (o autoconsumo);
14) il fascismo imperiale che si riallaccia al glorioso passato romano (come avevano fatto gli umanisti nel sec. XV) e alla più recente espansione in Africa di Giovanni Giolitti (1911);
15) il fascismo della guerra (1941-45);
16) il fascismo della repubblica di Salò (1943-45). E la fine del fascismo (1945).
Di lì a poco però finisce anche l'antifascismo: il Fronte Antifascista si scioglie *prima* delle elezioni politiche del 18.04.1948, vinte dalla Democrazia Cristiana, perciò gli antifascisti successivi, fino ad oggi, sono fantasmi o abusivi o hanno avuto un blocco mentale. A quanto pare, Eco durante la sua vita non ha mai aperto un testo di storia usato nelle scuole italiane. Un ottimo esempio di etica professionale. Eventualmente si dovrebbe dire che l'antifascismo di Sinistra non passa mai, neanche dopo che è morto e sepolto. Il Nazional-fascismo storico quindi non ha niente a che fare con il fascismo inventato da Eco.
2. A dire il vero, il culto della violenza rivoluzionaria contraddistingue tutte le correnti di Sinistra, dal *Manifesto del movimento comunista* (1848) in poi, fino all'elogio del "bel gesto" distruttore che infiamma la fine del sec. XIX, fino a Francesco Guccini, *La locomotiva*, 1972:

E la locomotiva sembrava fosse un mostro strano
che l'uomo dominava con il pensiero e con la mano:
ruggendo si lasciava indietro distanze che sembravano
sembrava avesse dentro un potere tremendo, infinite
la stessa forza della dinamite *(Tre volte.)*

Ma un'altra grande forza spiegava allora le sue ali,
parole che dicevano "gli uomini son tutti uguali"
e contro ai re e ai tiranni scoppiava nella via
la bomba proletaria e illuminava l'aria
la fiaccola dell'anarchia *(Tre volte.)*

Fino a Fabrizio De André, *Il bombarolo*, 1973:

Vi scoverò i nemici
per voi così distanti
e dopo averli uccisi
sarò fra i latitanti,
ma finché li cerco io
i latitanti sono loro,
ho scelto un'altra scuola,
son bombarolo.

Tuttavia Eco non lo sa. Preferisce inventare la storia a suo uso e consumo. Né sa che la guerra è considerata un valore non soltanto dal Futurismo (1909), ma anche da tutte le società del passato, che erano militariste e guerrafondaie. Un esempio è Sparta, ma Atene non era da meno. Roma conosce una continua espansione militare e civile. Guerra voleva dire bottino, schiavi e schiave, prestigio e gloria.
3. Il "manifesto" mostra tutto il disprezzo dell'autore per l'avversario ed esclude pure qualsiasi tentativo anche minimale di capire chi è e che cosa pensa. E, come egli stesso dice, senza avversario non si può vivere: l'avversario ti costringe a compattarti, a serrare le file (lo aveva già detto e teorizzato Giovanni Botero, *Della ragion di Stato*, 1589). Tuttavia non è interessato a capire, ha un altro scopo. Definisce il Fascismo in 14 punti, così lo allarga a dismisura, precisa pure che basterebbe un punto soltanto per accusare qualcuno di *Fascismo*. Aggiunge ancora che alcuni punti sono contraddittori, ma non ha importanza, perché i fascisti sono fatti così e la confusione è nella loro testa, non nella sua. In tal modo fa diventare fascista il 99,8% dell'umanità presente, passata e futura. Questo allargamento a dismisura può lasciar perplessi, ma ha uno scopo preciso: fornire alla Sinistra un'arma letale, capace di colpire tutti gli avversari e tutti i nemici, da Adamo ed Eva in poi. Basta l'accusa di Fascismo ed essi si vergognano o si arrendono o stramazzano morti per terra (Era più realistico pensare che rispondessero per le rime o che si mettessero a ridere a crepapelle...). L'intenzione non è mai detta esplicitamente, ma è l'anima della conferenza negli USA. L'accusa di fascismo non è l'unica arma letale. La Sinistra ne ha elaborato molte altre, che hanno lo stesso scopo, colpevolizzare e zittire gli avversari: razzista, xenofobo, sessista, maschilista, omofobo, macho ecc. In questo modo evita qualsiasi pericoloso confronto con gli avversari.
4. Leggendo la conferenza, ci si stupisce che l'intellettuale insignito di ben 42 lauree si sia dato allo sproloquio a tempo pieno. Eco non sa che si chiamava *Nazional-fascismo*, che Benito Mussolini non ha mai rinnegato le sue idee socialiste. Non sa che dopo la marcia su Roma (1922) le camicie nere si sono messe a riposo. Né sa che Auschwitz fu un *campo di concentramento* (*Lager*) *tedesco* in Polonia e che esso non c'entra niente con il Nazional-fascismo *italiano*, ma egli preferisce fare un mescolone con il Nazional-socialismo *tedesco*, per diffamare meglio l'avversario. Non sa che anche su Auschwitz servono notizie di prima mano e che non ci si può fidare della *vulgata*: ha dimenticato quel che egli stesso ha insegnato in *Come si fa una tesi di laurea* (Bompiani, Milano, 1977). Dimentica pure la bonifica dell'Agro Pontino e il pesce fresco che dal 1936 arriva sulla tavola degli italiani. A quanto pare, tutto questo non è Fascismo *originario*, anche se è… Nazional-fascismo *storico*. E non spiega in che modo il Nazional-fascismo storico si colleghi al Fascismo originario: a suo avviso non occorre saperlo. Ma quel che è più grave, e che uno storico non fa mai, è che usa e diffama il Fascismo originario per valutare e demonizzare l'avversario storico. Lo storico invece usa sempre i termini in senso descrittivo e presta la stessa attenzione alle varie parti in causa. Ed è ovvio che la sua parte, gli antifascisti o sedicenti tali, deve stare sempre in guardia

contro gli elementi fascisti che aleggiano costantemente intorno a noi come i moscerini o le farfalle nei giorni d'estate: essi sono il Bene Assoluto, che lotta impavido contro il Male Assoluto.
5. Eco è indubbiamente un uomo di cultura, ma non controlla ciò che ha scritto. Nella conferenza in inglese il Fascismo originario è l'*Ur-Fascism* (in tedesco), che poi diventa *Fascismo originario* o *eterno* in traduzione italiana. Non si capisce l'uso del prefisso tedesco, se il Fascismo (storico) è o dovrebbe essere (almeno si spera!) italiano. D'altra parte non si capisce perché non ci debba essere un Nazional-socialismo o un Comunismo o una Democrazia *originari*, ugualmente da criticare… Questa unicità va spiegata, ma l'autore non si accorge del problema. D'altra parte egli è un pubblicista (Umberto Eco, a cura di, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano, 2004; e *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007) e un ottimo romanziere (*Il nome della rosa*, 1980; *Il cimitero di Praga*, 2010), ma non è uno studioso di storia o di filosofia e non ha l'intelligenza né la preparazione dello studioso di queste discipline. Soffoca il lettore sotto una valanga di informazioni inutili e mal comprese, presentate in modo gradevole e pure interessante, che *sembrano* cultura e che sono soltanto *erudizione*. La conferenza non è un caso unico, un incidente di percorso, un omaggio esagerato ai padroni di casa. È la norma della sua produzione, è la sua *forma mentis*, da quando iniziò a scrivere per "L'espresso" negli anni Sessanta. Egli pensa di sapere, perché ha assimilato una quantità sterminata di nozioni. Ma il sapere (e la cultura) è ben più in là, non coincide con l'erudizione, anche se *usa* l'erudizione. La sua cultura coincide con la cultura e con la poesia dei centoni: prendi i versi già scritti e li riorganizzi in modo diverso. La stessa cosa vale per i due romanzi maggiori. Anche qui lo spirito del poeta o dei poeti o degli scrittori creativi se n'è andato altrove.
6. Eco ha dimenticato il successo delle magliette con il volto di "Che" Guevara (1928-1967) e anche l'elogio *e la pratica* della violenza rivoluzionaria espressi dai partiti della Sinistra parlamentare ed extra-parlamentare da Karl Marx (1818-1883), *Manifesto del movimento comunista* (1848) in poi, fino al presente (1968-82): "Avanguardia operaia", "Potere operaio", "Lotta Continua", "Brigate Rosse", "Servire il popolo" ecc. Ad essa si deve aggiungere l'elogio del militarismo, della violenza "sola igiene del mondo" e dell'anti-femminismo del Futurismo (1909).
7. Stando al suo prontuario, i greci furono ultra-fascisti: nei secc. VI-IV a.C. popolarono le coste dell'Asia Minore, la Sicilia e l'Italia Meridionale fino a Napoli (*Magna Grecia*). La loro vita conosceva tre tempi: il tempo della guerra, dell'amore, dell'arte e della filosofia. Inoltre smisero di farsi guerra tra loro soltanto quando caddero sotto il dominio di Roma (129 a.C.).
8. "*L'educazione all'eroismo*" ha notevoli precedenti storici: lo spartano educato alla guerra nell'antica Grecia, il martire cristiano che con coraggio accetta la morte, l'umanista, che costruisce con destrezza il suo destino (sec. XV), il principe di Machiavelli che ama la guerra, l'uomo che affronta impavido le avversità della vita, il super-uomo descritto da Friedrich Nietzsche, sicuramente un fascista *ante litteram*, i gruppetti di Sinistra che inneggiano alla violenza e alla lotta armata contro lo Stato "borghese e fascista" (1968-82). Nessun riferimento.
9. Il culto della morte, del sacrificio e del martirio è comune alla Chiesa e a tutti i gruppi rivoluzionari dell'Ottocento e del Novecento. Perciò qualcuno lo potrebbe accusare di grave ignoranza: anche l'*Internazionale* (1871), anche Giuseppe Raffaelli-Giuseppe Del Freo, *Figli dell'officina* (1921) hanno il culto della morte, anche Fausto Amodei, *Per i morti di Reggio Emilia* (1960) ha il culto della morte. Il culto della morte era presente nella religione cristiana: i *martiri* rafforzano la fede dei credenti e sono un esempio di comportamento. E pure il culto della tradizione: sia la gerarchia cattolica sia i cristiani sono fascisti per il punto 1. Ma la religione cristiana è nata ieri, ha appena 25 adepti e non fa testo. Un esempio lontano in ambito cattolico è Alessandro Manzoni, *Marzo 1821*, 1821 (pubblicato nel 1848):

L'han giurato: altri [uomini] forti a quel giur[ament]o
rispondean da fraterne contrade,
affilando nell'ombra (=in segreto) le spade
che or levate scintillano al sol.
Già le [mani] destre hanno strette le destre;
già le sacre parole son porte (=pronunciare):
[saremo] o compagni sul letto di morte,
o fratelli su libero suol.

Un esempio per tutti i rivoluzionari di Destra è costituito dall'inno nazional-fascista *Me ne frego* (1920):

Me ne frego è il nostro motto,
me ne frego di morire,
me ne frego di Togliatti
e del sol dell'avvenire.
Se il sol dell'avvenire
è rosso di colore,
me ne frego di morire
sventolando il tricolore!

Ce ne freghiamo della galera,
camicia nera trionferà.
Se non trionfa,
sarà un macello
col manganello
e le bombe a man!

Me ne frego!

Un esempio vicino, per tutti i rivoluzionari di Sinistra, è la canzone di Giuseppe Raffaelli-Giuseppe Del Freo, *Figli dell'officina*, 1921:

Noi salutiam la morte
bella vendicatrice,

noi schiuderem le porte
a un'era più felice.

Ai morti ci stringiamo
e senza impallidire
per l'anarchia pugn[i]amo (=combattiamo),
o vincere o morire.

Un altro esempio di 29 anni prima dell'*Ur-Fascism* (1995) è Paolo Pietrangeli (1945-2021), *Contessa*, 1966:

Compagni dai campi e dalle officine,
prendete la falce, portate il martello,
scendete giù in piazza e picchiate con quello,
scendete giù in piazza e affossate il sistema.

Eco prova antipatia per i preti e per tutto ciò che sa di Chiesa, da quando ha perso la fede a 20 anni ed ha abbandonato la Chiesa cattolica, ma non è una giustificazione per ignorare inni e canti cattolici che cantano i martiri, coloro che sono morti per testimoniare la loro fede.
10. Il culto della disgrazia, del sacrificio e dell'autodistruzione si trova pure diffuso a bizzeffe in Edmondo De Amicis, *Cuore* (1886). Nel Nichilismo russo di fine sec. XIX si trova invece il culto della morte propria e altrui per pari opportunità.
11. Eco non ha letto le canzoni comuniste, socialiste, anarchiche e fasciste, che celebrano la violenza, che cercano martiri proletari e che hanno rubato parole e valori alla Chiesa cattolica: *fratelli*, *martiri*, *precursore*, *uguaglianza*, *solidarietà*. La neo-lingua caratterizza tutti i rivoluzionari, di Destra come di Sinistra. I termini sono presi dal linguaggio quotidiano (*padrone*, *proletari*, *sfruttati*) ed è poverissima. Un esempio è Sandro Portelli, *Povero Calabresi*, 1972.

Fascisti e padroni ti (=a Calabresi) stavano vicini:
fascisti e padroni sono stati i tuoi assassini.

Poco dopo il commissario Calabresi è definito *servo* e *favorito* dello Stato e dei padroni. Un'allusione oscena e fuori luogo. Questa neo-lingua di Sinistra sì che è povera, perché riduce politica ed economia a pochi termini: fascisti e padroni, poi Stato e proletari o sfruttati.
12. Un animo ameno, sulla falsariga di questo elenco, potrebbe passare al contrattacco e decidere di fare un elenco delle *caratteristiche originarie* del Comunismo o della Democrazia, e otterrebbe gli stessi risultati: la sua parte sono i buoni, gli altri, gli avversari, sono i cattivi. Potrebbe andare anche per le spicce e dire che, come qualcuno pensa che il Fascismo eterno sia il Male e la Democrazia il Bene, così qualcun altro può pensare il contrario, che il Fascismo originario e derivati siano il Bene e che la Democrazia sia corrotta e sia il Male. Né Eco né i suoi ammiratori si sono accorti di questo punto debole della loro teoria: che cosa giustifica che essi possano giudicare e condannare gli avversari, mentre gli avversari non possono fare la stessa cosa, giudicare e condannare i sinistrati? Si sono ben bene indottrinati e il loro spirito critico è andato in letargo. D'altra parte la conferenza è strapiena di luoghi comuni e di verità antifasciste taroccate, abbellite e alzate di tono con termini stranieri e con una continua dimostrazione di erudizione, che cerca conferme e che evita i fatti che dimostrano il contrario. L'unica attenuante alle stupidaggini che dice è che sta facendo una conferenza (o una predica) in casa altrui e che la regola d'oro è parlare bene del padrone di casa. E, anche se si sproloquia, nessuno se ne accorgerebbe o nessuno ci farebbe caso.
13. Qualche malvagio potrebbe ancora prendere i 14 punti e riscriverli in modo opposto, come elementi o caratteristiche positive e con essi valutare il sedicente antifascismo e i suoi valori (se esistono) e per la seconda volta per Eco, ammiratori e seguaci sarebbe scacco matto. L'impertinente potrebbe anche "puntare l'indice" sulla linea Maginot ai confini con la Germania. I francesi ancora oggi si chiedono *chi ha tradito*: nel 1939 la linea è stata infranta e aggirata dall'esercito tedesco. Anch'essi sono fascisti.
14. Un altro malvagio potrebbe calare la griglia nella pratica, nella storia, e vedere quanti movimenti storici di Sinistra e quanti gruppi extra-parlamentari sempre di Sinistra, da "Lotta continua" alle "Brigate Rosse" (1968-82), rientrerebbero nella definizione. Davanti a queste emerite stupidaggini uno storico storcerebbe il naso e cercherebbe di affogare Eco nel primo fossato che trova: ha frainteso i principi del 1789, perché il Terzo Stato non ha mai detto che gli uomini sono tutti uguali (in senso filologico), ha detto che esso, Terzo Stato, era uguale al primo e al secondo Stato, al clero e ai nobili, e se ne fregava del popolino senza arte né parte; e non conosce la definizione di *Patria* in soli due versi di Alessandro Manzoni, *Marzo 1821* (1821, ma pubblicata nel 1848):

una d'arme, di lingua, d'altare,
di memorie, di sangue e di cor.

Potrebbe studiarsi il ventennio e la Resistenza almeno sui bignamini, perché l'opera di Renzo De Felice è troppo impegnativa. Ugualmente non ha citato il fallito e fallimentare "biennio rosso" (1919-20), una cosa da niente, né il programma del PCd'I: prendere il potere con la violenza e imporre la dittatura del proletariato. Le cause del *cosiddetto* razzismo sono altrove: le culture e i valori delle varie società sono diversi e conflittuali. Ugualmente le persecuzioni bi-millenarie contro gli ebrei hanno ben altre cause. Egli, che non è uno storico, li difende alla fine de *Il cimitero di Praga*: ha accuratamente rimosso quel che gli ebrei hanno fatto ai palestinesi dal 1945 al 2010, fino ad oggi. Eco è l'inventore (un altro primato) della *storia allegra*! Se volesse approfondire, dovrebbe studiarsi con attenzione Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico* (1949), Einaudi, Torino, 1998; Werner E. Mosse, *Gli ebrei e l'economia tedesca. Storia*

di una élite economica (1820-1935) (Oxford e New York, 1989), Il Mulino, Bologna, 1990; Sergio Romano, *Lettera a un amico ebreo*, Longanesi, Milano, 1997; e Emilio Gentile, *Chi è fascista?*, Laterza, Roma-Bari, 2019. Eco ha pubblicato un volume di 280 pagine su *Come si fa una tesi di laurea* (Bompiani, Milano, 1977), ma, a quanto pare, non ricorda più le norme che si devono rispettare o, in alternativa, una volta laureati, che non è più necessario rispettare, perché lo Spirito della Storia suggerisce le risposte corrette a tempo pieno.

15. *Smascherare* e *puntare l'indice* sono soluzioni esilaranti. Sono termini del linguaggio comune e sono pure metafore: non si può intervenire sulla realtà con le metafore. Si può essere indulgenti e giustificare in qualche modo l'uso dei termini, perché si tratta di una conferenza che richiede termini di immediata comprensione. La frase è una fesseria, che sembra avere un qualche senso. Né Eco né i suoi amici sono "in ogni parte del mondo", perciò non possono "puntare l'indice" su elementi fascisti che vi sorgerebbero. Essi si limitano poi a "puntare l'indice" sono contenti: "Sta' lì, brutto fascista schifoso!". Qui Eco ripropone quell'atteggiamento che ha praticato per tutta la vita: si siede in cattedra e pontifica *ex cathedra*. I suoi dogmi sono indiscutibili e assoluti. E soltanto lui o soltanto i sinistrati possono pontificare. I fascisti, che si è inventato, devono chinare il capo e accettare il giudizio di condanna. E mettersi a piangere. Non dimostra mai un minimo di *indulgenza* e *comprensione*, di *empatia* e di *simpatia* verso l'autore o l'argomento che si prepara ad affrontare. Eppure un po' di empatia permetterebbe di capire meglio autore e argomento e di comprendere le difficoltà in cui si dibatte e le soluzioni che propone. C'è sempre tempo per giudicare e condannare (o assolvere).

16. E chi si vede puntato il dito contro, accusato di essere fascista, che fa? Si mette a ridere a crepapelle? Risponde per le rime? Risponde in modo volgare con un *flatus vocis*? Si chiede con quale legge e da quale tribunale *legittimo* e *territoriale* è accusato e condannato senza appello? Il grande Eco non si pone la domanda né, tanto meno, dà alcuna risposta.

17. Peraltro Eco salta una caratteristica fondamentale del Nazional-fascismo: il capo, il rapporto mistico e religioso con il capo carismatico, *duce* o *Führer* che sia. Il termine inglese *leader* è quindi del tutto inappropriato. Non si è nemmeno accorto che queste ideologie hanno una visione "totalitaria" della società. Il termine, sbagliato, è stato usato intorno al 1923 dagli antifascisti italiani contro il regime nazional-fascista, per diffamarlo, poi è stato esteso a tutti i cosiddetti "regimi totalitari", tra i quali anche il Comunismo sovietico. In realtà il termine corretto e tradizionale è un altro: organico. Nel passato si concepiva la società come un (enorme) organismo vivente, che funzionava bene se tutti davano il loro contributo e stavano al loro posto. L'apologo ai plebei di Menenio Agrippa (494 a.C.) insegna. L'organicismo nasce in Grecia, che parla di Φύσις, *Physis*, *Natura vivente*, e dura fino al sec. XVII e oltre, quando nasce il Meccanicismo, un altro modo di vedere la natura e la realtà.

18. Qualcuno in modo flemmatico potrebbe dire: se il Fascismo è eterno, non serve romperci le palle a combatterlo. I fascisti vanno per i fatti loro e noi per i fatti nostri, e non ci rompiamo l'anima.

19. Altri all'accusa di ignoranza potrebbe rispondere: "Ma Eco conosce la storia del movimento operaio e delle sue canzoni farcite di arretratezza culturale, di ignoranza e di violenza?". E potrebbe rincarare la dose: le 14 caratteristiche nascondono un gravissimo errore metodologico di cui il poveretto non si è mai accorto. I termini sono usati non nel senso dei fascisti, originari o no, ma nel senso (del tutto negativo) di cui li carica lo stesso Eco. Un errore metodologico così grave farebbe cacciare il suo autore da qualsiasi università del mondo. Altro che 42 lauree *honoris causa*! Le cazzate non sono soltanto queste, ce ne sono ancora: Eco ha ottenuto l'ennesima laurea, dimostrando che anche a dir cazzate è il primo assoluto. Perché…

20. …il breve testo permette di accusare di Fascismo originario l'intero universo, da Adamo (*macho* e suprematista bianco) ed Eva (nazista bionda, senza gonnella, con due tette enormi e pure mammista) in poi e di colpire qualsiasi nemico o cane randagio che ci attraversi la strada. Di conseguenza, se tutti sono fascisti, dove sono finiti gli antifascisti? Mistero doloroso. I sinistrati gli corrono dietro, come se avesse esposto verità sublimi e metastoriche. E invece no, ha fatto soltanto discorsi da osteria. Eco è l'esempio supremo di ignoranza laica e di Sinistra. Nessuno ha mai fatto meglio di lui.

21. Lo storico non giudica, si chiede che cosa è successo e perché. Non distribuisce la pagella dei buoni e dei cattivi. Non si schiera con Tizio né con Caio, perché sia Tizio sia Caio sono punti di vista che Tizio e Caio ritengono validi, ciascuno il suo. Cerca di capire le ragioni dell'uno come dell'altro. E cerca di essere aderente ai fatti e ai documenti. Per lui il Nazional-fascismo è soltanto quello storico, che nasce in Italia e non altrove, che sorge nel primo dopoguerra (1919-23), né prima né poi, che riesce ad andare miracolosamente e democraticamente al potere, ma in Italia e non altrove, per la particolare situazione politica ed economica dell'Italia. Che si conclude nel 1945 con la morte dei gerarchi fascisti e che non può più ritornare: è figlio del suo tempo. Chi ne volesse recuperare qualche elemento (il rapporto mitico con il capo, che caratterizza pure altri movimenti, l'autarchia, il corporativismo ecc.) sarebbe costretto a inserirlo in un contesto storico completamente diverso, che lo renderebbe diverso.

22. Per tutta la vita Eco ha praticato lo stesso errore. Non ha mai cercato di capire il personaggio o l'argomento che stava trattando. Non si è mai chiesto che cosa ha detto (o proposto) e perché. D'altra parte non riusciva a capire, non riusciva a capire che bisognava capire. E il blocco mentale dipende dal fatto che egli ha tradotto tutto in erudizione, pensando che l'erudizione potesse risolvere qualsiasi questione. E non si è

accorto che l'erudizione metteva tutto sullo stesso piano, la morte per assassinio di Giulio Cesare e la morte nel deserto di un egizio sconosciuto. Lo stesso blocco si trova nei romanzi, che sono degli straordinari centoni, ma che non propongono niente di originale. Lo scrittore non sa inventare. Pensa che tutto il dicibile sia stato detto e che non si possa andare oltre. Eppure bastava dare un'occhiata ai libri esposti nella vetrina di una libreria per accorgersi che gli scrittori cercano sempre di innovare e di sbaragliare la concorrenza. E a questa incapacità di capire e di creare si aggiungono la sua presunzione e la sua arroganza di poter essere più bravo di tutti, di costruire il romanzo che unisce infiniti generi, *Il cimitero di Praga*. E così parla di Nazional-fascismo senza essere uno storico, senza una metodologia adeguata, senza controllare quel che ha scritto e le proposte ridicole che ha fatto: *smascherare* i fascisti e puntare l'indice su di loro, perché essi non sanno di essere fascisti, sono timidi e hanno paura delle loro idee e si vergognano di dirlo. Agli avversari non è concessa libertà di parola né di risposta né di difesa. Eco è il Tribunale della Storia, perché rappresenta lo Spirito Assoluto.

23. Non si capisce in base a che cosa lo scrittore aveva il diritto o l'autorità di andare in giro *per tutte le strade del mondo* a smascherare e a puntare il dito. Eco si è auto-proclamato giudice universale e i condannati non hanno diritto d'appello. E non dice che cosa dovrebbero fare, come dovrebbero comportarsi coloro che sono stati smascherati e puntati dal suo dito antifascista. Si vergognano d'essere stati scoperti? Si suicidano? Rispondono con una risata che lo seppellirà? Si mettono a piangere? Nessuna indicazione, il discorso è interrotto. L'autore non si è accorto che lo doveva completare. Amnesia storica. L'argomento trattato si è trasformato in erudizione, in citazioni dotte, che hanno lo scopo di stupire gli amici come gli avversari e di dimostrare il suo sapere enorme ed *enciclopedico*, come quello racchiuso nel labirinto della biblioteca de *Il nome della rosa*. Serviva e conveniva un minimo di empatia per capire dall'interno gli avversari, il loro mondo, i loro miti e le loro fesserie, ma sarà per un'altra volta.

24. Il Nazional-fascismo *storico* è completamente diverso dal Fascismo eterno *inventato* da Eco. Molte idee fasciste provenivano dal passato (la triade mazziniana "Dio, Pattria, Famiglia", 1860, ma pubblicato postumo nel 1892), moltissime altre erano condivise con gli avversari, cioè con il movimento socialista e anarchico. Queste idee attraversano il ventennio e passeranno alle nuove generazioni, come sempre succede. L'"uomo forte" proviene dal *dictator* romano, un generale con poteri assoluti per sei mesi, il tempo per vincere la guerra. Il "duce", da "dux", è termine romano, ma anche "re", "rex" (=colui che regge), è termine romano, in Spagna esiste il "caudillo", termine che indica funzioni simili. Il culto della tradizione si è ripetuto più volte nella storia d'Italia: l'Umanesimo vuole recuperare il latino e il glorioso passato romano. L'unica eccezione è il Futurismo (1909), che canta la macchina e la velocità, ma anche valori del passato come la guerra e l'antifemminismo. Qui non si deve parlare di *culto della tradizione*, ma di valori che si condividono con la tradizione, valori del passato ritenuti validi per il presente, valori del presente che si radicano nel passato. Questo rapporto con il passato si trova sia nel mondo romano sia nel mondo cristiano: il culto dei morti.

---I☺I---

Il cimitero di Praga, 2010

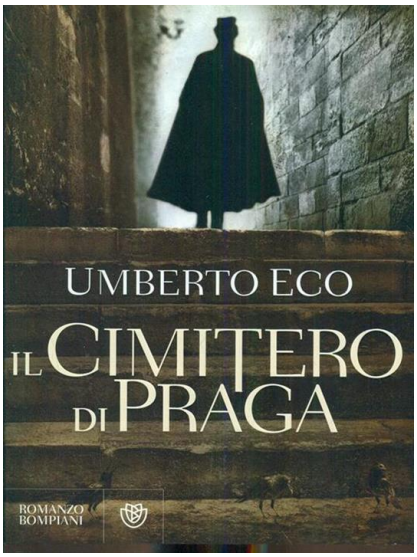
Riassunto. Il romanzo è riassunto in modo articolato più sotto, nell'ultimo capitolo: **Romanzi italiani e stranieri del Novecento (1890-2010)**. È indubbiamente il miglior romanzo del Novecento italiano. I motivi sono molteplici, non da ultimo l'abbondanza di mezzi a disposizione dello scrittore. Però i mezzi devono essere poi usati con maestria, e l'autore ormai ottantenne ci sa fare. Una grande eredità per i posteri.

Eco si prende anche la vincita o la rivincita sulla Chiesa cattolica, che aveva abbandonato a 18 anni negli anni Cinquanta e descrive i gesuiti come dei tramaccioni e il papa come uno sprovveduto che crede alle fandonie. Anche l'anticlericalismo è legittimo e rientra nella libertà di pensiero e di opinione di chiunque. D'altra parte lo faceva anche Dante. Quello però forse non era anticlericalismo, ma la critica spietata di un credente, che crede nella Chiesa, ma che mette all'inferno i chierici, i letterati grandi e i papi corrotti.

---I☺I---

Per un panorama più vasto su Eco si rimanda a
https://it.wikipedia.org/wiki/Umberto_Eco

E per un giudizio su Eco il lettore si legga qualcosa, usi la sua testa e poi decida. Per le pari opportunità si può mettere in cattedra, come Eco.



1. Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, 2010.

----------I☺I----------

Valerio M. Manfredi (1943)

Un autore che unisce romanzo popolare, avventura e cultura classica è Valerio Massimo Manfredi (1943). I suoi romanzi riescono a far rivivere e a far lievitare il mondo antico, che acquista spessore e diventa coinvolgente e interessante (al contrario della storia studiata sui libri di scuola).

Serie di Aléxandros
Aléxandros, I, *Il figlio del sogno*, 1998.
Aléxandros, II, *Le sabbie di Amon*, 1998.
Aléxandros, III, *Il confine del mondo*, 1998.

Trilogia di Ulisse
Il mio nome è Nessuno - Il giuramento, 2012.
Il mio nome è Nessuno - Il ritorno, 2013.
L'oracolo, 2014, poi raccolti in:

Il mio nome è Nessuno. La trilogia, 2017.

Altri romanzi:
Grecia micenea
Le paludi di Hesperia, 1994, ora parte della raccolta *Eroi*.

Grecia classica
Lo scudo di Talos, 1988, ora parte della raccolta *Eroi*.
Il tiranno, 2003.
L'armata perduta, 2007, ora parte della raccolta *Eroi*.

Antica Roma
L'ultima legione, 2002, ora parte della raccolta *S.P.Q.R.*
L'impero dei draghi, 2005, ora parte della raccolta *S.P.Q.R.*
Idi di marzo, 2008, ora parte della raccolta *S.P.Q.R.*
Teutoburgo, 2016.
Antica madre, 2019.
Quaranta giorni, 2020.

Storie di archeologia
Palladion, 1985.
L'oracolo, 1990.
La torre della solitudine, 1996.
Il faraone delle sabbie, 1998. Segretissimo Presenta n. 32 (2008).
Chimaira, 2001.
L'isola dei morti, 2002, 2004.

Età contemporanea
Otel Bruni, 2011.
Quinto comandamento, 2018.

Antologie di romanzi:

Eroi, 2011. Contiene i romanzi già pubblicati: *Lo scudo di Talos*, *Le paludi di Hesperia*, *L'armata perduta*.

S.P.Q.R., 2012. Contiene i romanzi già pubblicati: *Idi di marzo*, *L'impero dei draghi*, *L'ultima legione*.

Aléxandros. La trilogia, 1999.

Il romanzo di Alessandro, 2005, nuova stesura della trilogia.

Il mio nome è Nessuno. La trilogia, 2017.

---I ☺ I---

Lo scudo di Talos, 1988

Riassunto. La trama si svolge tra il 490 a.C. (battaglia di Maratona), l'invasione della Grecia del 480 (le Termopili, la battaglia di Capo Micale) e il tentativo di Sparta (e della Grecia) di espandersi per prevenire una nuova invasione persiana. Il protagonista nasce verso il 405 a.C.
Parte prima. Talos, il protagonista, è esposto sul Taigeto perché storpio. È salvato da un pastore che lo affida alla figlia sterile. Come pastore cresce. Il nonno però lo istruisce all'arco che custodisce in una grotta segreta con altre armi: sono le armi dell'ultimo re degli iloti. Talos si scontra con un gruppo di giovani spartani, che vogliono violentare una pastorella, Antinea. Per poco il fratello Brithos non lo uccide: qualcosa lo ha fermato all'ultimo momento. I persiani invadono la Grecia. Un contingente spartano è dislocato alle Termopili, tra cui Aristharcos, il figlio Brithos e lo stesso Talos, che Brithos ha scelto tra gli iloti come scudiero. Con il tradimento i persiani riescono ad avere la meglio sugli spartani. Leonida manda con un messaggio a Sparta Brithos, un suo compagno d'armi e Talos, che così si salvano. A Sparta però si scopre che il messaggio è bianco e si sospetta che i due si siano voluti salvare abbandonando i compagni. L'amico di Brithos si uccide, Brithos lo sta per fare, ma è fermato da Talos, che gli propone di dimostrare la sua innocenza. I due mettono insieme le loro forze per assalire i persiani e scomparire. Il nord della Grecia però è indifendibile e Pausania, re di Sparta, decide si ritirarsi. A Platea la ritirata si sta trasformando in una sconfitta, quando sul campo di battaglia tra l'esercito persiano e quello dei Greci compare Brithos, che da solo carica le truppe avversarie. Guidati dall'esempio, i greci sconfiggono i persiani. Ma Brithos muore sul campo di battaglia.

Parte seconda. Pausania rivela a Talos che è Kleimenos, esposto appena nato sul Taigeto. Egli è uno spartano, e lo convince a riacquistare la sua antica identità. Ma Talos si sente ad un tempo ilota e spartano, perché da sempre ha ammirato i guerrieri: ha le armi nel sangue. Come spartano ritorna a casa e incontra la madre che non aveva mai conosciuto. La donna, che ha sempre pianto l'esposizione del figlio imposta dal-

le dure leggi della città, muore dall'emozione. Kleimenos si mette al servizio di Sparta e di Pausania. Come tale segue Pausania alla conquista dell'isola di Cipro. Qui conosce Lahgal, un ragazzino siro schiavo, che gli diviene amico. Diventa un valoroso guerriero. Ma lentamente diventa anche uno spietato esecutore di ordini e di stragi. I suoi soldati lo temono. Egli sente la sua vita vuota. Sta per uccidersi, ma arriva Lahgal a salvarlo. Pausania ha dato loro un compito: andare dal gran re e proporgli un'alleanza. Pausania chiede denaro e soldati per un colpo di Stato contro gli Efori e l'Assemblea degli Anziani: Sparta non può continuare con la tradizionale oppressione degli iloti, perché gli spartani stanno diminuendo sempre più. Occorre che i due popoli inizino a vivere su un piano di parità. I contatti sono positivi. Ma in un messaggio Pausania ordina a Kleimenos di uccidere Lahgal, per non lasciare testimoni. Ma Kleimenos non ubbidisce e dà a Lahgal denaro per recarsi in Sicilia. Ma gli Efori sono sospettosi, anche senza prove. Le prove arrivano inaspettate: Lahgal si reca a Sparta e rivela il tradimento, perché vuole vendicarsi; e prepara con gli Efori una trappola. Lahgal costringe Pausania ad incontrarlo, mentre testimoni spartani restano nascosti. Pausania si sente perduto. Nel colloquio rivela che l'idea di ucciderlo era una condizione imposta dai persiani. Pausania pensa di essere sfuggito al pericolo. Ma, ritornato in città, è posto sotto accusa. Si rifugia in un tempio. Gli spartani non possono profanarlo e lo lasciano morire di fame. Kleimenos non è coinvolto in queste vicende. Sta ancora cercando il senso della sua vita: ilota o spartano? Qualcosa gli sfugge. Pensa ancora alla madre putativa e ad Antinea che ama. La va a cercare e la trova. I due si amano. Al ritorno un terremoto distrugge la Laconia. Gli iloti si ribellano ma senza successo. Incontra un amico di Pausania, che gli fa conoscere il contenuto del messaggio inviato da Leonida a Sparta: il sovrano, prima di morire, voleva invitare Sparta a superare le differenze di classe con gli iloti. Il documento era stato sottratto a Brithos dalla polizia segreta di Sparta, e gli Efori avevano mandato Aristharcos, il figlio Brithos e lo stesso Talos (di cui conoscevano la paternità) alle Termopili affinché fossero sterminati, perché Aristharcos era amico del sovrano di Sparta fatto avvelenare dagli Efori. Non succedeva mai che i componenti di una stessa famiglia fossero mandati tutti sullo stesso fronte, per evitare che la famiglia si estinguesse. A questo punto Kleimenos può scegliere: sceglie di guidare gli iloti. Li guida alla loro antica capitale, che restaurano. Gli spartani non possono permettere la loro ribellione: gli altri popoli della Laconia si potrebbero ribellare. E inviano un esercito. La guerra dura tre anni, durante i quali nasce il figlio di Talos. Ma gli spartani sono destinati ad avere la meglio, quando interviene Atene, che offre ospitalità agli insorti. Negli ultimi scontri Talos scompare, lasciando però la sua armatura insanguinata.

Questo è il riassunto, anche se incompleto: compare anche la profetessa Perialla che con versi oscuri predice il destino di Talos; compare anche Kritolaos, il nonno putativo di Talos; Karas, un amico di Kritolaos, che protegge Talos e che è un capo degli iloti.

Scheda.
I personaggi. Talos, lo storpio, *alias* Kleimenos (1), la madre e il padre Kritolaos putativi (2-3), la pastorella Antinea (4), il fratello Brithos (5), il padre Aristharcos (6), l'amico di Brithos (7), il re spartano Pausania (8), il ragazzino siro Lahgal (9), gli Efori (10-11), l'Assemblea degli Anziani (12-13), gli iloti (14-15), il figlio di Talos (16) ecc.
Il protagonista. Talos, lo storpio, *alias* Kleimenos.
L'antagonista. Sicuramente i persiani, ma di passaggio. Ci sono continui scontri a Sparta tra il re Pausania, gli Efori e l'Assemblea degli Anziani. In palio è il potere sulla città.
Sentimenti. Amore verso il figlio, amore di patria, il senso dell'onore, l'amicizia, l'avidità di potere.
Morale del romanzo. Nessuna morale: ognuno ha i suoi buoni motivi (che gli altri non condividono). Eppure sopra tutto e sopra tutti incombe la Necessità: gli individui *vogliono* il loro destino. Non possono essere diversi da quel che sono, né volere cose diverse da quelle che vogliono. Sono i maggiori nemici di se stessi.
Fascia di lettori. Giovani e adulti, maschi e (un po' meno) femmine, amanti del genere o amanti del mondo classico o ammiratori dello scrittore, di cui leggono tutti i romanzi.
Identificazione del lettore. Il lettore si può identificare. Al di là delle apparenze il romanzo canta temi universali. E, ad ogni modo, è fortemente coinvolto nelle vicende.

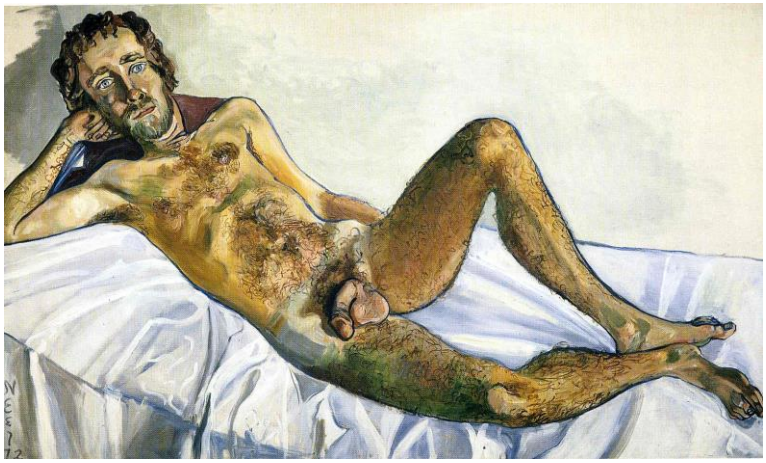
Commento.
1. La storia tiene, i personaggi sono costruiti in modo accurato. Le emozioni per il lettore ci sono e sono continue, e i sentimenti nel testo ci sono e straripano. C'è l'amor di patria degli spartani ma anche degli iloti, l'amicizia, l'amore verso i genitori, l'ammirazione piena di odio-amore verso chi ha capacità. C'è un po' di sesso, molto casto, e un cenno alla prostituzione e all'omosessualità. Ma il romanzo è per tutti. C'è anche l'odio, l'invidia il tradimento, la sete di vendetta. Il valore, l'onore e l'infamia ingiustificata. C'è anche la città che divora i suoi cittadini. Vale per Atene (Temistocle) come per Sparta (Pausania). C'è anche la polizia segreta di Sparta. C'è la capacità di capire fatti, situazioni, storia, individui da parte dello scrittore. Il lettore fa esperienza.
2. I colpi di scena ci sono e sono giustificati. La morte di Brithos come della madre. Così con il colpo di scena si eliminano personaggi ingombranti, e si continua la storia in un modo imprevedibile per il lettore, che si stava aspettando il lieto fine. Ci sono anche cose più interessanti. L'assenza di una verità *unica*, valida per tutti. Chi parla riesce a mostrare il suo punto di vista, ragionevole, giustificato, capace di interpre-

tare correttamente e totalmente i fatti in questione. E, comunque, a questo proposito lo scrittore riesce costantemente a "rovesciare" l'interpretazione. E in modo convincente.
3. Il mondo classico è demitizzato e calato nella storia: gli spartani non vedono oltre il loro naso e si preoccupano soltanto di difendere il Peloponneso. A questo fine essi sono disposti a mandare al massacro Leonida e altri trecento soldati, così possono poi costringere gli ateniesi a difenderli con la flotta. Lo scrittore riesce a mostrare le miserie di un mondo che è stato impaludato e santificato sui libri di storia a scuola.
4. Da un punto di vista della narrazione molti fatti sono narrati in modo indiretto, come un riassunto. Un'idea originale.
5. Talos è il buono nel romanzo. Non è che gli altri siano cattivi o che ci siano dei cattivi. Ognuno ha le sue idee e le sue posizioni, grosso modo. Eppure anche lui, innamorato pazzo di Antinea, si lascia andare a violenze, stupri ecc.
6. Efialte è sì un traditore, ma per i greci, per gli ateniesi, per gli spartani. In realtà (osservazione da fare) egli ha colto l'occasione per scatenare l'esercito persiano contro le popolazioni a sud di Tebe o della Tracia. Insomma faceva i suoi interessi, e aveva il diritto (o il potere) di fare i suoi interessi. In quante altre occasioni il sud della Grecia, cioè Atene, ha invaso e distrutto o minacciato o ricattato il nord più debole? Egli ha soltanto applicato la legge di Hammurabi del taglione. Ha fatto bene? Ha fatto male? Se vuole, lo decida il lettore.
7. Una delle scene più simpatiche è l'incontro di Kleimenos con un soldato del Gran Re, che sta facendo la guardia a un gigantesco albero secolare. E il greco si meraviglia del gusto e della sensibilità del re persiano, che comprende anche la difesa degli alberi che meritino attenzione.
8. Momenti drammatici sono quando Kleimenos sta per ripetere la tragedia dell'ultimo re degli iloti, che sacrifica inutilmente la figlia per la salvezza della città. Egli riesce ad evitarlo per un soffio. Ma la Necessità incombe costantemente sui personaggi, anche se gli dei non appaiono mai. E la Necessità è un filo conduttore della filosofia greca: *Fata volentem ducunt, nolentem trahunt* (*Il destino guida chi lo segue, trascina chi gli resiste*) traducevano i filosofi romani.
9. Un altro momento drammatico, soprattutto perché scoppia all'improvviso, è la previsione di Lahgal che il messaggio contiene la sua condanna a morte. Il lettore non se lo aspettava. Eppure il motivo è ragionevole, giustificato, condivisibile. Ugualmente sorprendente è la ricomparsa di Lahgal che non mantiene la parola data a Kleimenos e va a Sparta a raccogliere il frutto della sua vendetta. Anche qui più che la volontà di Lahgal sembra agire una cupa forza che domina gli uomini senz'alcuna possibilità di sfuggirle. Lo stesso motivo emerge quando l'oracolo cerca di entrare nel cervello di Kleimenos che si è addormentato con la prostituta. Ha sentito una presenza più forte della stessa volontà di Kleimenos. A questo proposito il lettore pensa più cose: il soprannome di Kleimenos - il Lupo - non è soltanto un nome aggiunto, indica anche la *natura* e il destino profondo del protagonista. Oltre a ciò pensa anche al momento in cui Talos è stato abbandonato: che cosa è successo prima che arrivasse Kritolaos? Forse il neonato ha avuto un incontro con i lupi? Anche qui emerge il *destino profondo* che domina la vita e la volontà dell'uomo.
10. I *tópoi* narrativi sono costantemente rinnovati. Compresi l'amore-odio tra due fratelli che per di più non si conoscono e, quando si conoscono, non possono più stare insieme.
11. Il linguaggio non è mai prolisso, anche i paesaggi sono descritti in modo sintetico. Non ci si annoia mai. "Colui che trema" (*Brithos*) e "Due nomi" (*Talos* e *Kleimenos*) sono due simpatici soprannomi. Ci si chiede sempre: come continuerà? Ciò vuol dire che lo scrittore ha fatto bene la sua parte.

---I☺I---

L'impero dei draghi, 2005

Il romanzo è riassunto e commentato in modo articolato più sotto, nell'ultimo capitolo: **Romanzi italiani e stranieri del Novecento (1890-2010)**.



1. Alice Neel, *Ritratto di John Perreault*, 1972.

Romanzi & Collegamenti (1350-2010)

Qui sotto sono riuniti in ordine di pubblicazione i romanzi per argomento e per collegamenti, che sono stati riassunti o almeno più volte citati nei vari capitoli. Per comodità i collegamenti sono stati mantenuti anche nei vari capitoli in cui sono citati. Un'opera può essere ripetuta in più sezioni.

***I classici italiani*, 1350-1900**
Giovanni Boccaccio, *Decameron*, racconti, 1349-51;
Jacopo Passavanti, *Specchio di vera penitenza*, 1357;
Masuccio Salernitano, *Novellino*, racconti pornografici, 1476;
Niccolò Machiavelli, *Mandragola*, commedia, 1518;
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, poema, 1532;
Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, poema, 1575, 1581;
Carlo Goldoni, *La locandiera*, commedia, 1751;
Giuseppe Parini, *Il giorno*, poemetto, 1763, 1765;
Ugo Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1798;
Massimo D'Azelio, *Ettore Fieramosca* o *La disfida di Barletta*, 1833;
Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, 1840-42;
Ippolito Nievo, *Le confessioni di un italiano*, 1867;
Giovanni Verga, *I Malavoglia*, 1881;
Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, 1889;
Italo Svevo, *Una vita* (titolo iniziale *Un inetto*), 1892;
Italo Svevo, *Senilità*, 1898;
Emilio Salgari, *I pirati della Malesia*, 1896 (ciclo);
Emilio Salgari, *Il corsaro nero*, 1898 (ciclo);
Emilio Salgari, *Le Tigri di Mompracem*, 1900 (ciclo).

***I classici italiani più recenti*, 1904-1980**
Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, 1904;
Emilio Salgari, *I corsari delle Bermude*, 1909 (ciclo);
Luigi Pirandello, *Ma non è una cosa seria*, 1918;
Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, commedia, 1921;
Luigi Pirandello, *Uno, nessuno, centomila*, 1925-26;
Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 1923;
Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, 1929;
Dino Buzzati, *Bàrnabo delle montagne*, 1933;
Ignazio Silone, *Fontamara*, 1933;
Dino Buzzati, *Il Deserto dei Tartari*, 1940;
Italo Calvino, la trilogia *I nostri antenati*: *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959);
Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, 1955;
Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957;
Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, 1960;
Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, 1960;
Carlo Cassola, *Il taglio del bosco*, 1960 (racconti);
Alberto Moravia, *La noia*, 1960;
Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, 1960;
Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, 1962;
Dino Buzzati, *Un amore*, romanzo sperimentale, 1963;
Italo Calvino, *Marcovaldo* ovvero *Le stagioni in città*, 1963;
Giorgio Bassani, *Dietro la porta*, 1964;
Italo Calvino, *Le cosmicomiche*, 1965;
Ignazio Silone, *Uscita di sicurezza*, 1965;
Carlo Cassola, *Storia di Ada*, 1967;
Ignazio Silone, *L'avventura di un povero cristiano*, 1968;
Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, 1969, la prima *graphic novel* italiana;
Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972;
Carlo Cassola, *Monte Mario*, 1973;
Carlo Cassola, *Un uomo solo*, 1978.
Carlo Cassola, *Il superstite*, 1978 (trilogia 1);
Carlo Cassola, *Ferragosto di morte*, 1980 (trilogia 2);
Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, 1982 (trilogia 3).

***Romanzi italiani d'oggi*, 1980-2010**
Umberto Eco, *Il nome della rosa*, 1980;
Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, 1988;
Valerio M. Manfredi, *Lo scudo di Talos*, 1988;
Licia Troisi, *Cronache del Mondo Emerso*, trilogia, 2004-05;
Valerio M. Manfredi, *L'impero dei draghi*, 2005;
Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, 2010.

***Le scrittrici italiane*, 1886-2005**
Carolina Invernizio (1851-1916), *Il bacio d'una morta*, 1886; film, 1917, 1949;
Carolina Invernizio, *La vendetta di una pazza. Romanzo storico sociale*, 1894;
Carolina Invernizio, *La sepolta viva*, 1896;
Grazia Deledda (1871-1936), *Racconti sardi*, 1894;
Grazia Deledda, *Elias Portolu*, 1903, 1928;
Grazia Deledda, *Canne al vento*, 1913;
Matilde Serao (1856-1927), *L'indifferente*, 1896;
Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, 1906;
Licia Troisi (1980), *Cronache del Mondo Emerso*, trilogia, 2004-05.

***Letteratura regionale*, 1894-1910**
Grazia Deledda (1871-1936), *Racconti sardi*, 1894;
Grazia Deledda, *Elias Portolu*, 1903, 1928;
Grazia Deledda, *Canne al vento*, 1913;
Matilde Serao (1856-1927), *L'indifferente*, 1896;
Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, 1906.

***La vita come paradosso*, 1904-26**
Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, 1904;
Luigi Pirandello, *Ma non è una cosa seria*, commedia, 1918;
Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, commedia, 1921;
Luigi Pirandello, *Uno, nessuno, centomila*, 1925-26.

***I vinti*, 1881-89**
Giovanni Verga, *I Malavoglia*, 1881;

Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, 1889.

***I falliti*, 1903-40**
Grazia Deledda, *Elias Portolu*, 1903, 1928;
Grazia Deledda, *Canne al vento*, 1913;
Dino Buzzati, *Bàrnabo delle montagne*, 1933;
Dino Buzzati, *Il Deserto dei Tartari*, 1940.

***Ragazzi violenti*, 1955-60**
Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, 1955;
Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, 1959;
Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, 1960.

***Gli inetti borghesi*, 1892-1960**
Italo Svevo, *Una vita* (primo titolo *Un inetto*), 1892;
Italo Svevo, *Senilità*, 1898;
Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, 1923;
Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, 1929;
Jean-Paul Sartre, *La nausea*, 1938;
Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, 1959;
Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, 1960;
Alberto Moravia, *La noia*, 1960.

***Il giovane esteta*, 1886-1900**
Joris Karl Huysmans, *A ritroso* (o *Controcorrente*), F, 1886;
Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, I, 1888;
Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, GB, 1890.

***Romanzi esistenzialisti*, 1938-47**
Jean-Paul Sartre, *La nausea*, F, 1938;
Albert Camus, *Lo straniero*, F, 1942.
Albert Camus, *La peste*, F, 1947.

***I ragazzi e i giovani di successo*, 1597-2010**
William Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, GB, 1597;
Charles Dickens, *Le avventure di Oliver Twist*, GB, 1838;
Alexandre Dumas, *Il conte di Montecristo*, F, 1844-46;
Alexandre Dumas, *I tre moschettieri*, F, 1844;
Alexandre Dumas, *Vent'anni dopo*, F, 1845;
Jules Verne, *Viaggio al centro della Terra*, F, 1864;
Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, GB, 1865;
Jules Verne, *I figli del capitano Grant*, F, 1867;
Louisa May Alcott, *Piccole donne*, GB, 1868;
Louisa May Alcott, *Le piccole donne crescono*, GB, 1869;
Lewis Carroll, *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*, GB, 1871;
Jules Verne, *Il giro del mondo in 80 giorni*, F, 1872;
Jules Verne, *L'isola misteriosa*, F, 1874;
Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, USA, 1876;
Jules Verne, *Michele Strogoff*, F, 1876;
Jules Verne, *Un capitano di quindici anni*, F, 1878;
Robert Louis Stevenson, *L'isola del tesoro*, GB, 1883;
Carlo Lorenzini, detto Collodi, *Pinocchio*, I, 1883;
Edmondo De Amicis, *Cuore*, I, 1886;
Mark Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, USA, 1884;
Lyman Frank Baum, *Il meraviglioso mago di Oz*, USA, 1900;
Emilio Salgari, *Le tigri di Mompracem*, I, 1900;
Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca*, I, 1912;
John R.R. Tolkien, *Lo Hobbit*, GB, 1937;
Italo Calvino, *Il barone rampante*, I, 1957;
Michael Crichton, *Il mondo perduto*, USA, 1995;
J.K. Rowling (pseudon.), *Harry Potter e la pietra filosofale*, GB, 1997;
J.K. Rowling, *Harry Potter e la camera dei segreti*, GB, 1998;
J.K. Rowling, *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*, GB, 1999;
J.K. Rowling, *Harry Potter e il calice di fuoco*, GB, 2000;
J.K. Rowling, *Harry Potter e l'Ordine della Fenice*, GB, 2003.
Licia Troisi, *Cronache del Mondo Emerso*, trilogia, I, 2004-05;
J.K. Rowling, *Harry Potter e il principe mezzosangue*, GB, 2005;
Licia Troisi (1980), *Cronache del Mondo Emerso*, trilogia, 2004-05;
J.K. Rowling, *Harry Potter e i doni della Morte*, GB, 2007.

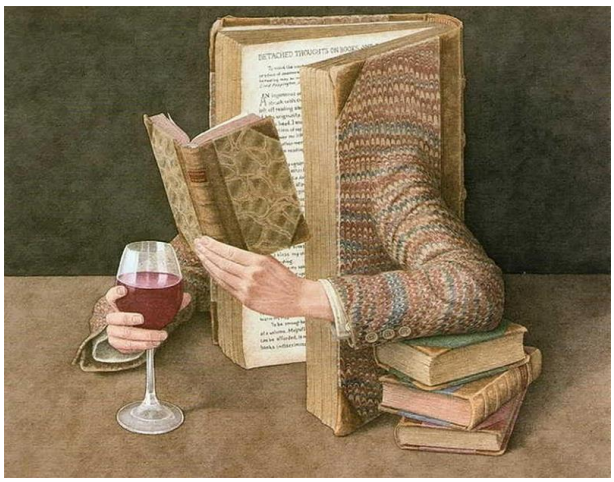
***Romanzi stranieri di avventura, fantascienza e polizieschi*, 1890-2017**
Oscar Wilde (1854-1900, *Il ritratto di Dorian Gray*, GB, 1890, l'esteta;
Frank L. Baum (1856-1919), *Il meraviglioso mago di Oz*, USA, 1900, avventura e formazione;
Arthur Conan Doyle (1859-30), *Il mondo perduto*, GB, 1912, avventura;
Arthur Conan Doyle (1859-30), *Il mastino dei Baskerville*, GB, 1902, romanzo poliziesco e mistero;
Eric Ambler (1909-1998), *La maschera di Dimitrios*, GB, 1939, *spy story*;
Agatha Christie (1890-1976), *Dieci piccoli indiani*, GB, 1939, romanzo poliziesco;
Georges Simenon (1903-1989), *Maigret va dal coroner*, F, 1948, romanzo psicologico e poliziesco;
Isaac Asimov (1920-1992), *Fondazione. La quadrilogia completa (1953-1983)*, USA, 1983, 1985, fantascienza;
Ray Bradbury (1920-2012), *Fahrenheit 451*, GB, 1953, fantascienza;
Gérard de Villiers (1929-2013), *SAS a Istanbul*, F, 1965, *spy story* (il primo romanzo della serie);
Stanley Kubrick (1928-1999) e Arthur C. Clarke (1917-2008), *2001: Odissea nello spazio*, USA-GB, 1968, fantascienza;
Luce d'Eramo (pseud. di Lucette Mangione), *Deviazione*, I, 1979, romanzo storico;
Luce d'Eramo (pseud. di Lucette Mangione), *Nucleo zero*, I, 1981, romanzo storico;

Campbell Black (1944-2013), *I predatori dell'arca perduta*, USA, 1981, avventura e azione;
James Khan, Rob MacGregor, Campbell Black, *Il tempio maledetto*, USA, 1984, avventura e azione;
Michael Crichton (1942-2008), *Jurassic Park*, USA, 1990, fantascienza;
Dean Konitz (1945), *Lampi*, USA, 1990, mistero e azione;
Michael Crichton, *Il mondo perduto*, USA, 1995, avventura e fantascienza;
Wilbur Smith (1933-2021), *Il settimo papiro*, 1995, avventura, amore e azione;
Douglas Preston (1956) e Lincoln Child (1957), *Mount Dragon. Quando la scienza diventa terrore*, USA, 1996, fantascienza;
Matilde Asensi (1962), *Jacobus*, E, 2000, avventura, amore e formazione;
Steve Alten (1959), *L'ultima profezia 2012. Il testamento maya*, USA, 2001, romanzo apocalittico;
Matilde Asensi (1962), *L'ultimo Catone*, E, 2001, avventura e formazione;
Dan Brown, *Il codice da Vinci*, USA, 2003, romanzo poliziesco;
Michael Crichton (1942-2008), *Stato di paura*, USA, 2004, avventura e fantascienza;
Dean Konitz (1945), *Velocity*, USA, 2005, romanzo poliziesco e d'azione;
Michael Crichton (1942-2008), *I cercatori di ossa*, USA, 2017 (postumo), avventura e fantascienza.

Il mondo antico
Si rimanda al capitolo **Valerio M. Manfredi (1943)**, appena più sopra.
----------I ☺ I----------









1. Antoine Wiertz (1806-1865), *Lettrice di romanzi*, 1853.
2. Julio Romero de Torres (1874-1930), *Nevica*, 1920.
3. Luigi Amato (1888-1961), *Nudo disteso*, 1938sd.
4. Jonathan Wolstenholme (1950), *La lettura*, 1990sd.
4. Anonimo, *Ragazza che legge un libro all'aperto*, 2022.
Cinque modi diversi di leggere un libro.



Inni e canti della Chiesa cattolica (1950-70)

Ormai le storie della letteratura italiana hanno censurato i canti risorgimentali, in ogni caso hanno *sempre* censurato la produzione religiosa, come se la stragrande maggioranza della popolazione italiana non andasse in chiesa e non fosse cristiana. I bravi laici, famosi per la loro intelligenza e tolleranza, ritengono che Stato e Chiesa debbano essere divisi, e non sanno che nel mondo greco e romano tutte le imprese civili e militari erano accompagnate da cerimonie religiose. Rimediamo con piacere ai loro paraocchi e ai loro pregiudizi.

La Chiesa fa uso dei salmi della *Bibbia* o della produzione religiosa medioevale, soprattutto in latino, ma nel corso dei secoli ha sempre continuato ad aggiungere inni e canti al suo patrimonio culturale. Uno dei più belli è l'inno a Maria di Francesco Saverio D'Aria, *Dell'aurora tu sorgi più bella* (1959).

Il Concilio Vaticano II (1962-65) segna uno spartiacque. Prima la messa era in latino, ora è in italiano. Prima i canti erano in latino (e in italiano), ora sono in italiano. Oltre a ciò, quel che importa è la partecipazione dei fedeli al canto corale. La comunione si fa anche cantando, cantando le lodi a Dio o alla Madonna o recitando le litanie in onore dei santi. La coralità accompagna la messa dall'inizio alla fine.

I parroci (sempre di estrazione popolare) parlavano in italiano da sempre e avevano anche una buona cultura, appresa in seminario. Nei paesi avevano grande prestigio e godevano di un benessere economico sconosciuto alla maggior parte della popolazione. Portavano la fede e con le prediche portavano quel po' di cultura e quel po' di lingua italiana, che lo Stato unitario non aveva ancora deciso o potuto dare. Lo Stato italiano si appropria dei fedeli a partire dal *boom* economico (1958-61). La Chiesa lentamente e inesorabilmente perde importanza economica a favore dello Stato e della società civile. Per secoli e secoli aveva attirato i fedeli anche con i lavori pubblici (=la costruzione di chiese, oratori, capitelli), autofinanziati con le offerte degli stessi fedeli. E dal Concilio di Trento (1545-63) aveva iniziato a prestare più attenzione ai fedeli, si era preoccupata della loro cultura religiosa ma anche delle loro condizioni materiali. Oggi accanto a ogni chiesa sorge l'oratorio e moltissimi altri servizi, tavolini, carte, bar incluso. Anche campetto di calcio. Lo Stato italiano non ha mai fatto niente di equivalente.

I canti sono accompagnati dalla musica, dall'organo o da un più modesto organetto a pedali, anche da strumenti elettronici… Non c'è più la grandiosità e la solennità della musica barocca, ma ogni chiesa ha il suo organo o il suo organetto e propone musica ai fedeli. Negli anni Sessanta i laici inventano i gruppi musicali che vanno a suonare nelle feste di paese. Suonano e cantano le canzonette di Sanremo o le canzoni che provengono dagli USA.

Gli argomenti trattati dai canti di chiesa sono vari: la salvezza, il peccato, la Madonna, che intercede a favore del credente, la Madonna Vergine e Madre, la Madonna che soffre per il figlio, la SS. Trinità, i dolori terreni e la gioia del cielo, le verità di fede, anche le apparizioni di Lourdes (1858) e di Fatima (1917). Diverse opere sono state scritte e poi musicate da professionisti. E, se vogliamo guardare la produzione terra terra, possiamo dire che c'è stato un indotto economico significativo: i volumetti che raccoglievano i canti.

I canti non vanno letti, ma ascoltati o, ancor meglio, cantati e cantati con l'accompagnamento musicale. Gli autori si sono sempre preoccupati che fossero canti corali. E nella coralità rivelano il loro sentimento e il loro incredibile impatto sugli stessi cantori.

Conviene confrontare la produzione culturale dell'area cattolica con la produzione dell'area anarchica, comunista e socialista (e viceversa), per vedere somiglianze, debiti e differenze. Questi canti sono radicalmente debitori per idee, valori e termini ai canti e alla cultura ecclesiastica. I rivoluzionari sono in genere anticlericali, ma sono scappati tutti dalla sacrestia, Stalin compreso. È curioso che non abbiano riconosciuto i loro debiti alla cultura religiosa e che non abbiano visto nemmeno quanto la Chiesa ha fatto per la popolazione e quanto lo Stato NON ha fatto. Bisogna avere anche il coraggio di riconoscere i meriti e l'impegno dei propri avversari. E oggi la Chiesa non ha più avversari. Continua a cantare le sue canzoni, mentre le canzoni rivoluzionarie non si cantano più.

Si è dato spazio anche a un autore-cantante laico come Fabrizio De André, che ha trattato due temi: Maria, presentata ancora ragazzina, e il rapporto intenso e conflittuale tra l'uomo e Dio. Nella sua versione l'uomo invita Dio a venirlo a cercare, se lo vuole amare.

Conviene notare che i salmi si trovano nella *Bibbia* e sono legati a una società senza Stato, gestita perciò dai sacerdoti e dai 10 comandamenti. Il peccato contro Dio significa l'infrazione di una legge dello Stato. I canti in latino e in italiano indicano invece l'impegno della Chiesa di costruire una società pervasa da spirito e da ideali religiosi, in alternativa e in contrasto con lo Stato e i valori laici che esso rappresenta. Dal 1870 l'avversario è lo Stato italiano.

Prima sono messi i canti in latino, poi quelli in italiano. In ordine alfabetico. L'ordine cronologico è risultato impossibile per i testi latini come per i testi italiani. Le date sono scarse.

----------I☺I----------

Adeste, fideles

Adeste, fideles,
laeti triumphantes
venite, venite in Bethlehem.
Natum videte
Regem angelorum.
Venite, adoremus,
venite, adoremus,
venite, adoremus
Dominum.

En, grege relicto,
humiles ad cunas,
vocati pastores approperant;
et nos ovanti gradu festinemus.
Venite, adoremus,
venite, adoremus,
venite, adoremus
Dominum.

Adeste, fideles,
laeti triumphantes
venite, venite in Bethlehem.
Natum videte
Regem angelorum.
Venite, adoremus,
venite, adoremus,
venite, adoremus
Dominum.

Alzatevi, o fedeli

Alzatevi, o fedeli,
lieti e trionfanti,
venite, venite a Betlemme.
Vedete che è nato
il Re degli angeli.
Venite, adoriamo,
venite, adoriamo,
venite, adoriamo
il Signore!

Ecco, i pastori chiamati
lasciano il gregge
e si avvicinano umili alla culla.
Anche noi ci affrettiamo
con passo gioioso!
Venite, adoriamo,
venite, adoriamo,
venite, adoriamo
il Signore!

Alzatevi, o fedeli,
lieti e trionfanti,
venite, venite a Betlemme.
Vedete che è nato
il Re degli angeli.
Venite, adoriamo,
venite, adoriamo,
venite, adoriamo
il Signore!

Commento
1. L'inno è semplice e gioioso. È un invito ad alzarsi, per andare a vedere e ad adorare il Re degli angeli. La terza strofa ripete la prima. E riesce effettivamente a trasmettere la gioia per la nascita del bambino. La Madonna non è nemmeno citata e neanche Giuseppe. Ci sono i fedeli, i pastori, e il Re degli angeli.
2. La musica che accompagna il canto contribuisce a creare la situazione gioiosa.
3. Il canto natalizio compare nel 1743-44, trascritto da sir John Francis Wade che lo ricava da un tema popolare irlandese. In seguito fu arricchito di alcune strofe.
4. Si può confrontare con l'*Internazionale*, 1871, che ha lo stesso inizio, ma che non è affatto gioiosa:

In piedi (=alzatevi), o dannati della terra,
in piedi, o forzati della fame!
La ragione tuona nel suo cratere,
è l'eruzione finale.
Del passato facciamo tabula rasa,
Folle, schiavi, in piedi! In piedi!
Il mondo sta cambiando radicalmente,
Non siamo niente, saremo tutto!

È la lotta finale, uniamoci, e domani (*due volte*)
l'Internazionale sarà il genere umano.

----------I☺I----------

Adoramus te, Christe

Adorámus te, Christe,
et benedícimus tibi,
quia per sanctam crucem tuam
redemísti mundum.

Ti adoriamo

Ti adoriamo, o Cristo,
e ti benediciamo,
perché con la tua santa croce
hai redento il mondo.

Commento
1. La passione, crocifissione e morte e poi resurrezione di Gesù sono al centro della religione cristiana e della storia della salvezza: con il peccato originale l'uomo ha perso l'immortalità ed ha iniziato a vivere in questa valle di lacrime. Ma Dio Padre aveva preannunciato una donna, dal cui ventre sarebbe nato il Salvatore del mondo.
2. La *Bibbia* offre infinite ispirazioni letterarie e artistiche per 2.000 anni. È un'opera varia, che contiene storia, salmi, altre opere poetiche, profezie ecc. Essa è divisa in *Vecchio* e *Nuovo testamento* (i quattro *Vangeli*, gli *Atti degli apostoli*, l'*Apocalisse*).

Alma Redemptóris Mater

Alma Redemptóris Mater
quae pérvia coeli porta manes,
et stella maris,
succúrre cadénti,
súrgere qui curat, pópulo:
tu quæ genuísti, natura miránte,
tuum sanctum Genitórem,
Virgo prius ac postérius,
Gabriélis ab ore
sumens illud "Ave",
peccatórum miserére.

Commento
1. "Alma" deriva da *alo*, *alis*, *alimento*, *nutro*. Significa *che alimenta la vita*, *nutriente*, *vivificante*. "Santa" o "genitrice" è quel che offre la lingua italiana. La traduzione non rende l'originale.
2. Maria è la novella Venere, che sorge dal mare, come il pianeta Venere, la stella del mattino.
----------I☺I----------

Ave, maris stella

Ave, maris stella,
Dei mater alma
atque semper virgo,
felix caeli porta.

Sumens illud "Ave"
Gabrielis ab ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.

Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem,
sumat per te preces
qui pro nobis natus
tulit esse tuus.

Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos, culpis solutos,
mites fac et castos.

Vitam praesta puram,
iter para tutum,
ut videntes Iesum,
semper collaetemur.

Sit laus Deo Patri,

O Madre santa del Redentore

O Madre santa del Redentore,
porta del cielo sempre aperta
e stella del mare,
soccorri il tuo popolo caduto [nel peccato],
che desidera rialzarsi.
Tu, che nello stupore della natura,
generasti il tuo santo Genitore,
tu, vergine prima e dopo,
che dalla bocca di Gabriele
udisti quell' "Ave",
abbi pietà di noi peccatori.

3. L'arcangelo Gabriele compare a Maria e la saluta: "Ave, o Maria", "Ti saluto, o Maria". Le porta la notizia che diventerà la madre di Dio, e lei accetta. In italiano però "Ave" si usa soltanto nella preghiera alla Madonna, e basta. La traduzione non rende l'originale.
----------I☺I----------

Ti saluto, o stella del mare

Ave, o stella del mare
madre vivificante di Dio
e sempre vergine,
felice porta del cielo.

Accogliendo quell' "Ave"
dalla bocca di Gabriele,
donaci la pace,
mutando la fama di Eva.

Sciogli dalle catene i colpevoli,
ridài la luce ai ciechi,
scaccia i nostri mali,
ottienici ogni bene.

Mostraci d'esser madre,
accolga per te la nostra preghiera
Colui che, nascendo per noi,
sofferse d'esser tuo figlio.

Vergine senza pari,
tra tutte la più mite,
scioglici dalle nostre colpe
e rendici miti e puri di cuore.

Donaci una vita pura,
proteggi il nostro cammino,
finché vedremo Gesù in cielo
e saremo uniti per sempre.

Sia lode a Dio Padre,

summo Christo decus,
Spiritui Sancto,
tribus honor unus.

Amen.

a Cristo Signore
e allo Spirito Santo,
una sola lode a tutta la Trinità.

Amen.

Commento
1. L'origine della preghiera è incerta. Alcuni la attribuiscono a Venanzio Fortunato (530-609), altri a Paolo Diacono (720/224-799). Risale almeno al sec. IX, poiché è presente nel *Codex Sangallensis* custodito nell'Abbazia di San Gallo (CH). Spesso essa è erroneamente attribuita a Roberto II il Pio o a San Bernardo, che vissero nei secc. XI e XII.
2. L'inno è semplice e insiste sugli attributi consueti della Madonna: è Vergine e Madre. È Madre di Dio, ma è anche madre-protettrice del fedele che si rivolge a lei. E lei intercede con successo presso suo Figlio, che non può dire di no a sua madre. Il culto della Madonna si diffonde dopo il sec. X.
3. La vita sulla terra è dura, pericolosa e piena di insidie, ma la Vergine protegge il suo popolo e gli indica come si deve comportare. E, dopo aver attraversato questa valle di lacrime, il suo popolo avrà la felicità celeste.
4. Da notare l'abile abbinamento di sacrifici e sofferenze sulla Terra e poi di felicità in cielo.
5. I versi iniziali danno l'idea della *stella del mattino* (=il pianeta Venere), che sorge dal mare. La Vergine è la Venere celeste che esce dalle onde del mare.
----------I☺I----------

Ave, Regina caelorum

Ave, Regina caelórum,
ave, Dómina angelórum.

Salve, radix, salve, porta,
ex qua mundo lux est orta.

Gáude, Virgo gloriósa,
super omnes speciósa.

Vale, o valde decóra,
et pro nobis Christum exóra.

Commento
1. La Madonna è detta spesso "porta del cielo", perché intercede presso Dio e aiuta il fedele a salvarsi e a raggiungere la beatitudine del paradiso.
2. I versi sono rimati a due a due. Il linguaggio è molto semplice. Tuttavia o si conosce il latino o non si capisce l'inno.
3. C'è una totale differenza tra la Vergine Maria e le tre dee pagane, Athena, Hera e Afrodite, che vanno da Paride, un pastore frigio esperto di bellezze femminili, si spogliano e mostrano le loro bellezze per farsi valutare. Il pastore deve indicare chi tra loro è la più bella. Si fa corrompere da Venere, che gli promette Elena, la donna più bella del mondo, anche se è già sposata.
----------I☺I----------

Ave, o Regina del cielo

Ave, o Regina del cielo,
ave, o Signora degli angeli.

Salve, o radice, salve, o porta
dalla quale è sorta la luce al mondo.

Godi, o vergine gloriosa,
bella sopra tutte le donne.

Salve, o decoro della terra,
e prega per noi Cristo Signore.



1. *La Vergine Maria con il bambino*, Ossios Loùkas (GR), 953 (2013).
----------I☺I----------

Christus vincit

Christus vincit, Christus regnat,
Christus, Christus imperat!

Laudate Dominum omnes gentes,
laudate eum omnes populi.
Quoniam confirmata est
super nos misericordia eius,
et veritas Domini manet in aeternum.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio, et nunc, et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

Cristus vincit, Christus regnat,
Christus, Christus imperat!

Commento
1. L'inno è antichissimo. Fu usato da Carlo Magno (800) in poi per l'incoronazione dei re di Francia. Diventa la protesta dei credenti contro il laicismo di Stato, iniziato nel 1870 con la presa di Roma da parte dell'esercito sabaudo. Gli italiani prima erano fedeli alla Chiesa e al Papa, che rappresentavano Dio sulla Terra, poi al governo. La pace è fatta soltanto con i *Patti lateranensi* (1929). Ed è strumentale: con i *Patti* il regime Nazional-fascista cercava l'appoggio della Chiesa e dei cattolici contro la monarchia, appoggiata dall'esercito.
2. Il testo fa sentire la presenza e i valori del mondo romano. Il Cristianesimo, da minaccia dello Stato, diventa religione di Stato, e unica religione. E alla caduta dell'impero romano (476) eredita l'onore e l'onere di gestire la società italica e di difenderla dalle invasioni barbariche. E nei due versi del ritornello è tutto l'orgoglio di essere romani e cristiani. *Cristo* (o l'Impero romano) *vince*, *regna* e *comanda*. Se non è proprio Cristo, è almeno il suo rappresentante sulla Terra: il papa e la Chiesa cattolica, apostolica *e romana*.
----------I☺I----------

Cristo vince, Cristo regna

Cristo vince, Cristo regna,
Cristo, Cristo impera!

Lodate il Signore, o genti tutte,
lodatelo, o popoli tutti.
Poiché è confermata
la sua misericordia su di noi,
e la verità del Signore rimane in eterno.

Gloria al Padre, al figlio e allo Spirito Santo,
com'era in principio, ora e sempre
nei secoli dei secoli. Amen.

Cristo vince, Cristo regna,
Cristo, Cristo impera!



1. Paolo Veronese, *Resurrezione*, 1560ca.
----------I☺I----------

De profundis clamavi ad te, Domine, Psalm 129 (130)

De profúndis clamávi ad te, Dómine:
Dómine, exáudi vocem meam.

Fiant áures tuæ intendéntes,
in vocem deprecatiónis meæ.

Si iniquitátes observáveris, Dómine:
Dómine, quis sustinébit?

Quia apud te propitiátio est,
et timébimus te.

Sustínui te, Dómine;
sustínuit ánima mea in verbo eius,
sperávit ánima mea in Dómino.

Magis quam custódes auróram,
speret Israël, in Dómino.

Quia apud Dóminum misericórdia,
et copiósa apud eum redémptio.

Et ipse rédimet Israël,
ex omnibus iniquitátibus ejus.

Réquiem aetérnam dona eis, Dómine,
et lux perpetua luceat eis.

Requiéscant in pace. Amen.

Dal profondo io grido a te, o Signore

Dal profondo io grido a te, o Signore:
o Signore, ascolta la mia voce.

La tue orecchie siano attente
alla voce della mia preghiera.

Se tu guardi le colpe, o Signore:
o Signore, chi resisterà al tuo giudizio?

Poiché presso di te è la benevolenza,
pure ti temeremo.

Mi affido a te, o Signore,
la mia anima accoglie la sua parola,
la mia anima spera nel Signore.

Più delle sentinelle che aspettano l'alba,
Israele speri nel Signore.

Poiché presso il Signore è la misericordia,
è pure grande presso di lui il perdono.

Egli stesso riscatterà Israele (=la popolazione)
da tutte le sue colpe.

L'eterno riposo dona loro, o Signore,
e risplenda ad essi la luce perpetua.

Riposino in pace. Amen.

Commento

1. Il credente si rivolge a Dio e gli chiede di guardare a lui, ma di non considerare le sue colpe. Dio è misericordia e redenzione e riscatterà tutte le colpe del suo popolo. La parte finale in corsivo è successiva al primo testo.
2. "Dal profondo", cioè *dall'abisso di disperazione che mi travolge*; *iniquitates* sono le azioni ingiuste.
3. Conviene notare la differenza tra il dio degli ebrei e gli dei dei greci e romani. Il credente si rivolge al suo Dio e gli chiede aiuto, sicuro di riceverlo. Greci e romani fanno sacrifici agli dei per avere la loro protezione, ma non vanno più in là: non si affidano a dei, che si comportano come gli uomini peggiori, perché si vendicano, commettono incesto e adulterio, violentano, ingannano. D'altra parte gli dei greci e romani sono una invenzione e una costruzione dei poeti.
4. Il tempo perfetto latino indica un'azione compiuta, ormai fuori del tempo. Perciò è tradotto con l'indicativo presente. Il credente ora si rivolge direttamente a Dio, ora lo fa in terza persona. Si rivolge anche ad *Israele*, al *popolo ebreo*, e lo invita a sperare in Lui.
5. In Internet molti siti danno testi latini divergenti. E di "et timébimus te" danno questa traduzione, indubbiamente errata: "così avremo il tuo timore". Anche la *Bibbia* della CEI. Ci sfugge il motivo di questo errore. La traduzione non ha alcun senso. Eppure poteva aiutare la massima "Initium sapientiae timor Domini" ("L'inizio della sapienza è aver timore di Dio") o anche *Lc* 1, 39-55 (Maria loda Dio onnipotente):

> Grandi cose ha fatto in me l'Onnipotente
> e Santo è il suo nome:
> di generazione in generazione la sua misericordia
> si stende su quelli che lo temono.

6. Spesso al posto di "Magis quam custódes auróram" si trova "A custòdia matutìna usque ad noctem" ("Dalla sorveglianza del mattino fino a notte fonda"). Il sito
http://www.preghiamo.org/salmo-129-130-de-profundis.php
fornisce una traduzione italiana che fa riferimento ad una altro testo latino del salmo. Il caso unico dei tre versi dimostra che il testo è corrotto.
7. Il testo presenta i temi del peccato, della colpa, del perdono, la fiducia in Dio misericordioso. Nel mondo greco non esiste nulla di tutto questo. Esiste però la punizione, la giustizia, la catarsi (o purificazione).
8. *Propitiátio* vale "essere propizi o favorevoli a qualcuno".

Charles Baudelaire, *De profundis clamavi*, XXX

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.
C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ;

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
Et les six autres mois la nuit couvre la terre ;
C'est un pays plus nu que la terre polaire
– Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
La froide cruauté de ce soleil de glace
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos ;

Je jalouse le sort des plus vils animaux
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !

Riassunto. Il poeta chiede pietà a un "Tu" indefinito, che egli ama. È caduto nel profondo dell'abisso e si trova in un mondo triste e livido, illuminato per sei mesi da un sole di ghiaccio e per gli altri sei immerso nella notte. Non ci sono bestie né ruscelli né erbe né foreste. E l'immensa notte assomiglia al vecchio Caos. Egli invidia la sorte degli animali più vili, che si abbandonano a un sonno stupido, poiché il tempo passa lentamente.

Commento
1. Sorpresa! Anche Baudelaire ne *Les fleurs du mal* (*I fiori del male*, 1857) conosce l'abisso della disperazione. E si rivolge a uno sconosciuto *Tu* salvifico (con lettera maiuscola), per uscire da quella landa desolata. *Tu* non è Dio (nella penultima terzina c'è un riferimento al Caos primordiale), può essere soltanto una fantomatica figura femminile (e al femminile sono le traduzioni italiane), a cui egli implora la salvezza. Potrebbe essere anche la Madonna, regina del cielo, o una semplice donna con capacità taumaturgiche.
2. Nella seconda quartina c'è un riferimento a una divinità greca, Persefone/Proserpina, sposa contro voglia di Plutone, che da Zeus/Giove ha ottenuto la possibilità di passare sei mesi sulla Terra, dove in primavera fa rifiorire la Natura. Nella prima terzina c'è un riferimento al Caos primordiale, sempre greco, che precede l'arrivo al potere di Zeus/Giove e dei suoi fratelli. Il mondo classico deve ancora costituirsi.
3. L'atmosfera è tardo-romantica e pre-decadente. Il poeta conosce un momento o un periodo di disperazione, che proietta fuori di sé e descrive un mondo ugualmente desolato, dove il sole non riscalda e le lande sono gelate. L'unico barlume di speranza è quel *Tu*, quella donna che egli ama, l'unica donna o l'unico essere che egli ama. Manca del tutto la presenza del Dio e del mondo cristiano, con tutte le sue proposte di salvezza terrena e ultraterrena.

Dal profondo dell'abisso io ti chiamo

Imploro la tua pietà, o Tu, l'unica che amo,
dal fondo dell'abisso oscuro in cui il mio cuore
è caduto. È un triste mondo dall'orizzonte livido:
vi aleggiano nella notte l'orrore e la bestemmia.

Un sole senza calore si libra appena, per sei mesi,
gli altri sei la notte copre la terra.
È una regione nuda più della terra polare:
non bestie né ruscelli né erbe né foreste.

Al mondo non vi è orrore che superi
la fredda crudezza di questo sole di ghiaccio,
e questa immensa notte assomiglia al vecchio Caos.

Io invidio la sorte dei più vili animali
che possono tuffarsi in un sonno stupido,
tanto la matassa del tempo si dipana lentamente!

5. Il sonetto, dalla costruzione irregolare, si può confrontare con *Spleen*, nella stessa raccolta. L'atmosfera è la stessa: orrore e desolazione, dove anche la Speranza è morta. La ragione è andata a dormire oppure ha deciso di prendersi una vacanza e andare altrove.
6. Le traduzioni italiane disponibili hanno curato troppo l'aspetto letterario, in tal modo "nascondono" il contenuto e la situazione d'angoscia che attanaglia il poeta e che dovrebbe coinvolgere direttamente anche il lettore. Serviva un linguaggio più scorrevole e più d'uso comune, che facesse esplodere la desolazione dell'animo del poeta.
7. Il tempo che si dipana lentamente dalla matassa aggrovigliata si contrappone alla massima classica secondo cui *tempus fugit*.
8. In Italia qualche anno dopo compare la *Scapigliatura* milanese (1860-80), che canta l'orrore, la malattia, la morte e la dissoluzione dei corpi.
9. Chi è curioso può leggersi un altro *De profundis*, pure sorprendente: la lunga lettera che Oscar Wilde (1854-1900), incarcerato per sodomia, scrive (ma non invia) al nobile e giovane amante (1897, ma pubblicata parzialmente soltanto dopo la morte dell'autore). La può leggere anche in italiano: Oscar Wilde, *De profundis*, Feltrinelli, Milano, 2014[16].
10. Chi è ancora più curioso può leggersi **Tiziano Sclavi** (ideatore) e **Corrado Roi** (disegnatore), *Dylan Dog, Dal profondo*, n. 20, 1° maggio 1988. Dal profondo delle fogne esce uno strano essere, che ha sempre fame e che uccide per sfamarsi. È un bambino abbandonato, che si è rifugiato nel sottosuolo...
----------I☺I----------

Libera me, Domine, de morte aeterna

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda,
quando coeli movendi sunt et terra:
dum veneris judicare saeculum per ignem
tremens factus sum ego et timeo,
dum discussio venerit, atque ventura ira.

Quando coeli movendi sunt et terra,
dies illa, dies irae,
calamitatis et miseriae
dies magna et amara valde.

Riassunto. Il credente prega il Signore di liberarlo dalla morte eterna, cioè dalla morte dell'anima, quando verrà a giudicare gli uomini. Quel giorno sarà un giorno amaro, perché sarà il giorno dell'ira divina. Ed egli teme di finire all'inferno.

----------I☺I----------

Zucchero Fornacciari (1955), *Miserere, miserere*, 1992

Miserere, misero me
Però brindo alla vita!
Ma che mistero è la mia vita,
che mistero,
sono un peccatore dell'anno ottantamila
un menzognero!
Ma dove sono e cosa faccio,
come vivo?
Vivo nell'anima del mondo,
perso nel vivere profondo!

Miserere, misero me,
però brindo alla vita!
Io sono il santo che ti ha tradito
quando eri solo
e vivo altrove e osservo il mondo
dal cielo.
E vedo il mare e le foreste,
vedo me che...
Vivo nell'anima del mondo,
perso nel vivere profondo!

Miserere, misero me,
però brindo alla vita!
Se c'è una notte buia abbastanza
da nascondermi, nascondermi,
se c'è una luce, una speranza.
Sole magnifico che splendi dentro di me
dammi la gioia di vivere che ancora non c'è.
Miserere, miserere
quella gioia di vivere (che forse)
ancora non c'è.

Liberami, o Signore, dalla morte eterna

Liberami, o Signore, dalla morte eterna,
in quel giorno tremendo,
quando cieli e terra saranno sconvolti.
Mentre verrai a giudicare il mondo con il fuoco,
io sarò tutto un tremito e avrò paura,
perché tu mi giudicherai e manifesterai la tua ira.

Quando cieli e terra saranno sconvolti,
quel giorno sarà il giorno dell'ira divina,
della calamità e della condanna,
il giorno più grande e amaro.

Commento
1. Lo scrittore tocca rapidamente il tema del peccatore che sarà giudicato da Dio nel giudizio universale. Il credente è terrorizzato e prega Dio di salvarlo. Il tema è comune a molte altre opere, tra cui il *Dies irae*.
----------I☺I----------



1. Philippe-Jacques van Bree, *Odalisca*, 1868. *Sacro e profano. Le odalische aspiravano ad entrare nell'harem del sultano. Se non erano scelte, diventavano cameriere.*

Commento
1. Una rivisitazione moderna del *Miserere mei, Domine*, prima di incontrare l'originale, poco più sotto.
2. La canzone va ascoltata e non letta, soprattutto se è cantata in duetto con Luciano Pavarotti. Essa è una esplosione di vitalità. *Miserere* significa *Abbi misericordia*. Il primo verso diventa *Abbi misericordia, o misero* (=infelice) *me*. Ma, anche se infelice, il poeta brinda alla vita. Si chiede poi dove vive e dà la risposta: vive nell'anima del mondo, perso nel vivere profondo! E continua a brindare alla vita. Egli è il santo che ti ha tradito e vive altrove, osservando il mondo dal cielo. E vede il mare e le foreste, vede pure se stesso. Nell'invocazione finale si rivolge al sole: "O sole magnifico che splendi dentro di me, Dammi la gioia di vivere che ancora non c'è".
----------I☺I----------

Magnificat anima mea Dominum, Lc 1, 39-55

La mia anima loda il Signore

Magníficat
ánima mea Dóminum,
et exsultávit spíritus meus
in Deo salvatóre meo,

quia respéxit humilitátem ancíllæ suæ.
Ecce enim ex hoc beátam me dicent
omnes generatiónes,

quia fecit mihi magna, qui potens est,
et sanctum nomen eius,

et misericórdia eius in progénies et progénies
timéntibus eum.

Fecit poténtiam in bráchio suo,
dispérsit supérbos mente cordis sui;

depósuit poténtes de sede
et exaltávit húmiles;

esuriéntes implévit bonis
et dívites dimísit inánes.

Suscépit Israel púerum suum,
recordátus misericórdiæ,

sicut locútus est ad patres nostros,
Abraham et sémini eius in sæcula.

Glória Patri, et Fílio
et Spirítui Sancto.

Sicut erat in princípio, et nunc et semper,
et in sæcula sæculórum.
Amen.

La mia anima
loda il Signore
e il mio spirito esulta
in Dio, mio Salvatore,

perché ha guardato l'umiltà della sua serva.
D'ora in poi tutte le generazioni
mi chiameranno beata.

Grandi cose ha fatto in me l'Onnipotente
e santo è il suo nome:

di generazione in generazione la sua misericordia
si stende su quelli che lo temono.

Ha dispiegato la potenza del suo braccio,
ha disperso i superbi nei pensieri del loro cuore;

ha rovesciato i potenti dai loro troni,
e ha innalzato gli umili;

ha ricolmato di beni gli affamati
e ha rimandato i ricchi a mani vuote.

Ha soccorso Israele (=il popolo), suo servo,
ricordandosi della sua misericordia,

come aveva promesso ai nostri padri,
ad Abramo e alla sua discendenza, per sempre.

Sia gloria al Padre e al Figlio
e allo Spirito Santo.

Com'era nel principio, ora e sempre
e nei secoli dei secoli.
Amen.

Commento

1. *Magnificare* significa *lodare*, *onorare*. Le parole sono pronunciate da Maria, dopo che l'angelo Gabriele le ha annunciato che sarebbe divenuta madre di Dio. Il testo ha la caratteristica dei salmi.
2. "Su quelli che lo temono": è convinzione comune che "*initium sapientiae timor Domini*", "l'inizio della sapienza sia il timore, il rispetto verso Dio". L'operato di Dio contro i potenti e a favore degli umili o a favore degli ebrei non ha alcun corrispettivo nella realtà. È soltanto un desiderio. Il finale, messo in corsivo, è un'aggiunta posteriore. La teologia cristiana si chiarisce un po' alla volta nel corso dei secoli.
3. La Vergine canta Dio onnipotente, che è capace di rivolgersi agli umili, che è disposto ad aiutare i deboli, che ha fatto un'antica promessa ed ora la mantiene, che rovescia i potenti della terra ed esalta gli umili. E che infine si è rivolto a una donna, in cui si è incarnato. E Maria si sente investita dall'energia che Dio, scegliendola, ha suscitato in lei.
4. Ovviamente i versi sottostanti sono una fandonia o un pio desiderio. Ma l'immaginario maschile come femminile è sottratto ai criteri di Vero o Falso:

> Ha dispiegato la potenza del suo braccio,
> ha disperso i superbi nei pensieri del loro cuore;
> ha rovesciato i potenti dai loro troni,
> e ha innalzato gli umili.

5. Il salmo indica come deve essere il rapporto tra il fedele e Dio. Il fedele deve avere fiducia in Dio, che lo protegge, e deve abbandonarsi a Lui.
6. Gli ultimi cinque versi sono un'aggiunta postuma, la formuletta finale.
7. *Ancilla* si può tradurre soltanto con *serva*, che però non rende l'idea. Nel mondo romano i *servi* sono gli *schiavi*. Il nome *ancella*, cioè *cameriera*, non è più usato. E *collaboratrice domestica* è recente.

----------I☺I----------

Miserere mei, Domine, Psalm 51 (50)

Miserere mei, Domine:
secundum magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum
tuarum, dele iniquitatem meam.

Amplius lava me ab iniquitate mea:
et a peccato meo munda me.
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:
et peccatum meum contra me est semper.

Tibi soli peccavi, et malum coram te feci:
ut iustificeris in sermonibus tuis,
et vincas cum iudicaris.
Ecce enim in inquitatibus conceptus sum:
et in peccatis concepit me mater mea.

Ecce enim veritatem dilexisti:
incerta et occulta sapientiae tuae
manifestasti mihi.
Asperges me, hysopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem dealbabor.

Auditui meo dabis gaudium et laetitiam:
et exsultabunt ossa humiliata.
Averte faciem tuam a peccatis meis:
et omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me, Deus:
Ne proiicias me a facie tua:
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Redde mihi laetitiam salutaris tui:
et spiritu principali confirma me.

Docebo iniquos vias tuas:
et impii ad te convertentur.
et spiritum rectum innova in visceribus meis.

Libera me de sanguinibus (=uccisioni),
Deus, Deus salutis meae:
et exsultabit lingua mea iustitiam tuam.

Domine, labia mea aperies:
et os meum annuntiabit laudem tuam.

Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique: holocaustis non delectaberis.

Sacrificium Deo spiritus contribulatus:
cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.

Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion:
ut aedificentur muri Ierusalem.

Abbi pietà di me, o Signore

Abbi pietà di me, o Signore,
con la tua grande misericordia
e nel tuo grande amore
cancella il mio peccato.

Lavami da tutte le colpe
e mondami dal mio peccato.
Conosco la mia colpa,
e il mio peccato è davanti a me.

Contro di te ho peccato,
davanti a te ho fatto il male;
è giusta la tua parola
e retto è il tuo giudizio.
Nella colpa sono generato,
nel peccato concepito.
Ma tu vuoi un cuore sincero,
sapienza tu mi insegni.

Purificami con l'issopo, e sarò mondato,
lavami e sarò più bianco della neve.
Fammi sentire la gioia e dammi la letizia,
esulteranno le ossa che tu mi hai spezzato.

Dai miei peccati distogliti
e cancella le mie colpe.

Crea in me un cuore puro,
rinnova in me lo spirito.
Non respingermi, o Dio,
e non togliermi il tuo spirito.

Rendimi la tua gioia,
sostieni la mia vita.

Insegnerò agli erranti le vie del tuo amore
e torneranno con gioia a te i peccatori.

Liberami dai delitti,
o Dio, o Dio di salvezza,
e la mia lingua esalterà la tua giustizia.

Apri le mia labbra, o Signore,
e la mia bocca proclamerà la tua lode.

Poiché, se tu avessi voluto il sacrificio,
io l'avrei fatto ovunque: non avresti gradito l'offerta.

Uno spirito contrito a Dio è sacrificio,
un cuore affranto e umiliato, o Dio, tu non disprezzi.

Nel tuo grande amore fa' grazia a Sion (=agli ebrei),
affinché siano innalzate le mura di Gerusalemme.

Tunc acceptabis sacrificium iustitiae,
oblationes, et holocausta:
tunc imponent super altare tuum vitulos.

Commento
1. La traduzione ufficiale in italiano qui presentata è una riduzione del testo originale. Per quasi due millenni la cultura europea è plasmata dai salmi, dalla *Bibbia* e dai *Vangeli*.
----------I☺I----------

O salutáris hóstia

O salutáris hóstia (=Gesù Cristo)
quæ cæli pandis óstium,
bella premunt hostília:
da robur, fer auxílium.

Uni trinóque Dómino
sit sempitérna glória,
qui vitam sine término
nobis donet in pátria.
Amen.

O vittima della [nostra] salvezza

O vittima della [nostra] salvezza,
che apri la porta del cielo,
aspre battaglie ci opprimono:
donaci la forza e portaci aiuto.

Al Signore uno e trino
sia gloria in eterno,
perché ci darà la vita senza fine
nella patria celeste.
Amen.

Commento
1. *O salutaris Hostia* è un inno liturgico ed eucaristico, composto da Tommaso d'Aquino (1204-1274) per l'Ufficio, più precisamente per le *Lodi mattutine* della festa del *Corpus Domini*.
2. Il credente si rivolge all'ostia consacrata, che gli darà la forza per lottare contro i mali del mondo che lo circondano. Ai mali e alle sofferenze della vita sulla terra si contrappone poi la speranza della beatitudine celeste.
3. Due cose da notare: a) l'enorme quantità di simboli e di azioni, inventata dalla Chiesa, per far sentire il credente legato agli altri credenti e tutti i credenti uniti in Gesù; e b) la speranza in una felicità futura, che non abbandona mai il credente, neanche quando è circondato da forze ostili che premono su di lui. Fede, speranza e carità sono le tre virtù teologali. I riti servono per catturare l'animo dei fedeli, ma a complemento dei riti c'è tutta una serie di valori, che aiutano il credente nella sua vita pratica.

Quando accoglierai il sacrificio della giustizia,
le offerte e l'olocausto (=l'animale sacrificato):
allora porteranno i vitelli sopra il tuo altare.

2. Il testo biblico fa riferimento a una società di pastori e di allevatori, che non ha ancora una organizzazione statale né una legislazione scritta. E perciò parla di colpe e di peccati, di pentimenti e di giustizia divina. Parla di comandamenti e non di leggi scritte.
----------I☺I----------

Regina caeli

Regìna caeli, laetáre,
allelúia.
Quia quem merúisti portáre,
allelúia.
resurréxit, sicut dixit,
allelúia.
Ora pro nobis Deum,
allelúia.
Gaude et laetáre, Virgo Marìa,
allelúia.
Quia surréxit Dominus vere,
allelúia.

Orémus.
Deus, qui per resurrectiónem Filii tui Dómini nostri Iesu Christi mundum laetificáre dignátus es, praesta, quæsumus, ut per eius Genetrìcem Virginem Marìam perpétuae capiámus gáudia vitae. Per Christum Dóminum nostrum.
Amen.

O Regina del cielo

O Regina del cielo, rallegrati,
alleluia.
Cristo, che hai meritato di portare [in grembo],
alleluia,
è risorto, come aveva promesso,
alleluia.
Prega il Signore per noi,
alleluia.
Rallegrati, o Vergine Maria,
alleluia.
perché il Signore è veramente risorto,
alleluia.

Preghiamo.
O Dio, che nella gloriosa risurrezione di tuo Figlio nostro Signore Gesù Cristo hai ridato la gioia al mondo intero, per intercessione di Maria Vergine, concedi a noi di godere per sempre la gioia della vita [eterna]. Per Cristo nostro Signore.
Amen.

Commento
1. L'inno risale al sec. X e riprende alcuni elementi dal *Vangelo*: la Regina del cielo ha messo al mondo Cristo, che ha riaperto la via del cielo con il suo sacrificio sulla croce.
2. Il verso iniziale è potente: dà l'impressione fisica della gioia del fedele che si rivolge alla Madonna.
3. Si potrebbe confrontare l'Olimpo cristiano con l'Olimpo greco e romano, per vedere la reciproca originalità. Nel mondo greco e romano ci sono:
Zeus/Giove (signore del cielo), Posidone/Nettuno (signore del mare), Ade/Plutone (signore del sottosuolo).
Nel mondo cristiano ci sono l'Eterno Padre, Gesù suo Figlio, che si è incarnato in una donna, Maria, e lo Spirito Santo, che "procede dal Padre e dal Figlio". Quindi c'è Maria, sempre Vergine, che ha permesso la nascita di Cristo, venuto a salvare il mondo corrotto dal peccato di Adamo ed Eva, e di ristabilire l'antica alleanza. Maria, unica tra i mortali, è stata assunta in cielo in anima e corpo.
Zeus/Giove ha detronizzato il padre Saturno. Il Dio cristiano invece è eterno e ha creato il mondo. Eva ha portato l'umanità al peccato e alla morte. Maria ha riaperto per gli uomini la via della salvezza. Nel mondo greco-romano i *poeti* si inventavano storie sugli dei, con una particolare predilezione verso le storie oscene. In quello cristiano il compito spetta ai *teologi*, che non inventano, ma ricercano le *verità di fede* con una lettura razionale della *Bibbia*. Gli dei dell'Olimpo coinvolgono uomini e donne nei loro litigi e nelle loro risse. Il Dio cristiano invece ha un rapporto di amore verso gli uomini.
Nell'Olimpo greco ci sono tante donne, sono orgogliose, vanesie, casiniste e vendicative. Le tre dee maggiori, Era/Giunone (sorella e moglie di Giove e sempre vergine), Athena/Minerva e Afrodite/Venere, per avere la mela della più bella, non si fanno problemi a mostrarsi nude a un pastore, Paride, esperto in bellezza femminile. Afrodite/Venere anzi lo corrompe e gli promette la donna più bella del mondo, Elena, pur di avere la mela. E se ne infischia se Elena è sposata a Menelao, un attacca-brighe.
Maria invece è l'unica donna/regina del cielo ed è rimasta vergine. Passa il tempo ad ascoltare le preghiere dei suoi fedeli e a intercedere per loro presso Dio, suo figlio. Accanto a lei ci sono le sante (e i santi), che hanno testimoniato con la morte la loro fede.
4. Gli dei greci sono sostanzialmente le forze incontrollabili della Natura, che l'uomo può rendere benevole con i sacrifici. Il Dio cristiano invece appartiene all'altro mondo. Presso gli ebrei ci sono i sacrifici di animali a Dio, presso i cristiani no. Ci sono le offerte in denaro, le candele da accendere, le messe da dire in suffragio di un proprio caro. E infine le penitenze da fare.
----------I☺I----------

Salve, Regina

Salve, Regína, mater misericórdiae,
vita, dulcédo et spes nostra, salve.
Ad te, clamámus éxsules fílii Hevae.
Ad te suspirámus geméntes et flentes
in hac lacrymárum valle.

Eia ergo, advocáta nostra,
illos tuos misericórdes
óculos ad nos convérte.
Et Jesum benedíctum
fructum ventris tui,
nobis post hoc exílium osténde.
O clemens,
o pia,
o dulcis Virgo Maria.

Commento
1. L'origine della preghiera risale al sec. XI, ma la sua composizione è incerta. La tradizione più diffusa attribuisce la stesura di quest'antifona al monaco Ermanno di Reichenau (1013-1054).
2. La Madonna è la *regina del cielo* e non ha altre concorrenti. Sotto di lei ci sono le sante (e i santi).
3. La preghiera presenta la Madonna che ha misericordia per i suoi figli, che grazie a lei possono vedere
----------I☺I----------

Salve, o Regina

Salve, o Regina, Madre di misericordia,
vita, dolcezza e speranza nostra, salve.
A te ricorriamo, noi esuli figli di Eva.
A te sospiriamo gementi e piangenti
in questa valle di lacrime.

Orsù, dunque, o avvocata nostra,
rivolgi a noi quegli occhi
tuoi misericordiosi.
E mostraci dopo questo esilio [sulla terra]
Gesù, il frutto benedetto
del ventre tuo.
O clemente,
o pia,
o dolce Vergine Maria.

Gesù in paradiso, dopo una vita dolorosa in questa valle di lacrime.
4. La vita sulla terra è soltanto un esilio. Il destino dell'uomo è la vita in paradiso vicino a Dio. A dire il vero, era Platone che parlava di anime che dall'iperuranio sono cadute sulla terra e si sono incarnate. E che con la morte ritornano al cielo. La morte quindi era vista positivamente
----------I☺I----------

Te, Deum, laudamus

Te, Deum, laudamus: te Dominum confitemur.
Te aeternum patrem, omnis terra veneratur.
Tibi omnes angeli,
tibi caeli et universae potestates:
tibi cherubim et seraphim,
incessabili voce proclamant:
“Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra
majestatis gloriae tuae”.

Te gloriosus Apostolorum chorus,
te prophetarum laudabilis numerus,
te martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia,
Patrem immensae maiestatis;
venerandum tuum verum et unicum Filium;
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.

Tu, ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.
Tu, devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
Iudex crederis esse venturus.
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum, Domine,
et benedic hereditati tuae.

Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies benedicimus te;
et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.
Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quemadmodum speravimus in te.
In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.

Commento
1. La redazione finale dell’inno risale al sec. IV ed è opera di Niceta, vescovo di Remesiana (oggi Bela Palanka, Serbia Centrale)
2. L’inno è cantato il 31 dicembre di ogni anno come ringraziamento dell’anno appena trascorso. È una lode a Dio, a cui il credente chiede di essere salvato, poiché ha versato per lui il suo sangue preziosissimo. La preghiera è rivolta a tutte e tre le persone della santissima Trinità.
----------I☺I----------

Noi ti lodiamo, o Dio

Ti lodiamo, o Dio, affermiamo che tu sei il Signore.
Tutta la terra venera te, o Padre eterno.
A Te tutti gli angeli,
a Te le potenze del cielo e dell’universo,
a Te i cherubini e i serafini,
cantano con voce incessante:
“Santo, Santo, Santo
il Signore Dio degli eserciti.
I cieli e la terra sono pieni
della grandezza della tua gloria”.

Te acclama il coro glorioso degli apostoli,
te la moltitudine lodante dei profeti,
te la candida schiera dei martiri.
In tutto il mondo
la santa Chiesa proclama te
Padre d’immensa maestà;
il tuo venerabile e unico vero Figlio
e anche lo Spirito Santo Consolatore.
Tu re della gloria, o Cristo,
Tu sei il Figlio eterno del Padre.

Tu, prendendo su di te il peso di liberare l’uomo,
non disdegnasti il grembo di una Vergine
Tu, sconfitto l’aculeo della morte,
apristi ai credenti il regno dei cieli.
Tu siedi alla destra di Dio, nella gloria del Padre.
Crediamo che verrai quale giudice.
Perciò ti chiediamo: soccorri i tuoi servi
che hai redento con il tuo sangue prezioso.
Fa’ che siano contati con i tuoi santi nella gloria.
Salva il tuo popolo, o Signore,
e benedici la tua eredità.

E guidali e sorreggili in eterno.
Ogni giorno ti benediciamo,
e lodiamo il tuo nome nel secolo
e nel secolo del secolo.
Degnati oggi, o Signore,
di custodirci senza peccato.
Abbi pietà di noi, o Signore, abbi pietà di noi.
Scenda su di noi, o Signore, la tua misericordia,
poiché abbiamo sperato in te.
In te, o Signore, ho sperato:
non condannarmi [tra i dannati] in eterno.

3. *Dio degli eserciti* è un modo per indicare l’onnipotenza divina, ma è anche un modo per indicare una caratteristica di Dio: Egli difende il suo popolo con la forza delle armi. Gli dei degli altri popoli non si comportavano in modo diverso.
----------I☺I----------

Tommaso d'Aquino (1225-1274), *Pange, lingua*, 1264

	Canta, o mia lingua
Pange, lingua, gloriósi córporis mystérium, sanguinìsque pretiósi, quem in mundi prétium fructus ventris generósi Rex effúdit géntium.	Canta, o mia lingua, il mistero del corpo glorioso e del sangue prezioso che il Re delle genti, frutto del grembo generoso, sparse per il riscatto delle genti.
Nobis datus, nobis natus ex intácta Vìrgine, et in mundo conversátus, sparso verbi sémine, sui moras incolátus miro clausit órdine.	Si è dato a noi ed è nato per noi da una Vergine rimasta intatta, discese nel mondo per spargere il seme della sua parola e, finito l'esilio sulla terra, concluse in modo mirabile la vita.
In suprémæ nocte coenæ recúmbens cum frátribus observáta lege plene cibis in legálibus, cibum turbæ duodénæ se dat suis mánibus.	Nella notte dell'ultima cena, sedendo a mensa con i fratelli, osservata pienamente la legge sui cibi rituali, con le proprie mani si dà in cibo ai dodici apostoli.
Verbum caro, panem verum verbo carnem éfficit: fitque sanguis Christi merum, et si sensus déficit, ad firmándum cor sincérum sola fides súfficit.	La Parola incarnata (=Gesù Cristo) trasforma con la parola il vero pane nella sua carne: e il vino diventa il sangue di Cristo, e, se i sensi vengono meno (=non capiscono), la sola fede basta per rassicurare un cuore sincero.
Tantum ergo sacraméntum venerémur cérnui: et antìquum documéntum novo cedat rìtui: præstet fides suppleméntum sénsuum defèctui.	Un sacramento così grande adoriamo dunque in ginocchio: le antiche prescrizioni cedano al nuovo rito (=la comunione), e la fede supplisca ai limiti dei nostri sensi.
Genitóri, Genitóque laus et jubilátio, salus, honor, virtus quoque sit et benedìctio: procedénti ab utróque compar sit laudátio.	Al Padre e al Figlio sia lode e giubilo, salute e onore, potenza e benedizione: pari lode sia allo Spirito Santo, che procede da entrambi.
Amen. Alleluja!	Amen. Alleluja!

Commento

1. Il testo è fedele ai *Vangeli*, presenta le verità della fede, ma mostra anche una divinità vicina agli uomini. L'inno è incentrato sul dogma dell'eucarestia: il pane e il vino si trasformano veramente nel corpo e nel sangue di Gesù. Poi la comunione in chiesa e l'*agàpe*, il pranzo privato, consolidano i rapporti sociali.
2. La conclusione è comprensibile: la centralità di Dio, uno e trino, serve a contenere i contrasti e le tensioni tra gli uomini. Mentre si loda la Santissima Trinità, non si ha tempo per litigare. La storia però insegna che l'unità e la compattezza di un gruppo sociale sono attive soltanto in relazione a nemici esterni (e non sempre).
3. La traduzione, qui come altrove, non rende l'originale: ogni lingua ha i suoi suoni che non sono trasportabili in un'altra.

----------I☺I----------

Veni, creator Spiritus

Veni, creátor Spìritus,
mentes tuórum vìsita,
imple supérna grátia,
quæ tu creásti péctora.

Qui dìceris Paráclitus,
altìssimi Donum Dei,
fons vivus, ignis, cáritas,
et spiritális únctio.

Tu septifórmis múnere,
dìgitus patérnæ déxteræ,
tu rite promìssum Patris,
sermóne ditans gúttura.

Accénde lumen sensibus,
infúnde amórem córdibus,
infìrma nostri córporis
virtúte firmans pérpeti.

Hostem repéllas lóngius
pacémque dones prótinus;
ductóre sic te prævio
vitémus omne nóxium.

Per Te sciámus da Patrem
noscámus atque Fìlium,
teque utriúsque Spìritum
credámus omni témpore.

Deo Patri sit glória,
et Fìlio, qui a mórtuis
surréxit, ac Paráclito,
in sæculórum sæcula.

Amen.

Vieni, o Spirito creatore

Vieni, o Spirito creatore,
visita le nostre menti,
riempi della tua grazia
i cuori che hai creato.

Tu sei il dolce consolatore,
sei dono del Padre altissimo,
acqua viva, fuoco, amore
e santo crisma dell'anima.

Tu, dito della mano di Dio,
promesso dal Salvatore,
irradia i tuoi sette doni
e suscita in noi la parola.

Sii luce all'intelletto,
fiamma ardente nel cuore;
sana le nostre ferite
con il balsamo del tuo amore.

Difendici dal nemico,
reca in dono la pace,
la tua guida invincibile
ci preservi dal male.

O luce d'eterna sapienza,
svelaci il grande mistero
di Dio Padre e del Figlio
uniti in un solo Amore.

Sia gloria a Dio Padre,
al Figlio, che è risorto
dai morti, e allo Spirito Santo,
per tutti i secoli dei secoli.

Amen.

Commento

1. L'inno è tradizionalmente attribuito a Rabano Mauro (784-856), vescovo di Magonza. La traduzione in italiano non è letterale ed è molto accurata.
2. Anche qui l'inno si ispira al *Vangelo* e mette in versi le verità della fede. Le lodi allo Spirito Santo sono piuttosto rare. Qui è presentato come *consolatore*. Svolge diverse funzioni: difende il credente e gli illumina la mente, lo avvia a capire le verità della fede e lo consola.
3. Il verso iniziale è potente, dà l'idea dell'energia dello Spirito Santo, creatore e ri-creatore, che si espande nell'universo. È un'ondata di energia che esce dalle parole. Alessandro Manzoni riesce a fare qualcosa di simile nell'invocazione finale allo Spirito Santo della *Pentecoste*.
4. L'inno non va letto, va ascoltato o, ancor meglio, cantato coralmente in chiesa, con accompagnamento musicale. In passato le occasioni di vita comunitaria erano molto più numerose di oggi. Le chiese normalmente avevano l'organo, che dall'alto inondava di musica i fedeli. Nel sec. XX è sostituito dal più semplice organetto a pedali e poi dall'organo elettrico.



1. *Manifestazioni di protesta contro la guerra in Vietnam*, 1968.

Andrò a vederla un dì

Andrò a vederla un dì,
in cielo patria mia;
andrò a veder Maria,
mia gioia e mio amor.
Al cielo, al cielo, al ciel
andrò a vederla un dì.
(Due volte.)

Andrò a vederla un dì,
è il grido di speranza,
che infondemi costanza
nel viaggio fra i dolor.
Al cielo, al cielo, al ciel…
(Due volte.)

Commento
1. Per capire correttamente il testo e la necessità di poter sperare nel futuro, si deve tenere presente che le società occidentali tradizionali, cioè fino al 1950, non conoscevano la medicina e la vita era pervasa dal dolore, dalla sofferenza e dalla morte: dalla più grande incertezza. C'erano malattie, epidemie, malnutrizione, totale mancanza di igiene. Il breve canto è improntato alla speranza futura: il credente andrà a vedere la Madonna dopo morto, in paradiso. I suoni (soprattutto dei primi versi) danno l'idea fisica della gioia che c'è nel cuore del credente.
2. L'autore associa abilmente il presente con i suoi dolori al futuro felice in cielo. Prima il dolore e il sacrificio, poi la gioia celeste. In questo modo la vita sulla terra diventa più leggera e più facile da affrontare.
3. La Chiesa cattolica, erede della cultura greca e romana, recupera il culto dei morti, ma propone anche una meta felice dopo la morte. Nella religione greca, etrusca e romana l'oltretomba era il luogo della tristezza. Gli uomini erano ombre evanescenti, che ricordavano con malinconia la vita sulla terra e la luce del sole.
4. Conviene confrontare questi canti di Chiesa con le contemporanee canzoni politiche e sociali dei movimenti socialisti, comunisti e anarchici. Sono mondi tra loro lontanissimi.
----------I☺I----------

Astro del ciel

Astro (=stella) del ciel,
pargol (=bambino) divin,
mite Agnello redentor (=che redimi il mondo),
tu che i vati (=i profeti) da lungi sognar,
tu che angeliche voci annunziar
luce dona alle menti (=illuminaci),
pace infondi nei cuor (=allontana le passioni).

Astro del ciel,
pargol divin,
mite Agnello redentor,
tu disceso a scontare l'error (=il peccato originale),
tu sol nato a parlare d'amor,
luce dona alle menti,
pace infondi nei cuor.

Astro del ciel,
pargol divin,
mite agnello redentor,
tu di stirpe regale decor (=onore)
tu virgineo, mistico fior (=nato da una Vergine),
luce dona alle menti,
pace infondi nei cuor.

Commento
1. "Un canto di speranza per l'Europa in ginocchio. Scritto nel 1816, in tedesco, dal sacerdote salisburghese Joseph Mohr e poi consegnato, nel Natale del 1818, al compositore e maestro di scuola Franz Xaver Gruber, che scrisse una melodia adeguata ai versi, «Stille Nacht! Heilige Nacht!» riuscì a trasmettere, fin dalla prima esecuzione, in una chiesetta di campagna, un messaggio talmente pieno di speranza da risultare rivoluzionario. Quando la canzone vide la luce, infatti, l'Europa si trovava in una fase di profondi cambiamenti, travolta da guerre, sovvertimenti politici e crisi economiche che per decenni avevano traumatizzato e dissanguato la popolazione. Con guerre e campagne militari, Napoleone aveva saccheggiato, incendiato e ridotto all'impotenza intere regioni e a ciò si era aggiunta, nel 1816, una catastrofe naturale dalle ripercussioni devastanti: un intero anno privo di estate, con quattro stagioni quindi prive di raccolti e un ovvio seguito di fame e miseria." ("La repubblica", 24.12.2017).
2. "Astro del ciel", cioè "stella del cielo", è Gesù Bambino. È un canto di Natale. In genere si cantano soltanto le prime due strofe. È pieno di troncamenti (ciel, pargol, divin, redentor, fior, cuor) e non dispiacerebbe affatto ai poeti dell'Arcadia (1690-1750). In azzurro i termini più tradizionali e più significativi.
3. Il canto non si limita a lodare Gesù, ma indica anche ciò che egli deve fare per gli uomini: illuminare le menti e dare la pace ai cuori. Insiste anche sul fatto che Gesù ha redento il mondo dal peccato originale commesso da Adamo ed Eva, e che è stato messo al mondo dalla vergine Maria. Il canto è utile ed è teologicamente preciso, senza diventare insistente.
3. Ed è uno di quei canti che i sinistrati hanno chiesto che non fossero cantati perché offendevano gli extracomunitari…
----------I☺I----------

Camminiamo sulla strada

Camminiamo sulla strada
che han percorso i santi tuoi,
tutti ci ritroveremo
dove eterno splende il sol.

E quando in ciel dei santi tuoi
la grande schiera arriverà,
o Signor, come vorrei
che ci fosse un posto per me.

E quando il sol si spegnerà
e quando il sol si spegnerà,
o Signor, come vorrei
che ci fosse un posto per me.

C'è chi dice che la vita
sia tristezza sia dolore,
ma io so che viene il giorno
in cui tutto cambierà.

E quando in ciel risuonerà
la tromba che ci chiamerà,
o Signor, come vorrei
che ci fosse un posto per me.

Il giorno che la terra e i ciel
a nuova vita risorgerai,
o Signor, come vorrei
che ci fosse un posto anche per me.

Commento
1. Il testo è unisex, va bene per lui come per lei. Contrappone i dolori terreni e la felicità in cielo: in paradiso il sole è spento per sempre. E fa riferimento alla tromba del giudizio universale. Il fedele vorrebbe che in cielo ci fosse un posto anche per lui. Non è terrorizzato dal giudizio universale e non ha paura, come il credente del *Dies irae*. Il testo contrappone il sole che illumina il dolore della terra, destinato a spegnersi, al sole che risplenderà in paradiso, che risplenderà per sempre, perché è lo stesso Dio. Una idea facile e garbata, che alza il livello letterario del canto.
2. "La tromba che ci chiamerà" è la tromba del giudizio universale, che chiamerà i morti alla vita.
3. Si può confrontare il canto con Giacomo da Lentini, *Io m'aggio posto in core a Dio servire*, o con Guinizelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, ultima strofa.
4. Anche qui c'è la contrapposizione tra le sofferenze terrene e la beatitudine in cielo. Il credente affronta le avversità della vita afferrandosi alla speranza in una vita futura migliore.

----------I☺I----------

Cristo risusciti in tutti i cuori

Cristo risusciti in tutti i cuori!
Cristo si celebri, Cristo si adori!
Gloria al Signor!

Cantate, o popoli del regno umano,
Cristo sovrano! Gloria al Signor!

Noi risorgiamo in te, Dio Salvatore,
Cristo Signore! Gloria al Signor!

Tutti lo acclamano, angeli e santi.
La terra canti: Gloria al Signor!

Egli sarà con noi nel grande giorno,
al suo ritorno. Gloria al Signor!

Cristo nei secoli! Cristo è la storia!
Cristo è la gloria! Gloria al Signor!

Commento
1. "Cristo risusciti" è un congiuntivo esortativo: "che Cristo risusciti". "Il grande giorno" è il giorno del giudizio universale. "Risuscitare" è termine popolare (Cristo risuscita in tutti i cuori). Normalmente si dice "risorgere" (i fedeli risorgono in Dio Salvatore), usato poco più sotto.

----------I☺I----------

Il tredici maggio apparve Maria

Il tredici maggio apparve Maria
a tre pastorelli in Cova d'Iria (=Fatima).
Ave, ave, ave, Maria,
ave, ave, ave, Maria.

Splendente di luce veniva Maria,
il volto suo bello un sole apparia.

Dal cielo è discesa a chieder preghiera
pei gran peccatori con fede sincera.

In mano portava un rosario Maria,
che addita ai fedeli del cielo la via.

Un inno di lode s'innalza a Maria
che a Fatima un giorno raggiante apparia.

O Madre pietosa, la stella sei tu,
dal cielo ci guidi, ci guidi a Gesù.

O bella Regina che regni nel ciel,
l'Italia s'inchina, t'invoca fedel.

Commento
1. Il 13 maggio 1917 la Madonna apparve a tre pastorelli, Lucia, Francesco e Giacinta, a Fatima (Portogallo). Fu costruita una chiesa con due enormi colonnati semicircolari, che ricordano quelli di Giambattista

Bernini nella basilica di san Pietro a Roma. Davanti sorge un enorme piazzale, per accogliere i fedeli.
2. Dell'inno, successivo al 1917, esistono numerose versioni.
3. Il turismo religioso porta ricchezza alla cittadina alla fine del sec. XX. Lo sviluppo urbanistico odierno è davvero considerevole e anche ordinato (1985-2017). La Vergine Maria ha miracolato quel borgo di pastori e contadini.
----------I☺I----------

Mira il tuo popolo

Mira (=guarda) il tuo popolo, o bella Signora,
che pien di giubilo (=gioia) oggi t'onora,
che pien di giubilo oggi t'onora.
Anch'io festevole (=festoso) corro a' tuoi piè,
o Santa Vergine, prega per me!
O Santa Vergine, prega per me!

Il pietosissimo tuo dolce cuore
è pio rifugio al peccatore,
è pio rifugio al peccatore.
Tesori e grazie racchiude in sé,
o Santa Vergine, prega per me!
O Santa Vergine, prega per me!

In questa misera valle infelice (=vita sulla terra)
tutti t'invocano soccorritrice,
tutti t'invocano soccorritrice.
Questo bel titolo conviene a te,
o Santa Vergine, prega per me!
O Santa Vergine, prega per me!

Pietosa mostrati con l'alma mia,
Madre dei miseri (=infelici), Santa Maria,
Madre dei miseri, Santa Maria.
Madre più tenera di te non v'è,
o Santa Vergine, prega per me!
O Santa Vergine, prega per me!

Commento
1. "Mira il tuo popolo", cioè "guarda e aiuta i tuoi fedeli". Il termine appartiene alla letteratura dotta. *L'alma mia* è l'*anima mia*, troppo lunga e pure cacofonica. La trasformazione di *anima* in *alma* è una libertà poetica, che infrange le regole del linguaggio. *Alma mater frugum* è la *madre* (la Terra o Cerere) *che genera, nutre o alimenta le messi* dei campi.
2. La terra è presentata come "valle infelice", dove si è infelici, dalla quale si esce soltanto con la morte. La morte quindi libera l'uomo dalle sofferenze della vita e gli apre la porta del cielo.
3. Il fedele chiede alla Vergine di pregare, di intercedere per lui davanti a suo figlio Gesù. Il lontano precedente è la predica di Jacopo Passavanti *Il cavaliere che rinnegò Dio* (1354).
----------I☺I----------

Noi vogliam Dio, Vergin Maria

Noi vogliam Dio, [e tu, o] Vergin[e] Maria,
benigna ascolta il nostro dir (=richiesta),
noi t'invochiamo, o Madre pia,
dei figli tuoi compi il desir (=realizza il desiderio).

Deh, benedici, o Madre, al grido della fe' (=fede),
noi vogliam Dio, ch'è nostro Padre,
noi vogliam Dio, ch'è nostro Re,
noi vogliam Dio, ch'è nostro Padre,
noi vogliam Dio, ch'è nostro Re.

Noi vogliam Dio nelle famiglie,
dei nostri cari in mezzo al cor;
sian puri i figli, caste le figlie,
tutti c'infiammi di Dio l'amor.
[…]

Commento
1. L'inno compare a fine Ottocento-inizi Novecento, al tempo dei contrasti tra Stato italiano e Chiesa cattolica e si propone di ricristianizzare la società italiana. Esso continua per molte altre strofe che danno regole di comportamento meticolose all'intera società. Le regole oggi possono sembrare un'invadenza nella vita privata, ma il mondo del passato era radicalmente diverso dal nostro ed era meglio per tutti che qualcuno, di fatto soltanto la Chiesa, indicasse alla popolazione come comportarsi e come vivere. Nel 1861 l'analfabetismo nazionale superava il 70% della popolazione e raggiungeva il 90% nelle isole. Una situazione a dir poco drammatica. Martin Lutero (1517) aveva costretto il credente a imparare a leggere e a scrivere, per leggersi direttamente la *Bibbia*, che aveva tradotto in tedesco. Coglie l'occasione per risistemare anche la lingua tedesca.
2. La costruzione sintattica è questa: "Noi vogliamo Dio, tuo figlio; e tu, o Vergine Maria, ascolta le nostre parole". I testi tradizionali esortano ad adorare Dio. Questo testo propone un altro rapporto: *volere* Dio. E si può intendere: non vogliamo il mondo, non vogliamo lo Stato, vogliamo essere fedeli a Dio e ai valori che in nome di Dio la Chiesa ci indica. Nella realtà la Chiesa era vicina ai fedeli con il parroco e le cerimonie religiose dalla nascita (il battesimo) alla morte (l'estrema unzione).
3. Negli anni Cinquanta la popolazione italiana cantava questo inno e non conosceva l'inno nazionale *Fratelli d'Italia* (1848). Per il popolo la Chiesa faceva tutto, lo Stato unitario (1870) soltanto due cose: imponeva le tasse e chiamava a sette anni di leva. Un danno insostenibile per le famiglie popolari.
4. "Sian puri i figli, caste le figlie": la difesa della purezza o della verginità non è un'ossessione della Chiesa o delle gerarchie ecclesiastiche. La ragazza che rimaneva incinta aveva grossi problemi a mantenere il figlio. Serviva un matrimonio regolare, accompagnato per sicurezza dalla dote, che evitava

(spesso per tutta la vita) di avere costi aggiuntivi. La dote arriva sino agli anni Cinquanta inoltrati.
5. Con i suoi valori, la sua presenza, le sue parrocchie e i suoi inni la Chiesa riesce a costruire quell'unità sociale che lo Stato italiano mai vorrà né riuscirà a costruire. È triste doverlo riconoscere (2022).
----------I☺I----------

O immacolata, Vergine bella

O immacolata, Vergine bella,
di nostra vita tu sei la stella,
fra le tempeste, *deh*, guida il cuore
di chi t'invoca Madre d'amore.

Siam peccatori, ma figli tuoi,
Immacolata, prega per noi.

Tu che nel cielo siedi regina,
a noi pietosa lo sguardo china (=rivolgi);
pel divin figlio, che stringi al petto,
deh, non privarci del tuo affetto.

La tua preghiera è onnipotente,
innanzi al trono di Dio clemente:
sotto il tuo scettro Iddio s'inchina,
deh, non sdegnarci, o gran Regina.

Commento
1. Il canto fa riferimento al dogma dell'Immacolata concezione, proclamato da papa Pio IX l'8 dicembre 1854. Le rime delle tre quartine sono facili, adatte al canto: AABB CC.
2. Anche in questo canto ci sono termini arcadici, in blu, che però erano stati usati in un contesto amoroso. L'unico termine di ambito religioso è "peccatori".
3. "Non sdegnarci" vale "non trattarci con sdegno", "non rifiutarci, non ignorarci".
4. Il testo rimanda al culto della Madonna sorto nel Basso Medio Evo: il fedele si rivolgeva alla Madonna affinché intercedesse per lui presso il figlio, un giudice severo. Basta vedere Jacopo Passavanti, *Specchio di vera penitenza*, 1257. Ma anche Dante Alighieri, *Divina commedia*. *Paradiso*, XXXIII, vv 1-39.



O Maria, quanto sei bella

O Maria, quanto sei bella,
sei la gioia e sei l'amore.
Mi hai rapito questo cuore,
notte e giorno io penso a Te.

Mi hai rapito questo cuore,
notte e giorno, notte e giorno
io penso a Te.

Quando il sole è già lucente (=brilla di
le colline e i monti indora, giorno),
quando a sera si scolora.
ti saluta il mio pensier.
Quando a sera si scolora,
ti saluta, ti saluta il mio pensier.

Ed insieme in paradiso,
grideremo *viva Maria!*
Grideremo *viva Maria!*
Viva Lei che ci salvò.

Grideremo *viva Maria!*
Viva Lei, viva Lei che ci salvò.

Commento
1. "Quando a sera *il cielo* si scolora". *Il cielo* è sottinteso.
2. Il mese di maggio era dedicato alla Madonna. Prima di andare a scuola gli scolari andavano in chiesa e cantavano inni alla Madonna. Alla fine del mese c'era una processione per le vie del paese e i ragazzini e le ragazzine gettavano i petali di fiori che avevano in un cestello. Normalmente c'era anche una gita a un santuario mariano vicino al paese. Una grande festa per tutti e un'occasione unica per vedere oltre i confini del proprio paese. Un'altra occasione per scoprire il mondo era quando si faceva il servizio militare e di solito si andava fuori della propria regione. Così i nordisti conoscevano i sudisti e le terre del sud, e viceversa. Al ritorno si usavano anfibi e tuta mimetica fino alla loro totale consunzione. Le famiglie erano povere e riciclavano tutto.
3. Il canto stupisce per la freschezza e per l'uso di un linguaggio letterario tradizionale, di cui non si avverte la presenza. Le parole sono semplici e di uso comune: *bella*, *gioia*, *hai rapito*, *cuore*, *penso a Te*. Rimandano all'Arcadia ed anche alla donna stilnovistica, che porta l'uomo a Dio.
----------I☺I----------

1. *Esplosione di bombe al napalm sul villaggio di Trang Bang (Vietnam)*, 08.06.1972.

Quando nell'ombra cade la sera

Quando nell'ombra cade la sera
è questa, o Madre, la mia preghiera.
Fa' pura e santa l'anima mia,
Ave Maria, Ave.
Fa' pura e santa l'anima mia,
Ave Maria, Ave.

Quando l'alba annuncia il giorno
all'ara (=altare) tua faccio ritorno
dicendo sempre con voce pia
Ave Maria, Ave.
Dicendo sempre con voce pia
Ave Maria, Ave.

Commento
1. La costruzione è: "Quando la sera cade nell'ombra", cioè "quando scende la sera e lentamente si fa buio". Normalmente si pensava che con il buio le forze delle tenebre acquistassero una maggiore aggressività e tentassero gli uomini (e le donne). Di qui l'invocazione alla Madonna di tenere "pura e santa l'anima mia", lontana dalle tentazioni del maligno.
2. La società attuale è molto diversa dalla società che cantava questi inni e che cercava di praticare i valori contenuti nei versi. La proposta della purezza o la difesa della verginità prima del matrimonio avevano una motivazione pratica molto concreta: un figlio imprevisto e indesiderato era un peso insostenibile per la ragazza o anche per ragazzo e ragazza. Era necessario farlo da sposati. E sposarsi significava aver sistemato i problemi economici più pressanti, come avere un lavoro sicuro e avere un tetto. I due fidanzati si preparavano anche la dote (lenzuola, asciugamani, tovaglie ecc.), che serviva loro per tutta la vita. A questo punto si poteva folleggiare e affrontare la vita a tre. Con soddisfazione di tutti, anche dei nonni.
2. In azzurro termini quotidiani e della poesia arcadica. L'autore ha saputo combinarli in modo fresco e originale. Se fa piacere, si può confrontare l'inno a *Il sabato del villaggio* di Leopardi.
3. L'*ara* è l'*altare romano*. Un ricordo di cultura classica.

----------I☺I----------

Resta con noi

Resta con noi, non ci lasciar,
la notte mai più scenderà.
Resta con noi, non ci lasciar
per le vie del mondo, Signor!

Ti porteremo ai nostri fratelli,
ti porteremo lungo le strade.

Voglio donarti queste mie mani,
voglio donarti questo mio cuore.

Commento
1. Il canto fa riferimento alla cena di Emnaus. Alcuni discepoli incontrano Gesù ad Emnaus, ma non lo riconoscono. Cenano insieme e poi il loro compagno di cena si manifesta. Ed essi lo invitano a restare con loro. I versi hanno una grandissima forza, esprimono il desiderio di non essere lasciati soli nei pericoli della vita. A dire il vero, le strade illuminate di notte compaiono soltanto dopo il 1950. Il buio era effettivo e non soltanto metaforico.





Due epoche e due contesti diversi. Gesù ricompare a due suoi discepoli, che non lo riconoscono e lo ricordano con commozione. In un salotto due uomini e una donna giocano a carte e la donna mette in palio le sue grazie.

1. Caravaggio, *La cena in Emmaus*, 1601-02.
2. Fernando Botero, *I giocatori di carte*, 1991.

Tu scendi dalle stelle

Tu scendi dalle stelle, o Re del cielo,
e vieni in una grotta al freddo e al gelo.
O Bambino mio divino, io ti vedo qui tremar;
o Dio beato! *Ah*, quanto ti costò l'avermi amato!

A te, che sei del mondo il Creatore,
mancano panni e foco, o mio Signore.
Caro eletto pargoletto, quanto questa povertà
più m'innamora, giacché ti fece amor
povero ancora.

Tu lasci il bel gioir del divin seno,
per venire a penar su questo fieno.
Dolce amore del mio core, dove amore ti trasportò?
O Gesù mio, perché tanto patir? Per amor mio.

Ma se fu tuo voler il tuo patire,
perché vuoi pianger poi, perché vagire?
Sposo mio, amato Dio,
mio Gesù, t'intendo sì! Ah, mio Signore!
Tu piangi non per duol, ma per amore.

Tu piangi per vederti da me ingrato
dopo sì grande amor, sì poco amato!
O diletto del mio petto,
se già un tempo fu così, or te sol bramo,
caro, non pianger più, ch'io t'amo e t'amo.

Tu dormi, Ninno mio, ma intanto il core
non dorme, no, ma veglia a tutte l'ore.
Deh, mio bello e puro Agnello
a che pensi? dimmi tu. O amore immenso,
"Un dì morir per te", rispondi, "io penso".

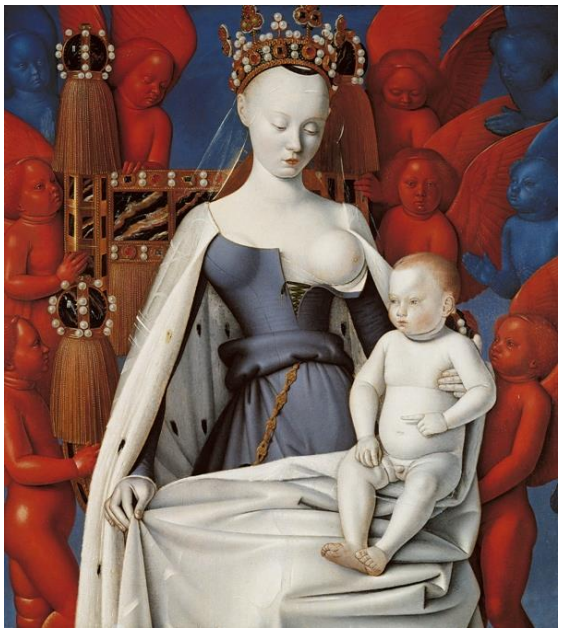
Dunque a morire per me, tu pensi, o Dio,
ed altro, fuor di te, amar poss'io?

O Maria, speranza mia,
s'io poc'amo il tuo Gesù, non ti sdegnare
amalo tu per me, s'io nol (=non lo) so amare!

Commento
1. Normalmente sono cantate soltanto le prime due strofe. Le altre strofe sono poeticamente meno valide. "Ninno" vale "niño", spagnolo, *bambino*. In azzurro le parole della poesia letteraria tradizionale. C'è pure un ampio uso di troncamenti.
2. È un canto natalizio, uno di quei canti che secondo i sinistrati offendono i bambini extracomunitari e che i cristiani dovrebbero cassare…
3. La statua di Gesù che si mette nel presepe è seminuda, anche se doveva essere vestita a causa del freddo invernale. Qui lo scrittore immagina che Gesù bambino tremi dal freddo.
4. "S'io nol so amare" vale "se io non lo so amare", una forma ottocentesca. L'inno rivela la sua età: risale al sec. XIX. L'inno alla Madonna più recente dovrebbe essere *Dell'aurora tu sorgi più bella* (1959).
5. Oggi l'agnello si vede nelle manifestazioni che ripropongono la vita tradizionale. In alternativa si vede ben cotto a Pasqua, come piatto prelibato. Ma la società europea è rimasta tradizionale fino al 1770 (la nascita dell'industria moderna in Gran Bretagna) e in Italia fino al 1950 e oltre. I greggi di pecore erano molto diffusi. Davano latte e carne, e lana per le industrie. Oggi sono scomparsi e divenuti ricordi di un lontano passato. La lana è stata sostituita dalle fibre sintetiche a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso e l'intero settore è andato in crisi. Oggi le fabbriche di tessuti sono divenute archeologia industriale e aperte al pubblico come tali.
----------I☺I----------

1-2. Jean Fouquet, *Dittico di Melun*, 1450-55. *I commitenti a sx, la Madonna che allattaa a dx.*





Pietro Panzetti (1890-1954), *Immacolata, Vergine bella*

Immacolata, Vergine bella,
di nostra vita tu sei la stella (=la guida)
fra le tempeste, *deh*, guida il core
di chi ti chiama stella d'amore.
Siam peccatori, ma figli tuoi,
Immacolata, prega per noi (Due volte.).

Tu, che nel cielo siedi Regina,
su di noi pietosa lo sguardo inchina;
pel Bimbo-Dio, che stringi al petto,
deh, non privarci del tuo affetto.
Siam peccatori, ma figli tuoi,
Immacolata, prega per noi! *(Quattro volte.)*

Commento
1. Il testo è modesto, ma orecchiabile e facile da cantare. Rimanda ad aspetti tradizionali della Vergine: è madre di Dio e guarda con sollecitudine i suoi devoti. Sul piano letterario si collega a Francesco Petrarca, *Vergine bella* (*Canzoniere*, CCCLXVI, più sopra). Conviene confrontarlo almeno con Jacopo Passavanti, *Il cavaliere che rinnegò Dio*, 1354, e con la Vergine di Dante (*Pd* XXXIII, 1-39), che intercede presso Dio per il poeta, alla fine del suo viaggio nei tre regni dell'oltretomba.
2. "Su di noi pietosa lo sguardo inchina" rimanda a "Mira il tuo popolo, o bella Signora (più sopra), cioè "Guarda e proteggi i tuoi fedeli, o bella Signora".
3. "Pel Bimbo-Dio" è un orrore poetico. Il testo ha numerose varianti.
4. "Peccatore" è chi infrange i dieci comandamenti della *Bibbia*, tre dedicati a Dio, sette a regolare la vita sociale. Peraltro accanto ai comandamenti ci sono molte altre leggi che regolavano la vita della popolazione e che poi sono dimenticate perché troppo numerose e troppo specifiche di quel popolo. Gli ebrei della *Bibbia* non conoscevano lo Stato, perché erano una tribù nomade. Perciò facevano riferimento ai comandamenti (che equivalevano alle leggi dello Stato). Chi li infrangeva commetteva peccato ed era punito o doveva espiare. La vita era controllata da una tribù specifica, quella dei leviti, che non avevano mezzi di proprietà e che era mantenuta dalle altre. Il mondo greco e romano non conosceva il peccato, ma l'infrazione alle leggi dello Stato. La Chiesa cattolica eredita l'idea di *peccato* e non fa né farà mai sue né le altre leggi degli ebrei né le leggi dei romani.
----------I☺I----------

Francesco Saverio D'Aria (1889-1976), *Dell'aurora tu sorgi più bella*, 1959

Dell'aurora tu sorgi più bella,
coi tuoi raggi fai lieta la terra,
e fra gli astri che il cielo rinserra (=racchiude)
non v'è stella più bella di te.
Bella tu sei qual sole,
bianca più della luna,
e le stelle più belle,
non son belle al par di te. (Due volte.)

T'incoronano dodici stelle,
ai tuoi piedi hai l'ali del vento
e la luna si curva d'argento:
il tuo manto ha il colore del ciel.
Bella tu sei qual sole... (Due volte.)

Gli occhi tuoi son più belli del mare,
la tua fronte ha il colore del giglio,
le tue gote baciate dal Figlio
son due rose e le labbra son fior.
Bella tu sei qual sole… (Due volte.)

Commento
1. Saverio D'Aria scrive un inno alla Madonna inserendosi nella lunga tradizione degli inni in onore alla Vergine. Il canto è scritto in italiano, è semplice, orecchiabile, e da cantare in coro. La ripetizione delle strofe contribuisce a renderlo semplice e festoso. La semplicità dimostra cultura e mestiere: alle spalle ci sono le canzonette dell'Arcadia. In azzurro sono i termini della poesia tradizionale. L'autore riesce a combinarli in modo fresco e originale: essi riescono a creare una gradevole immagine della Madonna. L'immagine mentale è rafforzata da tutte le immagini dipinte e le sculture che la rappresentano.
2. L'autore descrive l'aspetto e la bellezza della Madonna. I cantautori laici si dimenticano sempre di descrivere la ragazza che amano. Non hanno gli occhi, forse neanche il cervello.
3. L'autore riesce effettivamente a trasformare i suoni in immagini semplici e coinvolgenti, rafforzate anche dal ritornello.
4. "Rinserra": racchiude. Il termine è dotto, ma deve far rima con "terra".
5. Conviene confrontare questo canto con la rappresentazione della Vergine di *Stabat Mater* e di *Donna de paradiso* di Jacopone da Todi e della preghiera alla Vergine di Dante (*Pd* XXXIII, 1-39). Quella di Petrarca, *Vergine bella* (*Canzoniere*, CCCLXVI, più sopra) è più lunga di tre quaresime di digiuno.
----------I☺I----------

Fabrizio De André (1940-1999), *Spiritual*, 1967

Dio del cielo, se mi vorrai,
in mezzo agli altri uomini mi cercherai.
Dio del cielo, se mi cercherai
nei campi di granturco mi troverai.
Oh Dio del cielo, se mi vorrai amare,
scendi dalle stelle e vienimi a cercare.
Oh Dio del cielo, se mi vorrai amare
scendi dalle stelle e vienimi a cercare.

Le chiavi del cielo non ti voglio rubare
ma un attimo di gioia me lo puoi regalare.
Le chiavi del cielo non ti voglio rubare
ma un attimo di gioia me lo puoi regalare.

Oh Dio del cielo, se mi vorrai amare,
scendi dalle stelle e vienimi a cercare.
Oh Dio del cielo, se mi vorrai amare
scendi dalle stelle e vienimi a cercare.

Senza di te non so più dove andare,
come una mosca cieca che non sa più volare.
Senza di te non so più dove andare
come una mosca cieca che non sa più volare.
Oh Dio del cielo, se mi vorrai amare,
scendi dalle stelle e vienimi a salvare.
Oh Dio del cielo, se mi vorrai amare
scendi dalle stelle e vienimi a salvare.

E se ci hai regalato il pianto ed il riso,
noi qui sulla terra non lo abbiamo diviso.
E se ci hai regalato il pianto ed il riso
noi qui sulla terra non lo abbiamo diviso.
Oh Dio del cielo, se mi vorrai amare,
scendi dalle stelle e vienimi a cercare.
Oh Dio del cielo, se mi vorrai amare
scendi dalle stelle e vienimi a salvare.

Oh Dio del cielo, se mi cercherai,
in mezzo agli altri uomini mi troverai.
Oh Dio del cielo, se mi cercherai
nei campi di granturco mi troverai.

Dio del cielo io ti aspetterò,
nel cielo e sulla terra io ti cercherò.
Oh Dio del cielo... (Sei volte.)

Riassunto. Il protagonista invita Dio a scendere dal cielo e, se vorrà *avere* lui, lo troverà in mezzo agli altri uomini, (a lavorare) in un campo di granturco. Poi lo invita ad andarlo a cercare, se lo vorrà *amare*. Non gli vuole rubare le chiavi del paradiso, ma Dio gli potrebbe regalare un attimo di gioia. Senza di Lui non sa dove andare, è come una mosca cieca che non sa più volare. Se lo vuole *amare*, deve venirlo a *salvare*. Se Dio ci ha regalato il pianto e il riso, qui sulla terra non lo si è diviso in modo equo. Se Dio lo cercherà, lo troverà in un campo di granturco. Il protagonista lo aspetterà, e, se Egli non verrà, nel cielo e sulla terra egli lo cercherà.

Commento
1. Lo *spiritual* è una musica afro-americana, che di solito accompagna un testo religioso cristiano. Negli anni Sessanta dagli USA arrivano il jazz, Bob Dylan e gli *spiritual*, che affascinano i giovani europei. Arrivano anche i film di Hollywood, gli *hippy* e la contestazione giovanile.
2. De André rovescia i termini della ricerca: non è più l'uomo che cerca Dio, è Dio che deve cercare l'uomo. E lo cerca se lo vuole amare davvero, se lo vuole salvare davvero. L'uomo non vuole rubargli le chiavi del paradiso, ma non disprezzerebbe di ricevere un attimo di gioia. Egli non sa dove andare, perciò invita Dio a venirlo a salvare. Egli ha regalato agli uomini il pianto e il sorriso, ma, giunti sulla terra, non sono stati divisi equamente. Il protagonista si ripete: Dio, se lo vuole amare, deve venire a cercarlo sulla terra. E quindi conclude: egli lo aspetta, ma, se non viene a cercarlo, allora sarà lui a cercare Dio.
3. Si può confrontare questa canzone con Francesco Guccini, *Dio è morto* (1965), portata al successo dai *Nomadi*. Ed anche con due testi medioevali: Tommaso da Celano (1190ca.-1260), *Dies irae*, e Jacopone da Todi (1236ca.-1306), *Donna de paradiso*.
3. L'opera è del 1967, ma da essa sembra sia passato un tempo infinito. Gli *spiritual* sono stati l'ultimo guizzo della cultura religiosa ma anche della cultura corale degli anni Sessanta.



1. Raffaello Sanzio, *Madonna Sistina*, 1513-14.

----------I☺I----------

Fabrizio De André, *Ave Maria*, 1970

E te ne vai, Maria, fra l'altra gente
che si raccoglie intorno al tuo passare,
siepe di sguardi che non fanno male
nella stagione di essere madre.

Sai che fra un'ora forse piangerai,
poi la tua mano nasconderà un sorriso:
gioia e dolore hanno il confine incerto
nella stagione che illumina il viso.

Ave Maria, adesso che sei donna,
ave alle donne come te, Maria,
femmine un giorno per un nuovo amore,
povero o ricco, umile o Messia.

Femmine un giorno e poi madri per sempre
nella stagione che stagioni non sente.

Commento

1. Si può confrontare l'*Ave Maria* di De André con l'inno *Dell'aurora tu sorgi più bella* di Francesco Saverio D'Aria. Due mondi e due modi diversi di vedere la Madonna.
2. Il testo è difficile. De André vuol dire che una donna è prima femmina e poi madre. E, quando aspetta un figlio, tutti la guardano con simpatia. Ma l'essere madre ha due aspetti, il momento del dolore (il parto) e il momento della gioia (il bambino ormai è nato). E non è importante se il figlio è un figlio normalissimo nato da gente comune o è addirittura il Messia. E nella maternità si realizza ogni donna.
3. Il cantautore accomuna Maria a tutte le altre donne e propone un'immagine della donna e della Madonna che contrastava con l'idea di *donna* del tempo: imperversavano le discussioni sulla donna-oggetto, strumentalizzata dai cattivi capitalisti. I buoni intellettuali di Sinistra lanciavano strali moralistici contro l'uso strumentale del corpo femminile, che a loro avviso serviva soltanto a vendere maggiori quantità di merci e ad aumentare squallidamente il profitto. Non riuscivano nemmeno a capire che una maggiore produzione di merci significava un maggior numero di posti di lavoro per gli operai. Gli attacchi al consumismo e all'uomo *a una dimensione* – quella economica – erano però facili da interpretare: gli intellettuali erano ai margini dell'economia e potevano avere quantità modestissime di beni di consumo. Non riuscendo a raggiungere l'uva, troppo alta, la volpe disse: non mi piace. Ugualmente i rivoluzionari o sedicenti tali.
4. Oltre agli attacchi sconclusionati contro il capitalismo, che si erano inventati, essi avevano un altro chiodo fisso: la lotta ad oltranza contro la repressione sessuale, di cui sarebbe stata responsabile la Chiesa cattolica. Non si sono mai accorti che la Chiesa attirava i fedeli con grandi quantità di sesso (Adamo ed Eva prima nudi e poi vestiti, Susanna nuda al bagno che eccitava i vecchioni, Betsabea che si faceva il bagno nuda in pubblico per farsi vedere da re David, Cristo nudo sulla croce con il perizoma che sta sempre lì lì per cadere, il bel san Sebastiano, culturista e soldato romano, la Maddalena vestita di soli capelli, cioè nuda, ecc.). E non hanno mai capito che è meglio frullare dentro il matrimonio, non soltanto per evitare fastidiose malattie veneree, ma anche perché soltanto un rapporto stabile, una coppia stabile e affiatata, permetteva di allevare decentemente il figlio che, o prima o poi, cercato o meno, nasceva. E, per evitare difficoltà agli sposi, la società tradizionale aveva inventato anche la dote: asciugamani, lenzuola ecc. di ottima qualità, che sarebbero stati usati nel corso della vita. erano preparati da madre e figlia, mentre la figlia aveva 14-20 anni e poi si sposava.
5. Anche Jacopone da Todi (1236ca.-1306) secoli prima aveva cercato di assimilare la Madonna a tutte le altre donne in *Stabat Mater* e *Donna de paradiso*.
6. Le canzoni di Chiesa sembrano far girare il fedele intorno all'altro mondo, al peccato, al paradiso (o all'inferno) e alla gioia eterna. Può anche darsi, ma è solo un momento: alla domenica, in chiesa, mentre nel corso della messa si cantavano le canzoni. Ma poi c'era tutta la settimana per pensare ad altre cose. O, meglio, la settimana erra lavorativa e ci si prendeva una pausa alla domenica, andando a messa e pensando ad amici parenti e conoscenti. Oltre a ciò la parrocchia era costante centro di aggregazione sociale, tutti i giorni della settimana, e in particolare la domenica. Ogni parrocchia aveva ampio spazio per varie attività. E compare anche il bar, come nelle osterie (poi bar) laiche. Lo Stato non forniva nulla, al massimo un po' alla volta centro di parziale aggregazione sociale diventano le biblioteche.



1. Raffaello Sanzio, *Madonna della seggiola*, 1513-14.

----------I☺I----------

Le canzoni politiche (1873-1973)

Conviene dare un'occhiata anche alle canzoni politiche del Novecento. In questo modo si completano tre aree culturali diverse e avverse alla cultura letteraria ufficiale o dotta: l'area occupata dalla Chiesa cattolica, le canzonette di Sanremo, e l'area politica (socialista-comunista, anarchica e anche nazional-fascista). I confronti fra le diverse aree sono assai interessanti.

In Europa la classe operaia nasce nei primi decenni dell'Ottocento e si sviluppa per tutto il secolo. In Italia la FIAT apre i cancelli nel 1899, ma lo sviluppo industriale è successivo alla seconda guerra mondiale (1958-61). I salari degli operai erano bassi, i fermenti di protesta erano numerosi ed esplodono nel 1968. Nel 1864 era nata la Prima Internazionale operaia. Le idee, le aspirazioni, gli ideali trovano spazio nelle canzoni politiche. Gli operai protestano contro lo "sfruttamento" e immaginano un mondo migliore, di pace e di lavoro, senza il padrone. Nel 1871 la Comune parigina è il primo esempio di governo operaio della storia. Dura pochi mesi ed è spazzata via dall'intervento dell'esercito. Chi non resta ucciso nei combattimenti finisce a fare i lavori forzati nella Guiana francese.

La cultura popolare ora si riallacciava alla cultura letteraria, ora prendeva dalla cultura religiosa, che pervadeva i pensieri, gli animi e le parole. Perciò non ci si deve meravigliare se le canzoni di lotta e di protesta sembrano scritte da qualche spirito religioso. L'*Inno dei lavoratori* inizia con questo verso: "Su fratelli, su compagni". E poco dopo c'è non la speranza della felicità in paradiso, ma quella nel "sol dell'avvenir". E il "riscatto" (un altro termine ecclesiastico, che corrisponde alla *salvezza* terrena e ultraterrena) non è più fatto da Dio che si sacrifica sulla croce per gli uomini, ma è ottenuto dalla lotta dei rivoluzionari contro i padroni o i *padrùn* o i "signoroni", che sono fannulloni, sfaccendati e pieni di orgoglio e presunzione. I rivoluzionari vogliono una felicità terrena, anche se rimandata a un futuro sicuramente molto prossimo, a portata di mano. D'altra parte anche il laicissimo illuminismo (1730-90) aveva fatto incetta di idee ecclesiastiche, girate in salsa laica: libertà (dalle tasse), fraternità e uguaglianza.

I rivoluzionari sono maschi e femmine: anche le donne *del popolo* vanno in fabbrica a lavorare. Curiosamente mantengono la caratteristica che tutte le donne hanno da Santippe, moglie di Socrate, in poi: hanno "delle belle buone lingue" e non hanno neanche paura.

La *lega* o il *partito* diventano punti di riferimento ideali e di lotta. La lega o il partito dei lavoratori devono crescere, ma ci sono sempre le forze controrivoluzionarie e i *crumiri* in agguato, che fanno fallire gli scioperi. Nell'Ottocento era diffusa la convinzione che lo *sciopero generale* fosse capace di affossare il sistema capitalistico e di porre fine allo sfruttamento operaio. Una convinzione ingenua, dettata da una conoscenza insignificante della società, dell'economia e del potere costituito. Comunque sia, alla fine del secolo i salari aumentano: i capitalisti capiscono che, aumentandoli, prendono due piccioni con una fava:
1) conquistano un nuovo vastissimo mercato, quello costituito dalla popolazione che ha un modesto potere d'acquisto; e
2) eliminano i motivi di protesta, di sciopero e di rivolta degli operai.
Le organizzazioni politiche e sindacali sono spiazzate, e allora alzano il tiro, le richieste: le otto ore ecc. La storia fallimentare della Prima e Seconda Internazionale dei Lavoratori lo dimostra. I dirigenti del movimento operaio prima ingannavano se stessi e poi gli operai con le loro fantasie di intellettuali falliti e con le loro analisi economiche sconclusionate.

La bandiera e l'inno diventano i caratteri simbolici che uniscono i lavoratori e le lavoratrici. Ma si devono ricordare anche due simboli particolari, ampiamente sfruttati in area socialista e comunista: la falce e il martello. La falce indica i lavoratori dei campi, il martello indica gli operai. A dire il vero, il martello fa pensare piuttosto al fabbro che batte il ferro sull'incudine. Tuttavia era difficile trovare un simbolo facile, espresso da una parola semplice, per indicare il lavoro operaio in fabbrica: una *chiave inglese* non permetteva di colpire e abbattere il sistema. E ad ogni modo il martello è lo strumento con cui gli operai, guidati dalle loro organizzazioni sindacali (i partiti compariranno più tardi), abbatteranno il sistema economico capitalistico. Una pia illusione, costantemente smentita dai fatti. Essi non avevano la minima idea di quel che era l'economia del loro tempo. Il lavoro era considerato sfruttamento, perché secondo intellettuali e lavoratori le merci spettavano agli operai che le avevano prodotte, e il "padrone", sempre vestito in modo elegante, era uno sfaticato, che si appropriava dei frutti del lavoro altrui.

Vale la pena di fare anche un'altra osservazione linguistica: gli *operai* sono pochi o pochissimi, perché normalmente si parla di *proletari*, cioè individui che hanno moltissima *proles*, *prole*, *figli*. Ovviamente i figli nascono sotto i cavoli o tra i rami degli alberi. Ma il termine è stato scelto perché il termine concorrenziale di *operaio* faceva pensare a una situazione idilliaca, cosa che non si voleva. E così gli operai sono stati declassati e denigrati: sono ricchi di prole, di figli, e sono poveri di denari e anche di cervello. Magari una vita più prudente a letto con la moglie faceva gli interessi di tutti. Se i figli sono molti, si è costretti a mandarli a lavorare a otto anni. Il salario non permetteva di mantenerli più a lungo.

La scelta del termine è fatta da Karl Marx (1818-1883), un ebreo che immaginava di aver capito tutto di economia e che invece non aveva capito niente.

Non aveva neanche capito che il capitalista che investe il suo denaro non lo fa per farsi caldo o per far passare il tempo, ma per avere un rientro economico: non il denaro sottratto (a suo dire) al salario degli operai, ma il denaro che gli spettava in quanto lavorava per farlo fruttare (organizzava la fabbrica, assumeva operai, comperava le materie prime, le faceva trasformare e le rivendeva, pagava le tasse ecc.) e in quanto rischiava il *suo* capitale. Suo è lo slogan più famoso in area proletaria (o operaia) e più insulso: "Proletari di tutto il mondo, unitevi!" (1848). Uno slogan demenziale e pure irrealizzabile. Immaginiamo un operaio americano che si unisce con un siberiano o con un giapponese: usano la telepatia con traduttore incorporato per discutere? Hanno poi forse gli stessi problemi e gli stessi interessi? Chissà. In Italia fino al 1950 la gente dal paese andava qualche volta nella città della provincia e forse una volta in vita in pellegrinaggio a Roma in occasione del giubileo… Questo era il *massimo* del mondo che essa conosceva.

Sua è pure la ridicola profezia che i capitalisti si fanno concorrenza spietata, chi perde finisce tra i proletari, così aumentano i proletari e diminuiscono i capitalisti, finché si arriverà a un solo capitalista, e allora i proletari faranno la rivoluzione… La merce che essi producevano era consumata dai marziani o dai plutoniani. Già nel Basso Medio Evo le imprese (raccolte nelle *gilde* o *corporazioni*) evitavano di farsi concorrenza: concordavano le caratteristiche e il prezzo sul mercato dei prodotti. Così si evitava di danneggiare l'imprenditore e *ugualmente* le famiglie dei lavoratori. Nell'economia marxista la merce era consumata dai marziani o si consumava da sé... In alternativa non si riusciva a capire perché, pur essendo i prezzi bassissimi e pur essendo la merce utile e/o necessaria, essa restava invenduta. Finalmente qualcuno ha una illuminazione, come san Paolo sulla via di Damasco. Capisce che ciò dipendeva dal *(limitato) potere d'acquisto* degli acquirenti, operai compresi. Possono desiderare la merce, di cui anzi hanno assoluto bisogno, ma non riescono a comprarla perché non hanno denaro, non hanno *potere d'acquisto*. Il *denaro* si vede, il *potere d'acquisto* no. Ma è più importante il *potere d'acquisto*…

In realtà il capitalista ha il problema di vendere le merci che produce o fa produrre e non c'è niente di meglio che vendere le merci agli stessi operai che le hanno prodotte, come avverrà da fine Ottocento in poi. Così i capitalisti o i padroni o gli sfruttatori prendono due piccioni con una fava: allargano il mercato delle loro merci, vendendole agli operai; e tolgono ogni velleità rivoluzionaria agli operai o ai proletari, che così non hanno più alcun motivo per lamentarsi. In ogni caso soltanto alle leggi della fisica (come la forza di gravità) non c'è rimedio. Per il resto si possono cercare soluzioni che evitino il/un (improbabile) tracollo del proprio ceto sociale.

Per *par conditio* sono citati anche alcuni canti sia anarchici sia nazional-fascisti. I vincitori hanno sempre un chiodo fisso: la *damnatio memoriae*, l'eliminazione totale dell'avversario sconfitto. In proposito l'opera degli antifascisti è stata efficace: hanno infierito anche sul nome di alcune città italiane fondate dal regime abbattuto (*Littoria* diventa *Latina*). E il Nazional-fascismo è divenuto il simbolo di ciò che è nero, brutto e cattivo. L'immagine che ne emerge è talmente falsificata e lontana dalla realtà, che non può essere nemmeno paragonata ai discorsi scombinati e demenziali che si fanno all'osteria dopo aver bevuto venti birre super-alcoliche.

In Italia i quattro anni di violenza della prima guerra mondiale perdurano nel dopoguerra (1918-23): i partiti al governo non riescono o non vogliono risolvere i problemi della ricostruzione, dell'inflazione, dei debiti delle famiglie, del rientro dei reduci, della riconversione dell'economia da economia di guerra ad economia di pace. Da una parte ci sono le squadr(acc)e fasciste, provviste di olio di ricino e manganello, al servizio di latifondisti e industriali; dall'altra c'è l'occupazione delle fabbriche ("biennio rosso", 1919-20), che per la totale incapacità dei sindacati fallisce. E gli operai ritornano lemme lemme al lavoro. Le teorie socialiste e comuniste prevedevano la conquista violenta del potere e la dittatura del proletariato, ma quella era violenza buona, perciò giustificabile…

D'altra parte il clima di violenza era precedente alla prima guerra mondiale. Tutte le parti sociali praticavano la violenza. l'anarchico italiano Sante Caserio assassina Marie François Sadi Carnot, presidente della Repubblica francese (1894). Il generale Bava-Beccaris spara sulla folla che a Milano protesta per il rincaro del pane (1898). L'anarchico Gaetano Bresci uccide a Monza il re Umberto I di Savoia, che aveva applaudito al massacro di Milano (1900). Filippo Tommaso Marinetti pubblica a Parigi il *Manifesto del Futurismo* (1909), che predicava la violenza come "sola igiene del mondo". Nel 1915-18 ci sono quattro anni di guerra. Nel 1919-20 ("biennio rosso") c'è l'occupazione delle fabbriche indetta dai sindacati, che si sgonfia da sola. Tocca a Mussolini liberare l'Italia e gli italiani dai partiti, che non svolgevano neanche a livelli minimi i compiti istituzionali previsti. Nel 1927 li mette fuori legge. Nemmeno dopo un secolo i partiti italiani vogliono riconoscere che, se il Nazional-fascismo è andato (democraticamente) al potere (con oltre il 60% dei voti), il merito o il demerito spetta a loro. Gli italiani erano stanchi del loro non-governo e dei loro continui litigi. C'erano molti problemi da risolvere.

Leggendo la produzione di inni delle varie correnti politiche e leggendola in ordine cronologico, si fa una scoperta sorprendete e sconvolgente: rivoluzionari e nazional-fascisti usano spessissimo gli stessi termini e propongono spessissimo le stesse idee. Sono pure accomunati dalla pratica della violenza, per fare la

rivoluzione da una parte, per fermare gli internazionalisti che rinnegano la patria dall'altra. Nelle leggende metropolitane antifasciste sono violenti soltanto i fascisti, invece la violenza proletaria è giusta o in alternativa non è mai vista. La storia si fa anche con il paraocchi e mettendo la testa sotto la sabbia come gli struzzi.
E allora sorge una domanda: che cosa distingueva nazional-fascisti e socialisti-comunisti. La risposta è semplice: i primi avevano una origine sociale piccolo-borghese e si appoggiavano allo Stato, erano dipendenti statali o proprietari terrieri; i secondi avevano alle spalle (o pensavano di avere) gli operai e forse qualche lavoratore della terra.

Ora si può passare alla lettura degli inni e dei canti di protesta, anche se sarebbe preferibile sentirli cantati e accompagnati dalla musica: il Web propone l'audio di molte canzoni. Come la Chiesa faceva e insegnava a fare da 2.000 anni. Un'unica triste considerazione: oggi (2022) queste canzoni non si cantano più, sono scomparse. Chi le cantava è cambiato a tal punto, da non riconoscersi più in esse. D'altra parte i vertici di PSI e PCI non sono mai stati filo-operai. Sono state cantate fino agli anni Settanta del secolo scorso e poi basta: l'auto-intossicazione filo-operaia finisce, si passa a una nuova auto-intossicazione, quella a favore dei clandestini. Oggi ha chiuso anche "L'unità" (12.02.1924-02.06.2017), il quotidiano storico del PCI-PD, che era passato indenne per il ventennio mussoliniano e per la seconda guerra mondiale. Questo oblio è un danno per tutti, anche per chi non si riconosceva in queste canzoni, perché fanno parte della storia italiana di tutti, come i canti di Chiesa. Oltre a ciò chi perde le sue radici diventa una minaccia sociale. Ieri il PCI era una minaccia nazionale, perché foraggiato dall'URSS e perché non sarebbe mai divenuto una verosimile alternativa allo strapotere DC. Oggi il PD è una minaccia per il suo vuoto totale di idee e per la conversione agli interessi personali dei politici.

Chi cerca trova. Per caso abbiamo trovato due inni di partito sicuramente sconosciuti e ormai dimenticati: quelli di "Lotta continua" e "Potere Operaio". Anche i due gruppetti extra-parlamentari hanno voluto un proprio inno, come tutti gli altri partiti o movimenti. La conoscenza non è mai troppa. Il ricercatore dev'essere audace o irresponsabile, e andare dove lo porta la ricerca.

Un'avvertenza: ci sono canzoni fuori del Novecento. Non è stato un errore: le canzoni o gli inni del passato sono stati cantati a squarciagola fino al 1960-75. Erano considerate attuali. La cultura cambiava molto lentamente.
E un lamento che deve giungere sino alle stelle: inni e canzoni politiche non sono mai commentati, un'altra delle infinite manifestazioni di ignoranza degli intellettuali di Sinistra, di Destra e di Centro. Se ciò non bastasse, non esiste un testo ufficiale o una edizione critica delle canzoni. Spesso i testi trovati erano un copia-incolla di un teso iniziale, errori compresi, buttato giù in fretta e furia. E ugualmente spesso c'erano varianti significative per lo stesso testo. Si è scelto il testo che più sembrava vicino all'originale. Ma si è anche detto che le varianti erano insignificanti, quando lo erano. Ci sembrava che il contenuto fosse chiaro e facile da individuare e che in relazione a ciò le varianti divenivano insignificanti. La punteggiatura è stata quasi sempre risistemata, omogeneizzata e ufficializzata. Tutti lavori che non toccava fare a me, ma ai curatori o agli editori precedenti. I commenti, che danno vita e spessore ai testi, sono miei.

Non nascondo la mia perplessità e la mia malinconia. La filologia e l'*editio princeps* o *testo critico* sono nati nel 1441 con l'umanista italiano Lorenzo Valla (1407-1457), ben 582 anni fa (2023). La la cultura della precisione e della competenza deve ancora arrivare.

Il lamento vale anche per inni e canti di Chiesa e per le canzonette o *brani musicali* di Sanremo.

Un'ampia raccolta di canzoni politiche di tutti gli schieramenti si trova in:
http://www.ildiscologoro.altervista.org/index.htm

Per immagini della contestazione in Europa e nel resto del mondo cfr.
https://www.keblog.it/contestazione-giovanile-68-immagini-mondo/ (consultato il 23.02.2023)



1. *I violenti scontri davanti alla facoltà di architettura a Valle Giulia*, Roma, marzo 1968. *I manifestanti pensavano di fare la rivoluzione e di abbattere il sistema. Credevano alla sfera con gli spigoli.*

----------I☺I----------

Francesco Giuseppe Bertelli (1836-1919), *Dimmi, buon giovine*, 1873

La casa è di chi l'abita,
un ladro chi l'ignora.
La terra pei filosofi
è di chi la lavora.

Addio mia povera / capanna! Addio
madre adorabile / e genitor (=il padre)!
Ti lascio Angelica! / Ma il seno (=petto) mio
raddoppia i palpiti / di puro amor.

Ovunque il gemito / del mio simile
con forte spasimo / si fa sentir,
come una folgore / col mio fucile
chi n'è il colpevole / corro a ferir.

Dimmi, buon giovine / così giocondo,
tuo dio, tua patria / dimmi qual è?
Adoro il popolo / mia patria è il Mondo,
il pensier libero / è la mia fe'.

Qual è l'industria / e il tuo tesor
che in sì gran merito / viver ti fa?
È l'arte agraria / il mio lavoro
fonte simbolica / di povertà.

Per macchie ispide, / a notti brune,
stanco e famelico / che saprai far?
Chi pugna intrepido / per la Comune
nessun pericolo / deve curar!

Se avvien che il turbine / più ruinoso
piombi con impeto / sopra di te?
L'astro dei popoli / più luminoso
saprà risplendere / sopra di me.

E se paraclita / prece t'arresta,
diletto giovine / che farai tu?
L'opra più energica / che manifesta
ai nostri posteri / gloria e virtù.

O il giuro amabile / della tua bella
non ti solletica / la mente e il cor?
In petto brillami / più d'una stella
con sacro gaudio / di puro amor.

Se poco è il numero / dei tuoi compagni,
e dai satelliti / vincer si fa?
Col ferro vindice / morte accompagni
ogni superstite / senza pietà.

Nel dì terribile / della battaglia
è contestabile / ogni tuo dir?
Giuro!... tra i fulmini / della mitraglia
come un Leonida (=480 a.C.) / saper morir.

Dimmi, buon giovine

La casa è di chi l'abita,
è un ladro chi lo ignora.
La terra per i filosofi
è di chi la lavora.

Addio, o mia povera / capanna! Addio,
o madre adorabile / e genitor!
Ti lascio Angelica! / Ma il mio cuore
raddoppia i battiti / di puro amore.

Ovunque il lamento / del mio simile
con grande spasimo / si fa sentire,
come una folgore / con il mio fucile
chi ne è colpevole / corro a ferire.

Dimmi, o buon giovine / così giocondo,
il tuo dio, la tua patria / dimmi qual è?
Adoro il popolo / la mia patria è il Mondo,
il pensiero libero / è la mia fede.

Qual è il lavoro / e la fonte di guadagno
che ti permettono / di vivere?
È in ambito agricolo / il mio lavoro,
che mi tiene / in povertà.

Per luoghi scoscesi, / in notti oscure,
stanco e affamato / che saprai fare?
Chi combatte senza paura / per la Comune
nessun pericolo / deve temere!

Se avviene che il turbine d'aria / più rovinoso
piomba con impeto / sopra di te?
L'astro dei popoli / più luminoso
saprà risplendere / sopra di me.

E se una preghiera implorante/ ti arresta,
o diletto giovine, / che farai tu?
Farò l'opera più energica, / che manifesta
ai nostri posteri / la mia gloria e la mia virtù.

E il giuramento d'amore / della tua ragazza
non ti condiziona / la mente e il cuore?
In petto mi brilla / più d'una stella
con grande gioia / di puro amore.

Se siete / in pochi compagni,
e dagli avversari / vi fate vincere?
Con un'arma vendicatrice / ogni superstite
si dia la morte / senza pietà.

Nel giorno terribile / della battaglia
verrà meno / la tua parola?
Giuro che tra i fulmini / della mitraglia
come Leonida / saprò morire.

Se giungi al vespero / della vittoria
che mai desideri, / regno o tesor?
Esige il merito / di tanta gloria
di tornar libero / al mio lavor.
La casa è di chi l'abita,
un ladro chi lo ignora.
La terra pei filosofi
è di chi la lavora.
(Due volte.)

Commento
1. Il titolo iniziale della *poesia* era *Esame di ammissione del volontario alla Comune di Parigi* e voleva ricordare la Comune di Parigi del 1871. Esso è lungo ben 22 strofe, perciò è subito abbandonato e ridotto a quattro strofe e al ritornello modificato (qui sotto riportati). Il titolo diventa *Dimmi, bel giovane* (1920).
2. La canzone è costruita su domanda e risposta. Il candidato supera la prova. Il giovane è già pronto a partire, ma prima deve sostenere l'esame. Aveva già salutato i genitori e affidato la fidanzata alla madre.
3. Molti termini provengono dalla letteratura dotta (*pugna*, *turbine*, *ruinoso*, *paraclita*, *prece*, *vespero*, *Leonida*), anche le rime tronche. "Paraclita prece", *preghiera consolatrice* (qui vale *implorante*): il termine ecclesiastico è assai raro, è riferito allo Spirito Santo, detto *paraclito*, cioè *consolatore*. "*Satelliti*" è termine corrotto, vale *avversari*, poteva essere *accoliti* frainteso e così corretto. L'*arte agraria* vuol dire che fa l'agricoltore in proprio: è figlio unico, ha i genitori, una *capanna* (poi diventa una *casetta*), ha la fidanzata, ma pensa alla Comune di Parigi (1871) e a vendicare i torti che altri subiscono. Ha tempo libero o è disoccupato. Potrebbe però essere anche un bracciante, che non è contento del salario né della vita che fa e che pensa di sopravvivere entrando nell'esercito, dove mangia tre volte al giorno.
4. Il profilo che del giovane emerge è questo: la nuova divinità è il *popolo* e la nuova patria è il *mondo*, il *libero pensiero* è la nuova fede.
5. Il giovane vive di slogan miracolosi e dal significato oscuro, come succederà poi nel 1968, cento anni dopo. Le parole si sostituiscono alla realtà:

L'astro (=stella) dei popoli / più luminoso
saprà risplendere / sopra di me.

La stella dei popoli saprà risplendere
più luminosa sopra di me.

Dal cielo la stella vede, prevede, ed esprime il suo giudizio mettendosi a risplendere. Come faccia l'interrogato a sapere tutto questo, è un mistero. Ma potrebbe essere un indovino o un telepata. Egli non sa ancora, vive in condizioni di vita bassissime, che si fa una cosa in cambio di qualcosa e/o per difendere i propri interessi. Tuttavia non lo si può fare gratis. Il lavoro è fatica, meglio riposare. E andare con il fucile a difendere gli interessi altrui è faticoso e pure pericoloso. Si rischia la vita.
6. Chi interroga chiede al giovane se sceglie la lotta o la morosa. Egli dice che nel suo cuore c'è posto per tutt'e due. Ha un cuore spazioso. Non sappiamo come la morosa reagisca alla sua partenza. Di solito male.
7. Se con i suoi compagni è sopraffatto dal nemico senza nome, dice che si suicideranno tutti. Invece, se vinceranno, egli chiede soltanto di ritornare a lavorare nei campi. O è stupido o è generoso.

Se giungi alla sera / della vittoria
che cosa mai desideri, / un regno o un tesoro?
Il merito / di tanta gloria richiede
che io torni libero / al mio lavoro nei campi.
La casa è di chi l'abita,
è un ladro chi lo ignora.
La terra per i filosofi
è di chi la lavora.
(Due volte.)

8. Non si capisce chi sono i nemici e neanche chi siano e quanti siano i suoi compagni di lotta. Una sola cosa è chiara: o vincere o morire.
9. Il ritornello è poco importante, rispetto alla canzone successiva di quattro strofe. La parola *ladro* non è pertinente. E anche i *filosofi* sono tirati per i capelli: a loro avviso la terra è di chi la lavora. Ma perché la loro opinione dovrebbe essere importante? I versi più significativi sono i primi e gli ultimi: 1) *La casa è di chi l'abita*; 2) *La terra… è di chi la lavora*. Essi peraltro sono incongrui e non pertinenti con la partenza e lo scopo della partenza. La seconda affermazione è interessante: sostituisce il criterio di proprietà con un altro criterio giuridico… In seguito c'è un'altra tesi simile: spetta agli operai ciò che gli operai producono. Un'idea che risale a Karl Marx (1818-1883). E il profitto è la misura o la dimostrazione dello sfruttamento a cui gli operai sono sottoposti. L'attrezzatura o il capannone sono invece un dono disinteressato del "padrone" o del capitalista agli operai… Non si sa bene se per la società sia più o meno vantaggioso del precedente, né per chi. E la dovevano fare i giuristi. I filosofi hanno altre cose per la testa. Ma il problema non è posto, così si fa prima. Non è posto qui (e ciò si può scusare), né altrove (e ciò è una carenza enorme nella teoria).
10. Conviene esaminare le domande e le risposte e chiedersi se sono pertinenti e/o adeguate. Il giovane ha un fucile, ma non si sa da dove venga e neanche chi paga le munizioni, il vitto e l'alloggio. Né se è soldato semplice o se ha qualche grado. Ma ci possiamo accontentare pensando che si tratta soltanto di una poesia, scritta da qualcuno che non ha la minima idea di organizzazione militare o di esercito. Tuttavia errori e omissioni si pagano: lo impareranno poi a loro spese i comunardi, che sono condannati all'ergastolo nella Guyana francese.
11. Leonida è un generale greco antico (480 a.C.): un riferimento incomprensibile per gli operai.
12. Conviene confrontare la poesia o la canzone con due opere di Alessandro Manzoni: *Marzo 1821*

(1821, ma pubblicata nel 1848) e *Adelchi*, atto III, coro (1819-22). Ma anche con Goffredo Mameli, *Fratelli d'Italia* (1848). Non si deve dimenticare che, quando la poesia è scritta (1873), l'Italia ha raggiunto l'unità. L'autore però si identifica nella Comune parigina e nella lotta dei comunardi contro lo Stato (1871), in nome di vaghe idee di giustizia sociale.
13a. Il testo di quattro strofe è molto più scorrevole, orecchiabile ed efficace. Il punto teoricamente più significativo è:

> *Dimmi, o buon giovine / così giocondo,*
> *il tuo dio, la tua patria / dimmi qual è?*
> Adoro il popolo / la mia patria è il Mondo,
> il pensiero libero / è la mia fede.

"dio" in minuscolo come rivalsa contro la Chiesa cattolica, che invitava ad adorare Dio e a pensare al paradiso. L'anticlericalismo era la norma nei movimenti socialisti e comunisti italiani di fine sec. XIX. Chiesa e Stato erano i grandi avversari, i nemici da combattere e da abbattere. In mezzo ci stavano pure i Padroni, che sfruttavano i lavoratori. Ci sono pure canzoni anticlericali. Nessun rivoluzionario usa la partita doppia per valutare Chiesa, Stato, Padroni: aspetti positivi, aspetti negativi, differenza tra gli uni e gli altri, per vedere se erano da buttate, da salvare o da rettificare. Ad esempio lo Stato organizza la vita civile, la Chiesa fornisce assistenza alla popolazione, il Padrone crea posti di lavoro. Così il rivoluzionario si inventa una nuova patria, il mondo, che non conosce minimamente e che è una specie di favola o paradiso in terra. E un nuovo dio, il popolo, che serve o che adora, non si sa dove, non si sa come, ma la frase o l'idea è bella, anche se non vuol dire niente. E contro i pensatori ufficiali schiera il suo pensiero libero, che diventa la sua nuova fede. Pensiero libero vuol dire pensiero in contrasto con le tesi o i valori dello Stato e della Chiesa. E il pensiero libero finisce lì. Magari poteva preoccuparsi di conoscere il pensiero ufficiale di Stato, Chiesa, Padroni e pure economisti classici, Smith, Ricardo, Malthus e i loro seguaci. Anche un contemporaneo: Sismonde de Sismondi (1773-1842), italo-svizzero. Ma nella prossima reincarnazione.
13b. E il ritornello è più interessante:

> *La casa è di chi l'abita,*
> *è un vile chi lo ignora;*
> *il tempo è dei filosofi*
> *la terra di chi la lavora.*

Non si capisce bene perché sia un vile chi ignora che la casa è di chi l'abita… Magari ha altre idee e opinioni diverse. Qui come altrove lo scrittore non ha la minima idea di che cosa siano le leggi e a che cosa servano. L'errore o l'ignoranza delle leggi (o del diritto) è la norma in tutti i movimenti rivoluzionari, che al massimo affermano che le leggi fanno gli interessi dei borghesi o dei capitalisti o dei padroni o dello Stato, e da lì non si muovono. Eppure le leggi romane erano nate da qualche secolo, nel 451-450 a.C., insomma 2.323 anni prima (1873). E il *Codice napoleonico* (esteso anche all'Italia) risaliva al 1804. Niente da fare, l'ignoranza è la pratica normale di ogni buon rivoluzionario. Con questa regola qualcuno si appropria di una casa altrui e poi vi resta. In base al principio che "la terra di chi la lavora" si introduce un nuovo criterio giuridico, che sovverte radicalmente il diritto positivo… Questa tesi è ribadita da altre: quella di abbattere i confini tra gli Stati e quella per cui la terra è di tutti. Magari un riassuntino delle dodici tavole scritte romane era utile. Le leggi romane regolavano i confini di proprietà e pure la caduta dell'acqua piovana di una tettoia sul campo del vicino. Si possono introdurre tutte le attenuanti possibili per il lavoratore analfabeta o semi-analfabeta che aveva queste idee, ma da tempi preistorici la casa o è proprietà di chi l'abita o si paga l'affitto. Gli intellettuali che fanno i rivoluzionari sono del tutto digiuni della cultura giuridica che da sempre permea qualsiasi società. E con l'ignoranza non si difendono per niente i propri interessi.
14. La canzone va confrontata almeno con quella di Carlo Alberto Bosi (1813-1886), *Addio, mia bella, addio* (1848), più sopra.



1. Francesco Hayez, *Il bacio*, 1859. *L'opera, estremamente leziosa e oleografica, ha avuto un successo di pubblico straordinario, che dura ancor oggi (2023).*

----------I ☺ I----------

Filippo Turati-Zenone Mattei, *Inno dei lavoratori*, 1886

Su fratelli, su compagni,
su venite in fitta schiera (=numerosi),
sulla libera bandiera
splende il sol dell'avvenir (=futuro).

Nelle pene (=dolori) e nell'insulto
ci stringemmo in mutuo patto,
la gran causa del riscatto,
niun (=nessuno) di noi vorrà tradir.
Il riscatto del (=grazie al) lavoro
dei suoi (=del lavoro) figli opra sarà:
o vivremo del lavoro
o pugnando (=combattendo) si morrà.
O vivremo del lavoro
o pugnando si morrà.

La risaia e la miniera
ci han fiaccati ad ogni stento,
come i bruti d'un armento (=come animali)
siam sfruttati dai signor (=datori di lavoro).

I signor per cui pugnammo (=lavorammo)
ci han rubato il nostro pane,
ci han promessa una dimane (=aumento?):
la dima (=monetina?) si aspetta ancor.
Il riscatto del lavoro...

L'esecrato (=maledetto) capitale
nelle macchine ci schiaccia,
l'altrui solco (=campi) queste braccia
son dannate a fecondar (=render fertile).

Lo strumento del lavoro (=le macchine)
nelle mani dei redenti (=lavoratori)
spenga gli odii e fra le genti (=capitalisti e
chiami il d[i]ritto a trionfar. lavoratori)
Il riscatto del lavoro...

Se divisi siam canaglia,
stretti in fascio (=uniti) siam potenti;
sono il nerbo (=forza) delle genti
quei che han braccio e che han cor.

Ogni cosa è sudor nostro,
noi disfar, rifar possiamo;
la consegna sia: sorgiamo (=rialziamoci),
troppo lungo fu il dolor.
Il riscatto del lavoro...

Maledetto chi gavazza (=gozzoviglia)
nell'ebbrezza dei festini,
fin che (=finché) i giorni un uom trascini
senza pane e senza amor.

Maledetto chi non geme (=si lamenta)
dello scempio (=distruzione) dei fratelli,
chi di pace ne favelli (=ci parli di pace)
[mentre siamo] sotto il piè dell'oppressor.
Il riscatto del lavoro...

I confini scellerati (=perché scellerati?)
cancelliam dagli emisferi;
i nemici, gli stranieri
non son lungi (=lontani) ma son qui.
Guerra al regno della Guerra,
morte al regno della morte;
contro il d[i]ritto del più forte,
forza, amici, è giunto il dì.
Il riscatto del lavoro...

O sorelle di fatica
o consorti (=mogli) negli affanni
che ai negrieri, che ai tiranni
deste (=sacrificaste) il sangue e la beltà.
Agli imbelli, ai proni al giogo (=sottomessi)
mai non splenda il vostro [sor]riso:
un esercito diviso
la vittoria non corrà (=coglierà, avrà).
Il riscatto del lavoro...

Se eguaglianza non è frode (=inganno),
fratellanza [non è] un'ironia,
se pugnar (=combattere) non fu follia
per la santa libertà (=dalla fatica);
su (=orsù, o) fratelli, su compagne,
tutti i poveri son servi:
cogli ignavi (=vili) e coi protervi (=violent)
il transigere (=piegarsi) è viltà.
Il riscatto del lavoro...

Commento
1. Il testo è presentato in versione intera, ma di norma sono cantati (e ripetuti) soltanto i primi 14 versi. Si trova anche una versione che coinvolge le donne: "Su fratelli, su compagne". Ci si aspetterebbe piuttosto un "Su fratelli, su sorelle". Il riscatto *grazie al* lavoro sarà opera, sarà fatto dagli stessi lavoratori. *Fratelli* è termine ecclesiastico. Il "sole dell'avvenir" non è mai sorto, era un pio desiderio. E oggi "Avvenire" (1968) è un quotidiano cattolico… La storia è piena di paradossi e di sorprese, non sempre graditi. Il fatto è che i padri del socialismo avevano una visione distorta, imprecisa, inadeguata e confusa della realtà. Non la conoscevano minimamente. Per sicurezza si facevano il lavaggio del cervello e si auto-convincevano di avere ragione e che il futuro era dalla loro parte. Lo diceva il *materialismo storico* di Karl Marx…
2. I termini in azzurro indicano le parole chiave. Molte sono di derivazione ecclesiastica come "fratelli", "sorelle", "riscatto", "redenti", "santa libertà". La Chiesa cattolica faceva pensare al paradiso. Il mondo socialista e rivoluzionario spostava invece il paradiso in terra e sperava nel "sol dell'avvenir", nel futuro prossimo, quando gli operai avrebbero conquistato il potere politico e avrebbero dato luogo a una società

di liberi e uguali: fantasie post-sbornia. Lo mostra pure il senno di poi.
3. "Pugnando", cioè "combattendo", è un termine letterario dotto e latino. La *pugna* è la battaglia. Il termine era di uso comune. Si trova anche in altre canzoni rivoluzionarie. Non si dice in che cosa consiste la battaglia. Non ha toni violenti e non propone analisi né un rollino di lotta. L'importante è che coinvolga e colleghi tra loro gli animi. È soltanto una canzone, una buona canzone. Il lettore si può chiedere ad esempio che cosa vogliano dire i due versi finali:

> O vivremo del lavoro
> o pugnando (=combattendo) si morrà.

E può chiedersi chi è da una parte e chi dall'altra della barricata. E che armi useranno le due parti. E se gli operai, nel caso di vittoria, sarebbero capaci di assumersi le funzioni dell'altra parte. Se la risposta è positiva, non cambierebbe niente… Ci sarebbe ancora chi comanda e chi lavora. È curioso che nessuno si sia accorto del paradosso. O mancava l'intelligenza per capire o si voleva imbrogliare: con la massa degli operai usata come ariete i dirigenti del partito conquistavano il potere e poi se lo tenevano. Un errore simile è fatto da un filosofo-matematico marxista del sec. XX, Ludovico Geymonat (1908-1991), che proponeva una "nuova committenza" per la scienza (o le scienze?). Non più i capitalisti, ma gli operai. Non si accorgeva che, se diventano proprietari di capitale, gli operai cambiano nome e diventano *capitalisti*. Non si accorse che *capitalista* non indica un soggetto sociale specifico, indica solamente *chi possiede il capitale*. Potrebbe essere pure una banca o un usuraio o un ragazzino che ha ereditato dal padre. A parte altri problemi come: gli operai riusciranno a gestire l'impresa scientifica? Comanderanno agli scienziati? Si limiteranno a pagarli? Ma nessuna ipotesi in proposito.
4a. Il testo ribadisce la solita tesi dello sfruttamento, motivandolo con l'altra tesi che il prodotto del lavoro spetta *tutto* al lavoratore:

> come i bruti d'un armento (=un gregge)
> siam sfruttati dai signor.
>
> Ogni cosa è sudor nostro,
> noi disfar, rifar possiamo;

Insomma il "padrone" mette in piedi una fabbrica per farsi caldo. Non ci lavora, fa le passeggiate con il vestito bianco della festa, e allora non ci deve guadagnare niente. E, se la fabbrica fallisce, peggio per lui, che è stato imprudente. E l'operaio è malignamente soddisfatto, ha visto il padrone fallire. Non sa che, se la fabbrica chiude, ci rimette anche lui, ci rimette il posto di lavoro. Il suo posto o il posto di un altro operaio. Inutile dire che l'idea è sbagliata, nega qualsiasi diritto all'altra parte e impedisce di considerarla *controparte* con cui discutere e trattare.
4b. Subito dopo c'è un'altra tesi campata per aria:

> I confini scellerati
> cancelliam dagli emisferi;

Agli intellettuali schierati con i lavoratori non viene nemmeno in mente di chiedersi *perché* ci sono i confini e *a che cosa* servono. Agli operai non servono, quindi si possono abbattere: un ragionamento balordo ed egocentrico. La società comprende molti gruppi o molte classi sociali, ma i rivoluzionari non lo sanno. Pensare fa venire mal di testa. E fanno affermazioni senza avere la minima idea dei problemi di cui parlano. I confini poi esistevano già prima del capitalismo, fin dal 4.000 a.C. Le tribù primitive di ieri e di oggi avevano il loro *territorio di caccia*. Senza il territorio di caccia morivano di fame e il futuro diveniva incerto. Le altre tribù erano pregate di non disturbare, altrimenti si veniva alle mani.
5. Il testo è incomprensibile:

> ci han promessa una dimane (=un aumento?):
> la dima (=l'aumento?) si aspetta ancor.

Forse la *dima* era un *dime*, uno *spicciolo* americano. E forse *dimane* è una *dima* che deve far rima con *pane*. Possiamo intendere: "Ci hanno promesso 10 cent, ma noi li stiamo ancora aspettando". Il *dime* è una moneta che vale 10 centesimi, un decimo di dollaro degli Stati Uniti, che ha quindi poco valore: è uno *spicciolo*. La denominazione fu autorizzata dalla legge sulla coniazione (*Coinage Act*) del 1792. Il *dime* è il più piccolo di diametro e la più sottile di tutte le monete degli Stati Uniti attualmente coniate per la circolazione. Se si tratta di un *dime*, allora non si capisce il riferimento alla moneta americana. Ma il Web non fornisce altre informazioni. Si trova pure la formula *dime novel*, *romanzetto che costa pochi spiccioli*.
6. E poi c'è la condanna di chi "gavazza":

> Maledetto chi gavazza (=gozzoviglia)
> nell'ebbrezza dei festini

La consueta critica al "padrone" (qui chiamato "signore") che non fa niente e che va in giro tutto elegante, addirittura con i pantaloni bianchi (che si sporcano subito). Qui fa niente ed anzi "gavazza": il verbo significa "abbandonarsi con gioia rumorosa ai divertimenti e ai piaceri ≈ (*non com.*) bagordare, bisbocciare, gozzovigliare" (*Dizionario Treccani*). Queste erano le fantasie dei lavoratori sui loro datori di lavoro. In realtà era quello che avrebbero fatto o pensato di fare loro, se fossero stati al posto dei loro datori di lavoro. Tuttavia si può essere indulgenti e cercare di capire i lavoratori: facevano una cena e un pranzo molto parchi, rispetto ai quali la tavola imbandita dei padroni sembrava una gozzoviglia. Non si può essere altrettanto indulgenti con gli intellettuali socialisti o sedicenti comunisti. Neanch'essi si sforzano di andare oltre le apparenze e di vedere in modo più corretto e oggettivo come stavano le cose. Sareb-

be bello se la verità fosse evidente, ma non è così: c'è chi lavora con le mani, e si vede; e chi lavora con la testa, e non si vede. Oltre a ciò gli operai vedono il loro lavoro e la loro fatica. Non vedono il lavoro né la fatica dell'ingegnere o dell'imprenditore, e pensano che non lavorino o non facciano niente o che facciano poca fatica (stanno sempre seduti) o che la merce sia stata prodotta dal loro lavoro manuale e soltanto marginalmente da ingegnere, segretaria, rifornitori, donna delle pulizie ecc. E alla fine non sorprende se per il PSI e per Bettino Craxi (1934-2000) il valore supremo fosse intascare tangenti del 15% sugli appalti statali. Lo facevano anche i DC, dunque lo potevano fare anche loro. Chi non conosce il diritto stabilito e in vigore, poi si inventa il diritto che fa i suoi interessi. E non gliene frega niente se i lavoratori, che dice di difendere, lo prendono in culo.

7. "Gavazza", "gavazzare" fa pensare alla parabola del ricco Epulone (*Lc* 16,19-31): il ricco Epulone vive e pranza nell'abbondanza. Lazzaro, un povero, pure ricoperto di piaghe, mangia quel che cade dalla sua mensa. I due muoiono: Lazzaro va in paradiso, Epulone all'inferno. Epulone si lamenta e protesta. San Pietro gli dice che deve pagare la colpa di non aver fatto attenzione al povero. La parabola è edificante ed è un contentino per gli sfigati e per i poveri. Il ricco Epulone con i suoi consumi e i suoi sprechi faceva girare l'economia e creava posti di lavoro e altri consumi. Lazzaro invece non era nemmeno capace di sfamare se stesso. Il ricco doveva andare in paradiso, Lazzaro all'inferno: è questione di numeri. Lazzaro almeno poteva aprir bocca e chiedere gli ossi per i cani: non ha fatto neanche questo. I braccianti si sentono tanti Lazzari morti di fame, che guardano affamati alla mensa del padrone, che immaginano sovrabbondante.

8. Nel 1871, soltanto 15 anni prima, c'era stata la *Commune* di Parigi, ma sul fatto le riflessioni sono state sicuramente assai modeste da parte degli intellettuali schierati a favore degli operai. Il Partito Comunista va al potere in Russia e poi in Cina, ma per motivi del tutto particolari. Tra l'altro le due nazioni non erano affatto industrializzate. E nel 1919-20 l'occupazione delle fabbriche in Italia ("biennio rosso") si sgonfia da sola. È facile dire: "Prendiamo il potere e poi ci penseremo". E allora andiamo sulla Luna, e poi ci penseremo. Ma la conquista del potere è difficile e sicuramente non poggia sulla volontà della maggioranza della popolazione, che si arrangia e si arrabatta a vivere, senza illusioni. E magari è contenta. E i rivoluzionari hanno sempre parlato di operai sfruttati: le altre classi sociali o non esistono o non hanno il diritto di dire la loro opinione né di difendere i loro interessi. In URSS i burocrati del partito hanno fatto man bassa e si sono appropriati della ricchezza pubblica già prima del 1989-91. La statalizzazione dell'economia era un inganno: serviva ai capi rivoluzionari per mettere le mani su una ricchezza che altrimenti per loro sarebbe stata irraggiungibile. Un trucco banale: dico di fare gli interessi di tutti per avere l'appoggio di tutti, così posso usare ***tutti*** per fare i ***miei*** interessi.

9. Non devono sfuggire i troncamenti di fine quartina e le parole provenienti dalla letteratura dotta: avvenir, tradir; signor, ancor; cor, dolor; amor, oppressor ecc. Ancora non deve sfuggire che il testo è del 1876, ma non presenta difficoltà di comprensione: la lingua parlata o cantata non è cambiata in 140 anni. Ancora non deve sfuggire che i lavoratori sono *braccianti* e non *operai* (la FIAT nasce nel 1899); e che usano idee marxiste: il capitale si usava non in agricoltura, ma nelle fabbriche; e ugualmente le macchine che toglievano lavoro agli operai (ma riducevano i costi e aumentavano la produzione).

10. Il testo parla di *diritto* (o meglio di *dritto*, senza la lettera "i"), ma non fa riferimento ad alcun diritto positivo o vigente o locale o consuetudinario. Questo diritto ha alle sue spalle la *giustizia*, l'idea popolare di *giustizia*: è giusto che chi produce la merce sia proprietario della merce stessa. Insomma la *giustizia* impone o imporrebbe una ben diversa divisione della merce e dei guadagni o dei profitti. Tale ragionamento, se fatto da un lavoratore, può essere guardato con perplessità. Se fatto da un intellettuale, va guardato con molta maggiore severità. E lasciamo da parte il contratto firmato, che scambiava il salario con 48 ore di lavoro settimanali e che chiudeva qualsiasi contenzioso. Domanda: ma se agli operai o ai braccianti non piaceva lavorare "sotto il padrone e per il padrone", perché non si mettevano in proprio, magari fondando una cooperativa autogestita? Così conoscevano in prima persona che cosa voleva dire "fare il padrone". Nessuna domanda e, come di consueto, nessuna risposta.

10. La canzone è semplice, chiara e orecchiabile. E va cantata con la sua musica squillante e coinvolgente. D'altra parte la musica era assai diffusa a fine sec. XIX, a partire dai canti di Chiesa. Poi c'era il teatro. Neel 1896 a Parigi compare il cinema.



1. Jean-Paul Flandrin, *Odalisca con schiava*, 1842, copia con modifiche da Ingres Jean-Auguste-Dominique, *Odalisca con schiava*, 1839.

----------I ☺ I----------

La lega, 1890-1914

Sebben che siamo donne,
paura non abbiamo,
per amor dei nostri figli,
per amor dei nostri figli…

Sebben che siamo donne,
paura non abbiamo,
per amor dei nostri figli,
in lega ci mettiamo.
Oilioilioilà
e la lega crescerà
e noialtri socialisti e noialtri socialisti,
oilioilioilà e la lega crescerà
e noialtri socialisti vogliam la libertà!

E la libertà [dallo sfruttamento] non viene
perché non c'è l'unione,
crumiri [schierati] col padrone,
crumiri [schierati] col padrone…
E la libertà non viene,
perché non c'è l'unione,
crumiri [schierati] col padrone
son tutti da ammazzar.
Oilioilioilà
e la lega crescerà...

Sebben che siamo donne,
paura non abbiamo,
abbiam delle belle buone lingue,
abbiam delle belle buone lingue…

Sebben che siamo donne,
paura non abbiamo,
abbiam delle belle buone lingue
e ben ci difendiamo.
Oilioilioilà
e la lega crescerà...

E voialtri signoroni,
che ci avete tanto orgoglio,
abbassate la superbia,
abbassate la superbia…

E voialtri signoroni,
che ci avete tanto orgoglio,
abbassate la superbia,
e aprite il portafoglio.
Oilioilioilà
e la lega crescerà
e noialtri lavoratori,
e noialtri lavoratori,
oilioilioilà
e la lega crescerà,
e noialtri lavoratori
vurumma vess pagà
(=vorremmo esser pagati).

Commento
1. Una canzone dev'essere necessariamente semplice, comprensibile, suggestiva, orecchiabile, e deve infiammare gli animi. Spesso però dà l'impressione che sia intellettuali vicini ai lavoratori, sia gli stessi lavoratori non vadano al di là delle idee e delle proposte contenute nei versi. In questo caso almeno si è davanti a un piccolo-grande risultato: la lega aumenta il potere contrattuale dei lavoratori o degli iscritti.
2. Qui gli iscritti alla lega se la prendono con i *crumiri*, cioè con coloro che durante gli scioperi vanno a lavorare o sostituiscono coloro che scioperano, rendendo gli scioperi stessi meno efficaci. A dire il vero, chi sciopera ha diritto di scioperare e chi non sciopera ha il diritto di non scioperare. Oguno decide per sé.
3. La libertà di cui si parla è dovrebbe essere la "libertà dallo sfruttamento", come in altre canzoni. Ma per il pensiero socialista e comunista, *lavoro dipendente* significa soltanto *sfruttamento*. Il dubbio è legittimo: il termine non appartiene alla cultura popolare. Il "padrone" non ha alcun merito, neanche di aver aperto la fabbrica. La libertà di cui il testo parla è o la libertà dallo sfruttamento o dal bisogno.
4. Le donne che cantano si dimenticano di essere *lavoratrici*. Si identificano nei lavoratori maschi. Ma nella canzone i mariti non ci sono: sono andati all'*osteria* a bere un bicchiere di vino e a far due chiacchiere o una partita a carte con gli amici (i *bar* compaiono dopo il 1950).
5. È curioso l'ultimo verso, in dialetto (forse) lombardo: *vurumma vess pagà* (=vorremmo esser pagati). Forse le donne hanno paura di ritorsioni, se chiedono denaro in modo comprensibile per il padrone. È al maschile e non al femminile.
6. "L'arse officine" è manzoniano: *Adelchi*, atto III, coro (1819-22).
7. "*Vurumma vess pagà*" (=*vorremmo esser pagate*). In tutt'Italia il dialetto locale era la norma. Le cose cambiano soltanto con la comparsa della televisione (03.01.1954). La cultura della popolazione superava di poco l'alfabetizzazione. Un compito per tutti, dallo Stato ai partiti, era la diffusione della cultura. Qualcosa cambia con la Scuola Media Unificata (1963). In Germania Martin Lutero con la scusa che il credente deve leggere la *Bibbia* e interpretarla come gli pare e piace, aveva aperto alle masse le porte dell'istruzione fin dal 1517: 450 anni prima.
----------I☺I----------

Pietro Gori (1865-1911), *Inno del primo maggio*, 1892

Vieni, o maggio, t'aspettan le genti,
ti salutano i liberi cuori,
dolce Pasqua dei lavoratori,
vieni e splendi alla gloria del sol.

Squilli un inno di alate speranze
al gran verde che il frutto matura
e la vasta ideal fioritura (=nascita di ideali)
in cui freme il lucente (=luminoso) avvenir.

Disertate, [o] falangi di schiavi (=sfruttati),
dai cantieri, da l'arse officine (=roventi),
via dai campi, su da le marine
tregua tregua all'eterno sudor.

Innalziamo le mani incallite
e sian fascio di forze fecondo,
noi vogliamo redimere il mondo
dai tiranni de l'ozio e de l'or (=i capitalisti).

Giovinezza, dolori, ideali,
primavere dal fascino arcano,
verde maggio del genere umano,
date ai petti (=cuori) il coraggio e la fé (=fede).

Date fiori ai ribelli caduti
collo sguardo rivolto all'aurora,
al gagliardo che lotta e lavora,
al veggente poeta che muor (=Goffredo Mameli?).

Inno del primo maggio

Vieni, o maggio, le genti ti aspettano,
i cuori liberi ti salutano,
tu sei la grande festa dei lavoratori (=1° maggio),
vieni e risplendi nella luce del sole.

Un inno di grandi speranze si diffonda in mezzo
al verde [dei campi] dove il frutto matura,
e [ci sia] una grande nascita di ideali
che anticipino un avvenire felice.

O eserciti di sfruttati, fuggite dai cantieri,
dalle officine infocate, andate via
dai campi, abbandonate le spiagge,
fate una pausa al lavoro interminabile.

Innalziamo le mani ricoperte di calli,
saranno un fascio fecondo di forze,
noi vogliamo redimere (=liberare) il mondo
dai tiranni che vivono nell'ozio e nell'oro.

O giovinezza, o dolori, o ideali,
o primavere dalla bellezza misteriosa,
o maggio, lieta speranza del genere umano,
[voi tutti] infondete nei cuori il coraggio e la fede.

[O lavoratori], portate fiori ai ribelli caduti,
rivolgendo lo sguardo alla prossima redenzione,
[portateli] al gagliardo che lotta e lavora,
[portateli] al poeta morente,
che ha previsto il futuro (=Goffredo Mameli?).

Commento

1. L'inno del primo maggio è un canto di Chiesa: *Pasqua*, *speranze*, *schiavi* (gli ebrei che, liberati, lasciano l'Egitto e vanno nella Terra promessa), *redimere*, *tiranni*, *fé*, cioè *fede*. Il mese di maggio è poi dedicato alla Madonna e si facevano i fioretti, le "piccole buone azioni". In aggiunta ci sono idee e immagini della letteratura alta: *fiori*, *aurora*, *d'or*, *fe'*, il poeta che prevede il futuro (come l'oracolo nel mondo greco antico o come il profeta presso gli ebrei). "Vieni, o maggio" è una figura retorica, una personificazione. Ma tutto l'inno è pieno di figure retoriche, certamente incomprensibili per chi non aveva una buona cultura scolastica. D'altra parte tutti i rivoluzionari avevano la testa piena di slogan e di modi di dire. In *Contessa* (1966), cantata 74 anni dopo, c'è l'invito ad "abbattere il sistema" con la falce e il martello: le cattive abitudini non muoiono mai. C'è pure la *falange macedone*, con cui Alessandro Magno (356-323 a.C.) sconfisse l'esercito persiano (334-331 a.C.): un riferimento a (334+1892=) 2.226 anni prima, imparato sui banchi di scuola.
2. Va notato un calco straordinario: san Benedetto da Norcia aveva detto "Prega e lavora!"; Gori e i rivoluzionari dicono invece "Lotta e lavora". I rivoluzionari però non trascrivevano codici antichi e non avevano una grande propensione per la cultura. Alla fine i rivoluzionari sovietici scrivono il *Catechismo del rivoluzionario*, un copia-incolla del *Catechismo* cristiano. Se si copia, si risparmiano fatica e tempo.
3. La *giovinezza* sarà cantata anche dagli studenti universitari e poi dal Nazional-fascismo, che punta sui giovani: Nino Oxilia (1889-1917), *Commiato*, 1909; *Inno degli arditi*, 1917; *Giovinezza*, inno ufficiale del Nazional-fascismo, 1922.
4. Inutile dire che i lavoratori o gli sfruttati (qualche operaio, moltissimi braccianti) capivano poco o niente della canzone o delle canzoni socialiste. Non avevano la cultura per capirle. C'era una totale sfasatura tra gli intellettuali che guidavano gli operai e gli stessi operai. I partiti socialisti si sono impegnati molto poco per accrescere la cultura degli operai.
5. Neanche Gori, che ha la cultura della classe dominante (è avvocato), riesce a capire o ha letto i testi ufficiali di economia. E scrive un verso di tremenda e tragica ignoranza: "dai tiranni de l'ozio e de l'or" ("dagli oppressore o dai padroni o dagli sfruttatori

che vivono nell'ozio e nella ricchezza prodotta da altri, dagli operai"). Come in tutta la cultura socialista, egli ritiene che il padrone sia un fannullone e si arricchisca sulle spalle degli operai o dei suoi dipendenti. È quindi uno sfruttatore o un parassita. Non sa che il padrone o il suo direttore di fabbrica deve far progettare il prodotto, farlo produrre, controllarne la qualità, fare pubblicità, metterlo in vendita, guadagnarci per pagare gli operai, segretari e segretarie, ingegneri e donne delle pulizie, le tasse, per viverci anche lui e la sua famiglia, per ammortizzare investimenti e macchinari, per accantonare fondi prudenziali, per mantener un buon livello di liquidità, per rinnovare l'azienda e mantenerla competitiva, per diversificare la produzione, per fare ricerche di mercato ecc. E invece il profitto sarebbe scientificamente la misura dello sfruttamento degli operai. Il padrone non fa niente, non lavora, è sempre in giro vestito bene, quindi è uno sfruttatore, una sanguisuga. I bravi dirigenti delle masse operaie hanno una concezione semplicistica e completamente sbagliata del prodotto e della produzione, e questo è un altro guaio per loro e per tutti: li porta ad azioni inconsulte, disastrose. Pensano che la produzione sia quella materiale, che si vede, e non quella immateriale, che non si vede o che si presenta come uno "scarabocchio" incomprensibile del creativo o dell'ingegnere su un pezzo di carta. E non si chiedono mai qual è il margine di manovra della fabbrica in base ai profitti del momento e dei profitti prevedibili. Né capiscono che, se il capitalista o l'imprenditore sbaglia, paga lui, ma sono coinvolti anche gli operai, che perdono il posto di lavoro. Uno stratega intelligente farebbe i conti in tasca al padrone e poi ci penserebbe sopra.

6. I *ribelli caduti* rimandano ai *martiri per la fede* cristiani. Altro elemento preso dalla Chiesa cattolica… *Ribelle* però è anche chi si ribella e rifiuta la società costituita e i suoi valori. Il termine si trova in tutta la produzione socialista. *Ribelle* e *libero pensatore*. sicuramente il ribelle non diventerà rivoluzionario: vuole soltanto *pace* e *lavoro* e la *fratellanza universale*. Nel 1968 si chiameranno *figli dei fiori*, *contestatori*. Per il suono è preferibile *ribelle* a *rivoluzionario*.

7. Nelle strofe tre e quattro c'è un cambiamento di soggetto: "O masse di schiavi, abbandonate…" e "Innalziamo le mani ricoperte di calli". Il soggetto "Voi" diventa "Noi".

8. Il "veggente poeta che muor" potrebbe essere Goffredo Mameli, che muore nel 1849, cioè 43 anni prima, nella difesa di Roma. Scrive l'*Inno di Mameli*, cioè *Fratelli d'Italia* (1848). La cultura rivoluzionaria è fortemente arretrata, vive nel passato, elabora teorie auto-giustificatorie, auto-esaltanti e auto-celebrative, e pensa di poter cambiare il mondo.

9. L'inno usa la musica di Giuseppe Verdi, *Va', pensiero, sull'ali dorate* (*Nabucco*, parte terza, coro, 1842). L'inno è sicuramente bello e orecchiabile, ha buoni suoni e una buona musica. Tuttavia è meglio non sottoporlo ad alcuna analisi, e neanche alla parafrasi. Rivelerebbe la totale inconsistenza delle idee e delle teorie dei rivoluzionari.

10. L'inno va cantato e va apprezzato per musica e canto corale e per l'atmosfera che crea, senza rompersi la testa a capire i suoi versi, che spesso sacrificano il contenuto a favore dei suoni delle parole. In Internet non ne esiste nemmeno una parafrasi. E spesso mancava pure la punteggiatura, che poteva facilitare la comprensione. È stata aggiunta.

11. Tre delle canzoni più belle dei lavoratori sono scritte da Pietro Gori, giurista e di fede anarchica. I due termini ovviamente fanno a pugni, ma la realtà è sempre varia. Le leggi romane delle XII tavole (451-450 a.C.) sono state un notevole passo avanti nella organizzazione della società. Un giurista dovrebbe capirlo. Esse decidono ciò che è mio e ciò che è tuo, regolano i rapporti sociali e pure l'eredità e evitano o almeno riducono i conflitti sociali. Evitano la legge del più forte e il primato della buona volontà. Ma Gori, anarchico con la cultura ufficiale, non capisce queste cose. Gli altri rivoluzionari non hanno alcuna conoscenza delle leggi e delle loro funzioni e alla fine auspicano una società che è di gran lunga peggiore di quella esistente. La società del suo tempo era ben lontana dall'essere perfetta. Nel 1898 l'esercito a Milano spara sulla folla e fa 180 morti. Eppure i rivoluzionari, se volevano, avevano una carta da giocare: costruire una società rivoluzionaria all'interno della società borghese. Non ci hanno mai pensato. Insomma fare quel che dal concilio di Trento (1545-63) fanno le parrocchie. La società capitalistica e borghese andava abbattuta. Ma se era la società più ricca della storia, quella che produceva e distribuiva la maggior quantità possibile di ricchezza! Eppure il mito dell'autogestione entrava subito in crisi: un conto è gestire il territorio di un paese, e il consiglio comunale può farlo. Un altro è costruire un'autostrada Milano-Napoli. O c'è un potere in alto che la impone, perché lo può fare, oppure, se gestito da tanti consigli comunali che devono mettersi d'accordo, il progetto diventa irrealizzabile. Il problema era pure reso più complesso da altre due variabili: a) gli individui hanno età diverse e conoscenze diverse, (allora) legate all'età; e b) dalla società dell'uomo primitivo in poi si pratica ed è necessaria la specializzazione. In seguito (1970-60) il PSI propone le *riforme*, che poteva essere una buona idea, che salvava capra e cavoli. Ma poco dopo i compagni socialisti si fanno prendere con le mani nel sacco: il partito (e ugualmente gli altri partiti) intascava tangenti (1994). Rivoluzionari e delinquenti. Anche i rivoluzionari sono luridi individui come i borghesi o i capitalisti criticati. I sedicenti rivoluzionari hanno le farfalle nella testa, non fanno mai riferimento all' "uomo effettuale", l' "uomo reale", di cui aveva parlato Machiavelli (1512). E lasciamo perdere i numerosi squallidi individui di Sinistra che si preoccupano unicamente di fare i loro interessi personali. Non si preoccupano nemmeno di salvare la faccia.

----------I☺I----------

Pietro Gori, *Addio a Lugano*, 1895

Addio, Lugano bella,
o dolce terra pia,
scacciati senza colpa,
gli anarchici van via
e partono cantando
con la speranza in cor.
E partono cantando
con la speranza in cor.

Ed è per voi sfruttati,
per voi lavoratori,
che siamo ammanettati
al par dei malfattori.
Eppur la nostra idea
è solo idea d'amor.
Eppur la nostra idea
è solo idea d'amor.

Anonimi compagni,
amici che restate,
le verità sociali (quali, non si dice)
da forti propagate (=diffondete).
È questa la vendetta (=rivalsa, giustizia)
che noi vi domandiam.
È questa la vendetta
che noi vi domandiam.

Ma tu che ci discacci (=cacci via)
con una vil menzogna (quale, non si dice),
repubblica borghese,
un dì ne avrai vergogna.
Noi oggi t'accusiamo
in faccia all'avvenir (=che però non è un
Noi oggi t'accusiamo tribunale).
in faccia all'avvenir.

Banditi (=cacciati) senza tregua,
andrem di terra in terra
a predicar la pace
ed a bandir la guerra,
la pace per gli oppressi
la guerra agli oppressor.
La pace per gli oppressi
la guerra agli oppressor.

Elvezia (=Svizzera), il tuo governo
schiavo d'altrui si rende (=di chi non si dice),
d'un popolo gagliardo
le tradizioni offende
e insulta la leggenda
del tuo Guglielmo Tell.
E insulta la leggenda
del tuo Guglielmo Tell.

Addio, cari compagni,
amici luganesi,
addio bianche di neve,
montagne ticinesi,
i cavalieri erranti (=erano appiedati)
son trascinati al nord (=o a sud?).
E partono cantando
con la speranza in cor.

Commento

1. Nel 1895 Pietro Gori, giurista e anarchico, è arrestato con altri 17 profughi italiani ed è espulso dalla Svizzera dopo una breve prigionia, durante la quale compone *Il canto degli anarchici espulsi*, che poi diventa *Addio a Lugano*. Quando sono condotti alla frontiera, hanno le manette ai polsi e i loro passi affondavano nella neve. Gori con le lacrime agli occhi, si gira indietro a guardare Lugano, pensando agli anarchici *scacciati senza colpa* che *partono cantando Con la speranza in cor*.
2. Il linguaggio è semplice ed efficace. Ci sono rime tradizionali ben sfruttate (*cuor*, *amor*, le apocopi classicheggianti *van*, *cor*, *eppur*, *amor*, *domandiam*, *vil*, *andrem*), che acquistano una nuova freschezza. La presenza del linguaggio ecclesiastico è significativa: *idea d'amor*, *predicar la pace*, *bandir la guerra*. Ci sono anche i consueti temi socialisti, ma fortemente stemperati: repubblica borghese, oppressi/oppressori, lavoratori, sfruttati, l'avvenire. È efficace la ripetizione dei due versi finali in ogni strofa. Un bel verso è: "i cavalieri erranti". In realtà erano *pedoni malvestiti* o *disgraziati senza arte né parte*.
3. La canzone è un buon prodotto, che usa un italiano ufficiale che gli utenti semianalfabeti riescono a capire facilmente. La cultura ufficiale è lontanissima: Manzoni aveva finito il romanzo *I promessi sposi* nel 1840-42, imperava la poesia classica di Giosuè Carducci (1835-1907) e la poesia malata degli Scapigliati (1862-75), gli astri di Pascoli e di D'Annunzio dovevano ancora sorgere e certamente non sarebbero stati vicini alla popolazione o al movimento operario. *Pinocchio* è pubblicato nel 1883, *Cuore* nel 1887, ma si rivolgono all'infanzia e ai primi anni delle elementari. I canti risorgimentali e poi i canti socialisti e le prediche in chiesa fornivano un po' di cultura e qualche ideale al popolo minuto ed anche ai rivoluzionari, normalmente mangiapreti e anticlericali.
4. Gori sa coinvolgere e affascinare. Il lettore però si può chiedere cinicamente o realisticamente perché gli svizzeri li cacciano via… La risposta è banale: i rivoluzionari minacciavano la pace e la sicurezza pubblica e diffondevano idee pericolose per la stabilità sociale. Con il loro comportamento gli svizzeri (che pure sono divisi in quattro cantoni di nazionalità diversa) sono riusciti a restare in pace dal sec. XVI in poi. Una cosa non da poco. Tommaso d'Aquino diceva che tra due beni si sceglie il maggiore, tra due mali il minore. Il male minore o il bene maggiore era allontanare i rivoluzionari e rimandarli a casa, a sud, in Italia. Ma per lunga tradizione storica i rivoluzionari non hanno mai assunto il punto di vista della controparte, per capire che cosa pensa, che cosa fa, e perché. Pensare è faticoso.

----------I☺I----------

Pietro Gori, *Stornelli d'esilio*, 1895-98

O profughi d'Italia, a la ventura
si va senza rimpianti né paura.
Nostra patria è il mondo intero,
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.

Dei miseri (=infelici) le turbe sollevando,
fummo d'ogni nazione messi al bando.
Nostra patria è il mondo intero...

Dovunque uno sfruttato si ribelli,
noi troveremo schiere di fratelli.
Nostra patria è il mondo intero...

Raminghi per le terre e per i mari,
per un'idea lasciammo i nostri cari.
Nostra patria è il mondo intero...

Passiam di plebi varie fra i dolori,
de la nazione umana precursori.
Nostra patria è il mondo intero...

Ma torneranno, o Italia, i tuoi proscritti,
ad agitar la face (=fiaccola) dei diritti.
Nostra patria è il mondo intero...

Riassunto. La canzone contrappone la patria dei lavoratori, cioè degli operai e dei braccianti, alla patria dei padroni e degli Stati, che opprimono e sfruttano. La patria degli sfruttati è il mondo intero e la loro legge è la libertà (=dalla fatica e dallo sfruttamento), ma anche la ribellione ad ogni potere costituito.

Commento
1. Lo stornello (il termine indica una composizione a più strofe di tre versi ciascuna) è a due voci: il cantante e il coro. Quest'ultimo ripete il ritornello *Nostra patria è il mondo intero*. La prima voce sente il problema dell'emigrazione in una prospettiva politica e di riscatto sociale. Lo Stato è indifferente, anzi opprime e dimentica le classi meno abbienti, perciò esse non possono sentire come loro patria lo Stato *borghese*. Perciò la *patria* dell'esule *è il mondo intero*, la sua legge è quella della libertà e nel suo cuore sta l'ideale di ribellione contro lo Stato che opprime e che si schiera con la borghesia contro le classi meno abbienti. È ancora fresca nella memoria la strage di Milano (1898), dove l'esercito spara su una folla di dimostranti che chiedevano pane e lavoro. Ci furono forse 180 morti.
2. Questi canti socialisti prendono idee e linguaggio dalla Chiesa cattolica, che spesso è vista come alleata dello Stato borghese: *fratelli*, *precursori*. Giovanni Battista è il *precursore*, cioè l'*anticipatore*, l'apripista di Gesù. *Proscritti* (i proscritti di Silla), *plebe* (=popolo, in senso politico) e *face* (=fiaccola) sono invece termini dotti, che rimandano al mondo romano. E sono ricordi scolastici. Elementi laici potrebbero essere il *pensiero libero* (che rimanda a Giordano Bruno), rivendicato sia nei confronti della Chiesa, sia nei confronti della censura praticata dallo Stato. Intellettuali socialmente *emarginati* sono la voce di quest'altra classe sociale di *emarginati*. Ciò risulta anche dagli altri testi. Insomma dei ciechi un po' acculturati che guidano altri ciechi.
3. *Nostra patria è il mondo intero* è in effetti un verso e un ideale suggestivo. Eppure nasconde una duplice ignoranza da parte dell'autore o, almeno, da parte dei rivoluzionari: a) non avevano la minima idea di com'era e come funzionava lo Stato borghese; e, b) a parte gli emigranti che partivano e non tornavano, non avevano la minima idea di quanto fosse vasto, vario e complesso il mondo. Era perciò facile prevedere che i movimenti di protesta sarebbero stati sempre sconfitti; c) chi scrive questo verso non ha la minima idea a che cosa servano i confini né ha mai calcolato se conviene mantenerli o eliminarli. Una carenza grave e diffusissima. Indubbiamente l'ignoranza è rivoluzionaria. L'ignoranza dei partiti o degli intellettuali che dovevano fare gli interessi degli operai. Normalmente intellettuali incapaci e falliti, che non erano riusciti a trovare nemmeno il posto da spazzino dentro la società borghese.
4. "Dei miseri le turbe sollevando, Fummo d'ogni nazione messi al bando": magari i rivoluzionari potevano chiedersi per quali motivi erano messi al bando. Gli svizzeri non volevano rivoluzionari, cioè sobillatori sociali, a casa loro.
5. "De la nazione umana precursori": si può sempre parlare bene di sé, ma lo può fare allora anche la controparte. Il termine è ecclesiastico: Giovanni Battista è *precursore*, *anticipatore*, di Gesù Cristo.
6. "I tuoi proscritti": il verso fa riferimento ai *proscritti* di Lucio Cornelio Silla (138-78 a.C.), soltanto 20 secoli prima, un ricordo scolastico. È facile pensare che le masse non avessero alcuna idea di chi fosse Silla né di che cosa volesse dire *proscritto*.
7. La Chiesa parla di *diritti* e di *doveri*, i rivoluzionari di ieri e di oggi hanno semplificato e parlano soltanto di *diritti*. Si fa prima…
8. Il ritornello "Nostra patria è il mondo intero" è ripreso dall'introduzione dell'opera buffa *Il Turco in Italia* (1814) di Gioacchino Rossini su libretto di Felice Romani. Nessun commento sull'origine dello slogan: le perle si trovano anche nel letame. Eppure era preferibile che fosse uscito dalla testa di qualche rivoluzionario. Tuttavia riecheggia anche la canzone di Francesco Giuseppe Bertelli, *Dimmi, buon giovine* (1873), più sopra:

> Adoro il popolo / mia patria è il Mondo,
> il pensier libero / è la mia fé (=fede).

9. Nessun rivoluzionario si è mai chiesto se lo Stato "borghese" faceva gli interessi della maggioranza assoluta (o meno) dei cittadini o dei sudditi. E quindi se valeva il principio democratico di maggioranza.

Sciur padrun da li beli braghi bianchi, 1900ca.

Sciur padrun da li beli braghi bianchi,
foera li palanchi, foera li palanchi,
sciur padrun da li beli braghi bianchi,
foeri li palanchi (=moneta del tempo),
c'anduma a cà.

A scusa sciur padrun (=padrone dei campi),
sa l'em fa tribulèr,
ieran li premi volti,
ieran li premi volti.
A scusa sciur padrun,
sa l'em fa tribulèr,
ieran li premi volti
e'n saievum coma fer.
Sciur padrun da li beli braghi bianchi…

E non va più a mesi
nemmeno a settimane,
la va a poche ore,
la va a poche ore,
e non va più a mesi,
nemmeno a settimane,
la va a poche ore,
poi dopo andiamo a cà.
Sciur padrun da li beli braghi bianchi…

E quando il treno s-ceffla (=chiama, fischia)
i mundin (=le mondine) a la stazion,
cun la cascetta in spala,
cun la cascetta in spala,
e quando il treno s-ceffla (=fischia)
i mundin a la stazion,
cun la cascetta in spala
su e giù per i vagon.
Sciur padrun da li beli braghi bianchi…
---I☺I---

Signor padrone dai bei pantaloni bianchi

Signor padrone dai bei pantaloni bianchi,
[tiri] fuori i denari, [tiri] fuori i denari,
signor padrone dai bei pantaloni bianchi,
[tiri] fuori i denari (=ci paghi),
che andiamo a casa.

Ci scusi, signor padrone,
se l'abbiamo fatta soffrire,
erano le prime volte,
erano le prime volte.
Ci scusi, signor padrone,
se l'abbiamo fatta soffrire,
erano le prime volte,
erano le prime volte
e non sapevamo come fare.
Signor padrone dai bei pantaloni bianchi…

E non aspettiamo più dei mesi,
nemmeno settimane,
aspettiamo poche ore,
aspettiamo poche ore,
e non aspettiamo più dei mesi,
nemmeno settimane,
aspettiamo poche ore,
e poi andiamo a casa.
Signor padrone dai bei pantaloni bianchi…

E quando il treno fischiando chiama
le mondine alla stazione,
con la cassetta (=di riso) in spalla,
con la cassetta in spalla,
e quando il treno chiama
le mondine alla stazione,
con la cassetta in spalla
[andiamo] su e giù per i vagoni.
Signor padrone dai bei pantaloni bianchi…
---I☺I---

Commento
1. La canzone è in dialetto lombardo (qui è in versione italiana, tranne il ritornello e la prima strofa) ed è una delle numerose canzoni delle mondine, cantate dalle mondine. Nell'Ottocento e fino a metà Novecento le mondine lavoravano il riso in Piemonte e Lombardia. Arrivavano anche dalle regioni vicine. Il lavoro era stagionale e durava un paio di mesi. Era molto faticoso, perché le lavoratrici (e i lavoratori) avevano le gambe immerse nell'acqua. Il momento più bello era quando finivano il lavoro, erano pagate (in parte in denaro, in parte in natura, cioè con il riso) e se ne ritornavano a casa. La cassetta conteneva il riso. I romani usavano il sale per pagare i soldati. Da *sale* deriva *salario*.
2. In questa come in altre canzoni c'è la contrapposizione tra il padrone vestito bene, che non si sporca le mani e incassa ugualmente denaro, e i lavoratori o le lavoratrici, che hanno un altro vestito e un altro stile di vita, e che lavorano e sudano. Normalmente si aveva una visione distorta del padrone: era colui che non faceva niente e che dissanguava/sfruttava i lavoratori. In realtà il padrone organizzava il lavoro dei salariati, vendeva il prodotto, pagava i lavoratori, faceva investimenti e, soprattutto, pagava le tasse. Insomma anche il padrone aveva i suoi guai.
3. La canzone è scritta in dialetto, l'unica lingua che i lavoratori conoscevano. La popolazione faceva soltanto due o tre anni di scuola, in classi sovraffollate. Subito dopo arrivava l'analfabetismo di ritorno e l'insegnamento appreso diveniva un ricordo. Così i lavoratori non avevano neanche un minimo di cultura con cui affrontare la vita e vedere il mondo. Vale la pena di aggiungere anche che lavoratori e lavoratrici erano sempre giovani. Conoscevano l'elisir di eterna giovinezza? Niente affatto: la mortalità era altissima per l'alimentazione scarsa o sbagliata, per le malattie, per le case insalubri. In Veneto gli ultimi casoni

scompaiono verso il 1939 per iniziativa del regime nazional-fascista, che li considerava indecorosi.
4. E gli *sfruttati*, come le loro organizzazioni, non riuscivano a capire che l'economia produceva poco e i guadagni erano risicati per tutti. Una dimostrazione è proprio il pagamento in natura. La circolazione di moneta, che indica un'*economia di mercato* (si produce per vendere la propria merce sul mercato), era scarsa. In Italia fino a metà Novecento l'autoconsumo era diffusissimo e al mercato si praticava il baratto…
5. L'economia migliora, cioè produce di più, sempre di più, a metà Novecento, quando compaiono le macchine agricole, che sostituiscono gli animali e i lavoratori, e si usano concimi industriali (che spesso provocano altri problemi…). A partire dagli anni Cinquanta le campagne italiane si spopolano. I braccianti si spostano nelle zone industriali e diventano operai. Con vantaggi e soddisfazioni per tutti (o quasi): il passaggio dalla vita all'aperto al chiuso della fabbrica per molti è drammatico.
6. *Sfruttamento* è una parola magica, usata in ambito socialista, comunista e anarchico per indicare che i lavoratori rendono di più e sono pagati di meno. Il termine dovrebbe avere (e non ha) significato neutro: sfruttamento delle risorse, dei pozzi petroliferi, della campagna, di una miniera. È sinonimo di *uso*, *impiego*. Invece i lavoratori sono (gli) sfruttati, per definizione. Anzi Marx ha o avrebbe individuato nel profitto il livello di sfruttamento. Insomma tutto il profitto toccherebbe agli operai, perché essi producono e il padrone è un fannullone. Già qui c'è una lacuna. È vero che gli operai costruiscono il prodotto, ma il prodotto è stato progettato da altri, dal lavoro di altri: il geometra, l'ingegnere, il creativo, il controllore ecc. E quindi sarebbe giusto considerare lavoratori: i progettisti, coloro che lavorano in ufficio (lavoro intellettuale); gli operai, gli inservienti che tengono i locali in ordine (lavoro manuale). Ma non succede mai: esistono soltanto gli operai. Operai, sindacati, partiti di Sinistra hanno un buon paraocchi per vedere la realtà. La teoria economica ufficiale non dà mai un significato negativo al termine *sfruttamento*, nel caso di risorse materiali come di risorse umane. Esiste un rapporto di lavoro, sottoscritto dalle due parti: una offre lavoro e denaro, l'altra la forza lavoro. Il rapporto di lavoro si instaura quanto le due parti s'incontrano. Il lavoratore quindi può accettare come rifiutare. Ovviamente la libertà di scelta non è assoluta, ma ciò vale in generale. Anche il datore di lavoro si deve accontentare degli operai che gli offre il convento. Nei primi tempi della rivoluzione industriale (1770-1800) si poteva certamente parlare di sfruttamento (oltre 60 ore settimanali), ma esso era… legale: non esistevano leggi che lo impedivano. Un po' alla volta le leggi sono approvate e le condizioni di lavoro e il salario migliorano. Ciò era interesse per i lavoratori e per le forze politiche, che incanalavano le richieste. Nascono pure i sindacati, per difendere gli interessi dei lavoratori. In Inghilterra le *trade union* diventano legali e nazionali nel 1824. Compare anche il diritto di sciopero. Le condizioni di lavoro e i salari diventano idilliaci? Ovviamente no, ma i miglioramenti ci sono, anche se lentamente: la tecnologia permette di produrre di più e di avere una "torta" più grande da dividere tra le varie parti sociali. Oggi le mondine sono scomparse, sostituite dalle macchine. E la produzione di riso è aumentata a dismisura.
7. Le mondine dicono al padrone di *tirare fuori le palanche*, la moneta del tempo. Non conoscevano nemmeno il termine ufficiale che indicavano il loro rapporto di lavoro: erano salariate, il latifondista o il datore di lavoro o l'imprenditore le pagava per il lavoro prestato. La paga o salario era in parte in denaro, in parte in natura. Esse si portavano dietro la cassetta, che al ritorno sarebbe stata riempita di riso (non più di kg 20) e che le rendeva giustamente felici: andavano su e giù per i vagoni perché ritornavano a casa e perché erano state pagate. Potevano mangiare riso. Nella *Genesi* (*Gn* 2, 3-24) Iddio fa passare gli animali davanti ad Adamo e ad Eva, che li denominano. Grazie alla denominazione i progenitori dell'umanità controllano il mondo intorno a loro, lo trasformano e lo sostituiscono con il linguaggio e con segni scritti. Le mondine usano il linguaggio popolare, non arrivano a usare il linguaggio tecnico, molto più preciso, per indicare il loro lavoro e il loro datore di lavoro. Non lo conoscevano: la cultura ufficiale non le aveva mai raggiunte, né a scuola elementare né per altre vie. Non avevano nemmeno il controllo verbale sulla realtà che le circondava.
8. Certamente alle mondine non interessavano i problemi e i guai del padrone. E sicuramente al padrone non interessavano i guai o la vita delle mondine. Ma chi fa teoria economica deve occuparsi delle une e dell'altro, prendendo in considerazione tutti gli elementi importanti e pertinenti. Smith, Ricardo e Malthus aveva fatto scuola. E Sismonde de Sismondi (1773-1842), un imprenditore, storico ed economista italo-svizzero, aveva scritto operette alla portata di tutti per spiegare l'economia.
9. "*Sciur padrun*": mondine e altrove operai e sindacati vedono soltanto il padrone dall'altra parte della barricata. Un errore gravissimo perché il termine fa parte del linguaggio popolare e non della teoria economica. Ma non riescono a vedere altro, hanno il triplo paraocchi. I termini da usare sono ben altri: proprietario, capitalista, investitore, investimenti, profitto, ricavo, guadagno, perdite, tasse, ammortamenti dei macchinari, analisi di mercato, nuovi mercati, esame dei costi di produzione ecc. Certamente una canzone di lotta deve stimolare gli animi, non deve fare un'analisi economica minuziosa. L'analisi si può fare però altrove e altrove non si trova nulla. Il *padrone* elegantemente vestito con i pantaloni bianchi, cioè lindi, puliti, è l'unica cosa che i lavoratori e i loro sindacati riescono a vedere… I lavoratori sono scusabili, i sindacati e i partiti politici no.
----------I☺I----------

Internazionale, 1871

In piedi (=alzatevi), o dannati della terra,
in piedi, o forzati della fame!
La ragione tuona nel suo cratere,
è l'eruzione finale.
Del passato facciamo tabula rasa,
Folle, schiavi, in piedi! In piedi!
Il mondo sta cambiando radicalmente,
Non siamo niente, saremo tutto!
È la lotta finale, uniamoci, e domani…
(*due volte*)
l'Internazionale sarà il genere umano.

Non ci son supremi salvatori,
né Dio, né Cesare, né tribuno.
Produttori, salviamoci noi stessi,
decretiamo la salute comune.
Affinché il ladro (=il padrone) renda il maltolto
e respiri l'aria della galera,
soffiamo nella forgia, noi stessi
battiamo il ferro quando è caldo!
È la lotta finale, uniamoci, e domani…

Lo stato opprime e la legge imbroglia,
le tasse dissanguano lo sventurato;
nessun dovere è imposto al ricco (=e le tasse?),
il diritto per i poveri è una parola vuota.
Basta languir nella tutela!
L'uguaglianza chiede altre leggi,
niente diritti senza doveri, dice,
uguali, nessun dovere senza diritti!
È la lotta finale, uniamoci, e domani

Orrendi nella loro apoteosi (=gloria, successo)
i re della miniera e della ferrovia (=i capitalisti)
mai hanno fatto altra cosa
che derubare il lavoro (=i lavoratori).
Nelle casseforti della banda
è stato fuso quel che s'è creato
decretando che gli si renda!
Il popolo non vuole che il dovuto.
È la lotta finale, uniamoci, e domani…

I re ci hanno ubriacato di fumo!
Pace tra noi, guerra ai tiranni!
Applichiamo lo sciopero alle armate,
cannone puntato in aria e rompiamo i ranghi!
Se questi cannibali si ostinano
a far di noi degli eroi,
sapranno presto che le nostre pallottole
sono per i nostri generali!
È la lotta finale, uniamoci, e domani…

Operai e contadini, noi siamo
il gran partito (=movimento) dei lavoratori.
La terra non appartiene che agli uomini.
Il fannullone sloggerà, [e ugualmente]
quanti si nutrono della nostra carne.
Ma, se i corvi e gli avvoltoi
un mattino scompariranno,
il sole brillerà per sempre!
È la lotta finale, uniamoci, e domani…

Commento
1. Il testo originale in francese è scritto da Eugène Pottier (1816-1887) nel 1871 per celebrare la Comune di Parigi ed è musicato da Pierre de Geyter (1848-1932) nel 1888. Fino a quella data il testo era generalmente cantato sull'aria della *Marsigliese*. Ne esistono anche versioni anarchiche, cantate sia sulla musica tradizionale, sia sulla *Marsigliese*. La traduzione è letterale. Subito sotto è la traduzione italiana ampiamente rivisitata e abbreviata. Il verso iniziale "Debout, les damnés de la terre" rimanda a un canto di Chiesa in latino: *Adeste, fideles* (*Alzatevi, o fedeli*), che ha suoni ben diversi e affascinanti.
2. Nel testo non ci sono *proletari*, ma *operai* e *contadini* (è meglio dire *lavoratori della terra* o *braccianti*; i *contadini* sono coloro che provengono dal *contado*). Qui l'influsso di Karl Marx (1818-1883) è assente. L'invito finale del *Manifesto della parte comunista* (1848) a unirsi ("Proletari di tutto il mondo, unitevi!") diventa però un molto più sensato ed efficace "Uniamoci!" (si usa il "noi"). Resta anche la marxiana presa violenta del potere. Nessuno si pone mai il problema di come poi gestirlo.
3. Il testo è pervaso dalla violenza rivoluzionaria, ma la violenza non è espressa direttamente dai lavoratori, bensì dagli *intellettuali* che si mettono *alla guida* dei *lavoratori*. Dovrebbe essere chiaro che un buono stratega non va in giro a fare proclami di violenza: la controparte prende le sue misure e reprime. Così questa proclamazione verbale di violenza, poi raramente praticata, dà alla controparte la giustificazione per usare la polizia contro i rivoluzionari o, più banalmente, contro i lavoratori.
4. Alcuni versi sono soltanto pii desideri o autointossicazioni: "Non siamo niente, saremo tutto!" o "La terra non appartiene che agli uomini", cioè a *tutti* gli uomini. Essi nascondono l'incapacità assoluta di fare una qualche analisi fredda e oggettiva dei problemi economici e sociali. Non basta dire che una canzone serve per riscaldare gli animi e non per articolare un programma di lotta. Questa debolezza teorica è manifestata anche dai termini grossolani e generici con cui si identifica la controparte: "i re della miniera e della ferrovia". Il linguaggio è soltanto metaforico, non è mai un linguaggio preciso, non è mai un linguaggio tecnico. Con le metafore si fa letteratura, non si fanno analisi politiche o economiche. Subito dopo c'è un'altra metafora truculenta: "quanti si nutrono della nostra carne". Un altro verso da incriminare è: "Se questi cannibali si ostinano…". Il linguaggio forte e metaforico danneggia soltanto chi lo usa. Insomma gli intellettuali che si erano messi a capo del movimento operaio erano i principali autori delle sconfitte del movimento e delle sue rivendicazioni. La sorte della *Prima Internazionale dei Lavo-*

ratori (1864-1876), al suo interno litigiosa tra le varie componenti, lo dimostra.
5. Nel testo si sentono le idee di Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), autore di un *pamphlet* intitolato *Che cos'è la proprietà?* (1840), in cui risponde che la proprietà è un furto. In realtà la domanda a cui rispondere era ed è se la società funziona meglio e produce di più con i diritti di proprietà o con i diritti di altro tipo (ad esempio l'*uso comune dei pascoli*, storicamente sperimentato). L'idea che il padrone sia un "fannullone", presente in tutto il pensiero socialista, è superficiale e rivela soltanto ignoranza. L'operaio fa le sue dieci ore di lavoro ed ha finito, l'*imprenditore* (e non il *padrone*) o il *direttore* dell'azienda lavora finché non ha finito il suo lavoro giornaliero. Spesso ha sposato la fabbrica ed è assenteista in famiglia. Ha un buono stipendio, che deposita in banca e non usa. Non ha tempo. Magari o per fortuna ha la moglie o l'amante che spende i suoi soldi.
6. L'idea che l'associazione internazionale dei lavoratori risolva tutti i problemi dei lavoratori e della società esprime ingenuità e una totale ignoranza dei reali meccanismi sociali ed economici. Indica anche una visione manichea della vita: i buoni sono i capi socialisti, i cattivi sono i padroni e i governi. La continua violenza verbale rivela tutta l'inconsistenza teorica dell'inno. La parte peggiore è nel ritornello "*L'internazionale sarà il genere umano*", che dimostra creduloneria e ancora incapacità di vedere e prevedere i problemi organizzativi di una semplice organizzazione privata come di una ben più complessa organizzazione dell'intera società. Non si riesce a capire come i rappresentanti degli operai (che hanno scarsissima cultura e preparazione) possano essere "più bravi" e far meglio dei professionisti (culturalmente preparati), che gestiscono al momento le industrie e la società. *Ignoranza* fa rima con *pensiero socialista, comunista, anarchico e, in una parola, rivoluzionario*.
7. L'attacco iniziale è pessimo: "Debout, les damnés de la terre" ("In piedi, o dannati della terra", anche "Alzatevi, o dannati della terra"). Ottimo quello della versione italiana: "Lottiamo!". Le due versioni sono vicine, così è più facile confrontarle.
8. "*L'Internazionale sarà il genere umano*" si poteva tradurre meglio: nel 1901 è tradotta con "futura umanità", un'espressione molto più fotogenica ed orecchiabile. "Umanità nova" era una rivista anarchica, uscita dal 1945 in poi.
9. Né ora né poi si riesce a capire com'è possibile che un'associazione internazionale affronti meglio i problemi organizzativi di uno Stato nazionale. Ad un certo punto l'impero romano si spacca in due: d'oriente e d'occidente. Era troppo vasto e i problemi e la cultura delle due parti erano troppo diversi. I fallimenti della prima e della seconda internazionale (1864, 1889) e poi dell'occupazione delle fabbriche (1919-20) in Italia non hanno insegnato niente.
10. "La terra non appartiene che agli uomini": l'idea è campata per aria, è irrealizzabile, per di più va contro tutta la storia passata. Prendiamo la terra e la dividiamo tra tutti gli uomini e (aggiungiamo) le donne? Di tutte le età o no? E, se nasce un bambino, che si fa? Una redistribuzione? E la terra del bambino può essere lontana, quale ultimo arrivato o no? E quanta terra per ciascun uomo? In base a quale criterio? E sulla terra si costruisce la casa (colonica) o no? Chi la costruisce? E con quali finanziamenti? E poi la vende e incassa il denaro o non la può vendere? E, se uno non vuol lavorare la terra che si fa? E, quando chi possiede/lavora la terra muore, che si fa? La terra è lasciata in eredità o no? La terra deve permettere soltanto l'autoconsumo o si produce anche per il mercato? I lavoratori della terra si costruiranno i loro strumenti di lavoro o delegheranno il compito a qualcun altro? E in che termini? Queste poche domande mostrano quanto sia irrealizzabile e svantaggiosa l'idea. Chi vuole la terra non ha capito quanto la società sia complessa e specializzata. E dimentica pure l'esperienza e l'eredità del passato: i rapporti tra gli uomini sono regolati da leggi *scritte*, i rapporti tra uomini e beni sono regolati da altre leggi *scritte*. Qui si parla ancora di redistribuzione delle terre, ma l'economia stava cambiando radicalmente. In Italia in pochi anni l'agricoltura perde terreno a favore dell'industria e poi del terziario (1950-90): dal 92% degli occupati passa ad appena il 3%. E fino al 1970 il PCI chiede la redistribuzione delle terre ai contadini…
11. Chi ha scritto la canzone non è da galera, perché incita alla violenza. È da scuola primaria, perché è di una ignoranza assoluta: ha una visione del tutto distorta e inadeguata dell'economia, della società, del presente e del passato. Egli commette (ma non è il solo) l'errore di "cattiva empiria": il padrone è Tizio, Caio o Sempronio. Ma non è importante chi sia e come si chiami nella realtà. Deve avere il nome che gli attribuisce la teoria economica: imprenditore, industriale, capitalista. Soltanto la teoria permette di capire i fatti e l'economia. La geometria nasce in Grecia, è frutto del pensiero astratto, non nasce in Egitto, che ne aveva bisogno ogni anno per le piene del Nilo.
12. Fin da Karl Marx e Friedrich Engels la colpa di tutto è sempre e soltanto dei cattivi capitalisti. Se si eliminano, con la violenza (si fa prima) i cattivi capitalisti, si apre il paradiso in terra agli operai e all'intera umanità. Anche alle tribù che abitano nella foresta dell'Amazzonia e vivono raccogliendo frutti. Agli operai e ai loro partiti non è mai passata l'idea che all'interno dei quartieri operai si potesse costruire una nuova società. Indubbiamente qualche forma di solidarietà c'è, come le *società di mutuo soccorso*, ma più in là non si va. La società socialista e comunista sono ancora ben lontane, nel pensiero come nella prassi. E la società senza classi è una fandonia o una fesseria per stupidi e creduloni. E ormai non sono più desiderate, né in URSS, patria del comunismo, né in Italia, dove il PCI è scomparso per autodistruzione (1991-94).

----------I☺I----------

Internazionale, 1901

Compagni, avanti, il gran Partito (=movimento)
noi siamo dei lavoratori.
Rosso un fiore in petto c'è fiorito
una fede ci è nata in cuor.
Noi non siamo più nell'officina,
entro terra (=in miniera), nei campi, al mar (=a pesca)
la plebe sempre all'opra china (=chinata a lavorare)
senza ideale in cui sperar.
Su, lottiam!, l'ideale
nostro alfine sarà
l'Internazionale
futura umanità! (*Due volte*.)

Un gran stendardo al sol fiammante
dinanzi a noi glorioso va,
noi vogliam per esso giù infrante
le catene alla libertà!
Che giustizia venga noi chiediamo:
non più servi, non più signor (=padroni);
fratelli tutti esser vogliamo
nella famiglia del lavor.
Su, lottiam!, l'ideale… (Due volte.)

Lottiam, lottiam!, la terra sia
di tutti eguale proprietà,
più nessuno nei campi dia
l'opra ad altri che in ozio sta (=il padrone).
E la macchina sia alleata
non nemica ai lavorator;
così la vita rinnovata
all'uom darà pace ed amor!
Su, lottiam!, l'ideale… (*Due volte*.)

Avanti, avanti, la vittoria
è nostra e nostro è l'avvenir;
più civile e giusta, la storia,
un'altra era sta per aprir.
Largo a noi, all'alta battaglia
noi corriamo per l'Ideal:
via, largo, noi siam la canaglia
che lotta pel suo Germinal (=primavera, rinascita)!
Su, lottiam!, l'ideale… (*Due volte*.)

Commento
1. La versione italiana che normalmente si canta è di E. Bergeret, probabile pseudonimo di Ettore Marroni (1875-1943), un giornalista che era solito firmarsi "Bergeret" o "Ettore Bergeret" nei suoi articoli su *Il Mattino* di Napoli o *La Stampa* di Torino, oppure è di Umberto Zanni, avvocato e collaboratore della "Rassegna popolare del socialismo". La traduzione non è fedele, ma una buona rielaborazione dell'originale, spurgato di tutta la sua inutile violenza.
2. "Partito" significa *parte* o *movimento*. I partiti, come oggi sono intesi, nascono soltanto a fine Ottocento. L'ultimo verso dell'ultima strofa fa riferimento alla Rivoluzione francese, precisamente al mese di Germinale, che nel calendario rivoluzionario corrisponde al periodo dal 21 marzo al 19 aprile, inizio della primavera, simbolicamente la nascita della società proletaria, celebrata anche da Émile Zola nel romanzo *Germinal*, comparso nel 1884-86.
3. In azzurro i termini-chiave. Essi mostrano che le idee derivano dalla Chiesa cattolica e dalla Rivoluzione francese (1789), che a sua volta le aveva "prese" a prestito dalla Chiesa cattolica. Ma il furto non è reato, è soltanto ri-appropriazione proletaria.
4. Il testo italiano è sicuramente uno straordinario miglioramento dell'originale francese: basta soltanto una formulazione diversa delle stesse idee e i risultati sono radicalmente diversi. Ma anche qui ci sono proposte campate per aria: "l'opra ad altri che in ozio sta", che traduce i "fannulloni" dell'originale. I lavoratori, cioè gli operai, e ugualmente i loro intellettuali pensano che siano gli operai a produrre le merci, poiché materialmente le costruiscono. Non riescono a vedere né a capire che essi eseguono progetti pensati da altri: chi ha progettato la merce e chi ha progettato l'organizzazione del lavoro, chi ha messo il o i capitali ecc. Costoro sono considerati "fannulloni" nel testo francese e descritti con una parafrasi equivalente nel testo italiano. Non riescono a vedere l'enorme lavoro dietro le quinte. Operai e sindacati riescono a vedere soltanto il loro lavoro… A dire il vero, lo aveva dimostrato "scientificamente" Karl Marx: il *plusvalore*, il *profitto* o il *guadagno* dalla vendita delle merci, è un furto che il padrone fa a danno degli operai. Al padrone non spetta niente.
5. L'idea marxiana che il capitalista usi il denaro *D* per produrre la merce *M* e venderla per aumentare il denaro iniziale (*D'*) è semplicemente aberrante e demenziale. La descrizione è semplicistica e fatta dall'esterno. Non penetra nelle intenzioni, negli interessi o nel lavoro del capitalista o dell'imprenditore. Una dimostrazione *probabilmente* in buona fede, ma ingenua e interessata. È la stessa descrizione esteriore che in seguito il pensiero socialista fa del *padrun* con i pantaloni immacolati e ben stirati come di un *fannullone*, che sfrutta, deruba e dissangua gli operai. Se deve andare in banca o andare a pagare le tasse, non può andarci in canottiera o con i pantaloni mal stirati o lisi. Questione di regole sociali e di educazione.
6. Nell'inno sono presenti le idee di Marx e degli altri intellettuali socialisti: la contrapposizione e la lotta di classe, l'esclusione di altre soluzioni. Un buon generale guarda i problemi e il campo di battaglia da tutte le parti e, se è prudente, propone almeno un paio di possibili soluzioni. La cultura socialista, comunista e anarchica è rigida, non conosce flessibilità né aggiornamento. Un modo sicuro per andare incontro alla sconfitta. Come in effetti è successo
7 Alle elezioni del 1991 il PCI si dissolve, per autoimplosione. E non aveva avversari validi che gli contendessero i voti. Gli intellettuali che guidavano il partito si erano completamente staccati dalla base, dagli elettori. Un danno enorme per tutti.
----------I☺I----------

Luigi Molinari (1866-1918), *Inno della rivolta*, 1904

Nel fosco fin del secolo morente
sull'orizzonte cupo e desolato
già spunta l'alba minacciosamente
del dì fatato (=voluto dal destino).

Urlan l'odio, la fame ed il dolore
da mille e mille facce ischeletrite
ed urla col suo schianto redentore
la dinamite!

Siam pronti e dal selciato d'ogni via
(spettri macàbri del momento estremo)
sul labbro il nome santo d'anarchia
insorgeremo!

Per le vittime tutte invendicate
là nel fragor dell'epico rimbombo
compenseremo sulle barricate
piombo con piombo!

E noi cadrem in un fulgor di gloria
schiudendo all'avvenir novella via,
dal sangue spunterà la nuova istoria
de l'anarchia!

Commento

1. A fine Ottocento in Italia c'erano due grandi movimenti operai: socialisti e anarchici (e anche cattolici). I comunisti appaiono in seguito: il PCd'I nasce a Livorno nel 1921 da una secessione del PSI. I socialisti (e i comunisti) sono per la conquista violenta dello Stato capitalista/borghese e poi, una volta conquistato il potere (è la dittatura del proletariato), sono a favore della distruzione dello Stato, per passare all'autogestione. Gli anarchici ritengono invece che tutti i mali siano legati all'esistenza dello Stato e propongono la distruzione immediata dello Stato, sempre in nome dell'autogestione. In genere i socialisti avevano gli operai alle spalle; gli anarchici i contadini (=agricoltori) e i braccianti. Inutile dire che le idee degli uni e degli altri erano strampalate e balorde e nascondevano una vastissima ignoranza della realtà economica, politica e sociale del passato come del presente. E che non potevano essere realizzate. Ogni fenomeno, Stato compreso, va esaminato nei suoi aspetti positivi e in quelli negativi. Bisogna quindi capire perché è nato, che effetti positivi ha e che aspetti negativi ha.
2. La rivolta è uno degli ideali socialisti e anarchici: la rivolta contro lo Stato, contro la società ingiusta, contro lo sfruttamento. L'idea è velleitaria. I rivoltosi pensano che basti rivoltarsi contro il potere costituito e applicare l'autogestione, per rivolvere tutti i problemi lavorativi. Essi non sanno che si lavora perché si è costretti (o "ricattati") con il salario, non perché si sente il *dovere morale* di lavorare per la società o per gli altri o per se stessi. Le autogestioni hanno sempre dato cattiva prova. Ciò era ed è prevedibile e facile da capire. Si lavora poco e male, si pensa sempre di aver fatto *più* del dovuto e che gli altri abbiano fatto *meno* del dovuto. E, se si fa "pausa", ci si giustifica con se stessi (e con gli altri): è la prima volta che arrivo in ritardo o che perdo il tempo a chiacchierare. Poi nessuno controlla il lavoro, il prodotto e l'organizzazione si degradano sempre più, fino allo sfascio finale. Un esempio per tutti: il fallimento dell'occupazione delle fabbriche durante il "biennio rosso" (1919-20). L'occupazione si sgonfia lentamente da sola. Non basta guardare il padrone fannullone, per capire che cosa egli fa e perché. È falso empirismo. Il padrone agisce e reagisce con tutte le altre conoscenze che ha in capo e che sono… invisibili. E che l'operaio o il sindacalista non hanno.
3. Nell'ipotesi più ottimistica l'autogestione funziona con piccolissimi gruppi, omogenei e compatti, in vista di un risultato vicino nel tempo, che vede tutti radicalmente coinvolti. Essa però mette in secondo piano il problema delle competenze. Se si tengono presenti, si ritorna all'organizzazione tradizionale… Le industrie di Stato sovietiche sono fallite, gli operai lavoravano poco e male o non lavoravano affatto (1917-89). Non ci si preoccupava delle vendite del prodotto: stipendio e salario arrivavano lo stesso. E non era importante che i dirigenti delle fabbriche fossero competenti, ma che fossero iscritti e fedeli al partito.
4. L'idea di rivolta va abbinata all'altra idea, presente in molti canti di protesta: il padrone è un fannullone e di conseguenza la merce prodotta dagli operai spetta interamente agli operai. Lo dice anche Marx con la sua dimostrazione "scientifica" dello sfruttamento degli operai da parte dei capitalisti. Queste idee ignorano del tutto quel che la scienza economica ufficiale dice. Dal 1950 in Italia sono sviluppate contro la scienza economica ufficiale da intellettuali di Sinistra, tutti su posizioni marxiste: Ludovico Geymonat, Marcello Cini, Giovanni Jona Lasinio ecc. A loro avviso la scienza è capitalistica e borghese, serve perciò una "nuova committenza", quella operaia, per giungere a un modo diverso di produzione. Essi non si sono mai accorti che dal 1917 in poi in URSS c'era la "nuova committenza" e che la società sovietica non è migliorata. Né si sono accorti che nel momento stesso in cui la classe operaia diventa committente ed ha capitali per esserlo, cambia nome e diventa capitalista. Non più il lavoro, ma il possesso di capitale la caratterizza e perciò la definisce. Un errore davvero straordinario fatto da intellettuali di professione.
5. Le barricate sono quelle della *Commune* di Parigi (1871). I rivoluzionari potevano, meglio, riflettere su come, da chi e con che mezzi era stata fatta l'unità d'Italia. Nel 1968 a Parigi ricompaiono le barricate, ma è questione di giorni, poi scompaiono come neve al sole. I parigini vogliono o sono costretti ad andare a lavorare, altrimenti non si mangia.
6. La canzone si può confrontare con quella di Fabrizio De André, *Il bombarolo* (1973), più sotto.

----------I☺I----------

Se otto ore vi sembran poche, 1906

Se otto ore vi sembran poche,
provate voi (=i padroni) a lavorare
e troverete la differenza
di lavorar e di comandar.

E noi faremo come la Russia (=rivoluzione del 1905),
noi squilleremo il campanel,
falce (=braccianti) e martel (=operai),
e squilleremo il campanello
falce e martello trionferà.

E noi faremo come la Russia,
chi non lavora non mangerà;
e quei vigliacchi di quei signori
andranno loro a lavorar.

Commento
1. L'economia tradizionale, pre-industriale, vede i lavoratori passare l'intera giornata a lavorare: i lavori erano di alta qualità, i lavoratori si sentivano realizzati, non c'era tempo né denaro per il tempo libero (di oggi). La rivoluzione industriale avviene in Inghilterra verso il 1770 e ha il suo fulcro nella macchina a vapore, che fornisce energia molto superiore a quella animale e umana. Nei 50 anni successivi si diffonde lentamente nel continente. Arriva in Italia a fine secolo. Alessandro Manzoni (1775-1883) pensava che la rivoluzione industriale fosse un fenomeno momentaneo e che presto sarebbe scomparsa. Dopo i primi decenni di forti squilibri (salario bassissimo e 10-14 ore di lavoro al giorno, compreso il sabato) essa si assesta e un po' alla volta a fine Ottocento tutte le parti hanno il loro tornaconto. La nuova fonte d'energia fa aumentare moltissimo la produzione e ciò provoca un effetto imprevedibile e paradossale: la sovra-produzione e la merce invenduta. Nel nuovo secolo si lotta per la riduzione delle ore di lavoro giornaliere e per le 48 ore settimanali, sabato compreso. La riduzione di orario si ottiene nel 1919. Nel 1923 il Regio Decreto n. 692 del 15.03.1923 estende l'orario di lavoro massimo di otto ore giornaliere o 48 settimanali a tutte le categorie. Ciò è possibile e non soltanto un pio desiderio, perché le macchine permettono di aumentare moltissimo la produzione di merci, fare economie di scala e portare sul mercato grandissime quantità di prodotti a basso costo, alla portata anche delle classi meno abbienti.
2. Il regime nazional-fascista converte il Regio Decreto n. 692 del 15.03.1923 nella legge n. 473 del 17.04.1925, che fissa in 8 ore giornaliere e 48 ore settimanali il tetto massimo di attività lavorativa. In seguito le ore settimanali scendono a 40 e in certi settori a 36. Ci sono poi altri casi specifici di lavori particolarmente pesanti, che contemplano un orario ancora più breve.
3. "E noi faremo come la Russia": il riferimento è alla rivoluzione russa del 1905. Poi sorgerà il mito dell'URSS. Alla fine della prima guerra mondiale la rivoluzione comunista caccia lo zar e s'impossessa del potere (1917). Diviene punto di riferimento per le masse operaie europee e occidentali fino alla frantumazione dell'impero sovietico (1989-91).
4. "La differenza Di lavorar e di comandar": i padroni comandano e sono fannulloni, invece gli operai e le operaie lavorano, fanno fatica e producono la merce. Comandare è facile e non è faticoso, lavorare invece è faticoso. Il verso è importantissimo: mostra il punto di vista dell'operaio, che vede il padrone e pensa di poter valutare correttamente ciò che vede. Ma è come vedere un orologio: si vede la parte esterna e non si vedono i meccanismi interni, nascosti. Operai, sindacati e partiti hanno questa visione superficiale, semplicistica (e pure interessata) del comportamento del padrone, cioè dell'*imprenditore*. Pensano che comandare sia facile e… poco faticoso. Sarebbe stato meglio avere un'esperienza diretta di che cosa vuol dire effettivamente *comandare*, cioè *organizzare* il lavoro. Ma gli operai sono ciechi: vedono chi comanda e pensano che tutto si riduca a comandare, a dire "tu fai questo, tu fai quello". Pensano di potersi fidare dei loro occhi e di vedere e capire tutto. Non riescono a tradurre l'atto di comandare in ciò che esso è: l'attuazione dell'organizzazione del lavoro e della produzione, un compito molto complesso, fatto a tavolino.
5. "E quei vigliacchi di quei signori": un altro violentissimo attacco agli imprenditori o padroni o datori di lavoro. Il testo propone l'idea che i *padroni*, cioè i *dirigenti* della fabbrica siano fannulloni, che non lavorino e che tutti siano capaci di "comandare". Il termine è scorretto: non si tratta di *comandare*, ma di *organizzare* in modo semplice ed efficiente il lavoro e la produzione, che poi gli operai dovranno svolgere. Le organizzazioni operaie e sindacali erano convinte che il lavoro intellettuale fosse inutile: valeva soltanto il lavoro manuale dell'operaio, che costruiva il prodotto o la merce. Questo errore però risale ancora a Karl Marx (1818-1883), un filosofo confusionario che si spacciava per economista, che nel *Capitale* (1867) aveva dimostrato "in modo scientifico" lo sfruttamento degli operai da parte dei capitalisti.
6. Tutta la canzone gira introno all'idea che i *padroni* non lavorano e sono scansafatiche e che gli *operai* si massacrano e sono sfruttati. Oltre a ciò la terminologia usata è semplicistica, poverissima e inadeguata. E dalla nascita la rivoluzione industriale aveva ormai 136 anni. Il tempo passa, l'ignoranza resta e si perpetua. Risulta anche dalla canzone di protesta *Contessa* (1966), più sotto. La facile previsione è che con una conoscenza inadeguata della realtà i movimenti operai potevano soltanto fallire. Come succede in Italia con l'occupazione delle fabbriche nel "biennio rosso" (1919-20) e poi con la lotta armata contro lo Stato (1968-1982).
7. Nel 1970 Adriano Celentano a Sanremo canta una canzone irriverente, *Chi non lavora non fa l'amore*, suscitando violentissime polemiche.
----------I☺I----------

Bella ciao (canto delle mondine), 1906

Alla mattina appena alzata,
o bella ciao, bella ciao bella ciao ciao ciao,
alla mattina appena alzata,
devo andare a lavorar!

A lavorare laggiù in risaia,
o bella ciao, bella ciao bella ciao ciao ciao,
A lavorare laggiù in risaia
sotto il sol che picchia giù!

E tra gli insetti e le zanzare,
o bella ciao, bella ciao bella ciao ciao ciao,
e tra gli insetti e le zanzare,
duro lavoro mi tocca far!

Il capo in piedi col suo bastone (=è vecchio),
o bella ciao, bella ciao bella ciao ciao ciao,
il capo in piedi col suo bastone (=…e malandato!)
e noi curve a lavorar!

Lavoro infame, per pochi soldi,
o bella ciao bella ciao bella ciao ciao ciao,
lavoro infame per pochi soldi
e la tua vita a consumar!

Ma verrà il giorno che tutte quante
o bella ciao, bella ciao bella ciao ciao ciao,
ma verrà il giorno che tutte quante
lavoreremo in libertàaaaaaa!

Commento
1. La canzone era cantata dalle mondine (e dai mondini) delle "Terre d'acqua" della bassa vercellese a partire dal 1906, quando riescono a conquistare le otto ore lavorative. Nel 1919 le organizzazioni internazionali dei sindacati concordano le otto ore giornaliere o le 48 ore settimanali, recepite nel 1923 dal governo italiano e poi trasformate in legge nel 1925.
2. Il ritornello "*o bella ciao, bella ciao*" è cantato dal coro o, in assenza del coro, dalla stessa ragazza/mondina. Il coro la saluta: sta andando a lavorare o sta ritornando a casa. Per qualcuno significa un addio alla giovinezza e alla bellezza, che sfioriscono a causa del duro lavoro con la schiena china e in mezzo all'acqua, ma l'interpretazione è forzata. "O bella" significa "o mia bella ragazza".
3. Il lavoro delle mondine e dei mondini era stagionale, durava due mesi ed era durissimo: otto ore di lavoro a piedi nudi nell'acqua, con insetti e bisce e con la schiena china. Ma il lavoro nei campi non era meno duro. Il lavoro era manuale, fatto con pochi attrezzi (mani, badile, rastrello, zappa, forca, carriola, buoi), dall'alba al tramonto. Il rendimento dei campi era modesto. La rivoluzione agricola era avvenuta dopo il Mille con la rotazione triennale delle culture e poi si era fermata. La rivoluzione industriale (la macchina a vapore, 1770) coinvolge la fabbrica e le masse degli operai, e poi i trasporti (la ferrovia), ma non l'agricoltura. La nuova rivoluzione avverrà in USA a fine sec. XIX e in Europa a partire dal 1950 con la meccanizzazione del lavoro, i concimi chimici e i diserbanti. Il problema per tutti era: come aumentare la produzione e, possibilmente, nello stesso tempo ridurre la fatica? Ben inteso, se la paga degli operai aumentava, tanto meglio, per gli operai come per i commercianti. Ma la cultura dei latifondisti come dei rivoluzionari era la stessa: più immobile delle stelle fisse di Aristotele o di Newton.
4. Anche in questa canzone c'è il mito del "padrone" che fa niente, sfrutta le mondine e incassa il frutto del loro duro lavoro. Altrove egli aveva "beli braghi bianchi". Una visione ingenua del datore di lavoro, comprensibile in ragazze giovanissime e analfabete o semi-analfabete, non comprensibile nei dirigenti dei movimenti operai. Oggi il loro lavoro è fatto dalle macchine e il riso costa davvero poco. Un chilo di riso costa la metà del ragù che si mette per ogni piatto.
5. La *libertà* finale dell'ultimo verso è la *libertà dallo sfruttamento*, la conquista di un lavoro dignitosamente pagato. In realtà o il lavoro in risaia o niente: non c'erano altre scelte. E l'economia era ancora stagnante e basata sull'auto-consumo, come dimostra il pagamento in denaro e *in natura*, la cassetta di riso con cui le ragazze andavano a casa. La Chiesa parlava fin dalla *Rerum novarum* (1891) di "giusta mercede agli operai". Tutte belle parole e buone intenzioni, perché l'agricoltura produceva poco. Da parte loro i socialisti si mettono ad accusare il padrone di *sfruttare* gli operai e di incassare (ingiustamente) tutto il profitto. Non si chiedono mai quanto spetti al datore di lavoro o, meglio, all'imprenditore o al latifondista per il suo lavoro né se il sistema produttivo e l'organizzazione del lavoro possano soddisfare le richieste economiche degli operai. Insomma, se il "padrone" non incassava il profitto, non poteva fare quegli investimenti che producevano nuovi posti di lavoro per altri braccianti o operai. Ci si limitava a chiedere aumenti salariali, non si teneva presente il punto di vista del datore di lavoro né si vedevano i problemi da un punto di vista più vasto, quello della organizzazione ottimale della produzione e della distribuzione sociale della ricchezza prodotta dalla piccola azienda e poi da tutte le imprese nazionali.
6. La canzone fa da base alla canzone *Bella ciao* (canto dei partigiani), che appare alla fine della seconda guerra mondiale, forse nel 1947, e che ha un successo strepitoso a partire dagli anni Sessanta, 20 anni dopo la fine della guerra: diventa la canzone della Sinistra parlamentare ed extra-parlamentare, anch'essa aggrappata al passato.
7. Conviene confrontare la canzone con la celebrazione della giovinezza in Lorenzo de' Medici (1490), nell'anarchico Pietro Gori (1865-1911), *Inno del primo maggio*, 1892; nel Nazional-fascismo (1920) e nei canti rivoluzionari, in particolare *Bella ciao* (1947).
----------I☺I----------

Quando muoio io, 1908

Vorrei che il Vaticano andesse in fiamme
e il papa ne bruciasse lemme lemme (=lentamente)
e il papa ne bruciasse lemme lemme,
bruciasse i pret'in corpo alle su' (=loro) mamme.

E quando muoio io non voglio preti
non voglio preti e frati né paternosti,
non voglio preti e frati né paternostri,
voglio la bandiera dei socialisti.

E la rigi-la rigi-la rigira
la rigira e sempre arditi
evviva i socialisti,
abbasso i gesuiti!

Hanno arrestato tutti i socialisti,
l'arresto fu ordinato dai ministri,
l'arresto fu ordinato dai ministri,
e questi sono i veri camorristi.

E la rigi-la rigi-la rigira,
la rigira e mai la sbaglia,
evviva i socialisti,
abbasso la sbirraglia.

La Francia ha già scacciato i preti e i frati,
le monache i conventi ed i prelati,
le monache i conventi ed i prelati,
perché eran tutte spie e in ciò pagati.

E la rigi-la rigi-la rigira
la rigira e la ferindola (?),
abbasso tutti i preti
e chi ci crede ancora.

Ma se Giordano Bruno fosse campato,
non esisterebbe più manco il papato,
non esisterebbe più manco il papato,
e il socialismo avrebbe trionfato.

E la rigi-la rigi-la rigira,
la rigira e la fa trentuno,
evviva i socialisti,
evviva Giordano Bruno.

E quando muoio io non voglio preti,
non voglio preti e frati né paternosti,
ma quattro bimbe belle alla mia barella (=feretro),
ci voglio il socialista e la su' bella.

E la rigi-la rigi-la rigira
la rota e la rotella,
evviva Giordano Bruno,
Garibaldi e Campanella!
E la rigi-la rigi-la rigira
la rota e la rotella,
evviva Giordano Bruno,
Garibaldi e Campanella!

Commento

1. L'anticlericalismo è un elemento fondamentale della cultura socialista. La Chiesa cattolica è vista come nemica, alleata dello Stato, del potere costituito o dei padroni, inutile, sfruttatrice. Ma anche qualcosa di più nefasto: devia nell'altro mondo l'attenzione dell'individuo. Promette una ricompensa fantomatica e soltanto dopo la morte. Tuttavia l'anticlericalismo non impedisce mai di rubare le idee inventate dai preti e/o dai credenti. Ad esempio il linguaggio e moltissimi valori, come *giustizia*, *uguaglianza*, *fraternità*, "giusta mercede" agli operai ecc. Ovviamente l'anticlericalismo è banale, superficiale, strumentale: non si basa su alcuna conoscenza di ciò che era stata ed era la Chiesa cattolica in 2.000 anni di storia. Basti pensare all'impegno di don Giovanni Bosco (1815-1888) per i giovani nell'Ottocento. In quei decenni poi era ancora aperta la *Questione romana* (1870), che si risolve soltanto con i *Patti lateranensi* nel 1929. L'ignoranza e la fantasia più sfrenata evitano di perdere tempo per controllare il passato e permettono di passare subito alle conclusioni che piacciono.
2. Da notare che nel 1908 lo Stato della Chiesa era appena mezzo km^2. La Chiesa però aveva potere sulle coscienze. Invano il Nazional-fascismo lotta per sottrarle i giovani e gli adulti. Di qui l'odio di socialisti e comunisti verso di essa dopo la fine del regime fascista. L'autore dimostra di aver orecchiato soltanto le parole, le sue conoscenze politiche e sociali non vanno oltre: ministri, camorristi, preti, frati, gesuiti. Più sotto cita Giordano Bruno, Garibaldi e Campanella. Dimentica però sia il papa sia le suore, distribuite in moltissimi ordini. Più sotto ci sono le monache e i prelati.
3. La Francia rivoluzionaria confisca i beni della Chiesa per sanare il debito pubblico (1789). Poi Napoleone Bonaparte (1769-1821) fa il bis, per lo stesso motivo: caccia i preti e i frati e scioglie gli ordini religiosi maschili e femminili, per incamerarne i beni. Si porta pure in Francia le opere d'arte prese dai musei degli Stati conquistati. Erano bottino di guerra. L'autore della canzone non ha il senso del tempo né degli eventi che lentamente si allontanano sempre più da noi. Erano passati 119 anni.
4. La canzone sembra un *non senso* come *Nominativi fritti e mappamondi* del Burchiello. Sembra un accatastamento di idee senza capo né coda. La prima quartina dovrebbe avere questa costruzione: "Vorrei che il Vaticano andasse in fiamme E che il papa li bruciasse lentamente, E che il papa li bruciasse lentamente, Bruciasse i preti nel ventre delle loro mamme".
5. Non è chiaro perché monache e prelati fossero "tutte spie e in ciò pagati". A chi e di chi facevano la spia? Mistero. In realtà è soltanto un modo per diffamarle. Più che di monache poi l'Italia era piena di suore, che fornivano molteplici servizi, negli ospedali come negli asili, in cambio di vitto e alloggio, cosa di non piccola importanza in una società che soffriva la fame.

6. “E la rigi-la rigi-la rigira” è un verso senza senso del ritornello. Il linguaggio popolare è pieno di espressioni insensate e di metafore, ma anche di brevi componimenti da inserire nella letteratura del *non senso*. “Capperi, è tanto che non ti vedo!” I “capperi” sott’olio non c’entrano niente, sono una semplice intercalare o un semplice riempitivo della frase. Una filastrocca per bambini dice: “Piove, / le gatte fanno le uova, / i gattini piangono, / le gatte si maritano…”
7. L’autore sfrutta i consueti personaggi dell’anticlericalismo laico: Giordano Bruno (1600), frate domenicano, e Tommaso Campanella, altro frate domenicano. Poi arriva Garibaldi, in camicia rossa. In genere non c’è Campanella, ma il frate domenicano Girolamo Savonarola, bruciato vivo a Firenze nel 1498 (tutti e tre sono frati, sono domenicani, sono più o meno ribelli) o Galileo Galilei, processato nel 1633 e condannato a recitare i salmi per le sue tesi “formalmente eretiche” sul sistema copernicano o geocentrico.
8. La canzone usa anche termini ed espressioni dialettali. L’anticlericalismo e i termini dialettali la attribuiscono all’area toscana.
9. L’anticlericalismo espresso è di modestissimo livello letterario e polemico. Ben altra cosa erano i sonetti irriverenti di Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863), più sopra, scritti 50 anni prima.
10.La canzone non attribuisce alcun merito alla Chiesa cattolica: non ci sono le cattedrali, che erano opere pubbliche auto-finanziate, che davano lavoro ad operai e a maestranze specializzate per secoli. Anche agli artisti, che riempiono d’arte tutta l’Italia e l’Europa. Non ci sono gli ordini religiosi che dal concilio di Trento (1545-63) in poi si occupano delle fasce più disagiate della popolazione. Non ci sono le scuole cattoliche professionali che insegnano ai giovani un lavoro. Un esempio: don Giovanni Bosco (1815-1888) e le sue scuole professionali per giovani. Non ci sono le parrocchie, che offrono insegnamento religioso e intrattenimento e che sono un luogo di aggregazione sociale ieri come oggi. Per l’anticlericalismo la cecità e il paraocchi sono due valori aggiunti.
10. Il lettore o l’ascoltatore però si deve mettere dal punto di vista della canzone e del suo autore, e da quel punto di vista vedere i problemi, le soluzioni, il mondo. In questo modo, immedesimandosi nella controparte, si capiscono meglio le idee, le azioni, le scelte e i limiti di intelligenza e di manovra della controparte. Poi c’è sempre tempo per giudicare.
----------I☺I----------





1. Félicien Rops, *La tentazione di sant’Antonio abate*, 1878.
2. Félicien Rops, *Pornocrati*, 1878.

A fine Ottocento l’anticlericalismo era assai diffuso in Francia e in tutti i movimenti rivoluzionari, socialisti, anarchici e comunisti. la Chiesa era considerata reazionaria, alleata delle forze reazionarie, dei padroni (o capitalisti) e dello Stato che faceva gli interessi della borghesia e reprimeva il proletariato. Era pure accusata di far pensare all’al di là, per nascondere ciò che succedeva nell’al di qua. Le accuse erano in genere ingiustificate. La Chiesa si occupava di giovani e adulti, a cui forniva servizi che lo Stato inizierà a concedere decine d’anni dopo. Basta pensare alla figura di don Giovani Bosco (1815-1888), che inventa le scuole professionali, per avviare i ragazzi al lavoro. Qui peraltro quel che conta è un motivo che attraversa i secoli: la tentazione di sant’Antonio abate. Al santo compaiono donne nude che lo tentano, ed egli si sforza di respingerle. Rops ha una buona mano e le sue opere sono indubbiamente gradevoli. Tuttavia se la prende anche con altre figure sociali come i pornocrati, coloro che gozzovigliano in mezzo alla ricchezza. E propone pure gradevoli illustrazioni di ragazze nude.

Carlo Tuzzi (1863-1912), *Bandiera rossa*, 1908

Avanti, [o] popolo, alla riscossa,
bandiera rossa, bandiera rossa!
Avanti, [o] popolo, alla riscossa,
bandiera rossa trionferà!
Bandiera rossa la trionferà,
bandiera rossa la trionferà,
bandiera rossa la trionferà,
evviva il socialismo e la libertà!

Degli sfruttati l'immensa schiera
la pura innalzi rossa bandiera,
o proletari, alla riscossa,
bandiera rossa trionferà!
Bandiera rossa la trionferà...

Il frutto del lavoro a chi lavora andrà!
Dai campi al mare, dalla miniera
all'officina, chi soffre e spera
sia pronto, è l'ora della riscossa,
bandiera rossa trionferà!
Bandiera rossa la trionferà...

Per la democrazia e la libertà
non più nemici, non più frontiere
con ai confini rosse bandiere,
o socialisti, alla riscossa,
bandiera rossa trionferà!
Bandiera rossa la trionferà...

È solo il socialismo che dà libertà.
Avanti, popolo, tuona il cannone,
rivoluzione, rivoluzione!
Avanti, popolo, tuona il cannone,
rivoluzione vogliamo far.
Rivoluzione noi vogliamo far,
rivoluzione noi vogliamo far,
rivoluzione noi vogliamo far,
evviva il comunismo e la libertà!

Commento

1. Nella canzone gli *operai* sono stati assassinati, ci sono soltanto *proletari*, poveri di denaro e ricchi di figli (*proles*). A dire il vero, i figli non cadono dal cielo, ma sono il frutto delle attività sessuali notturne o diurne di un maschio e di una femmina. Ma davanti alla lotta rivoluzionaria questi particolari passano in secondo piano. Il termine *proletari* è usato una sola volta, e per motivi fonetici: operai suonava molto male. Gli si preferisce *popolo*: "Avanti, o popolo".
2. Come i canti di Chiesa, anche questo inno va cantato in coro. L'effetto su chi canta e su chi ascolta è certamente straordinario. Fa sentire il senso della coralità e dell'unità di pensiero, di fede e di azione.
3. Anche qui i termini chiave sono: *sfruttati*, *proletari*, "chi soffre e spera" (presi dal *Vangelo* o dalla Chiesa), *rivoluzione*, *socialismo*, *comunismo*, "democrazia e libertà". Nei primi tempi eroici i fedeli mettevano incomune i beni che possedevano.
4. Costruzione: "l'immensa schiera degli sfruttati innalzi la pura rossa bandiera".
5. "Non più nemici, non più frontiere…": intellettuali socialisti hanno la testa piena di fanfaluche, di sogni e di illusioni. Non hanno la minima idea di che cosa siano e a che cosa servano le frontiere e tutti i documenti che, da che mondo è mondo, deve avere chi si sposta da un territorio a un altro. Propongono un vago internazionalismo, che spera nell'aiuto degli altri movimenti operai per fare la rivoluzione a casa propria.
6. La canzone inneggia non più alla *rivolta* solitaria, ma alla *rivoluzione*, che coinvolge tutti gli *sfruttati*. Operai e dirigenti sindacali se la sono sempre presa con i padroni sfruttatori. E curiosamente non hanno mai attuato l'esperienza di una impresa autogestita. Eppure bastava poco denaro iniziale per aprirla. Così potevano controllare in prima persona e concretamente se le loro idee funzionavano o erano sballate. E conoscevano direttamente i problemi del "padrone". L'autogestione delle fabbriche nel "biennio rosso" (1919-20) fu un fallimento, si smorzò da sola… Il padrone *fannullone* invece sapeva farle funzionare.
7. Le sballate idee di Karl Marx (1818-1883), un sedicente economista che avrebbe dimostrato in modo "scientifico" lo *sfruttamento* dell'operaio da parte del padrone capitalista, hanno attecchito. Gli operai pensano di essere loro i produttori e quindi i proprietari delle merci prodotte: "Il frutto del lavoro a chi lavora andrà!". Non riescono a capire che sono semplici esecutori di progetti altrui. La merce è stata progettata dall'ingegnere stipendiato dal padrone o, meglio, dal proprietario della fabbrica o dall'imprenditore o dal capitalista. Il padrone (o chi per lui) ha assemblato in una fabbrica ingegneri, segretarie, operai, di cui ha comperato il tempo: gli ingegneri progettano, gli operai eseguono. Altri portano via la merce, altri ne fanno la pubblicità. La merce deve essere pure concorrenziale rispetto alle altre merci dello stesso tipo, presenti sul mercato. L'ignoranza non è mai stata una virtù e non permette di pianificare in modo corretto le azioni per cambiare lo *status quo* che non piace.
8. "Avanti, popolo, tuona il cannone, Rivoluzione vogliamo far": altri propositi del tutto velleitari, ma che suonano bene e sembrano avere un senso.
9. A tutti i rivoluzionari è sempre sfuggito che in fabbrica non ci sono soltanto operai, ma anche altre figure (dall'ingegnere alla donna delle pulizie ai fornitori), e che l'operaio produce la merce con gli strumenti del padrone nella fabbrica del padrone… Che poi non è un padrone, ma un imprenditore, un commerciante, un latifondista, un industriale.
10. Ci sono i soliti slogan miracolosi: "democrazia e libertà", "socialismo che dà libertà", "comunismo e libertà", "Rivoluzione noi vogliamo far". Inutile cercare chiarimenti sulle parole usate: non si trovano.

----------I☺I----------

James Oppenheim (1882-1932), *Il pane e le rose*, 1912

Mentre marciamo, marciamo [per lo sciopero],
nella bellezza del giorno,
milioni di cucine buie e cupe,
miriadi di fabbriche dai tetti grigi
son tutte toccate dallo splendore,
che un sole improvviso dischiude,
poiché la gente ci sente cantare:
"Il pane e le rose! Il pane e le rose!"

Mentre marciamo, marciamo,
noi combattiamo anche per gli uomini
perché anch'essi son figli di donne
e noi per loro siamo madri ancora!
Le nostre vite non dovranno esser sudate
dalla nascita fino alla fine,
i nostri cuori han fame come i nostri corpi:
dateci il pane, ma dateci anche le rose!

Mentre marciamo, marciamo,
innumerevoli donne morte
piangono attraverso il nostro canto
il loro antico grido per il pane.
I loro spiriti affaticati conobbero
l'arte, l'amore e la bellezza.
Sì, noi lottiamo per il pane,
ma anche per le rose!

Mentre marciamo, marciamo,
portiamo giorni migliori,
poiché la rinascita delle donne
significa la rinascita dell'umanità.
Non più chi si affatica e chi si annoia,
dieci che lavorano e uno che riposa,
ma la condivisione delle gioie della vita:
"Il pane e le rose! Il pane e le rose!"

Le nostre vite non dovranno esser sudate
dalla nascita fino alla fine,
i nostri cuori han fame come i nostri corpi:
dateci il pane, ma dateci anche le rose!

Commento

1. La canzone fu scritta nel 1912 poco prima dello sciopero delle operaie tessili a Lawrence (Massachusetts). La traduzione è stata rivista, quelle disponibili erano (addirittura) sbagliate. Tuttavia non può rendere il testo originale. Ogni lingua ha la sua armonia.

2. Il contesto: "Fondata nel 1845, Lawrence era una città tessile fiorente ma attraversata da profondi turbamenti. Nel XX secolo, la meccanizzazione e la dequalificazione del lavoro permisero ai proprietari delle fabbriche di eliminare lavoratori qualificati e impiegare invece un gran numero di lavoratori immigrati non qualificati, la maggioranza dei quali donne e bambini, anche sotto i 14 anni. Il lavoro nelle industrie aveva un ritmo estenuante, era ripetitivo e pericoloso e le condizioni erano diventate ancora peggiori per gli operai nel decennio prima dello sciopero. L'aumento della produzione permise ai proprietari delle fabbriche di tagliare i salari dei loro dipendenti e licenziare gran numero di lavoratori. Coloro che mantennero il posto di lavoro guadagnavano meno di 9 dollari a settimana per 56 ore di lavoro. I lavoratori a Lawrence vivevano in edifici affollati e appartamenti pericolanti. Spesso le famiglie erano costrette a condividere le case. Erano diffuse molte malattie mortali, come rachitismo, tubercolosi e altre malattie respiratorie, tanto che il tasso di mortalità infantile era del 50% prima dei 6 anni e oltre un terzo degli operai non arrivava ai 25 anni.
Una nuova legge del Massachusetts entrata in vigore il 1º gennaio 1912 ridusse il numero massimo di ore di lavoro a settimana per le donne e i bambini da 56 a 54. L'11 gennaio i lavoratori scoprirono che, assieme alle ore di lavoro, la legge avrebbe ridotto anche la paga settimanale di 6 dollari, che corrispondeva a diverse forme di pane. Questa, per i lavoratori che vivevano sull'orlo della fame e che lavoravano in condizioni di sicurezza e di igiene praticamente inesistenti, fu la goccia che fece traboccare il vaso. A questo punto, i lavoratori, per la maggior parte donne, fermarono i telai e al grido di "Short pay, short pay!" ("Paga ridotta, paga ridotta!"), lamentando di essere sottopagati, si riversarono nelle strade per protestare. Il giorno seguente si unirono operai e operaie provenienti da altre fabbriche e nel giro di una settimana 25.000 lavoratori erano in sciopero. […] lo sciopero andò avanti fino al 14 marzo: i lavoratori ottennero un aumento del 25% per i lavoratori meno pagati e del 15% per quelli che erano più retribuiti, l'aumento per le ore di straordinario e la riassunzione degli scioperanti. I protestanti festeggiarono la vittoria cantando *The International*, l'inno socialista. […]
Gli scioperanti negli anni seguenti persero molti dei diritti che avevano guadagnato con fatica: l'IWW [Industrial Workers of the World, il sindacato che guidò lo sciopero] disprezzava i contratti scritti, ritenendo che tali contratti incoraggiassero i lavoratori ad abbandonare la loro lotta quotidiana, così per i proprietari delle industrie non fu difficile lentamente ridurre gli aumenti che erano stati concessi e le condizioni di lavoro andarono peggiorando. La Chiesa Cattolica si unì ai padroni in una campagna per screditare l'IWW ed i membri del sindacato. Nell'autunno del 1913, le adesioni all'IWW a Lawrence erano diminuite a sole 700 persone ed una recessione economica nel 1913-14 portò tagli salariali e disoccupazione ai lavoratori delle fabbriche. Tuttavia, lo sciopero di Lawrence aveva dimostrato che i lavoratori oppressi e di diverse nazionalità potevano unirsi, organizzarsi e condurre una potente lotta per ottenere concessioni da parte dei padroni.
La frase da cui fu estrapolato lo slogan fu pronunciata da Rose Schneiderman [un'immigrata polacca (1882-1972)], leader femminista e socialista della WTUL [*The Women's Trade Union League* (1903-50)], durante un discorso che rivendicava il diritto di voto

femminile di fronte ad una platea di suffragette benestanti a Cleveland:

«Ciò che la donna che lavora vuole è il diritto di vivere, non semplicemente di esistere – il diritto alla vita così come ce l'ha la donna ricca, [il diritto] al sole e alla musica e all'arte. Voi non avete niente che anche l'operaia più umile non abbia il diritto di avere. L'operaia deve avere il pane, ma deve avere anche le rose. Date una mano anche voi, donne del privilegio, a darle la scheda elettorale con cui combattere»" (*Wikipedia*, voce *Sciopero del pane e delle rose*, consultato il 10.03.2020).

La Schneiderman vuole unire il pane a un'immagine romantica assai gradevole: le rose. Si spera che abbia raggiunto il suo scopo, poiché si rivolgeva a donne benestanti di Cleveland. In realtà il pane che i lavoratori potevano comprare era poco, serviva più pane e anche un po' di companatico. A un lavoratore con 10 ore giornaliere sulle spalle le rose apparivano uno spreco di risorse.
3. Qualche traduzione forza un po' troppo il testo:

> Non ci sarà più chi sfrutta e chi viene sfruttato,
> chi lavora duramente mentre l'altro riposa,
> ma condivideremo ecc.

Il testo dice:

> No more the drudge and idler,
> Non più il peso per uno e l'ozio per un altro,
> Ten that toil where one renose,
> Dieci che faticano mentre uno si riposa,
>
> But the sharing of life's glories.
> Ma la condivisione delle glorie della vita.

4. Anche questa canzone americana propone l'idea che il datore di lavoro sia uno sfaticato che vive sulle spalle dei lavoratori. Ma la convinzione è espressa con garbo. Non c'è l'invito a prendere la falce e a impugnare il martello, per abbattere il sistema (Paolo Pietrangeli, *Contessa*, 1966). E soltanto in un secondo momento si capisce che "marciamo" vuol dire che le donne stanno scioperando e sono in corteo.
5. Il pane è il cibo per il corpo, le rose per l'anima.
6. Vale la pena di mettersi per un momento dalla parte dei datori di lavoro (o degli imprenditori): l'estensore della voce non sa che un imprenditore cerca il lavoratore che può pagare di meno e che in città sul mercato del lavoro c'era manodopera in abbondanza, costituita da immigrati. L'imprenditore approfitta della situazione. Forse ha aperto lui o forse non è stato lui ad aprire le frontiere dell'immigrazione. Non importa. Egli si limita ad approfittarne. Le responsabilità sono altrove. Magari chi ha aperto le frontiere riteneva che gli immigrati (tutti regolari) facessero gli interessi del paese e dovessero essere accolti. E non vedeva le loro precarie condizioni di vita, perché era abituato a vederle e non ci faceva più caso o le rimuoveva dalla sua mente. E lo Stato non interveniva, né ieri né oggi.
7. Gli scioperanti chiedono (giustamente) una paga più alta della mera sopravvivenza, ma non si chiedono perché le paghe sono basse e perché essi sono così facilmente ricattabili. È comodo dare la colpa sempre alla controparte. Il sindacato che rifiuta i contratti scritti (un'idea demente e criminale) è pure fuori del mondo ed è doppiamente pericoloso per gli operai: toglie loro una protezione e li fa passare per sovversivi, sempre pronti a minacciare il "padrone" e l'ordine sociale esistente. Perciò alla fine anche le donne e i ragazzini diventano socialmente pericolosi perché chiedono un aumento di salario per vivere. L'associazione di idee è scorretta, ma è facilissima da fare. E i sindacati sono mentecatti, perché non capiscono che è un vantaggio per tutti ridurre al minimo i conflitti tra le due parti e vedere i margini di manovra che ognuna delle due parti può avere. Non si preoccupano della concorrenza sul lavoro fatta dagli immigrati, seppur regolari. E magari poteva essere pure un'idea che lavoratori e lavoratrici si organizzassero meglio nella loro vita privata. Certamente con una mortalità così elevata qualsiasi forma di organizzazione era difficile, se non impossibile. E gli sprechi di risorse altissimo: la vita media era di appena 25 anni.
8. Una domanda che un datore di lavoro e anche un economista si deve porre: un operaio più morto che vivo quanto produce? Quale margine di profitto permette alla fabbrica? A queste si aggiungeva almeno un'altra domanda: all'*imprenditore* conveniva far lavorare 10 ore al giorno e avere operai sempre stanchi o conveniva ridurre l'orario di sua spontanea volontà e sfruttare meglio la forza lavoro? Tuttavia l'imprenditore si convinceva che 10 ore di lavoro comportassero 10 volte la produzione della prima ora. Una pia illusione.
9. In Italia le condizioni di lavoro erano diverse, come dice la canzone *Se otto ore vi sembran poche* (1906). L'orario variava anche da settore a settore. Nel 1919 le organizzazioni internazionali dei sindacati concordano le 48 ore settimanali, recepite nel 1925 dall'Italia.
10. Il 1º maggio è la Festa dei lavoratori, celebrata ogni anno in molti paesi del mondo, per ricordare tutte le lotte per i diritti dei lavoratori, originariamente nate per la riduzione della giornata lavorativa. Fu stabilita a Parigi nel 1889 dalla Seconda Internazionale dei Lavoratori e prende lo spunto da un episodio avvenuto a Chicago tre anni prima. Il 1° maggio 1886 in tutti gli Stati Uniti era stato indetto uno sciopero generale, con il quale gli operai rivendicavano migliori condizioni di lavoro. La protesta continuò per tre giorni e culminò a Chicago con lo scontro tra lavoratori in sciopero e polizia. Ci furono undici morti (Massacro di Haymarket, 4 maggio).
11. Nel 1969 in Italia i sindacati della FIAT sono per lo sciopero ad oltranza. E praticano una strategia che li porta alla sconfitta: la marcia dei 40.000 quadri FIAT contro di essi (14 ottobre 1980).

Nino Oxilia (1889-1917), *Commiato*, 1909

Son finiti i giorni lieti
degli studi e degli amori
o compagni, in alto i cuori
e il passato salutiam.

È la vita una battaglia
è il cammino irto d'inganni;
ma siam forti, abbiam vent'anni,
l'avvenire non temiam.
Giovinezza, giovinezza,
primavera di bellezza!
Della vita nell'asprezza,
il tuo canto squilla e va!

Stretti stretti sotto braccio
d'una piccola sdegnosa
trecce bionde, labbra rosa
occhi azzurri come il mar.

Ricordare in primavera
i crepuscoli vermigli (=rossi)
tra le verdi ombre dei tigli
i fantastici vagar.
Giovinezza, giovinezza…

Salve, nostra adolescenza;
te commossi salutiamo,
per la vita ce ne andiamo,
il tuo riso cesserà.

Ma se il grido ci giungesse
dei compagni non redenti
alla morte sorridenti
il nemico ci vedrà.
Giovinezza, giovinezza…

Commento
1. Il testo esprime la vita turbolenta di fine Ottocento e inizi Novecento. I conflitti sociali erano violentissimi e la discussione politica si faceva con le bombe o sparando sulla folla. L'atmosfera coinvolge anche la vita dello studente che si laurea e che deve dare l'addio alla giovinezza e alla vita spensierata di chi ha (denaro e) tempo libero.
2. Il testo mette insieme estetismo e super-omismo dannunziani ed anche il nazionalismo che si diffonde in Europa dopo il 1870. La beffa di Buccari (10-11.02.1918) e il volo su Vienna (09.08.1918) avvengono qualche anno dopo durante la guerra. Nel 1909 Filippo Tommaso Marinetti pubblica il *Manifesto del Futurismo* a Parigi: un inno alla violenza, "sola igiene del mondo".
3. "In alto i cuori" traduce alla lettera *Sursum corda!*, della messa domenicale: abbiate coraggio.
4. "L'avvenire non temiam": anche i fascisti hanno il loro *avvenire*.
5. Ancora una ragazza bionda: "una piccola sdegnosa trecce bionde".
6. "Il grido dei compagni non redenti": all'unità mancava Il Trentino-Alto Adige e il Friùli-Venezia Giulia.
7. In seguito i *compagni* fascisti diventano *camerati*. Ogni movimento ha il suo nome: *fratelli*, *compagni*, *camerati*. Fuori della politica o della religione c'è ancora un termine: *drudo*, amico.
8. Il primo a cantare la giovinezza è Lorenzo de' Medici nella *Canzona di Bacco e Arianna* (1490):

Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Alla sua morte iniziano le invasioni barbariche (1494): Francia, Spagna e Impero asburgico. L'oppressione straniera finisce soltanto nel 1870-1918.
9. Ad esso conviene confrontare il nuovo ritornello:

Giovinezza, giovinezza,
primavera di bellezza!
Della vita nell'asprezza,
il tuo canto squilla e va!

Il canto unisce *giovinezza* e *bellezza*. Poi completa: "Nelle asprezze della vita il tuo canto squilla gioioso e poi va, procede per la sua strada, per la strada della vita!". Lorenzo de' Medici pensava e si rifugiava nel passato (non c'erano alternative), quando scrisse la *Canzona di Bacco e Arianna* (1490), che cantava la giovinezza. Oxilia si proietta gioiosamente nel futuro. È disposto ad affrontare con gioia le asprezze della vita. I tempi erano cambiati.
7. In seguito il termine "compagni" è sostituito con "camerati". I "compagni non redenti" sono il Trentino-Alto Adige e il Friùli-Venezia Giulia, conquistati con la prima guerra mondiale (1915-18).
8.



1. *Alpini italiani in posizione con le mitralatrici*, 1915-18.
----------I☺I----------

Inno degli arditi, 1917

Col pugnale e con le bombe
ne la vita del terrore,
quando l'obice rimbomba
non ci trema in petto il cuore.

Nostra unica bandiera
sei di un unico colore,
sei una fiamma tutta nera
che divampa in ogni cuor.
Giovinezza, giovinezza,
primavera di bellezza,
nel dolore e nell'ebbrezza
il tuo canto esulterà!

Là sui campi di battaglia
con indomito valore
quando fischia la mitraglia
andrem contro l'oppressore.

Col pugnale stretto ai denti
attacchiamo con furore
alla morte sorridenti
pria (=prima) d'andar al disonor!
Giovinezza, giovinezza…

Commento
1. Il canto goliardico diventa un inno di guerra, l'inno degli arditi che non hanno paura della morte, ma soltanto del disonore. L'*onore* e il *puntiglio* erano stati valori spagnoli nei secc. XVI-XVIII. In azzurro i termini più significativi.
2. Conviene confrontare l'ideale dell'onore quale emergeva nell'*Aminta* di Tasso e quale emerge in questo ben diverso contesto storico. I valori sono esasperati ed estremizzati. Quel che conta è soltanto l'*azione* e il *bel gesto*.
3. E ricordare che la *giovinezza* unita alla *bellezza* era nata 400 anni prima con Lorenzo de' Medici, che giustamente prevedeva un futuro pieno di pericoli per l'Italia. E così fu.
4. La violenza era stata l'ideale di altre epoche storiche: i greci antichi hanno passato il tempo a farsi guerra tra loro. Ma tra passato e presente c'era una enorme differenza: le armi di guerra, che erano divenute armi di distruzione di massa. In Europa non c'è alcuna guerra nel 1870-1914. Ma si approntano nuove armi, che non si testano. Quando si usano nella prima guerra mondiale, tutti i comandi le usano con la strategia bellica tradizionale dell'assalto frontale. Una carneficina. A cui si risponde scavando le trincee, facendo assalti e nuovi assalti sempre inutili, che portavano a stragi di soldati dalle due parti. La guerra diventa prima di posizione e poi di resistenza: vince lo Stato o la coalizione di Stati che ha una economia più forte e maggiori risorse di soldati.
5. C'è chi ama la guerra e chi la odia. Chi ama una professione e chi un'altra. Conviene confrontare l'*Inno degli arditi* con *Fratelli d'Italia* (1848) di Goffredo Mameli e con *Fratelli* (1916) di Giuseppe Ungaretti e soprattutto con l'*Inno della rivolta* (1904) di Luigi Molinari. I valori sono molto vari e soprattutto sono arbitrari.







1. *Simbolo degli arditi*, 1915-18.
2. *Arditi italiani tra le trincee della prima guerra mondiale*, 1915-18.
3. *Arditi incursori della Marina Militare Italiana*, sd.
----------I☺I----------

E.A. Mario (1884-1961), *La leggenda del Piave*, 1918

I Il Piave mormorava
calmo e placido, al passaggio
dei primi fanti, il ventiquattro maggio:
l'esercito marciava
per raggiunger la frontiera
per far contro il nemico una barriera...
Muti passaron quella notte i fanti:
tacere bisognava andare avanti!
S'udiva intanto dalle amate sponde,
sommesso e lieve il tripudiar dell'onde.
Era un presagio dolce e lusinghiero.
Il Piave mormorò:
"Non passa lo straniero!"

II Ma in una notte trista
si parlò di tradimento
e il Piave udiva l'ira e lo sgomento…
Ahi, quanta gente ha vista
venir giù, lasciare il tetto,
per l'onta consumata a Caporetto!
Profughi ovunque! Dai lontani monti,
venivano a gremir tutti i suoi ponti.
S'udiva allor, dalle violate sponde
sommesso e tristo il mormorio dell'onde.
come un singhiozzo, in quell'autunno nero,
il Piave mormorò:
"Ritorna lo straniero!"

III E ritornò il nemico
per l'orgoglio e per la fame:
volea sfogare tutte le sue brame...
Vedeva il piano aprico (=la pianura soleggiata),
di lassù: voleva ancora
sfamarsi, e tripudiare come allora…
No! – disse il Piave. – No! – dissero i fanti,
mai più il nemico faccia un passo avanti.
Si vide il Piave rigonfiar le sponde!
E come i fanti combattevan l'onde...
Rosso di sangue del nemico altero (=superbo),
il Piave comandò:
"Indietro, va', straniero!"

IV Indietreggiò il nemico
fino a Trieste, fino a Trento…
E la Vittoria sciolse l'ali al vento!
Fu sacro il patto antico:
tra le schiere, furon visti
risorgere Oberdan, Sauro, Battisti…
Infranse, alfin, l'italico valore
le forche e l'armi dell'impiccatore!
Sicure l'Alpi… libere le sponde…
E tacque il Piave: si placaron l'onde…
Sul patrio suolo, vinti i torvi Imperi,
la Pace non trovò
né oppressi, né stranieri!

Commento

1. E.A. Mario è lo pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta, un autore napoletano che scrisse moltissime canzoni. L'inno è scritto nel 1918, dopo la ritirata di Caporetto (1917), a guerra quasi terminata. Il primo verso è una falsificazione dei fatti: l'esercito italiano non andava a fare al nemico una barriera, bensì stava marciando per attaccare l'impero austro-ungarico, a cui il governo aveva dichiarato guerra.
2. "Ma in una notte trista Si parlò di tradimento ": il testo non è per niente chiaro, ma non importa. Quel che conta è la musicalità delle parole. Quando si canta, non si pensa mai a ciò che si canta.
3. Potente ed evocativa l'immagine delle onde del Piave che si schierano con i fanti contro il nemico. Ma resta letteratura. Le metafore sono ben altra cosa rispetto alla realtà.
4. La rotta (o disfatta) di Caporetto (1917) è presentata in modo vago. In realtà era frutto di errori di strategia militare. Il capo supremo dell'esercito, il gen. Cadorna, mandava all'assalto i soldati, che erano sterminati per modesti guadagni di terra. Nei primi sei mesi di guerra i morti sono ben 250.000. L'esercito italiano era organizzato per l'attacco, non per la difesa in profondità, perciò nel 1917 l'esercito austro-ungarico, sfondata la prima linea, dilaga fino al Piave, dove è fortunosamente fermato. Ma non c'è alcuna condanna dei vertici militari.
5. Guglielmo Oberdan (1858-1882) compie un attentato contro l'imperatore a Trieste, è processato e condannato a morte. Nazario Sauro (1880-1916) e Cesare Battisti (1875-1916) sono due austro-ungarici, che si arruolano nell'esercito italiano, sono catturati, processati per alto tradimento e impiccati. Sono i più noti patrioti irredentisti.
6. Il testo si riscatta, anche se solo a parole, alla fine: "Sul patrio suolo, vinti i torvi Imperi, La Pace non trovò Né oppressi, né stranieri". Una pia illusione.



1. *"Tutti eroi! O il Piave o tutti accoppati"*, 1918.

G. Ferretti, *All'armi! All'armi! All'armi siam Fascisti!*, 1920

I. All'armi! All'armi! All'armi siam Fascisti!
Noi siam del Fascio la falange ardita
ch'è pronta per l'Italia a dar la vita,
abbiam con noi la forza e l'ardimento,
che ci fa fieri all'ora del cimento (=prova).

Non abbia tregua mai la nostra azione
contro i tiranni e contro gli oppressori
che vollero avvilita la nazione,
e allor la libertà alfin trionferà.

Su vendichiamo la patria nostra
dall'onta triste della rossa servitù,
su, su "fascisti" alla riscossa
che il nostro giorno giunse alfin!

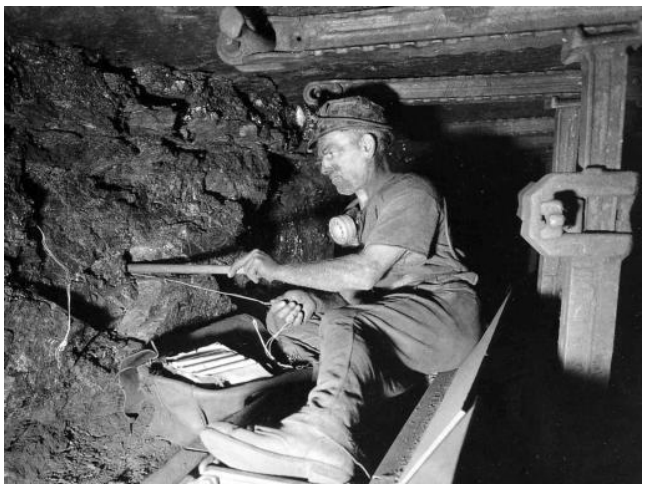
II. All'armi! All'armi! All'armi siam Fascisti!
Noi del Fascismo siam l'invitta schiera (=vittoriosa)
noi dell'Italia siam la primavera,
anima nuova e nuova giovinezza,
pugno d'audaci, pegno di salvezza.

Da un'orda di vigliacchi e disertori
non più sia calpestato il nostro suolo,
un'era di lavor l'Italia onori
e ci protegga ognor
il santo tricolor.
Non più nei campi né all'officine
sventoli ancora l'insegna rossa,
su, su "fascisti" alla riscossa
che il nostro giorno giunse alfin!

III. All'armi! All'armi! All'armi siam Fascisti!
Se lotta poi si vuol, sia lotta a oltranza
finché svanisca ogni tracotanza,
su, diamo al vento i nostri gagliardetti
che abbiam pura fede e saldi petti.

Pura avanguardia sono i nostri morti
che cadder trucidati nell'agguato,
marcian con noi e son tutti risorti,
e noi la vita lor vogliamo vendicar.
Or solleviamo la patria nostra
dall'onta triste della rossa servitù
su, su "fascisti" alla riscossa
che il nostro giorno giunse alfin!

Commento
1. La guerra aveva abituato i soldati a uccidere. Ed essi portano la violenza con sé, quando ritornano a casa. I governi italiani che via via si succedono passano il tempo a litigare e non risolvono i problemi del primo dopo guerra: inflazione, reduci, debito pubblico, vedove e orfani, difficoltà delle famiglie, passaggio dall'economia di guerra all'economia di pace. E i reduci ritornano ad usare la violenza. Ma la colpa è dei governi che non risolvono i problemi del paese. C'è la violenza delle squadre fasciste (1919-23) e la violenza dei sindacati, dei socialisti e degli operai che occupano le fabbriche ("biennio rosso", 1919-20).
2. I fascisti hanno il culto della violenza, e la mettono a disposizione prima dei latifondisti della val Padana, poi degli industriali. E, vedendo la debolezza delle opposizioni, in 3.000 fanno la marcia su Roma – una gogliardata – e poco dopo raggiungono il potere legalmente, con l'appoggio del re, che incarica Mussolini di formare il nuovo governo (28.10.1922). Nelle elezioni del 1923 fanno il bis, anche se con qualche (insignificante) broglio elettorale. E il partito Nazional-fascista ha la maggioranza assoluta, sempre democraticamente, in parlamento. Tutti erano stanchi dei disordini costantemente garantiti dai partiti.
3. L'inno rimanda a Giovanni Berchet (1783-1851), *All'armi! All'armi!* (1838).
4. Il linguaggio è duro e violento. Gli influssi letterari e tradizionali sono scarsi. È il linguaggio di chi è giovane, ha fatto la guerra e ha portato a casa il disprezzo per la morte provato in trincea. Il Nazional-fascismo è legato alla patria e ai valori tradizionali, che si radicano nell'impero romano. Perciò odia a morte i movimenti socialisti e comunisti, che sono internazionalisti. Li considera traditori. Peraltro, se si va a vedere, si scopre che termini usati e ideali sono comuni a socialisti, comunisti, anarchici e fascisti.
5. "Alla riscossa", cioè "andiamo alla rivincita", come nella canzone avversaria di Carlo Tuzzi (1863-1912), *Bandiera rossa*, 1908. D'altra parte i movimenti erano diversi di nome, ma vivevano le stesse situazioni. Le risposte non potevano essere molto diverse.
6. Conviene confrontare l'inno nazional-fascista con l'*Internazionale* (1871), l'*Inno dei lavoratori* (1886), Pietro Gori (1865-1911), *Inno del primo maggio* (1892) e l'*Internazionale* (1901), per cogliere somiglianze e differenze e per vedere come è valutata la violenza rivoluzionaria.



1. *Un minatore al lavoro in Belgio negli anni Cinquanta*, 1956sd. A Marcinelle nei pozzi morirono 262 lavoratori, di cui 136 italiani (08.08.1956).

----------I☺I----------

Dimmi, bel giovane, 1920

“Dimmi, bel giovane,
onesto e biondo,
dimmi la patria
tua qual è.”

«Adoro il popolo,
la mia patria è il mondo,
il pensier libero
è la mia fe’ (=fede).»
La casa è di chi l’abita,
è un vile chi lo ignora;
il tempo è dei filosofi,
la terra di chi la lavora.

«Addio, mia bella
casetta, addio,
[addio, o] madre amatissima
e genitor (=il padre).

Io pugno intrepido (=combatto con coraggio)
per la Comune (=di Parigi, 1871),
come Leonida (=generale greco antico)
saprò morir.»
La casa è di chi l’abita...

Commento
1. Il testo riprodotto è anonimo ed è stato raccolto dopo la prima guerra mondiale. È una rivisitazione del testo originario, di ben 22 strofe, scritto nel 1873 da Francesco Giuseppe Bertelli (1836-1919), sopra riportato, che doveva costituire un immaginario *Esame di ammissione del volontario alla Comune di Parigi*. Il nuovo testo è molto semplice, molto breve, immediato e orecchiabile. Il ritornello (in corsivo) è cantato dal coro. Il protagonista preferisce salutare madre e padre e casetta. E dimentica la morosa, che nella lunga poesia del 1873 si chiamava Angelica.
2. Anche in questo canto di protesta la patria è il mondo intero e la libertà di pensiero diventa l’ideale più alto della fede *laica*. Questi ideali sono ribaditi contro lo Stato *borghese* ed *oppressore*. Le cose stanno effettivamente così. Eppure il canto sembra più di fine Ottocento che degli anni Venti: non appare la drammatica esperienza della prima guerra mondiale, né il “biennio rosso” (1919-20). E il riferimento alla Comune parigina è vecchio di 50 anni e costituisce un motivo tradizionale dell’agiografia laica e socialista. La rivisitazione e l’aggiornamento sono stati soltanto parziali e sono rimasti sia il riferimento alla Comune (divenuta un’icona del movimento operaio internazionale) sia il riferimento alla cultura classica. Peraltro la cultura di protesta è normalmente in ritardo sui tempi. I suoi cultori sono in genere intellettuali pieni di buona volontà e anche generosi, ma socialmente e culturalmente emarginati. Gli intellettuali maggiori preferiscono altri lidi e altre entrate.
3. Conviene sottolineare quanto i versi e le idee proposte siano orecchiabili, ma dovrebbe essere chiaro che i problemi sottesi sono ben più gravi. Non si risolve il problema della casa dicendo che “è di chi l’abita”. Ci sono da sempre i diritti di proprietà. Ugualmente non si risolve il problema della terra dicendo che è “di chi la lavora”. Oltre ai problemi di proprietà, ci sono anche problemi di teoria economica: per il mercato rende di più la piccola o la grande proprietà/azienda? E *dal punto di vista della società* quale soluzione *conviene* scegliere? La grande proprietà permette le economie di scala con il parco trattori. Erano passati i tempi di Melibeo e di Titiro, due agricoltori cantati da Virgilio Marone (70-19 a.C.), quando quattro buoi e un aratro bastavano a lavorare la terra e a vivere decorosamente. Negli anni Cinquanta e Sessanta i partiti di Sinistra proponevano ancora la terra ai contadini e l’esproprio dei latifondi, ignorando che il settore economico trainante era ormai l’industria (e più avanti il settore terziario). Un altro punto dolente è l’affermazione che “la mia patria è il mondo intero”. Chi scrive non ha la minima idea di che cosa voglia dire “gestione di un territorio e costi di gestione del territorio”. L’arretratezza culturale dei partiti che rappresentano i lavoratori è un’ulteriore minaccia per chi emigra.
4. Dovrebbe essere ovvio che, se è difficile (e costoso) gestire un piccolo territorio (lo Stato, le regioni), è ancora più difficile gestire un grandissimo territorio (il mondo intero), abitato da gente con usi costumi, tradizioni diverse e in conflitto tra loro. Ma questa banalissima verità non entra nelle teste dei rivoluzionari e degli intellettuali che si mettono a capo delle masse. Quel che manca del tutto a questi “intellettuali” è la conoscenza del mondo, la conoscenza del passato e la conoscenza della psicologia umana. E si intossicano con idee e slogan come l’autogestione, la dimostrazione “scientifica” dello sfruttamento operaio da parte dei capitalisti, la presa violenta del potere, la dittatura del proletariato, la società senza classi, l’amore libero, l’uguaglianza tra uomo e donna. A quanto pare, non hanno mai visto una donna nuda, neanche nei quadri, e non sanno com’è fatta.
5. Il canto è a due voci, come molti altri canti: chi pone la domanda – in questo caso una donna – e il giovane che dà la risposta. La struttura è quella dei *contrasti* poetici medioevali o, più da vicino, quella del catechismo della Chiesa cattolica, costruito sulla domanda seguita dalla risposta. Ciò non deve sorprendere: la Chiesa fornisce linguaggio, idee, ideali e immagini alla cultura di protesta. Gli intellettuali in genere si sono formati in essa o ne adoperano la cultura perché si rivolgono ad emarginati che hanno quella cultura.
6. Il linguaggio presenta molte parole e immagini di area dotta: il **bel** *giovane onesto e biondo* che certamente non è italiano (Manfredi di Svevia, *Pg* III, 107: *Biondo era e bello…*), la *fe’*, la *fede*, degli arcadi (inizi sec. XVIII) o di Pietro Metastasio (1698-1782). C’è anche un incredibile e sorprendente *excursus* nella filosofia (*Il tempo è dei filosofi*). E l’ideale di vita è quello di restare in quella casetta, che si abbandona

per andare in esilio. Il protagonista quindi non è propriamente un operaio, non vive nei casermoni o nelle periferie cittadine. È un intellettuale socialmente emarginato, che dà voce alle sue condizioni di vita come alle condizioni di vita degli altri diseredati.
7. Ci sono anche altri riferimenti interessanti: la Comune parigina (1871) e l'eroico sacrificio dello spartano Leonida con i suoi 300 soldati alle Termopili, per resistere alle truppe persiane (480 a.C.). Oltre al mondo greco è coinvolto il mondo romano: io *pugno* (=combatto) intrepido (=con la *virtus*, il valore militare, dei romani) per la Comune di Parigi (1871). La cultura di chi scrive è quella che si assimila nel liceo classico, una scuola per pochi fino alla riforma del 1963. Essi permettono di scrivere in modo letterario elevato, ma non contribuiscono minimamente ad aver una visione chiara e articolata della società e della economia. Sono belli e inutili.
8. Il testo propone anche precise regole sociali: la casa appartiene a chi la abita e la terra a chi la lavora. E la nuova divinità non si trova nell'altro mondo, ma è il *popolo*, per il quale l'interessato si sacrifica. Non ci si pone la domanda o il problema chi ha costruito la casa e perché; né a che titolo il bracciante lavori la terra del latifondista o dell'agricoltore. Manca qualsiasi visione giuridica dei rapporti economici e dei rapporti sociali. Pensare costa fatica. E le risposte possono essere anche sgradite.
9. La casetta, anche se è una casetta, è talmente importante, che sostituisce la moglie o la morosa. Il testo del 1873 aveva invece *capanna*. Il motivo è drammatico: in Italia gli ultimi casoni fatti di pali e paglia e abitati da famiglie povere scompaiono soltanto nel 1939, per merito del regime nazional-fascista, che li riteneva indecorosi, oltre che malsani. Avevano in muratura soltanto l'angolo della cucina spesso andavano a fuoco.
10. Non si poteva però dimenticare la mamma *amatissima*. Il padre invece è soltanto il *genitor*, un termine dal troncamento dotto. È sempre al bar con gli amici a giocare a carte o fuori di casa a lavorare, e non ha tempo per i figli. E non è ancora comparsa la morosa… Aspettiamo senza fretta anche per lei "il sol dell'avvenir".
----------I☺I----------

***Me ne frego*, 1920**

Me ne frego è il nostro motto,
me ne frego di morire,
me ne frego di Togliatti
e del sol dell'avvenire.

Se il sol dell'avvenire
è rosso di colore,
me ne frego di morire
sventolando il tricolore!

Ce ne freghiamo della galera,
camicia nera trionferà.
Se non trionfa,
sarà un macello
col manganello
e le bombe a man!

Me ne frego!

Commento
1. Mussolini era un ex giornalista e conosceva il potere ipnotico della parola in un mondo poco alfabetizzato. E crea *slogan* capaci di colpire e di far agire: "Credere, obbedire, combattere!". Qualche fascista lo imita e crea "Me ne frego!", un motto di disprezzo che si poteva usare a proposito e a sproposito. Ancora oggi sulle facciate delle case si possono vedere o almeno intravedere gli *slogan* che invitavano all'azione e a una vita pericolosa ed esaltante. Mussolini usava la radio e queste scritte per mantenere un rapporto continuo e diretto con la popolazione. Ma aveva anche arricchito le mense degli italiani, facendo arrivare il pesce azzurro (1936), appena pescato: la popolazione non sapeva che l'Italia era circondata dal mare.
2. Palmiro Togliatti, (Genova, 1893-Jalta, 1964) è segretario del PCd'I, che nasce nel 1921. Durante il regime Nazional-fascista ripara in URSS.
3. Mai l'Italia aveva conosciuto un elogio così totale della violenza. In questo inno come in altri inni la polemica contro socialisti e comunisti – contro il "sol dell'avvenir" – è esplicita.
4. Inutile aggiungere che Nazional-fascismo e Comunismo sovietico erano profondamente simili. Ed è ancora inutile aggiungere che i cosiddetti totalitarismi del Novecento sono Nazional-fascismo, Comunismo sovietico, Nazional-socialismo e soprattutto *Democrazia statunitense*. I democratici dimenticano sempre di citare il maggiore sistema totalitario del secolo. Amnesia o demenza galoppante.
5. La violenza è diffusa, tutte le parti la vogliono usare, per migliorare la loro situazione di classe o ideologica o di partito. Quattro anni di guerra avevano abituato tutti alla violenza. Conviene controllare se c'è una qualche differenza tra una posizione e un'altra. E poi conviene confrontare le posizioni dei rivoluzionari con le posizioni della Chiesa cattolica.
----------I☺I----------

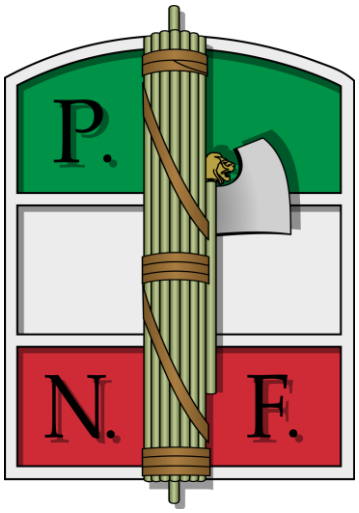
Inno squadrista, 1921

Mamma non piangere, se vo in spedizione;
tuo figlio è forte, e non teme il morir,
con la camicia color di morte,
trema il nemico quando gli è vicin!

Sono Fascista, son fiero e son forte,
amo la Patria, per lei pugnerò (=combatterò);
col gagliardetto insegna di morte,
la fede in petto io le offrirò.

Sotto, [o] Fascisti! Camice Nere
sono come simbolo di forti schiere
contro i pussisti, [o] Fascisti andiamo!,
pugnal fra i denti, le bombe a mano!

Commento
1. Il testo è costruito sulla musica e sulle parole di un'altra canzone: "Amor mio, non piangere, / se me ne vado via…". I calchi e le varianti di una canzone o di un inno erano molto diffusi. La musica si prendeva sempre in prestito, così si faceva prima.
2. I "pussisti" sono i membri del nuovo **P**artito **U**nitario **S**ocialista di ispirazione socialdemocratica.
3. "*Pugnal fra i denti, le bombe a mano*": le abitudini di guerra non erano ancora state dimenticate. La violenza dalle trincee è portata dentro la società italiana.
4. La *fede* di cui si parla è ben diversa dalla fede di cui parla la Chiesa cattolica.
5. La morte è vista allo stesso modo da rivoluzionari e nazional-fascisti.



1. *Il fascio littorio nel simbolo del Partito Nazionale Fascista*, 1921. *Il PNF scompare nel 1945 ed è messo fuori legge dalla nuova Costituzione italiana (1948). Mettere fuori legge i partiti (che erano un pericolo sociale) era criminale; mettere fuori legge il PNF invece no. Ad ogni modo nel 1946 nasce il Movimento Sociale Italiano, che nel 1972 diventa MSI-Destra Nazionale con l'apporto dei monarchici e che poi nel 1995 confluisce in Alleanza Nazionale.*

----------I☺I----------

Giuseppe Raffaelli-Giuseppe Del Freo, *Figli dell'officina*, 1921

[O] Figli dell'officina (=gli operai)
o figli della terra (=i braccianti),
già l'ora s'avvicina
della più giusta guerra.

La guerra proletaria,
guerra senza frontiere,
innalzeremo al vento
bandiere rosse e nere (=dell'anarchia).
Avanti, siam ribelli,
fieri vendicator (=giustizieri),
d'un mondo di fratelli,
di pace e di lavor.

Dai monti e dalle valli
giù giù scendiamo in fretta
con queste man dai calli (=piene di calli)
noi la farem vendetta (=giustizia).

Del popolo gli arditi
noi siamo i fior più puri,
fiori non appassiti
dal lezzo dei tuguri (=case malsane).
Avanti, siam ribelli…

Noi salutiam la morte
bella vendicatrice,
noi schiuderem le porte
a un'era più felice.

Ai morti ci stringiamo
e senza impallidire
per l'anarchia pugnamo (=combattiamo),
o vincere o morire.
Avanti, siam ribelli…

Commento
1. Gli autori sono due anarchici di Carrara. È l'inno ufficiale del movimento anarchico, che a fine Ottocento-inizi Novecento era forte e ben organizzato nelle miniere di marmo. In azzurro i debiti di termini presi dalla tradizione letteraria e le idee prese alla Chiesa cattolica. Vale la pena però di riscontrare le affinità pure di termini e di idee con le canzoni nazional-fasciste degli stessi anni, ma anche con le canzoni risorgimentali. "Vendetta" significa "giustizia", come nell'uso medioevale del termine. "O vincere o morire" rimanda a "o vivremo del lavoro / o pugnando (=combattendo) si morrà" dell'*Inno dei lavoratori* (1886). Permane l'idea eroica del sacrificio della propria vita per far vincere la rivoluzione. Tuttavia le modalità del sacrificio sono indeterminate e… rimandate al futuro. Tutto è vago, confuso, campato per aria. Il nemico è pure indeterminato. Si dice che lo si affronta, come arma si parla di fucile, ma non si va più in là in nessuna delle canzoni.

2. Comunisti e socialisti lottano per la conquista violenta del potere statale ed economico, a cui segue la dittatura del proletariato e quindi una società senza classi, basata sull'autogestione di individui liberi. Insomma il paradiso in terra, non più nell'altro mondo. Gli anarchici invece pensano che il vero male sia lo Stato e che il compito del rivoluzionario sia perciò quello di abbatterlo e di sostituirlo con l'autogestione dei problemi e delle risorse o l'autoorganizzazione. Le idee rivoluzionarie provenivano da Karl Marx (1818-1883), un ebreo tedesco espatriato a Londra, che indicava nei proletari la classe del futuro; da Mikhail Bakunin (1814-1876), un rivoluzionario russo, vicino ai contadini; e dal francese Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), autore di un *pamphlet* intitolato *Che cos'è la proprietà?* (1840), dove sosteneva la tesi che la proprietà è un furto. Marx pensava che gli operai sfruttati facessero la rivoluzione, conquistassero lo Stato e imponessero la dittatura del proletariato. Bakunin pensava invece che il male maggiore era lo Stato, che andava abbattuto e sostituito con l'auto-organizzazione e l'auto-produzione. Proudhon proponeva il possesso comune dei beni. In tutte le correnti serpeggiava l'idea che i rivoluzionari sarebbero stati più onesti dei corrispettivi borghesi che al presente gestivano il potere. Una pia illusione, come dimostra la vita delle organizzazioni internazionali dei lavoratori. C'era pure un errore di ragionamento: una volta che i capi dei lavoratori avessero conquistato lo Stato (o il potere), perché mai avrebbero proceduto verso la costruzione di una società senza classi, che li avrebbe privati del potere raggiunto? Era più ragionevole l'ipotesi contraria. E poi che cosa vuol dire "conquistare lo Stato" e "società senza classi"? Mistero doloroso. E con queste idee balorde tutti i rivoluzionari si intossicavano.
3. Anche le canzoni nazional-fasciste celebravano la morte e la violenza (o vendetta). Ma nessuno sottolinea mai questa comunanza di valori… Altri termini comuni: *compagni*, *fratelli*, *libertà*, *riscossa*, *avvenire*, *pace*, *lavoro*. I furti alla Chiesa, tanto odiata, non si contano. *Pugnamo* è scorretto, si doveva scrivere *pugniamo*. La desinenza è "-iamo".
4. Anche qui i rivoluzionari vogliono fare una "guerra senza frontiere". A dire il vero, sarebbero i commercianti i più interessati all'abbattimento delle frontiere e dei dazi doganali. Ma non lo sanno. Non si indica nemmeno come sarebbe condotta, con quali armi e contro chi, questa guerra "senza frontiere", quindi (sembra di capire) contro tutti i cattivi, Stati, capitalisti, padroni e sfruttatori. La canzone è bella, musicata bene, ma non è certamente così che si fa la rivoluzione o si cambia la realtà.
5. La canzone si rivolge a operai e a braccianti. La controparte, gli avversari sono i piccoli agricoltori e i grandi latifondisti. Nel 1953 il PCI incarica Renato Guttuso di disegnare il simbolo del partito: falce e martello su una bandiera rossa. Quindi 30 anni dopo la mentalità dei dirigenti del partito è ancora legata a una economia agricola e chiede la distribuzione delle terre ai contadini. Eppure Marx aveva detto e ripetuto che la rivoluzione e la dittatura del proletariato sarebbe stata fatta dalla classe operaia sfruttata. Non male, per un partito che vuol essere rivoluzionario. Era meglio disegnare martello e chiave inglese.
6. *Anarchia* vuol dire mancanza di un potere centrale, di un potere forte, cioè lo Stato, sostituito dall'auto-organizzazione e dall'auto-produzione. Tutte idee belle, smentite dalla realtà. Funziona meglio, è più efficiente, un potere che si impone, piuttosto che una continua discussione che metta d'accordo 20 o 200 persone. È sgradevole constatare che le città più belle sono merito del potere forte che le ha organizzate. Basti pensare ai lunghi viali di Parigi. E che le città democratiche non avrebbero mai avuto un centro storico per i turisti, poiché le periferie avrebbero voluto avere *giustamente* uguale attrazione economica.
7. A dire il vero, la guerra non si fa alzando al vento bandiere rosse e nere. Ci deve essere un esercito, capitani e generali, armi e rifornimenti. Ci deve essere pure un nemico da vincere. E un nuovo modello sociale da proporre o da imporre. Ma gli autori della canzone non lo sanno.
8. "O vincere o morire" richiama tra gli altri Alessandro Manzoni, *Marzo 1821* (1821, 1848):

L'han giurato: altri [uomini] forti a quel giur[ament]o
rispondean da fraterne contrade,
affilando nell'ombra (=in segreto) le spade
che or levate scintillano al sol.
già le [mani] destre hanno strette le destre;
già le sacre parole son porte (=pronunciare):
[saremo] o compagni sul letto di morte,
o fratelli su libero suol.
[…]
Oggi, o forti, sui volti baleni
il furor delle menti (=la furia delle trame) segrete:
per l'Italia si pugna (=si combatte), vincete!,
il suo fato sui brandi (=destino sulle spade) vi sta.
O risorta per voi (=grazie a voi) la vedremo
al convito dei popoli assisa (=seduta alla tavola),
o più serva, più vil, più derisa
sotto l'orrida verga starà (vv. 9-16, 92-96).

Conviene confrontare la canzone con le canzoni coeve del Nazional-fascismo, per individuarne somiglianze e differenze. Anche con quella degli Inti Illimani, *Venceremos*, 1973.
8. Tra il ribelle e il rivoluzionario c'è una differenza di grado: il primo critica qualche aspetto della società borghese; il secondo la vuole cambiare radicalmente. A un secolo di distanza si può dire che le ideologie socialiste e comuniste sono fallite. Nel 1989-91 l'URSS si è disgregata. Oggi (2023) resiste il comunismo a Cuba e in Cina. Il PSI e il PSDI italiani sono stati affondati dalle tangenti (1993), il PCI si è collassato, è divenuto preda di interessi personali e ha dimenticato tutta la sua cultura storica (1994-2022).
----------I☺I----------

Giovinezza, inno ufficiale del Nazional-fascismo, 1922

Su (=Orsù), compagni in forti schiere,
marciam verso l'avvenire
Siam falangi audaci e fiere,
pronte a osare, pronte a ardire.
Trionfi alfine l'ideale
per cui tanto combattemmo:
Fratellanza nazionale
d'italiana civiltà.
Giovinezza, giovinezza
primavera di bellezza,
nel fascismo è la salvezza
della nostra libertà.

Non più ignava né avvilita
resti ancor la nostra gente,
si ridesti a nuova vita
di splendore più possente
Su (=Orsù), leviamo alta la faccia
che c'illumini il cammino,
nel lavoro e nella pace
sia la vera libertà.
Giovinezza, giovinezza…

Nelle veglie di trincea
cupo vento di mitraglia
ci ravvolse alla bandiera
che agitammo alla battaglia.
Vittoriosa al nuovo sole
stretti a lei dobbiam lottare,
è l'Italia che lo vuole,
per l'Italia vincerem.
Giovinezza, giovinezza…

Sorgi alfin lavoratore
giunto è il dì della riscossa
ti frodarono il sudore
con l'appello alla sommossa
Giù le bende ai traditori
che ti strinsero a catena;
Alla gogna gl'impostori
delle asiatiche virtù.
Giovinezza, giovinezza…

Commento
1. Il testo è la versione ufficiale del 1922, cantata dalle squadre fasciste. Restano i due versi del ritornello. Tutto il resto cambia. Il canto non è certamente all'altezza di *Addio a Lugano* (1895) di Pietro Gori. Va perciò letto per quel che voleva essere: il canto di chi mette in versi le sue idee e i suoi valori. Conviene anche notare che i giovani erano il futuro di qualsiasi movimento e anche della nazione: in Italia dai 18 anni in su c'erano stati 600.000 morti. E che il Nazional-fascismo era costretto a puntare in ogni caso su di loro, perché l'esercito era fedele al re e la maggior parte della popolazione era fedele alla Chiesa.
2. In azzurro sono le parole-chiave. Alcune sono comuni sia al socialismo, sia alla Chiesa cattolica.
3. Un'altra versione inizia con: "Siamo un popolo d'eroi". Gabriele D'Annunzio (1863-1938) con il suo slogan *Memento audere semper* (*Ricordati di osare sempre*) fa sentire il suo influsso sulla cultura italiana nazional-fascista del tempo.
4. Anche il Nazional-fascismo celebra l'*avvenire*. I rivoluzionari socialisti e comunisti preferivano invece il *sol dell'avvenir*. Oggi "Avvenire" è un quotidiano cattolico.
5. La celebrazione della giovinezza rimanda al ritornello *Quant'è bella giovinezza* della *Canzona di Bacco e Arianna* di Lorenzo de' Medici (1490).
6. I due versi:

nel lavoro e nella pace
sia la vera libertà.

rimandano a Giuseppe Raffaelli-Giuseppe Del Freo, *Figli dell'officina* (1921), appena più sopra, scritta un anno prima:

Avanti, siam ribelli,
fieri vendicator (=giustizieri),
d'un mondo di fratelli,
di pace e di lavor.

Nulla di che stupirsi: i problemi erano gli stessi, la cultura la stessa, le proposte le stesse. E le differenze erano minime. I socialisti insistevano su un confuso internazionalismo proletario (e non conoscevano il mondo), i nazional-fascisti insistevano sulla patria, molto più circoscritta e molto più facile da gestire. Socialisti e comunisti vogliono cambiare il mondo, ma poi si accontentano di cambiare soltanto la loro condizione economica e accettano volentieri un pezzetto o un pezzo di torta.
7. La terminologia e l'idea è la stessa, poi i *compagni* sono sostituiti dai *camerati*:

Su (=Orsù), compagni in forti schiere,
marciam verso l'avvenire

E la *fratellanza nazionale* rimanda a Goffredo Mameli, *Fratelli d'Italia* (1848), più sopra.
8. "Le asiatiche virtù" sono misteriose. Il testo dice di mandare alla gogna chi parla bene di fantomatiche virtù o capacità degli *asiatici*, che forse sono semplicemente gli *stranieri*.
9. Conviene confrontare l'inno nazional-fascista con l'*Internazionale* (1871), l'*Inno dei lavoratori* (1886) e l'*Internazionale* (1901), per cogliere somiglianze e differenze e per vedere com'è valutata la violenza rivoluzionaria e anche per vederne la qualità letteraria.
10. Per citazioni varie sul Nazional-fascismo storico o inventato si può vedere
https://it.wikiquote.org/wiki/Fascismo
----------I☺I----------

Anonimo, *Povero Matteotti*, 1924

Povero Matteotti,
te l'hanno fatta brutta
i vili assassini la vita
t'han distrutta!

Lasciasti qui
la moglie abbandonata
veniva quasi pazza
dalla notizia data.
Vigliacchi son d'ucciderlo
così dobbiamo fare
uniti proletari
dobbiamo vendicare.

Corso Regina Coeli
c'è una salita dove
Matteotti lasciò la vita
E mentre lui moriva,
così diceva: "Ucciderete me
ma non l'idea".
Vigliacchi son d'ucciderlo…

Quando sarà il processo
all'aula noi andremo
se un giudice non vale (= non fa giustizia)
protesteremo.
Vigliacchi son d'ucciderlo…

Commento
1. Il testo è modestissimo, vuole soltanto ricordare l'omicidio del deputato socialista Giacomo Matteotti, avvenuto il 16.04.1924 in corso Regina Coeli, a Roma. Una squadra fascista lo rapisce di propria iniziativa. Mussolini era contrario l'uso della violenza contro gli avversari: erano sufficienti olio di ricino e manganello. La sua previsione si rivela corretta: l'omicidio lo mette in fortissima difficoltà agli occhi dell'opinione pubblica. E, se ne esce soltanto con l'appoggio del sovrano. Il ritornello: "Lo hanno ucciso da vigliacchi. Dobbiamo fare così: noi proletari ci uniamo e lo vendichiamo".
2. Mussolini era stato cacciato dal PSI (quindi era compagno di partito di Matteotti), perché era a favore dell'intervento dell'Italia nella prima guerra mondiale. Tuttavia si professò sempre socialista, fino alla fine con la Repubblica sociale di Salò. A sua volta Matteotti, Turatti e altri sono cacciati dal PSI e fondano il PSU, Partito Socialista Unitario (04.10.1922).
3. Il rapimento era una rivalsa dei nazional-fascisti per le accuse di brogli elettorali denunciate in parlamento da Matteotti. I brogli ci furono, ma furono ininfluenti. La coalizione di Mussolini ottenne il 60% dei voti degli elettori, perché tutti erano stanchi e danneggiati dal non governo dei partiti, e da risolvere c'erano numerosi problemi, che non potevano attendere (ritorno a casa dei reduci, riconversione industriale, ordine pubblico ecc.). In questo caos istituzionale Mussolini si fa strada, si mette al servizio dei latifondisti, poi degli industriali e manganella braccianti e operai, quindi si mette in proprio e si presenta alle elezioni (1919), con pochi risultati. Allora lascia perdere tutte le velleità rivoluzionarie e propone un programma gradito agli elettori.
4. Matteotti denuncia i brogli di Mussolini, ma dimentica le violenze del "biennio rosso" e l'occupazione delle fabbriche (1919-20), che si sgonfia da sola. Gli operai si rivelano incapaci di farle funzionare. Una pesante sconfitta per i sindacati, fatta pure con le proprie mani. Il 27.06.1924 inizia la protesta dei deputati contro il governo Mussolini per l'uccisione di Matteotti scoperta il 10.06.1924. La protesta legalitaria è del tutto inutile, e dimostra pure la debolezza e la mancanza di iniziativa delle opposizioni. Il sovrano incarica Mussolini di formare il nuovo governo. In tal modo può minacciare e poi sciogliere i partiti (1927).
5. È curioso che Matteotti denunci i brogli e la violenza dell'ex compagno di partito, quando socialisti e comunisti pensavano a una rivoluzione violenta, guidata dal partito, che prendeva il potere e istaurava la dittatura del proletariato. Qualche anno prima i partiti potevano scegliere tra un governo che affrontasse i problemi del Paese e il caos istituzionale accompagnato dalla nascita di gruppi che praticavano la violenza su commissione. E in quattro anni di guerra la violenza era entrata negli animi dei soldati, ora reduci dal fronte. I partiti scelsero l'occupazione delle fabbriche e il caos istituzionale, favorendo l'ascesa al potere di Mussolini. Nel 1963 si forma un governo DC-PSI e il PSI è favorevole alle riforme. Il partito ha abbandonato le idee rivoluzionare ed è entrato nelle stanze del potere.
6. La canzone mostra che il PSU (e Matteotti) si è convertito al parlamentarismo "borghese": non pensa a farsi giustizia da sé, aspetta il verdetto del tribunale.
7. Ciò che fa ridere è che il 28.04.1945 i partigiani comunisti assassinano Mussolini, la Petacci, sua amante, e altri gerarchi nazional-fascisti vicino a Como. Ma a loro avviso quei crimini erano giusti. E poi li appesero a testa in giù a Milano, a Piazzale Loreto. Due pesi e due misure. E tanta confusione in testa, che perdura ancor oggi.
8. La musica della canzone è usata anche per un'altra canzone rivoluzionaria: Sandro Portelli (1942), *Povero Calabresi*, 1972. Essa canta l'uccisione del commissario Luigi Calabresi (1937-1972), accusato della morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli (1928-1969), che lo scrittore (un docente dell'Università "La Sapienza" di Roma) ritiene giusta. Dunque la violenza dello Stato (o dei suoi rappresentanti) contro i rivoluzionari o i sediziosi è ingiusta. La violenza dei rivoluzionari o dei sediziosi contro lo Stato (o i suoi rappresentanti) è giusta. Uno strano modo di pensare, sia nel caso dei gruppetti di estrema Sinistra, sia e soprattutto nel caso di Portelli, che poco dopo diventa docente universitario all'Università "La Sapienza" di Roma. Essi non sono riusciti a farsi un'idea precisa e corretta dello Stato e delle sue funzioni.
----------I☺I----------

Mario Ruccione (1908-1969), *Faccetta nera,* 1935

Se tu dall'altipiano guardi il mare,
moretta che sei schiava fra gli schiavi,
vedrai come in un sogno tante navi
e un tricolore sventolar per te.
Faccetta nera,
bell'abissina,
aspetta e spera
che già l'ora si avvicina!
Quando saremo
insieme a te,
noi ti daremo
un'altra legge e un altro Re.

La legge nostra è schiavitù d'amore,
il nostro motto è libertà e dovere,
vendicheremo noi camicie nere,
gli eroi caduti liberando te!
Faccetta nera…

Faccetta nera, piccola abissina,
ti porteremo a Roma, liberata.
Dal sole nostro tu sarai baciata,
sarai in Camicia Nera pure tu.
Faccetta nera,
sarai Romana,
la tua bandiera
sarà sol quella italiana!
Noi marceremo
insieme a te
e sfileremo avanti al Duce
e avanti al Re!

Commento

1. Il testo è modestissimo (o meglio orrendo) per qualità letteraria e per contenuto, ma è orecchiabile ed ha un notevole successo di pubblico. Ciò dimostra il bassissimo o inesistente livello culturale della popolazione. La conquista di Somalia e Abissinia fa credere al popolo italiano di ritornare ai fasti dell'impero romano. Una pia illusione. L'Italia arriva per ultima in Africa e si accontenta dei rimasugli: la Libia (un deserto di sabbia rovente, sotto il quale 50 anni dopo si scopre il petrolio) e il corno d'Africa, selvaggio e senza ricchezze. Ufficialmente la conquista di quei territori è giustificata con la tesi di liberare le popolazioni locali dalla schiavitù: "moretta che sei schiava tra gli schiavi" è una super-stupidaggine e un super-auto-imbroglio. Una giustificazione balorda e non richiesta. Gli altri Stati europei si sono spartiti il mondo senza sentire il bisogno di giustificare niente. Chi ha scritto il testo era del tutto privo di cultura. Le canzoni rivoluzionarie, soprattutto quelle scritte da Pietro Gori, sono a un livello culturale e ideale ben più elevato. La seconda guerra mondiale provoca il tracollo delle colonie e la decolonizzazione (1963). Con il senno di poi (2023) ci si può chiedere cinicamente se l'Africa stava meglio sotto i conquistatori europei o se i nuovi Stati abbiano in qualche modo migliorato le condizioni di vita delle popolazioni locali.
2. Un verso è interessante: "il nostro motto è libertà e dovere". Tutti i movimenti rivoluzionari insistono sui diritti dei lavoratori e ignorano del tutto i doveri. La Chiesa insiste su diritti e doveri sociali. Il Nazional-fascismo insiste sui doveri verso la Patria. Il suo patriottismo contrasta radicalmente con l'internazionalismo parolaio di tutti i movimenti operai italiani. Ci si può porre la domanda come si possa pensare di risolvere i problemi internazionali dei lavoratori e non sia più pratico e fattibile affrontare quelli più circoscritti di uno Stato nazionale. Un altro mistero doloroso. Qui è peggio che fare tutte le stazioni della *via crucis*.
3. Con il regime sedicente democratico e repubblicano (in realtà partitocratico) che conquista il potere nel 1945 tutta la produzione letteraria nazional-fascista è cassata e messa al bando. Il nuovo regime caccia i docenti di *Mistica fascista* e vi mette quelli di *Storia del movimento operaio* e poi di *Storia della Resistenza*. Se lo facevano i fascisti, era un crimine…
4. "Avanti al Duce" significa "**d**avanti al Duce".



1. *Mussolini con soldati alpini*, marzo 1945. *Il 28 aprile 1945 è catturato e ucciso vicino a Como con altri gerarchi nazional-fascisti. I loro corpi furono poi esposti a testa in già come maiali a Piazzale Loretto a Milano. I partigiani erano in astinenza di potere da 22 anni e scatenano sulle spoglie dei morti. Non ebbero rispetto nemmeno per la Claretta Petacci, l'amante di Mussolini. Questi sono i "grandi valori" dei "liberatori". Ancor oggi (2023) i sedicenti comunisti del PCI-PD e della Sinistra extraparlamentare inneggiano con una gioia selvaggia a Piazzale Loreto. D'altra parte l'odio per Mussolini e il Nazional-fascismo è comprensibile: egli ha fatto la sua rivoluzione, essi hanno invece ammazzato soltanto 17.800 "fascisti" o presunti tali (spesso erano vendette personali) nel 1945-48, a guerra finita. Nemmeno dopo 100 anni i partiti hanno riconosciuto la loro responsabilità nell'ascesa democratica al potere di Mussolini. Né hanno dimostrato un minimo di lealtà e di rispetto verso il nemico sconfitto e ormai passato alla storia. Ma questi sono i miseri o miserabili o infami valori della Sinistra e del nuovo regime.*

----------I☺I----------

Felice Cascione (1918-1944), *Fischia il vento e infuria la bufera*, 1944

Fischia il vento e infuria la bufera,
scarpe rotte e pur bisogna andar
a conquistare la rossa primavera
dove sorge il sol dell'avvenir.
A conquistare...

Ogni contrada è patria del ribelle,
ogni donna a lui dona un sospir,
nella notte lo guidano le stelle,
forte il cuor e il braccio nel colpir.
Nella notte...

Se ci coglie la crudele morte,
dura vendetta verrà dal partigian;
ormai sicura è già la dura sorte
del fascista vile e traditor.
Ormai sicura...

Cessa il vento, calma è la bufera,
torna a casa il fiero partigian,
sventolando la rossa sua bandiera;
vittoriosi, al fin liberi siam!
Sventolando...

Commento
1. *Fischia il vento* è la canzone dei partigiani o, se si vuole, della Resistenza, un nome magico, che rende eroiche tutte le imprese dei partigiani, dai furti alle vendette personali (17.800 fascisti uccisi) ai 129 omicidi di preti (1945-48). I finanziamenti, durante e dopo la guerra, dell'URSS al PCI non sono mai esistiti. E il PCI ha sempre fatto gli interessi dei lavoratori e mai dell'URSS. Il gruppo dirigente del PCI non era costituito da operai, ma da intellettuali, gente normalmente incapace e arruffona, che si preoccupava di fare soltanto i propri interessi e che non era riuscita a inserirsi in una qualsiasi organizzazione borghese o statale. Oggi (2022) molto più di ieri. Il glorioso partito dei lavoratori collassa nelle elezioni del 1994. Per il disastro nessuno si suicida. Il segretario, Achille Occhetto (1936), si limita a dare le dimissioni. Il disastro è colpa dei marziani o dei plutoniani o forse della Sfiga. Tutti gli altri partiti – DC, PLI, PSI – erano stati travolti dallo scandalo delle tangenti. L'onestà politica non è cristiana né rivoluzionaria…
2. In azzurro i termini pregnanti, per lo più di derivazione letteraria: l'Arcadia fa sentire la sua presenza anche nella letteratura rivoluzionaria... Da notare le rime, le assonanze e i troncamenti della poesia popolare e della poesia tradizionale. Il troncamento colpisce anche il "partigian". L'ultima strofa (la *vittoria*) si contrappone alla prima (la *lotta*). Nella terza c'è una rima imperfetta: *partigian*/*traditor*. Il valore letterario è elevato, l'autore ha dimestichezza con la letteratura e la poesia. "Fischia il vento" è poi recuperato in *Contessa* (1966): "Se il vento fischiava…". Altrove si trova il più semplice e popolare "urla la bufera".
3. Ricompare "il sol dell'avvenir", presente anche nell'*Inno squadrista*. È assente l'esercito tedesco, anzi sono assenti i *nazisti* o i *nazi-fascisti* o i *nazifascisti*. Ed è ribadita la lotta per la libertà, come se i nazional-fascisti non fossero italiani. Ma si tratta delle consuete e interessate deformazioni della storia e dell'avversario, che caratterizzano tutte le parti.
4. Con abilità il poeta proietta i sentimenti, le passioni e il dramma della guerra sulla Natura, che sembra partecipare agli eventi e schierarsi con i partigiani, che lottano per la libertà. Ad essere precisi, i partigiani sono comunisti e non sono i soli a lottare contro gli avversari. C'è l'intero Fronte Antifascista, che raccoglie tutti i partiti sciolti da Mussolini, perché causa di caos sociale. Ma è chiaro che ognuno parla per sé e minimizza i contributi degli altri.
5. Conviene confrontare la canzone con qualche canzone nazional-fascista come *Inno squadrista* (1921) e *Giovinezza* (1922), e notarne la reciproca retorica e le accuse mosse agli avversari. Ovviamente la tecnica di denigrare o diffamare l'avversario è una prassi abitudinaria di tutti i gruppi o le correnti di pensiero. Il fascista è "vile e traditor". I nazional-fascisti ripagano con la stessa moneta e la stessa accusa.
6. E non si deve dimenticare mai che Benito Mussolini era un ex-socialista e che sicuramente non ha mai abbandonato le sue idee. Le ha soltanto adattate alle nuove circostanze. Prima puntava sugli operai (pochi), poi ha puntato sui giovani e sui dipendenti statali. Tuttavia anche su ondate oceaniche della popolazione, affascinate dai suoi slogan ("Credere, obbedire, combattere!", "Se avanzo, seguitemi…") e dalla sua retorica. Egli ha fatto la (sua) rivoluzione, invece i sindacati del "biennio rosso" (1919-20) hanno fallito e nessun partito di Sinistra ha fatto la rivoluzione: il PSI si specializza in tangenti al 15%, invece il PCI preferisce prendere soldi dall'URSS, e tutti fingono di non vedere e di non sapere. Onore e gloria ai compagni socialisti, al maneggione Craxi e all'integerrimo Pertini, suo compagno di partito, che certamente non sapeva niente…
7. Che il partigiano o i comunisti o gli antifascisti del Fronte Antifascista abbiano dato la libertà agli italiani è una fandonia: USA-GB hanno conquistato l'Italia e vinto la guerra, gli antifascisti si sono schierati con i nemici dell'Italia e hanno dato modesti contributi agli alleati. Il popolo italiano non ha mai chiesto di esser liberato da un fantomatico dittatore, che doveva ogni giorno conquistarsi il consenso della popolazione, perché non aveva potere (l'esercito era fedele al re, giovani e adulti alla Chiesa cattolica). Gli antifascisti hanno fatto un'unica cosa: hanno ridato la libertà ai partiti e alle loro tendenze delinquenziali e ladresche, che nel 1994 li hanno portati al collasso. Ma poi le attività criminali sono riprese.
----------I☺I----------

Bella ciao (canto dei partigiani), 1947

Lui.
Una mattina mi son svegliato,
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
Una mattina mi son svegliato
e ho trovato l'invasor.

Lei.
O partigiano, portami via,
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
"O partigiano, portami via,
ché mi sento di morir."

Lui.
E se io muoio da partigiano,
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
E, se io muoio da partigiano,
tu mi devi seppellir.

Lei.
E seppellire lassù in montagna,
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
E seppellire lassù in montagna
sotto l'ombra di un bel fior.

Lui.
E le genti che passeranno
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
E le genti che passeranno
ti diranno "Che bel fior!"

Lei o lui e lei.
"È questo il fiore del partigiano",
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
"È questo il fiore del partigiano
morto per la libertà!"

Riassunto. Una mattina il (giovane) partigiano si sveglia e trova l'invasore (=marziani o saturniani). La ragazza lo prega di portarla via, lontano dall'invasore (=vuol dirgli che è disponibile, che cerca marito e che vuole accasarsi). Il partigiano non capisce (o non vuol capire) e non risponde. E continua: se muore da partigiano, la invita a seppellirlo lassù in montagna, sotto l'ombra di un bel fiore. E le genti che passeranno diranno alla ragazza che è un bel fiore. E lei, da brava guida turistica, risponderà che quello "è il fiore del partigiano, morto per la libertà" (è più ragionevole pensare che lo abbia mandato a fan c… e si sia cercata subito un altro potenziale marito).

Commento
1. Il testo è costruito sul canto delle mondine *Bella ciao* (1906), ma risente anche di altri influssi. Ha diverse varianti, che non hanno particolare importanza. È un canto popolare tradizionale che presenta una (ovvia) storia d'amore con una venatura politica. Appare forse alla fine della seconda guerra mondiale, ma ha una buona diffusione soltanto a partire dagli anni Sessanta, quando la guerra partigiana è idealizzata, romanzata e santificata, e finita da un pezzo. È cantato dai gruppetti extra-parlamentari di estrema Sinistra (il PCI aveva le sue canzoni tradizionali) per irritare la Destra, considerata fascista o neo-fascista. In realtà il Nazional-fascismo era finito nel 1945 con l'assassinio di Mussolini e della sua amante, e il Fronte Antifascista (che raccoglieva tutti i partiti) si era sciolto *prima* del 18.04.1948, le elezioni che vedono la DC arrivare quasi alla maggioranza assoluta. Esso è facile e orecchiabile come le migliori canzoni dell'Arcadia, del ventennio nazional-fascista e poi di Sanremo. Tuttavia, se ci si avvicina un po', si scopre che ha un contenuto molto esile. Peraltro ciò che conta, in questo come in altri canti, non è il contenuto, ma la voce di chi canta, la musica e il buon suono dei versi. In azzurro i termini più significativi. Chi vuol saperne di più può consultare *Wikipedia*, voce *Bella ciao* (canto partigiano) (consultata il 05.07.2020), che fa nascere la canzone a fine anni Quaranta, quindi a guerra finita, e ne tratteggia la storia fino ai nostri giorni.
2. Il ritornello è cantato dal coro (se c'è), altrimenti dai due protagonisti. E dovrebbe essere il saluto del partigiano alla ragazza, perché sta andando "in montagna". In tal modo il saluto è amplificato e reso più incisivo.
3. Da un punto di vista letterario la canzone è un *contrasto* a due voci (e coro): una strofetta a lui e una a lei. Nella tradizione i *contrasti* riservavano un verso (o mezzo verso) a lui e un verso (o mezzo verso) a lei, fino alla fine. Ad esempio i litigi tra Cecco Angiolieri e Becchina, la sua amante.
4. Una canzone deve piacere, stimolare gli animi, indurre all'azione. Non deve mai essere un esempio inimitabile di ricostruzione storica. Ma questa canzone esagera: compare fin dalla prima strofa un fantomatico invasore, che non si sa bene chi sia né da dove venga e che dovrebbe essere arrivato durante la notte, ma che nella *vulgata* antifascista indica i fascisti, i nazisti o i nazi-fascisti, in realtà l'esercito tedesco (e l'esercito italiano) *dopo* l'8 settembre 1943. Che non potevano essere *invasori*, poiché il governo della Repubblica Sociale di Salò era italiano e l'esercito tedesco era alleato ufficiale dell'Italia. Ma la stessa idea si trova in Quasimodo (*Alle fronde dei salici*) e in tutto il Fronte Antifascista. A distanza di 78 anni (2023) l'interpretazione auto-giustificatoria e consolatoria è rimasta. Peraltro è paradossale o straordinario o ridicolo che nessuno abbia identificato l'invasore con l'esercito USA e GB, che erano gli effettivi invasori: il termine *partigiano* ha condizionato l'interpretazione. Tutti hanno rimosso o taroccato quella effettiva invasione e i morti tra i civili che ha fatto.
5. La canzone è un buon prodotto letterario, scritta da chi aveva molta dimestichezza con la letteratura italiana, i suoni dei versi, le rime e la musica. Il motivo di fondo è quello della *partenza*, il protagonista deve partire per le crociate e dà l'ultimo saluto alla ragazza in lacrime. Il linguaggio è semplice e pesca abbondantemente nella tradizione letteraria italiana: *fior*,

fiore, *libertà*. Da notare i troncamenti dei versi, di tutti i versi di fine quartina. La libertà non è la libertà dai lacci amorosi di Metastasio o dell'*Arcadia*, neanche la libertà dallo sfruttamento di altre canzoni rivoluzionarie, è libertà dall'invasore, come nei canti risorgimentali. Il ritornello dell'*Inno a Garibaldi* (1858) è:

> Va' fuori d'Italia! Va' fuori ch'è l'ora!
> Va' fuori d'Italia! Va' fuori, stranier!

6. La novità, ugualmente mai notata, della canzone sta nell'aver unito la storia di un *giovane* partigiano a una romantica storia d'amore. Ma si tratta di un amore particolare. Non è l'amore tra due giovani, ma l'amore del partigiano per la libertà, per la quale è disposto a morire. La ragazza accetta di essere messa in secondo piano e anzi si dedica a lui, *se* e *a condizione che* muoia per la libertà: lo seppellisce sotto l'ombra di un bel fiore, non ulteriormente determinato, ma sicuramente gigantesco, se l'ombra copre tutta la tomba. In montagna ci sono fiori piccoli e poco visibili, come le stelle alpine. Ci sono anche le ginestre gialle, ma hanno racemi. Non ci sono vistosi girasoli giganti. Ma non è un problema: le genti che passeranno davanti alla tomba hanno la vista acutissima, vedranno il bel fiore e faranno i complimenti. Al fiore gigantesco, non a lei. Ma lei, da brava guida turistica, spiegherò tutto l'accaduto con una lacrima sul viso…
7. Tra la seconda e la terza strofa c'è una incongruenza, facile da sanare. Lei invita lui a portarla via, poiché arriva l'invasore: un invito a un sano e rituale rapimento d'amore con frullata e conseguente matrimonio. Lui non non capisce o finge di non capire e trova una giustificazione o una scappatoia: immagina di morire, di morire da partigiano lassù in montagna. E allora lei lo deve seppellire, lo deve seppellire "sotto l'ombra di un bel fior": non vuol prendere una insolazione. Questo è l'invito che egli le fa. E lei ubbidisce, da brava ragazza, che si sacrifica per l'amato o per il primo venuto. Poi lei resta lì, e le genti che passeranno diranno: "Che bel fior!" (con il troncamento del termine). E lei risponderà a puntino che è "il fiore del partigiano morto per la libertà". Anche i fiori muoiono e anche gli angeli mangiano fagioli. Non bastava mettere un cartello mono o bi-lingue e tornarsene giudiziosamente a casa, magari per cercarsi un marito e pensare al futuro e a sane frullate, benedette da nostra madre Chiesa. La canzone quindi tinge la Resistenza di rosa. Non si sa nemmeno chi abbia vinto la guerra: i nemici o gli amici del partigiano.
8. Il lettore si lascia abbagliare dalla morte eroica del giovane partigiano, e dimentica che si tratta di una possibilità o di una ipotesi, che si realizzerà (forse) nel futuro. Nel presente ci sono lui e lei o lei e lui. C'è il nemico che arriva (si spera che non arrivi 40 anni dopo come in Dino Buzzati, *Il Deserto dei Tartari*, 1940), lei che chiede protezione (un modo eufemistico per dire che gliela dà) e lui che va o si propone di andare in montagna: le sue idee politiche sono più importanti di una ragazza e della sua vagina. Ma intanto è lì, vicino a lei, e lei chiede protezione. Lui non capisce o finge di non capire, preferisce andare su in montagna. Il testo non risolve il dilemma se lui è rimato lì per frullarsi lei, che era disponibile, e poi ha dimenticato di andare in montagna, o se lui ha deciso di piantare lei e fuggire lassù in montagna a farsi ammazzare, tanto lei faceva schifo o lui era sessualmente anoressico. Ma almeno una cantatina insieme se la fanno. E il pubblico batte le mani.
9. Conviene confrontare contenuto e parole con canzoni sia anarchiche che nazional-fasciste, per scoprirne somiglianze e diversità. Nel testo ci sono due riferimenti letterari forse accidentali: in *Chiare, fresche e dolci acque*, CXXVI, Petrarca immagina di essere morto e sepolto, che Laura venga a cercarlo e che, vedendolo morto, sparga una lacrima di compassione, che gli aprirà la porta del cielo… Nell'episodio *Erminia tra i pastori* (Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, VII, 1-22) Erminia, mentre accudisce le pecore, immagina di essere morta e che sulla sua tomba venga Tancredi e sparga una lacrima. Quella lacrima la renderà felice.
10. Il tema della libertà è comune a rivoluzionari e Nazional-fascisti. È però intesa in modo diverso: libertà dal padrone e dallo sfruttamento; e libertà politica o dallo straniero.
11. Chi vuol volare più in alto può confrontare la canzone con la ben diversa interpretazione della libertà che si trova in Pietro Metastasio (1698-1782), *La libertà* (1773). Il protagonista è stato piantato dalla sua amante, gli brucia forte, ma non se la prende più di tanto con lei, lo impone il galateo. Dice che può parlarle con naturalezza come se niente fosse successo, aggiunge che ora vede in lei qualche difetto che prima non vedeva e quindi le dà la stoccata finale: lui può trovare moltissime donne traditrici come lei, lei non potrà mai trovare un amante fedele come lui.
12. Ben altra cosa è Paolo Giorza, *La bella Gigogin* (1858), più sopra, che invita in "quel boschetto".
14. Chi ha coraggio da vendere può confrontare la canzone con Guido Cavalcanti (1258-1300), *In un boschetto trova' pasturella*.



1. Léon-François Comerre, *Danae e la pioggia d'oro*, 1908.

Fausto Amodei (1934), *Per i morti di Reggio Emilia*, 1960

Compagno cittadino, fratello partigiano
teniamoci per mano in questi giorni tristi
di nuovo a Reggio Emilia, di nuovo là in Sicilia
son morti dei compagni per colpa dei fascisti
di nuovo come un tempo, sopra l'Italia intera
Urla il vento e soffia la bufera.

A diciannove anni è morto Ovidio Franchi
per quelli che son stanchi o sono ancora incerti.
Lauro Farioli è morto per riparare al torto
di chi s'è già scordato di Duccio Galimberti.
Son morti sui vent'anni per il nostro domani.
Son morti come vecchi *partigiani*.

Marino Serri è morto, è morto Afro Tondelli
ma gli occhi dei fratelli si son tenuti asciutti
compagni sia ben chiaro che questo sangue amaro
versato a Reggio Emilia è sangue di noi tutti.
Sangue del nostro sangue, nervi dei nostri nervi
come fu quello dei Fratelli Cervi.

Il solo vero amico che abbiamo al fianco adesso
è sempre quello stesso che fu con noi in montagna
ed il nemico attuale è sempre ancora eguale
a quel che combattemmo sui nostri monti e in
Spagna.
Uguale la canzone che abbiamo da cantare
Scarpe rotte eppur bisogna andare.

Compagno Ovidio Franchi, compagno Afro Tondelli
e voi, Marino Serri, Reverberi e Farioli,
dovremo tutti quanti aver d'ora in avanti
voialtri al nostro fianco per non sentirci soli.
Morti di Reggio Emilia uscite dalla fossa,
fuori a cantar con noi, *Bandiera Rossa*,
fuori a cantar con noi, *Bandiera Rossa*.

Commento
1. Il 07.07.1960 a Reggio Emilia la polizia spara su una manifestazione sindacale non autorizzata, facendo 5 morti. Erano stati concessi i 600 posti della Sala Verdi e arrivano 20.000 manifestanti. Stando a *Wikipedia*, la manifestazione era pacifica e il questore fece aggredire i manifestanti. "La strage fu l'apice di un periodo di alta tensione in tutta l'Italia, in cui avvennero scontri con la polizia. I fatti scatenanti furono la formazione del governo Tambroni, monocolore democristiano con il determinante appoggio esterno del MSI, e l'avallo della scelta di Genova (città 'partigiana', già medaglia d'oro della Resistenza) come sede del congresso del partito missino. Le reazioni d'indignazione furono molteplici e la tensione in tutto il paese provocò una grande mobilitazione popolare. L'allora Presidente del Consiglio, Fernando Tambroni, diede libertà di aprire il fuoco in "situazioni di emergenza" e alla fine di quelle settimane drammatiche si contarono undici morti e centinaia di feriti. Queste drammatiche conseguenze avrebbero costretto alle dimissioni il governo Tambroni" (*Wikipedia*, voce *Strage di Reggio Emilia*, consultato il 28.05.2020).
2. *Urla il vento e soffia la bufera* è una canzone della seconda guerra mondiale, *Scarpe rotte eppur bisogna andar* è il secondo verso. *Bandiera Rossa* (1908) è una canzone tradizionale del movimento operaio.
3. Il sito "Musica e memoria" scrive: "Duccio Galimberti, avvocato professionista, tra i fondatori del Partito d'Azione e delle brigate Giustizia e Libertà, organizzatore della Resistenza in Piemonte, una delle Regioni in cui la guerra partigiana ha impegnato maggiormente tedeschi e alleati fascisti, è stato uno dei più importanti capi partigiani. Catturato mentre era in clandestinità a Torino per organizzare e far crescere ancora l'adesione alla lotta partigiana, torturato fino alla morte senza aver parlato e tradito nessuno dei compagni, è uno dei simboli della Resistenza italiana."
"Le proteste del luglio del 1960 hanno avuto come protagonisti i giovani, i ventenni che avevano visto la guerra da bambini e non l'avevano dimenticata ma che ora sognavano un'Italia del tutto diversa. Erano di moda le magliette e camice a strisce e sono rimasti per sempre «i giovani con le magliette a strisce»."
"I 7 figli maschi di **Alcide Cervi** famiglia di contadini affittuari della pianura padana in provincia di Reggio (Gattatico), sotto la guida di **Aldo Cervi**, il terzo, furono tra i primi ad iniziare la Resistenza, già negli ultimi mesi del 1943, catturati in seguito ad una delazione, furono fucilati tutti e 7 il 28 dicembre del 1943 assieme al loro compagno Quarto Camurri dai repubblichini nel poligono di tiro di Reggio Emilia. Sono anche loro uno dei simboli più noti e ricordati della Resistenza italiana."
"Molti antifascisti e poi futuri partigiani erano andati volontari ed avevano fatto parte delle Brigate Internazionali nella guerra di Spagna in difesa della Repubblica contro il colpo di stato fascista[1] guidato dall'allora giovanissimo generale Francisco Franco."
"Nell'ultima strofa e nel titolo si coglie un'eco della retorica della morte e del sacrificio così comune e familiare allora, diretta derivazione dalle canzoni e dalle poesie risorgimentali, come *La spigolatrice di Sapri* (Eran trecento,/eran giovani e forti,/e sono morti), l'*Inno di Garibaldi* (Si scopron le tombe, si levano i morti, / i martiri nostri son tutti risorti), l'*Inno di Mameli* (Siam pronti alla morte, / l'Italia chiamò)" (https://www.musicaememoria.com/fausto_amodei_per_i_morti_di%20reggio_emilia.htm 28.05.2020).

[1] Falso o (per esser accomodanti) molto approssimativo. Si deve invece parlare di un colpo di Stato militare, provocato dal caos politico e da elezioni dall'esito incerto. Germania e Italia appoggiano il generale Franco, inviando uomini e mezzi. Gli storici considerano il Franchismo come una forma di governo autoritario tradizionale, che non ha niente in comune con i cosiddetti totalitarismi, Nazional-fascismo, Nazional-socialismo e Comunismo. Franco non ricambiò il favore e non intervenne nella seconda guerra mondiale.

4. L'autore non ha particolare dimestichezza con la storia in generale né con la storia del movimento operaio in particolare né con le canzoni del ventennio. Non spiega perché in Spagna era scoppiata la guerra civile, passa subito a parlare degli eroici combattenti antifascisti e antifranchisti, senza chiedersi se era una buona idea andare in Spagna a combattere nelle "Brigate internazionali": la loro scelta poteva avere ripercussioni in Italia. Ad esempio Mussolini li poteva presentare come traditori degli interessi italiani... Ma il riferimento storico era di passaggio e si può essere indulgenti, qui come altrove. Doveva piuttosto citare Giuseppe Raffaelli-Giuseppe Del Freo, *Figli dell'officina* (1921), che *non era* una canzone sconosciuta:

> Noi salutiam la morte
> bella vendicatrice (=giustiziera),
> noi schiuderem le porte
> a un'era più felice.

Quindi (almeno) una canzone nazional-fascista, per di più contemporanea, come *Me ne frego* (1920):

> Me ne frego è il nostro motto,
> me ne frego di morire,
> me ne frego di Togliatti [1893-1964]
> e del sol dell'avvenire.

La canzone si inserisce quindi nella tradizione culturale di fine Ottocento-primi Novecento, che accomunava rivoluzionari socialisti e anarchici e Nazional-fascismo. E tale cultura era uno stravolgimento dell'idea cristiana del *martire*, che muore per testimoniare la sua fede. Uscendo un po' dall'Italia s'incontra il Nichilismo russo di fine sec. XIX.
5. Il testo fa riferimento alla lotta partigiana sui monti (1943-45) e alla precedente partecipazione dei comunisti alla guerra civile spagnola (1936-39) nelle "Brigate internazionali" (sotto controllo sovietico) contro le milizie del generale Francisco Franco (1892-1975), che combattevano l'esercito repubblicano. Gli antifascisti italiani si scontrarono con l'esercito italiano, schierato con Franco. Ciò dà a Mussolini la giustificazione per una rappresaglia interna contro gli antifascisti… I comunisti erano una minaccia: difendevano gli interessi sovietici e non quelli nazionali. Lo facevano per cecità ideologica e per un confuso internazionalismo, che aveva le radici nella cultura operaia.
6. I manifestanti uccisi furono cinque: Farioli Lauro (1935), Franchi Ovidio (1941), Serri Marino (1919), Reverberi Emilio (1921), Tondelli Afro (1924). Il giorno dopo ci fu una manifestazione a Palermo con altri morti. In totale i morti furono 11.
7. Di chi la colpa dei morti? Del governo Tambroni che cercava l'appoggio del MSI? Del MSI che voleva fare il congresso a Genova e *oltraggiare* (secondo gli "antifascisti", cioè secondo il PCI) la *memoria* della Resistenza? Delle organizzazioni sindacali e del PCI, che vollero protestare con manifestazioni non autorizzate, nonostante l'avvertimento di Tambroni che invitava la polizia a sparare, se necessario? Il testo dà una risposta univoca: "la colpa è dei fascisti", anche se a sparare è stata la polizia ed anche se il MSI era in parlamento, regolarmente eletto. Al di là dell'attribuzione di colpa, del tutto generica e strumentale, si può fare qualche considerazione. Qualche operaio può essere mandato al macello, potrebbe essere pure contento di fare la vittima e sacrificarsi *per la causa*, in nome dei risultati. E i risultati ci sono: poco dopo Tambroni si dimette. Il costo del successo è stato di 11 morti e numerosi feriti e la sfida allo Stato. Responsabile dei morti è quindi il PCI, che ha mandato gli operai allo sbaraglio, nonostante il preavviso di Tambroni. E sicuramente li ha cercati. Dal 1945 al 1975 il PCI istiga gli operai contro lo Stato e contro gli imprenditori. Il motivo è credibile: la richiesta di diritti per gli operai e migliori condizioni economiche. Dal 1969 al 1980 il compito passa ai sindacati e alla loro strategia degli scioperi continui. Con danni per tutti. Nel 1970 alla Fiat Mirafiori gli scioperi superano i 4 milioni di ore, spesso accompagnati dal "corteo interno" agli stabilimenti. Il 14.10.1980 la marcia dei 40.000 a Torino contro la stagione degli scioperi decreta la sconfitta dei sindacati. Si può essere filo-sistema, anti-sistema, riforma-sistema. La razionalizzazione del sistema dovrebbe fare gli interessi di tutti. E nel 1963 era iniziato il primo governo di centro-sinistra DC-PSI. La domanda tecnica o strategica è: che cosa conveniva fare per fare gli interessi degli operai? Quali erano i margini di manovra per lo Stato, gli imprenditori, il movimento operaio? PCI e sindacati invece hanno sempre preferito la strategia della *lotta ad oltranza* contro il sistema, dimentichi pure del fallimento del "biennio rosso" (1919-20). Quella manciata di morti può aver compattato le masse operaie e dato più forza ai vertici del PCI. Ma un'altra domanda s'impone subito: per andare dove? Per raggiungere quale risultato di breve o lunga scadenza? Mistero o soltanto la caduta del governo.
8. La proposta di "compromesso storico" (1973-79) tra DC e PCI non era credibile: il PCI dipendeva ancora dall'URSS, da cui il PSI si era staccato nel 1956, quando l'URSS invase Budapest. E la DC non poteva accettarlo, perché avrebbe minato il suo potere ed essa fatto un veloce suicidio politico. Bisogna avere ben pochi neuroni in testa per proporre all'avversario una collaborazione che lo portava al suicidio politico e che avrebbe provocato tensioni sociali enormi. Con la lotta continua e la contrapposizione frontale quali risultati *massimi* si potevano raggiungere? E con altre strategie? Nessuna domanda e nessuna risposta.
9. Per di più dietro le quinte il PCI era il partito subdolo e bugiardo di sempre (e pensava di essere pure astuto): nel 1978 appoggia la nomina a presidente della repubblica di Sandro Pertini, socialista e compagno di partito di Bettino Craxi, in cambio della grazia a Mario Toffanin, detto "Giacchetta", responsabile dell'eccidio di Porzûs (17 antifascisti di ispirazione socialista e cattolica uccisi). Lo scambio di favori si fa e Pertini concede la grazia. Il condannato in

contumacia può ritornare in Italia e avere la pensione. Di fatto il PCI è anti-sistema, è un corpo estraneo al sistema e non riesce a liberarsi del passato né a chiudere con esso. La guerra di Spagna era avvenuta nel 1936-39, cioè 21 anni prima. E nel riferirla l'anonimo commentatore dimentica di dire perché il generale Francisco Franco aveva deciso di marciare *contro* la "repubblica" spagnola. Onestà intellettuale.

10. Il MSI era stato ritenuto un partito democratico e democraticamente votato dagli elettori. Non toccava al PCI dichiararne il carattere costituzionale o incostituzionale. Ed era pure illegale impedirgli di tenere il congresso a Genova, con la scusa che la città era medaglia d'oro della Resistenza. Il partito non poteva sostituirsi allo Stato, né al governo, come costantemente fa. Ma se ne frega della legalità, oggi e in futuro. Dagli anni Sessanta e ancor oggi il PCI e gli eredi del PCI usano la stessa strategia: trovano fascisti, anzi neo-fascisti da per tutto. E continuano a sbandierare il pericolo (inesistente) di un ritorno (impossibile) al ventennio. Qualcuno ha dato una mano e, pur non essendo uno storico, ha inventato l'*arma definitiva*: Umberto Eco (1932-2016), *Il fascismo eterno*[1].

11. Dopo aver raccontato la storiella edificante della sua infanzia sulla falsariga delle prediche in chiesa, Eco ne indica le caratteristiche:

1. *Il culto della tradizione*, intesa come verità primitiva e rivelata, data una volta per tutte e consistente in elementi sincretistici e occulti, mescolati in modo incoerente.
2. *Il rifiuto del mondo moderno*, conseguenza del tradizionalismo, sotto forma di "irrazionalismo" (la negazione dell'Illuminismo e dei principi del 1789).
3. *Il culto dell'azione per l'azione*, alla base dello stesso irrazionalismo. L'azione deve sempre precedere il pensiero, la riflessione e la cultura intesa come senso critico sono sospette e vanno combattute (Göbbels).
4. *Il disaccordo e la critica come forme di tradimento*, in nome del sincretismo e contro la modernità.
5. *La paura della diversità e il razzismo*, esacerbati per raccogliere consenso.
6. *L'appello alle classi medie frustrate*, approfittando di un momento di crisi.
7. *Il nazionalismo, la xenofobia e l'ossessione del complotto*, possibilmente internazionale, ma anche interno (gli ebrei possono essere l'obiettivo migliore, visti come nemici interni ed esterni).
8. *Nemici troppo forti, o troppo deboli*, a seconda dei casi, ma con la convinzione di poterli sconfiggere.
9. *La vita come guerra permanente*, sicché il pacifismo è sempre collusione con il nemico. Lo scopo è una soluzione finale, il controllo del mondo, dunque contraddittoriamente un'era di pace.
10. *Un "elitismo popolare" (o di massa), o leaderismo*, fondato sul disprezzo aristocratico per i deboli e sull'organizzazione rigidamente burocratica del gruppo.
11. *L'educazione all'eroismo*, che deve essere la norma e che si collega al culto della morte.
12. *La volontà di potenza in materia sessuale*, che comporta il machismo, il conformismo sessuale e il culto delle armi.
13. *Un "populismo qualitativo"*, nel senso che gli individui non hanno diritti, perché questi sono delegati al "popolo", inteso in modo astratto e rappresentato dal leader (vera voce del popolo che si contrappone al disprezzato parlamentarismo).
14. *La "neolingua"*: lessico povero e sintassi elementare nel nazismo e nel fascismo, oppure quella creata da [Georg] Orwell in *1984* [1949; trad. it. 1950].

22. Non si capisce perché i fratelli Cervi fossero antifascisti. Erano affittuari, erano una famiglia numerosa (sette figli), pensavano di modernizzare il lavoro agricolo comprando trattori: praticavano tutti gli ideali fascisti noti. E invece no, hanno l'imprudenza di organizzare attacchi alle forze dell'ordine, ignorando o dimenticando che in paese tutti sanno tutto di tutti. Qualche buon cittadino fa la spia, sono catturati e quindi fucilati. Oggi chi vuole può andare a visitare la loro casa, trasformata in un museo, e toccare con mano tutta la retorica di Sinistra costruita su di loro.

23. Per i manifestanti di Reggio Emilia come per il PCI la legalità era (ed è) un *optional*. Se la legge non fa i tuoi interessi, puoi sempre fregartene e aggirarla. Non ricevi il permesso di manifestare? Te ne freghi e manifesti lo stesso. Se ci scappa il morto, puoi sempre accusare la polizia di essere fascista, lo Stato di essere fascista, il governo di essere fascista, l'uccellino in gabbia di essere fascista. Questa è la cultura legalitaria della Sinistra, parlamentare ed extraparlamentare, ieri come oggi. Ma dalle motivazioni della manifestazione emerge anche qualcos'altro: il passato, il ricordo della guerra, condizionava mortalmente e impediva di vedere il presente e di progettare il futuro. La Sinistra vedeva fascisti ovunque e in ogni occasione innalzava (ieri come oggi) la bandiera dell'antifascismo o della Resistenza per fare i suoi interessi. Il MSI non poteva tenere il congresso a Genova, perché la città era stata insignita della medaglia d'oro della Resistenza. Una motivazione stranissima e interessata, nata nella testa del PCI. E come Genova neanche le altre città insignite potevano ospitare il congresso. Un modo creativo e onestissimo per impedire agli avversari di parlare. Ma il MSI era stato democraticamente eletto da italiani… Me ne frego!

[1] Bompiani, Milano, 1997; La nave di Teseo, Milano, 2018, pp. 51. Il 25 aprile 1995 Eco pronuncia il discorso alla Columbia University per celebrare la liberazione d'Europa, poi apparso sulla "The New York Review of Books" con il titolo *Ur-Fascism*. Chi parla di liberazione dell'Europa da parte di GB e USA non è uno storico, è un demente. La conferenza serviva per parlar male degli avversari sconfitti (e morti da 50 anni) e parlar bene dei presenti. A suo tempo faceva conferenze anche Bertrand Russell e le facevano anche gli altri docenti universitari americani, per darsi visibilità e incontrarsi con gli amici, che avevano le stesse idee. Nessuno li avrebbe contestati.

Cioè no, non importa, sono fascisti… I fascisti non devono parlare. La *Costituzione italiana*, art. 21, non vale per loro, parola di comunisti e di sinistrati. Tu accusi qualcuno d'essere fascista e il gioco è fatto: gli tappi la bocca o protesti a parole o con manifestazioni. Lo riconosce anche Emilio Gentile, *Chi è fascista?*, Laterza, Bari, 2019. Uno degli episodi più aberranti di questa mentalità è avvenuto con il ministro degli interni Salvini (2017), che voleva fare il censimento dei rom. La reazione della Sinistra fu demenziale. Accusò Salvini di voler fare il censimento, per passare poi (come per gli ebrei) ai campi di concentramento e a…: un'accusa del tutto gratuita e pure infamante. Due osservazioni: a) ogni dieci anni c'è il censimento generale degli italiani; b) ogni cittadino italiano è dichiarato all'anagrafe, ha la tessera sanitaria, le carte di credito ecc. È insomma ampiamente "schedato". I rom non protestarono contro il referendum, i sinistrati si presero l'impegno non richiesto (e strumentale) di protestare a loro nome contro Salvini… Il fatto gravissimo e incredibile fu che molti *quotidiani* seguirono l'accusa pretestuosa dei sinistrati e aggredirono Salvini!
24. "Morti di Reggio Emilia uscite dalla fossa": il verso truculento fa ricordare film *horror* come *L'alba dei morti viventi* (Canadà-F-USA, 2004). Ma anche *Si scopron le tombe* di Luigi Mercantini, *Inno a Garibaldi* (1858), primo verso, più sopra.
25. Per definizione la Resistenza e i partigiani non hanno commesso alcun crimine. Neanche i 17.800 presunti fascisti assasinati nel 1945-48.



1. Renato Guttuso, *Il simbolo del Partito Comunista Italiano*, 1953. *Il PCI era rinato a guerra finita (1945) sulle ceneri del PCd'I (1921) di Antonio Gramsci e Amadeo Bordiga. Fa costantemente una politica filosovietica e antiamericana e di ostilità verso lo Stato, contro cui scatena gli operai (Reggio Emilia, 1960). Raggiunge i maggiori risultati elettorali con il segretario Enrico Berlinguer (1922-1984), ma collassa da solo nel 1991 con il segretario Achille Occhetto (1936), che si dimette. Rinasce con altri nomi, ma i dirigenti non sono mai all'altezza.*
----------I☺I----------

Fabrizio De André-Paolo Villaggio, *Carlo Martello torna dalla battaglia di Poitiers*, 1962

Re Carlo tornava dalla guerra,
lo accoglie la sua terra cingendolo d'allor.
Al sol della calda primavera
lampeggia l'armatura del Sire vincitor.

Il sangue del Principe e del Moro
arrossano il cimiero d'identico color,
ma più che del corpo le ferite
da Carlo son sentite le bramosie d'amor.

"Se ansia di gloria, sete d'onore
spegne la guerra al vincitore
non ti concede un momento per fare all'amore.
Chi poi impone alla sposa soave
di castità la cintura, ahimè, è grave
in battaglia può correre il rischio
di perder la chiave".

Così si lamenta il re cristiano
s'inchina intorno il grano,
gli son corona i fior.
Lo specchio di chiara fontanella
riflette fiero in sella
dei Mori il vincitor.

Quand'ecco nell'acqua si compone
– mirabile visione – il simbolo d'amor,
nel folto di lunghe trecce bionde
il seno si confonde ignudo in pieno sol.

"Mai non fu vista cosa più bella,
mai io non colsi siffatta pulzella"
disse re Carlo scendendo veloce di sella;
"Deh, cavaliere, non v'accostate
già d'altri è gaudio quel che cercate,
ad altra più facile fonte la sete calmate".

Sorpreso da un dire sì deciso
sentendosi deriso re Carlo s'arrestò;
ma più dell'onor poté il digiuno,
fremente l'elmo bruno il sire si levò.

Codesta era l'arma sua segreta
da Carlo spesso usata in gran difficoltà:
alla donna apparve un gran nasone
un volto da caprone, ma era Sua Maestà.

"Se voi non foste il mio sovrano"
– Carlo si sfila il pesante spadone –
"non celerei il disio di fuggirvi lontano;
ma poiché siete il mio signore"
– Carlo si toglie l'intero gabbione –
"debbo concedermi spoglia d'ogni pudore".

Cavaliere egli era assai valente
ed anche in quel frangente d'onor si ricoprì;

e giunto alla fin della tenzone
incerto sull'arcione tentò di risalir.

Veloce lo arpiona la pulzella
repente una parcella presenta al suo signor:
"Deh, proprio perché voi siete il sire
fan cinquemila lire, è un prezzo di favor".

"È mai possibile, porco d'un cane,
che le avventure in codesto reame
debban risolversi tutte con grandi puttane!
Anche sul prezzo c'è poi da ridire,
ben mi ricordo che pria di partire
v'eran tariffe inferiori alle tremila lire".

Ciò detto, agì da gran cialtrone
con balzo da leone in sella si lanciò;
frustando il cavallo come un ciuco
tra i glicini e il sambuco il re si dileguò.
Re Carlo tornava dalla guerra,
lo accoglie la sua terra cingendolo d'allor.
Al sol della calda primavera
lampeggia l'armatura del Sire vincitor.

Riassunto. Carlo Martello ritorna a Parigi dalla vittoria di Poitiers sui mori. Sente impellente il desiderio di possedere una donna. Vede una ragazza bellissima che fa il bagno, coperta soltanto dalle sue trecce bionde. Scende di sella per possederla, ma la ragazza dice che è di un altro. Ma il desiderio è troppo forte ed egli non si ferma. La ragazza dice che si concede soltanto perché è il suo sovrano. Carlo si fa onore nella tenzone, come si era fatto onore in guerra. Poi si prepara a risalire in groppa al cavallo e a ripartire, ma la ragazza lo agguanta e gli presenta il conto: sono 5.000 lire. Il re impreca: ricorda che prima di partire i prezzi erano molto più bassi, di 3.000 lire. Frusta il cavallo e, da gran cialtrone, si dilegua senza pagare.

Commento
1. Carlo Martello, re dei franchi, sconfigge (o ferma) i mori a Poitiers, sotto Parigi, nel 732. In tal modo ferma la conquista dell'Europa da parte degli arabi. Erano sbarcati in Spagna pochi anni prima, nel 711.
2. De André e Villaggio scrivono una gradevolissima canzone anti-militaristica, girata sul burlesco. Il linguaggio prescelto è quello misuratamente aulico della tradizione italiana (in azzurro). Ma i termini letterari sono abilmente mescolati con termini volgari (o popolari o comici): *caprone*, *porco d'un cane*, *puttane*, *parcella*, *tariffe*, *ciuco*. La musica altisonante sottolinea il tono graffiante della canzone. Il poli-linguismo e l'uso di registri linguistici diversi, che si trovano nella *Divina commediai*, erano stati i punti di riferimento.
3. Basta un po' di cultura letteraria per scoprire le fonti assai note: "ma più dell'onor poté il digiuno" rimanda al dantesco "più che 'l dolor poté il digiuno" (*If* XXXIII, parla il conte Ugolino della Gherardesca). La "mirabile visione" è un'altra citazione dantesca: nella *Vita nova*, LXII, il poeta descrive il suo primo incontro con Beatrice. D'altra parte tutta la canzone risente dei registri linguistici della *Divina commedia*.
4. Gli autori riprendono il tema della pastorella tutta sola in mezzo a un bosco o in mezzo al prato. Qui la ragazza sta facendo il bagno nuda, coperta soltanto delle sue due trecce bionde. Anche la Laura di Petrarca faceva la stessa cosa, per combattere la calura estiva (*Nel dolce tempo de la prima etade*, XXIII; *Chiare, fresche e dolci acque*, CXXVI).
5. Conviene confrontare il livello letterario e artistico della canzone di De André-Villaggio con quello delle altre canzoni e degli altri inni politici del tempo: l'abisso è davvero grande.
----------I☺I----------



1. Michael Hallahan, *La ballerina*, 2022.

Pete Seeger (1919-2014), *We shall overcome*, 1947

We shall overcome,
We shall overcome,
We shall overcome, some day.
Oh, deep in my heart, I do believe
We shall overcome some day.

We shall live in peace,
We shall live in peace,
We shall live in peace some day.
Oh, deep in my heart, I do believe
we shall overcome some day.

We'll walk hand in hand
We'll walk hand in hand
We'll walk hand in hand some day.
Oh, deep in my heart, I do believe
we shall overcome some day.

Black and white together,
Black and white together.
Black and white together some day.
Oh, deep in my heart, I do believe
We shall overcome some day.

We are not afraid,
We are not afraid,
We are not afraid today!
Oh, deep in my heart, I do believe
We shall overcome some day.

The whole wide world around
The whole wide world around
The whole wide world around some day.
Oh, deep in my heart, I do believe
We shall overcome some day.

Pete Seeger, *Vinceremo*, 1947

Vinceremo,
vinceremo,
vinceremo, un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Vivremo in pace,
vivremo in pace,
vivremo in pace un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Cammineremo mano nella mano,
cammineremo mano nella mano,
cammineremo mano nella mano un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Neri e bianchi insieme,
neri e bianchi insieme,
neri e bianchi insieme un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Non abbiamo paura,
non abbiamo paura,
non abbiamo paura oggi!
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

L'intero vasto mondo sarà intorno a noi,
l'intero vasto mondo sarà intorno a noi,
l'intero vasto mondo intorno a me un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Commento
1. *We Shall Overcome* è una canzone *gospel* (=musica genericamente religiosa) che è diventata simbolo di protesta del movimento americano per i diritti civili. Si riallaccia all'inno *I'll overcome some day* di Charles Albert Tindley, pubblicato per la prima volta nel 1901. La versione moderna è stata forse cantata per la prima volta dai lavoratori del tabacco guidati da Lucille Simmons durante uno sciopero dei sigari del 1945 a Charleston (Carolina del Sud). Nel 1947 Pete Seeger la pubblica con il titolo *We Will Overcome* nel *People's Songs Bulletin*, una pubblicazione di *People's Songs*, un'organizzazione di cui era il direttore e ne chiede i diritti d'autore. I proventi sarebbero andati al movimento per i diritti civili.
2. La canzone è coinvolgente ed ha un impatto emotivo straordinario, ma non invita a "prendere la falce e a impugnare il martello", per abbattere il sistema. Si canta, si ascolta, e tutto finisce lì. E si passa a un'altra canzone. Le richieste sono misurare: la sicurezza di vincere, la pace, la fratellanza universale, il non aver paura. La richiesta più estrema si trova a metà canzone ed è che "neri e bianchi" stiano insieme, non necessariamente nel presente, basta un giorno futuro. Non si chiede né casa, né lavoro, né previdenza pubblica. Né libertà. Sarà per un'altra occasione o per un'altra canzone.
3. La struttura è molto semplice e facile da memorizzare: strofette di tre versi uguali con due versi di ritornello. E rimanda a molte canzoni americane con ottimo testo e ottima musica, che si ascolta, si canta e si dimentica per passare a nuove canzoni. Essa, come i *pop corn*, è un prodotto di consumo, con una vita più o meno lunga. In questo caso la è vita lunghissima, perché invita alla speranza.
4. Alla canzone vanno confrontate le canzoni politiche italiane dei lavoratori, che chiedono pace e lavoro. E pure fratellanza.
5. La versione più famosa della canzone è successiva (1963), è di Joan Baez. Ormai la contestazione giovanile è in atto, si prepara il maggio 1968.
----------I☺I----------

Joan Baez (1941), *We shall overcome*, 1963

We shall overcome, we shall overcome,
we shall overcome,
we shall overcome someday.
Oh, deep in my heart, I do believe,
we shall overcome someday.

The Lord will see us through,
the Lord will see us through,
the Lord will see us through someday.
Oh, deep in my heart, I do believe,
we shall overcome someday.

We're on to victory,
we're on to victory,
we're on to victory someday.
Oh, deep in my heart, I do believe,
we're on to victory someday.

We'll walk hand in hand,
we'll walk hand in hand,
we'll walk hand in hand someday.
Oh, deep in my heart, I do believe,
we'll walk hand in hand someday.

We are not afraid,
we are not afraid,
we are not afraid today.
Oh, deep in my heart, I do believe,
we are not afraid today.

The truth shall make us free,
the truth shall make us free,
the truth shall make us free someday.
Oh, deep in my heart, I do believe,
the truth shall make us free someday.

We shall live in peace,
we shall live in peace,
we shall live in peace someday.
Oh, deep in my heart, I do believe,
we shall live in peace someday.

Joan Baez, *Vinceremo*, 1963

Vinceremo, vinceremo,
vinceremo,
vinceremo un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Il Signore vedrà dentro di noi,
il signore vedrà dentro di noi,
il Signore vedrà dentro di noi un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Saremo alla vittoria,
saremo alla vittoria,
saremo alla vittoria un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Cammineremo mano nella mano,
cammineremo mano nella mano,
cammineremo mano nella mano un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Non abbiamo paura,
non abbiamo paura,
non abbiamo paura oggi.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

La verità ci farà liberi,
la verità ci farà liberi,
la verità ci farà liberi un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Noi vivremo in pace,
noi vivremo in pace,
noi vivremo in pace un giorno.
Oh, nel profondo del mio cuore
io credo che vinceremo un giorno.

Commento
1. La versione più famosa di *We Shall Overcome* è di Joan Baez, una cantante politicamente impegnata. Il merito è della sua voce straordinaria, capace di superare tutte le barriere e di colpire al cuore lo spettatore. Il testo è abbastanza simile a quello di Pete Seeger, ma le differenze sono notevoli. Non c'è il riferimento a "neri e bianchi", perciò la canzone diventa più universale e coinvolge tutti i diseredati o gli sfigati della terra, che in un lontano futuro contano di avere una rivalsa o una rivincita sul presente doloroso. Coinvolge direttamente il Signore e aggiunge un verso che vuol dire tutto e niente e che va bene per tutti: "la verità ci farà liberi". Anche questa versione è un prodotto ben confezionato: si ascolta, si canta, si usa, si dimentica e passa a una nuova canzone. L'industria discografica non si ferma e non si deve fermare. Chi la canta e pensa di essere rivoluzionario è soltanto un ingenuo, che non la legge con attenzione. Ma l'importante è acquistare ed essere felici.
2. Essa non ha alcun carattere rivoluzionario o eversivo e contribuisce alla stabilità e al buon funzionamento del sistema: la merce c'è, è apprezzata e comperata, quindi gettata, e l'economia gira.
3. Rispetto ad essa le canzoni italiane degli stessi anni hanno testo e musica più modesti. In ogni caso la voce e la musica salvano e nascondono il carattere spesso frettoloso e improvvisato del testo.
----------I☺I----------

Fabrizio De André (1940-1999), *La guerra di Piero*, 1964

Dormi sepolto in un campo di grano,
non è la rosa, non è il tulipano
che ti fan veglia dall'ombra dei fossi,
ma sono mille papaveri rossi.

"Lungo le sponde del mio torrente
voglio che scendano i lucci argentati,
non più i cadaveri dei soldati
portati in braccio dalla corrente."

Così dicevi ed era d'inverno
e, come gli altri, verso l'inferno
te ne vai triste come chi deve,
il vento ti sputa in faccia la neve.

Fermati, Piero, fermati adesso,
lascia che il vento ti passi un po' addosso,
dei morti in battaglia ti porti la voce,
chi diede la vita ebbe in cambio una croce.

Ma tu non lo udisti e il tempo passava
con le stagioni a passo di "java" (=un ballo)
ed arrivasti a varcar la frontiera
in un bel giorno di primavera.

E, mentre marciavi con l'anima in spalle,
vedesti un uomo in fondo alla valle
che aveva il tuo stesso identico umore,
ma la divisa di un altro colore.

Sparagli, Piero, sparagli ora
e dopo un colpo sparagli ancora
fino a che tu non lo vedrai esangue,
cadere in terra, a coprire il suo sangue.

"E, se gli sparo in fronte o nel cuore,
soltanto il tempo avrà per morire,
ma il tempo a me resterà per vedere,
vedere gli occhi di un uomo che muore.
E, mentre gli usi questa premura,
quello si volta, ti vede, ha paura
ed imbracciata l'artiglieria,
non ti ricambia la cortesia.

Cadesti a terra senza un lamento
e ti accorgesti in un solo momento
che il tempo non ti sarebbe bastato
a chieder perdono di ogni peccato.

Cadesti a terra senza un lamento
e ti accorgesti in un solo momento
che la tua vita finiva quel giorno
e non ci sarebbe stato ritorno.

"Ninetta mia, crepare di maggio
ci vuole tanto, troppo coraggio.
Ninetta bella, dritto all'inferno,
avrei preferito andarci in inverno".

E, mentre il grano ti stava a sentire,
dentro le mani stringevi il fucile,
dentro la bocca stringevi parole
troppo gelate per sciogliersi al sole.

Dormi sepolto in un campo di grano,
non è la rosa, non è il tulipano
che ti fan veglia dall'ombra dei fossi,
ma sono mille papaveri rossi.

Commento

1. De André è grande scrittore e grande poeta. La canzone ne è un esempio. Il testo è ben curato e le immagini si imprimono nella memoria. Piero è mandato a combattere. Vede il nemico, ma ha un attimo di esitazione e non gli spara. Il nemico invece non gli ricambia la cortesia e gli spara. Così egli è ucciso ed ora dorme sepolto in un campo di grano, pieno di papaveri rossi. Prima di morire pensa a Ninetta, la sua donna, e le dice che dritto all'inferno avrebbe preferito andarci d'inverno.
2. La canzone è composta da 14 quartine, rimate AABB. Il linguaggio è semplice e popolare. Non ci sono termini dotti o che facciano pensare alla poesia dotta. Le rime sono sensate, non sono un banale rispetto della metrica tradizionale. È originale il dialogo che compare tra cantautore e Piero e poi tra Piero e la Ninetta.
3. «A passo di "java"»: un ballo nato dopo la prima guerra mondiale.
4. Una canzone è fatta per riscaldare e per convincere. Fuori di questo momento conviene però riflettere sui motivi che spingono gli uomini a farsi la guerra. Per Thomas Hobbes (1588-1679) gli uomini rinunciano al loro potere individuale, per evitare il *bellum omnium contra omnes* (*la guerra di tutti contro tutti*). Ma lo Stato è libero di decidere a favore della guerra o della pace.
5. La guerra che distrugge sistematicamente le cose è recentissima: inizia con la seconda guerra mondiale. In precedenza le ricchezze del nemico erano rispettate, perché diventavano poi bottino di guerra. A fine guerra le città tedesche erano tutte distrutte. Il Giappone invece aveva subito il bombardamento con due ordigni atomici, che avevano fatto in pochi secondi 120.000 morti e 60.000 negli anni successivi, per effetto delle radiazioni. Anche la criminalizzazione del nemico è recente: inizia con il processo ai gerarchi nazional-socialisti, fatto da USA e alleati a Norimberga (1945-46). Un processo che ignorava le basi stesse del diritto, dal mondo romano (451-450 a.C.) in poi, e il fondamento del diritto nello Stato che lo emana: *nullum crimen sine lege*. Tutto ciò spinge a dire che chi vince ha ragione e chi perde torto. Gli USA non sono mai stati processati per i crimini in Vietnam: dai due ai quattro milioni di civili morti sotto i bombardamenti: nessuno può processare lo Stato più potente della terra.

6. Il punto debole dei "movimenti" pacifisti è che essi non hanno la minima idea dei motivi che spingono uomini singoli, tribù, nazioni, Stati a far la guerra. Se non sanno perché, allora non possono rispondere o controbattere ai motivi. E la loro critica è moralistica, vuota, inutile, non colpisce. Non sanno che i greci si sentivano realizzati nella guerra (e anche nell'arte e nella filosofia): si sono menati tra loro dagli inizi della loro civiltà fino alla conquista della Grecia da parte dei romani (129 a.C.). Per fare una pausa agli scontri, inventano le Olimpiadi (776 a.C.) e si trovano (parzialmente) uniti soltanto durante le guerre contro i persiani, per difendere la loro indipendenza.
7. L'ultima strofa si riallaccia alla prima.
----------I☺I----------

Mogol-Roberto Satti, *Una lacrima sul viso*, 1964

Da una lacrima sul viso
ho capito molte cose
dopo tanti e tanti mesi, ora so
cosa sono per te.

Uno sguardo ed un sorriso
m'han svelato il tuo segreto
che sei stata innamorata di me
ed ancora lo sei.

Non ho mai capito
non sapevo che
che tu, che tu
tu mi amavi, ma come me
non trovavi mai
il coraggio di dirlo, ma poi.

Quella lacrima sul viso
è un miracolo d'amore
che si avvera in questo istante per me
che non amo che te.

Non ho mai capito
non sapevo che
che tu, che tu
tu mi amavi, ma come me
non trovavi mai
il coraggio di dirlo, ma poi.

Quella lacrima sul viso
è un miracolo d'amore
che si avvera in questo istante per me
che non amo che te
che te, oh, che te, che te.
Te, te, che te, che te
Te, che te, che te, che te

Commento
1. Un giusto interludio o pausa o rottura in mezzo a tutte queste canzoni impegnate e di lotta proletaria contro il padrone mangia-gatti e licenzia-operai. La sorte è toccata a *Una lacrima sul viso*, una canzone bella e orecchiabile, che diventa un carro armato nella interpretazione lacrimogena del più lacrimogeno cantante di Sanremo, Boby Solo (1945), *alias* Roberto Satti. Ma il mondo è fatto anche di lacrime d'amore, oltre alle lacrime di fatica, al sudore per il lavoro e alle lacrime per i lacrimogeni della polizia contro i manifestanti.
2. La canzone parla di una storia d'amore pudica. Lui è innamorato di lei, ma non glielo dice. Lei è innamorata di lui, ma non glielo dice. E all'improvviso una lacrima sul viso ha fatto scoprire a lui il miracolo: lei è innamorata dai lui. E lui ribadisce subito che lei è la sola donna che ama. Così tutti i salmi finiscono in gloria o davanti all'altare. E non si deve andare nel bosco di sera, magari qualcuno che striscia non è ancora andato a dormire.
3. Eppure la canzone ha molti referenti nella realtà: ragazzi e ragazze che hanno paura di manifestare i loro sentimenti: nessuno gliel'ha insegnato, ed è duro impararlo da se stessi sulla propria pelle. Ciò che blocca è la paura di essere derisi o respinti.
4. Per pudore la punteggiatura è stata risistemata.
A quanto pare, essa è reazionaria…
5. E adesso possiamo ritornare alle canzoni di lotta contro lo Stato, i Padroni e i servi dei Padroni. Anche contro i crumiri.



1. *Il simbolo di Democrazia Cristiana*, 1943. *La DC ha il merito di essersi schierata con gli USA e di aver beneficiato del Piano Marshall (finanziamenti a fondo perduto), che in 15 anni porta l'Italia a divenire uno dei sette paesi più industrializzati del mondo. Essa scomparve con gli altri partiti a 50 anni dalla nascita. Le tangenti che i partiti intascavano sui lavori pubblici provocarono l'inchiesta "Mani pulite" della procura di Milano, il processo, le condanne (ma nessun politico andò in galera) e la scomparsa dei partiti. Nessuno volle prendersi la responsabilità in prima persona e salvare il partito, così pagarono tutti, anche i cittadini rimasti all'improvviso senza classe dirigente.*
----------I☺I----------

Ivan Della Mea (1940-2009), *Io so che un giorno*, 1966

Viva la vita
pagata a rate
con la Seicento
la lavatrice.
Viva il sistema
che rende uguale e fa felice
chi ha il potere
[e] chi invece non ce l'ha[1].

Io so che un giorno
verrà da me
un uomo bianco
vestito di bianco
e mi dirà:
«Mio caro amico tu sei stanco»
e la sua mano
con un sorriso mi darà.

Mi porterà
tra bianche case
di bianche mura
in bianchi cieli
mi vestirà
di tela greggia dura e bianca
e avrò una stanza
un letto bianco anche per me.

Vedrò il giorno
e tanta gente
anche ragazzi
di bianco vestiti
mi parleranno
dei loro sogni
come se fosse
la realtà.

Li guarderò
con occhi calmi
e dirò loro
di libertà;
verrà quell'uomo
con tanti altri forti e bianchi
e al mio letto
stretto con cinghie mi legherà.

"La libertà
– dirò – è un fatto,
voi mi legate
ma essa resiste".
Sorrideranno:
"Mio caro amico tu sei matto,
la libertà,
la libertà più non esiste".

Io riderò
il mondo è bello
tutto ha un prezzo
anche il cervello
"Vendilo, amico,
con la tua libertà
e un posto avrai
in questa società".

Viva la vita…

Commento
1. La canzone è difficile o, meglio, incomprensibile, sia se ascoltata dal disco sia e ancor più se ascoltata dal vivo. È pure la canzone a cui l'autore è più affezionato. Ci facciamo aiutare: "Vi dico la verità, io non ho mai saputo chi fosse l'uomo bianco. Ogni tanto me lo chiedevo e mi dicevo: ma fai un po' te, che ne so, sarà...che cazzo ne so, Wallace, il governatore dell'Alabama, un bel bianco. Il papa, un bel bianco anche lui, ogni tanto... Oggi ho capito che cos'è il bianco. Oggi ho capito: non è Berlusconi, no. Troppo facile. Troppo comodo. È l'insieme delle informazioni, delle televisioni, di tutto quello che ci puppiamo sette, otto ore al giorno compresi i nostri figli, che fa dei nostri cervelli un'enorme marmellata bianca" (Ivan Della Mea, Genova, 29 agosto 2004). A dire il vero, possiamo filtrare criticamente le informazioni con cui il nemico ci bombarda e decidere se accettarle o respingerle. Ma il cantante non vede questa possibilità. Inoltre, se il mondo è invasivo, ci possiamo ritirare a vivere come gli eremiti del passato.
2. Un altro aiuto arriva da Riccardo Venturi, *"Io so che un giorno": Il manicomio moderno*, 2006: "*Io so che un giorno*, Ivan della Mea l'ha scritta nel 1966. E continua a cantarla, a quanto mi risulta. Anche se i manicomi li hanno chiusi. Forse continua a cantarla perché il manicomio si è semplicemente dilatato, è tutta questa società, tutto questo mondo che è un manicomio. Ma è una canzone che parla di un manicomio dall'immagine 'classica', con i camici bianchi, le tendine bianche, i letti bianchi (ho un odio feroce verso il colore bianco, devo proprio dirlo). Ed è una canzone che parla di libertà, della libertà che non si vuol fare più esistere, della libertà che però è un fatto. […] C'è da chiedersi se *Io so che un giorno* sia una canzone dal manicomio, o se sia piuttosto una canzone in cui l'immagine del manicomio (un'immagine, come detto, decisamente stilizzata) serve a parlare di qualcosa che va persino oltre. E questo "oltre" si chiama a mio parere repressione. Non serve aver visto com'era fatto per davvero un manicomio per rendersi conto che quello di *Io so che un giorno* è piuttosto ciò che molti s'immaginavano che fosse. Un luogo asettico, dove tutto è bianco; nel testo, Della Mea insiste volutamente con il bianco, sin dall'inizio; la canzone as-

[1] Se le cose stanno così, allora il sistema è intelligente e dobbiamo fargli i complimenti: nasconde le differenze. Qui però la parola "potere" è vuota, come la parola "libertà": non si dice in che cosa esse consistano. A parte il fatto che chiunque può brutalmente obiettare che queste sono idee e valutazioni del cantante, e basta.

sume quindi un valore "cromatico" che ha una grande importanza, il bianco come nebbia separatrice, come attutimento delle sensazioni e dei rumori, come barriera, come isolamento e quindi, in definitiva, come preciso simbolo di allontanamento coatto, di "campo", di lager[1].
Sebbene stilizzata, tale immagine non è del tutto irreale e si basa su criteri che venivano effettivamente adottati nei manicomi. Anche nel più putrido, il bianco (come colore delle pareti, delle tende, delle suppellettili, dei letti) la faceva da padrone. Il bianco doveva separare e doveva soprattutto contribuire ad obnubilare la mente di chi era rinchiuso nel manicomio (scopo del manicomio non era quello di "curare", ma di contribuire a mantenere la follia, e spesso di indurla in coloro – numerosi – che vi erano costretti dentro senza essere minimamente "matti"). […] Il mondo della repressione è sempre terribilmente monocromatico. Esiste la repressione nera della polizia, e quella bianca del manicomio. Sono andate spesso e volentieri perfettamente a braccetto. Strumenti dello stesso potere.
[…] Il manicomio e la galera sono istituzioni del tutto universali, sono strumenti-principe dello stato repressivo. Per la galera non è stato trovato nessun sostituto; per il manicomio, diciamo, si è passati piuttosto ad una dilatazione. Il manicomio "chiuso" (inteso come luogo ben definito di concentramento di persone la cui marginalizzazione era stata sancita in termini "psichiatrici") è stato sostituito da forme di manicomio "aperto", dove le barriere fisiche tipiche dei vecchi manicomi (i cancelli, le grate, le inferriate, le cinghie, le camicie di costrizione) sono state sostituite da barriere sociali. Dal manicomio-fortezza si è passati quindi al manicomio-ghetto; ma verrebbe da dire che non c'è proprio nulla di nuovo sotto il sole. Proprio nulla.
Io so che un giorno è una canzone che, ambientata in una specie di manicomio di rappresentazione immaginaria collettiva, parla invece del manicomio di classe che l'essere umano deve vivere ogni giorno della sua vita. È un manicomio generalizzato dove chi parla di libertà è semplicemente matto. Chi si azzarda a presentarla come un fatto, come qualcosa che "resiste", deve essere legato al letto. Arrivano i signori bianchi e forti e sei legato. 1966, l'anno in cui viene scritta. Mancano due anni al '68, ma già da qualche parte ci sono dei ragazzi, ovviamente matti, che "parlano dei loro sogni come se fosse la realtà". Gli sforzi per presentarli come completamente pazzi cominciano fin da subito. Qualcuno parla loro di libertà, qualcuno che può avere un nome (Orwell, Marcuse, Vaneigem, Débord) o può non averlo. Matti. Matti che hanno visto tutto chiarissimo, lucidissimo (come nella più pura tradizione dei matti). Qualcun altro arriva a dire che "la libertà più non esiste", e presenta ciò che la sostituisce: la seicento, la lavatrice, il supermercato, l'immagine, lo spettacolo. E' il grande e bianco sonno della società dello spettacolo. […]
Per avere un posto in questa società, quindi, è necessario vendere il proprio cervello. E non solo quello. Assieme al cervello bisogna vendere anche l'intero proprio corpo, la propria forza. Venderla al lavoro, per il quale ti viene data la possibilità di comprare, comprare, comprare una miriade di oggetti inutili[2]. E così la vita è bella nel mondo della Seicento e della lavatrice (nel 1966) o della Grande Punto e della megativvù al plasma (nel 2006). Continuano ad esserci però dei matti che, per necessità o per disperazione, distruggono. Matti. Per nulla vestiti di bianco. Di nero. Black. Black bloc. Presentati come folli, distruggendo gli oggetti-simbolo essi compiono in realtà un atto di opposizione al manicomio[3], cioè un atto di libertà e di sanità mentale[4]" (consultato il 09.07.2020, https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=4428).
3. Il brano, addolcito dal commento di Venturi, mostra quanto il cantautore sia fuori di testa e fuori del mondo. Canta per le fasce di popolazione meno abbienti, ma (a quanto pare) non parla mai con loro. Sono ben felici di poter acquistare la Seicento, anche a rate, e pure la lavatrice, sempre a rate. Caricano la famiglia (marito, moglie e due figli) e vanno a mangiare una pizza e a fare quattro chiacchiere ad alta voce o d'estate si fanno ben 15 giorni al mare, "serviti e riveriti", mattino spiaggia, pomeriggio spiaggia, e la sera quattro chiacchiere al fresco. Si scannano di lavoro per queste cose inutili? No, non si scannano di lavoro, il lavoro è sostenibile, e non sono cose inutili. Rendono felici moglie e figli e anche l'interessato. Consumismo? Spreco? Forse, ma la vita è più piacevole con un po' (come si dice) di *largo*, di denaro.
4. Il cantante la chiama *follia*, seguito dal critico, ma forse è più comprensibile parlare di *alienazione* (un termine, derivato da Marx, che in quegli anni si stava diffondendo tra gli intellettuali di Sinistra), anche l'alienazione porta ragionevolmente al manicomio. La follia è definita ("*non* comprare auto e lavatrice a rate", rifiutare i prodotti di consumo) ed è espressione di lucidità mentale. Invece la libertà non è definita: piccola dimenticanza. È soltanto una parola urlata. Tuttavia, qualunque cosa sia, gli interessati sono ben lieti di venderla, in cambio di un po' di benessere. Il

[1] In realtà si usa il *bianco* per motivi d'igiene e anche per motivi psicologici e fisici: riflette la luce. In altre circostanze si usa il *rosso* (è stimolante), in altre ancora il *verde* (è rilassante). Una sola osservazione: le interpretazioni simboliche vanno dove noi le vogliamo fare andare. È meglio evitarle, sono del tutto arbitrarie.

[2] Questo è il giudizio di Venturi, ma per correttezza vanno ascoltate anche le altre parti in causa, dagli acquirenti agli operai.

[3] Finché essi distruggono le loro cose, non ci sono problemi. Quando distruggono cose altrui, ci sono: non hanno alcun diritto di imporre le loro idee o le loro scelte ad altri.

[4] Magari qualcun altro, come i proprietari delle auto distrutte, li potrebbe considerare asociali, pericolosi, disturbati mentali, drogati pesanti, da manicomio o da galera. I punti di vista possono essere numerosi e contrastanti.

cantautore può benissimo essere schifato per questa compra-vendita. Ma la fanno altri, non lui. Se egli non la vuol fare, non è costretto a farla. E ha pure dimenticato il frigorifero e la lavastoviglie, che stanno invadendo il mercato… Il frigo permette di andare al supermercato una o due volte in meno, di risparmiare tempo e di conservare a lungo gli alimenti. La lavastoviglie permette di alleggerire il lavoro della donna, di farle risparmiare tempo e magari di farsi insieme una frullata in più. Se il cantante non apprezza queste comodità, è libero di farlo. È pure libero di chiamare *pazzi-sani di mente* coloro che rifiutano questo minimo di benessere.
5. Qui la critica è rivolta al consumismo e a chi non si uniforma. Ma come può essere corretta la critica se Venturi riconosce che *galera* e *manicomio* hanno caratterizzato tutte le società e non soltanto la società capitalistica o dei consumi? Si dimentica di spiegarlo.
6. Le accuse o le spiegazioni o le giustificazioni non si fanno mai con metafore. Sono più comprensibili, se si fanno con linguaggio chiaro e normale, ma qui non succede, né per Della Mea, né per Venturi.
7. Si può capire (e anche condividere) la diffidenza per il nuovo, anche se si tratta di cose utili (auto, lavatrice ecc.). Magari l'interessato teme che la lavatrice si rompa, teme di buttar via i soldi, ha paura di non avere i soldi per comprarla. Teme di rompere un ordine universale, poiché risparmia fatica. Le paure sono tante, inconfessate e sconosciute, giustificate o assurde. Ma un po' alla volta si entra nel nuovo ordine di idee. E, se prima si passava il tempo a risparmiare e a tenersi i desideri, ora si prende gusto a comprare e ad avere cose nuove per casa. Ma tutto questo è soltanto un aspetto della medaglia. C'è anche l'altro: la produzione di elettrodomestici (come di oggetti meno utili e pure superflui) crea posti di lavoro e porta ad assumere operai. Un cantante e un critico filo-operai sono talmente aperti da non vedere queste cose.
8. Quello che colpisce è il mostro che Della Mea si immagina: il mostro del Capitalismo mangia-bambini, sfruttatore di poveri operai e capace di spingere gli operai ad auto-sfruttarsi per comperare oggetti inutili. Il Capitalismo è male, è il Male Totale ed Assoluto, e per condannarlo non servono giustificazioni. Egli non si chiede nemmeno se altri la pensano come lui o in modo diverso. Egli ha già la verità in tasca e non ha bisogno di controllare.
9. Lo stesso discorso si può fare per il ricorso a un altro termine negativo: repressione. Capitalismo, Stato, governo, polizia sono *repressivi*. Non si capisce verso che cosa, ma sono *repressivi*. Essi non hanno alcuna funzione positiva, neanche immaginaria. E non si dice nemmeno quali cose essi reprimono né perché: non c'è bisogno di spiegazioni. Il tema della repressione è diffusissimo a Sinistra. Lo canta anche Paolo Pietrangeli, *Uguaglianza* (1969). Stato e affini non riescono a svolgere nessuna funzione positiva, neanche per caso. Lo Stato fa costruire autostrade, ma esse non servono. Si preoccupa dell'istruzione, ma essa è di classe, caccia i proletari fuori della scuola. E per Venturi esiste anche il manicomio di classe: "*Io so che un giorno* è una canzone che, ambientata in una specie di manicomio di rappresentazione immaginaria collettiva, parla invece del manicomio di classe che l'essere umano deve vivere ogni giorno della sua vita. È un manicomio generalizzato dove chi parla di libertà è semplicemente matto. Chi si azzarda a presentarla come un fatto, come qualcosa che 'resiste', deve essere legato al letto. Arrivano i signori bianchi e forti e sei legato". Né Della Mea né Venturi si accorgono della debolezza delle loro argomentazioni: come essi vedono pregiudizialmente tutto nero, altri potrebbe vedere pregiudizialmente tutto bianco, tutto positivo. E magari dissentire o osteggiare il comportamento dei *Black bloc*, che vanno in giro a distruggere i beni altrui. Nessuno ha detto loro di comprarli, e gli altri hanno il diritto di avere valori propri. Se non condividono le scelte della maggioranza, possono andare a vivere sulla luna o aspettarsi qualche fucilata nella schiena, come succede ai due cappelloni di *Easy Rider* (USA, 1969). Essi con due moto potenti e costosissime (comprate con il denaro incassato vendendo cocaina), un po' di droga, una vaga idea di "amor libero", pieni di inibizioni e di tabù, fanno un viaggio attraverso l'America, da Los Angeles alla Louisiana. Alla fine del viaggio arriva il cattivo con il fucile, che li ammazza, perché hanno i capelli lunghi e perché (di conseguenza) si drogano. Per essi i capelli lunghi erano simbolo di libertà. Per il cittadino americano della classe media indicavano il rifiuto del "sistema" e dei valori alla base della società.
10. L'interpretazione generale della canzone è questa: Delle Mea e ugualmente i suoi ascoltatori non comprano Seicento né elettrodomestici (non li comperano perché non hanno soldi, ma non si dice!). A un certo punto arriva l'omino bianco che lo/li porta in manicomio: sono dei matti a non comprare e a non consumare. Qui egli/essi protestano e rivendicano la loro liberà. E il cantante immagina che altri stiano arrivando a contestare il consumismo (dà un contentino ai suoi ascoltatori): sono i giovani che anticipano o preparano il 1968, sono i *figli dei fiori*, sono coloro che protestano contro la guerra in Vietnam (Non saranno quindi gli unici a tirar la cinghia!). Ma l'omino bianco dice che deve/devono vendere sia la loro libertà sia la loro forza lavoro e consumare mille cose inutili. A questo punto il cantante ripete il ritornello iniziale contro il consumismo e la canzone finisce. La realtà però è ben diversa. A prescindere dai loro desideri, Della Mea e i suoi ascoltatori non hanno potere d'acquisto e non comprano perché non hanno denaro. Sono degli sfigati totali. E si dedicano ad atteggiamenti anti-sociali o ad atteggiamenti pericolosi per sé e per gli altri, come furti o l'uso di droghe leggere e pesanti, a causa delle quali sono "repressi" con la galera o sono internati in manicomio. Qui protestano la loro libertà e si inventano di rifiutare il consumismo in nome della loro libertà di non comprare (ma non comprano, perché non hanno denaro). Della Mea dà loro il contentino: dovete essere felici e contenti, per-

ché siete liberi. È la società che vi perseguita e vi odia, perché non vi siete uniformati. E i presenti alzano il petto pieni d'orgoglio. Anche Liutprando (690 ca.-744), re dei longobardi, dava il contentino ai suoi soldati morti di fame: essi erano i *liberi*, non potevano mescolarsi con i *servi*, che vendevano carne e alimenti. E nessun servo voleva diventare un libero…

11. In Della Mea come negli altri cantanti dell'estrema Sinistra (Marini, Pietrangeli ecc.) la società capitalistica va radicalmente e moralisticamente condannata. Niente di essa si salva. Non si riesce a capire perché non vadano a vivere altrove né perché non si suicidano per protesta, né perché facciano lavori che certamente permettono di guadagnare più di quanto guadagna un operaio. Le contraddizioni non li toccano mai. Essi non fanno mai e poi mai lo sforzo almeno di capire gli avversari, la società costituita, i suoi valori, la sua organizzazione. E sono per partito preso con i carcerati, compresi gli ergastolani, per motivi che riescono a capire soltanto loro. NON dicono che cosa metterebbero in sostituzione del manicomio o della galera. Non dicono come gestirebbero coloro che non rispettano le leggi e danneggiano la società. Vorrebbero – sembra – una società senza leggi in cui tutti si comportassero bene… Un desiderio irrealizzabile. Nessuno di loro ha riflettuto sul collasso dell'ex URSS. Troppa fatica.

12. *Repressione* è una delle tante parole magiche usate. *Repressione sessuale* è una delle tante forme della repressione. La Chiesa cattolica è repressiva più che mai, e parla del Cielo per far dimenticare la Terra, ed è amica e al servizio di: Stato, Padroni, borghesia, cattivi, dittatori. Ci si può ragionevolmente chiedere se i sinistrati vivano per terra o passino il tempo a contemplare le loro visioni mistiche provocate dalla droga. Nel 1968 Pietrangeli canta *Repressione*. La motivazione: "È dedicata al Aldo Braibanti [1922-2014], toscano, classe 1922, partigiano, comunista, scrittore, sceneggiatore, poeta, ceramista, esperto mirmecologo (studioso delle formiche), un intellettuale dai mille interessi che, per il solo fatto di vivere apertamente la propria omosessualità, proprio quell'anno fu condannato a 9 anni di detenzione con l'accusa di aver "plagiato" un paio di giovani maschi maggiorenni con cui aveva consenzientemente convissuto. Il reato di "plagio", introdotto sotto la dittatura fascista[1], venne poi espunto dal nostro ordinamento all'inizio degli anni 80, ma questo non è stato di gran conforto a Braibanti il quale fu l'unico italiano che nel dopoguerra si fece qualche anno di galera in applicazione di quell'assurda fattispecie[2].

A parte alcune voci di intellettuali (tra cui Elsa Morante, Alberto Moravia, Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini, Marco Bellocchio) che si levarono in sua difesa, Braibanti, pur essendo stato partigiano e dirigente comunista[3], ebbe ben poco appoggio dalla sinistra che all'epoca considerava l'omosessualità come una deriva borghese[4]"
(https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=5760&lang=it).

> Repressione repressione
> fatta sotto il solleone
> prendo il fresco a Porto Azzurro
> faccio il camping all'Ucciardone (=carcere)
> repressione.
>
> L'hanno inventata or non è molto
> proprio per voi, miei cari giovani in ascolto
> era per darvi una lezione
> adesso fioccano anni di prigione
> repressione.
>
> Ci han preso gusto sono andati avanti
> han messo dentro il povero Braibanti
> e c'è una legge che lo impone
> è quella dell'Inquisizione
> repressione.
>
> Molte bottiglie di benzina
> con della sabbia sopraffina
> e uno stoppaccio di colore
> ma è per pulire la prigione
> repressione.

Il testo mostra in modo chiarissimo cultura e mentalità della Sinistra: le leggi ci sono ma vanno ignorate o aggirate. Il *Codice Rocco* è nullo perché votato sotto la "dittatura" fascista (falso, non era una dittatura). Uno stranissimo criterio per valutare la legittimità e la validità di una legge! L'imputato ha molti interessi, perciò si devono ignorare le sue tendenze, ma l'argomentazione non è pertinente. Intellettuali suoi amici vanno in suo soccorso, ma ciò non è previsto dalla legge… In quegli anni l'omosessualità e il plagio sono considerati reato, ma i sinistrati hanno le loro leggi e la loro giustizia personale e cercano di aggirare i codici. Il rispetto per idee e valori altrui non esiste mai. L'imposizione dei propri "valori" è la norma. A parte ciò, non si chiedono mai se, per il bene della società, cioè *per molti individui*, conviene considerare reati il plagio come l'omosessualità. Braibanti è uno

[1] Falso, per infamare Benito Mussolini. L'esercito era fedele al re, giovani e adulti alla Chiesa, Mussolini doveva sgolarsi ogni giorno per avere sostenitori ("strategia del consenso"). Qualche storico, per infamarlo a metà, ha immaginato una "dittatura imperfetta". Da dementi.

[2] Il cantante non capisce che questo è soltanto il suo giudizio. Magari altri, ad esempio il legislatore, la pensava diversamente. I rapporti tra docente e studente possono degenerare e il prof, più forte, può plagiare gli studenti. Non è cosa gradevole per le famiglie, anche se gli studenti sono maggiorenni. Esiste pure un film in proposito: *L'attimo fuggente* (USA, 1989), e ci scappa il morto: un ragazzo si suicida. La colpa non è sua, è di famiglia, scuola, compagni di classe e anche prof, ma il regista fa punire soltanto lui, che deve far fagotto e andarsene.

[3] Questi sono i meriti per la Sinistra, meriti pure legati al passato e al partito…

[4] Qui c'è tutta la cultura partigiana della Sinistra: aiutare gli amici o coloro che professano la stessa ideologia.

che pratica i loro valori e va difeso a oltranza. Nessuno di loro lo rimprovera di aver praticato in modo sconveniente e pubblico la sua omosessualità: non poteva essere più discreto? Così non andava incontro ai guai. La sua omosessualità-sodomia va rispettata a prescindere dalle leggi, mentre i valori altrui possono essere anche ridicolizzati e insultati. Né, tanto meno, si chiedono perché un regime o un governo consideri reato l'omosessualità: troppa fatica. Eppure in URSS era un reato. Pure droga e riviste pornografiche. Ma basta ignorare l'URSS e il gioco è fatto. USA, URSS, Italia e Germania, oltre i Paesi arabi hanno considerato e considerano un crimine l'omosessualità. Forse hanno le loro ragioni. Addirittura i *Dieci comandamenti* ebraici (e poi cristiani) la condannano esplicitamente (sesto comandamento), e la considerano più grave del furto! E Dio manda una pioggia di pece e zolfo, per distruggere Sodoma e Gomorra, due città dedite al vizio, che avevano scambiato il buco del culo per quello della vagina (*Gn* 19, 1-29). Ma un sinistrato non si abbassa per andare a conoscerle…

13. Qui si vede il mondo e l'orizzonte limitatissimo dei sinistrati: si preoccupano dei *loro* valori e basta. Non vedono oltre il loro naso. Non riescono mai a vedere la società e i bisogni o le esigenze o il funzionamento della società. Predicano la rivoluzione, ma sono parole: della società non sanno niente e non gliene frega niente. Preferiscono difendere le esigenze del loro pene e l'entrata innaturale del loro pene in corpi estranei. Le idee di qualcuno non piacciono? Basta accusarlo di Fascismo. Umberto Eco aiuta: ha inventato il *Fascismo eterno*. Non si sa che cosa sia, ma va bene lo stesso. Qualcos'altro non piace? E allora si possono tirar fuori termini come: repressione, omofobia, esclusione, "diritti umani", razzismo, sessismo… O inventarne di nuovi come la *omotransfobia*, che riguarda lo 0,0001% della popolazione italiana. Lo Stato deve emanare leggi a loro favore, altrimenti non è riconosciuto come fonte di diritto…

14. La falsificazione è una delle armi più usate dalla Sinistra parlamentare e non: fa parte del loro DNA dal 1921 in poi. E il bravo Pietrangeli deforma e manipola con grande soddisfazione:

> han messo dentro il povero Braibanti
> e c'è una legge che lo impone
> è quella dell'Inquisizione[1]

L'Inquisizione (cattolica) non c'entra, ma è un buon modo per diffamare qualcuno, in questo caso il governo che ha emanato la legge contro i sodomiti. Addirittura la legge diventa cosa viva:

> c'è una legge che lo impone

Ma no! Qualcuno ha denunciato il comportamento ostentato di Braibanti e quindi offensivo per gli altri cittadini, è scattata la denuncia, poi il processo e infine la condanna. Ovviamente i giudici, Mussolini compreso (anche se morto), hanno goduto e hanno gioito per la condanna al poverino! La drittura morale dei sinistrati si vede anni dopo: Braibanti non ha pensato alla vecchiaia, le sue condizioni economiche sono difficili. Ma gli amici di Sinistra non tirano fuori una lira, preferiscono richiamarsi alla legge Bacchelli, il fondo pubblico a favore di *cittadini illustri* che versino in difficoltà economiche. Braibanti un cittadino illustre? E per quale motivo? Non si sa. E così il governo gli concede un vitalizio. Ogni commento sarebbe troppo poco sarcastico: lo Stato esiste soltanto quando si può mungere per i propri interessi individuali o per gli amici di merenda. Invece il denaro alle scuole paritarie è un insulto alla laicità dello Stato.

15. Della Mea dà un contentino ai suoi spettatori paganti: voi siete liberi, voi non siete caduti nella trappola delle cambiali e del consumismo. E normalmente questo è il comportamento corretto che si tiene verso il pubblico. Per di più i complimenti non costano niente. Ci chiediamo però se egli avrebbe fatto meglio gli interessi dei suoi spettatori se li convinceva a lavorare il minimo possibile, per non perdere il loro prezioso tempo libero e per avere qualche soldino che permettesse di non chiedere denaro in famiglia, di non andare a rubare, di bersi una birra e di mangiarsi una pizza in più con gli amici. Il lavoro c'era, anche qualche lavoretto momentaneo. Addirittura la *Genesi* dice che l'uomo e la donna devono guadagnarsi il pane *con il sudore della fronte* (*Gn* 3, 1-24): Dio

> [16] Alla donna disse:
> "Moltiplicherò
> i tuoi dolori e le tue gravidanze,
> con dolore partorirai figli.
> Verso tuo marito sarà il tuo istinto,
> ma egli ti dominerà».
> [17] All'uomo disse: «[…]
> maledetto sia il suolo per causa tua!
> Con dolore ne trarrai il cibo
> per tutti i giorni della tua vita.
> […]
> [19] Con il sudore del tuo volto mangerai il pane;
> finché tornerai alla terra […] !".

Per prudenza lasciamo la risposta ai posteri o al *sol dell'avvenir*.

16. Il comportamento più squallido e indecoroso di Sinistra, estrema Sinistra e cantanti genericamente di Sinistra è stato quello di chiamare Pier Paolo Pasolini *omosessuale* (in realtà il termine corretto è *sodomita*) e/per nascondere le sue vere tendenze: era un *pedofilo*. La *pedofilia* era condannata ieri come oggi. Ed è stato sicuramente assassinato da qualche bigotto cattivo, non dal minorenne che insidiava. Ma per un amico si può benissimo fare un'eccezione.

17. Per sanare e chiarire il testo si può pensare che la libertà, di cui parla, sia l'*otium* (*tempo libero*) romano, che si contrappone al *negotium* (*nec+otium= non ozio, lavoro*) o anche (per passare a tempi più moderni) la *libertà di far niente*. Ma Della Mea non conosce

[1] No, è una legge *laica*, *dello Stato*, e pure in vigore.

i termini con cui affrontare e risolvere il problema. Non usa nemmeno termini approssimativi, che diano un'idea di ciò che intende. Tanto meno si informa sui libri e sul passato. E il vuoto teorico resta.
18. Le idee di Della Mea erano nell'aria. Sono teorizzate in modo sistematico da Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata* (1964), Einaudi, Torino, 1967, *La società a una dimensione*, pp. 21-136.
----------I☺I----------

Sergio Endrigo (1933-2005), *Il treno che viene dal sud*, 1966

Il treno che viene dal sud
non porta soltanto Marie
con le labbra di corallo
e gli occhi grandi così.
Porta gente, gente nata fra gli ulivi,
porta gente che va a scordare il sole,
ma è caldo il pane
lassù nel nord.

Nel treno che viene dal sud
sudori e mille valigie,
occhi neri di gelosia:
arrivederci Maria!
Senza amore è più dura la fatica,
ma la notte è un sogno sempre uguale:
avrò una casa per te e per me.

Dal treno che viene dal sud
discendono uomini cupi
che hanno in tasca la speranza
ma in cuore sentono che questa nuova,
questa grande società,
questa nuova, bella società
non si farà, non si farà.

Commento
1. Passano i decenni, ma lo Stato italiano resta sempre assente. I "terroni" abbandonano il sud alla disperata e diventano operai in un mondo che essi non capiscono e che non li capisce. Lo stesso vale per i "polentoni" del nord-est. Dopo un secolo l'Italia non era unita nemmeno sul piano linguistico. E il dramma di questi immigrati, sradicati dai loro paesi, dalla loro cultura e dalle loro tradizioni, si sente, si vive e si soffre giorno dopo giorno. C'è il rimpianto continuo del paese, della famiglia e del tessuto sociale che si è stati costretti ad abbandonare. L'unica possibilità di reazione e di rivalsa sociale è l'evasione nei programmi televisivi, quando in fretta e furia si compra la tivù, oppure l'ostentazione dell'automobile, quando si ritorna al paese. Grandissime soddisfazioni! Gli immigrati in Germania tornavano d'estate in Italia con automobili enormi, che intasavano le piccole strade del paesetto meridionale, strette e adatte soltanto ad animali da soma.
2. Gli emigranti erano soprattutto giovani, che salivano al nord in treno con le loro valigie di cartone. Tra il 1951 e il 1971 interi paesi dell'Italia meridionale e del Veneto si trasferiscono nell'Italia nord-occidentale. Le speranze però nella *terra promessa* non si realizzano: non si costruirà nessuna nuova società. E ciò era ormai sotto gli occhi di tutti, a soli dieci anni dal *boom* economico. Gli immigrati del sud e del nord-est perdono o vivono confusamente la loro identità e le loro radici. E non riescono a cambiare e a fare propria la nuova identità di operai e di cittadini. Non si può cambiare il proprio codice genetico, perché sarebbe più utile cambiarlo. L'integrazione non c'è stata perché non ci poteva essere. Di qui la comprensibile accusa di "terroni" ai meridionali e di "polentoni" ai veneti. Ma va tenuto presente anche il punto di vista dei milanesi e il loro modo di vedere i nuovi arrivati, che erano straccioni e analfabeti o quasi, ma che diventando operai facevano gli interessi *economici* di tutti, compresi i loro, di immigrati.
3. Anche in questa circostanza tocca alla Chiesa cattolica fare quel che lo Stato *laico* non aveva nessuna volontà, nessun interesse e nessuna capacità di fare: aggregare nel territorio i nuovi venuti. Il compito è svolto in modo encomiabile dalle parrocchie, che si autofinanziano con le offerte dei fedeli.
4. Per un paradosso della storia i piemontesi vanno a piemontesizzare il centro e il sud dopo il 1861; il sud e il nord-est vanno a sicilianizzare e a venetizzare il nord-ovest a partire dal 1961, esattamente a un secolo di distanza. Nell'uno come nell'altro caso i risultati sono catastrofici: gli uomini non sono intercambiabili come le parti di un'automobile, né sono massificabili, che che ne dicano le folli ideologie ugualitarie dei capitalisti e le altrettanto folli ideologie ugualitarie delle Sinistre. Sono e restano individui, legati alla loro terra e alle loro tradizioni. Legati alla loro famiglia e al loro paese. Chi lo dimentica, o non vuol vedere la realtà o lo fa per motivi interessati: poter sostituire senza problemi un operaio con un altro e colpevolizzare come antisociali le sue caratteristiche individuali. L'Italia uscita dalla Resistenza ha per la popolazione italiana la stessa cura e la stessa preoccupazione della Destra, della Sinistra storica o dei governi liberali: nessuna. La classe dirigente è costantemente occupata in bizantinismi incomprensibili: le "convergenze parallele", gli "opposti estremismi", il "governo tecnico", l'appoggio per astensione che l'opposizione dà al governo, il "governo di unità nazionale" ecc.
5. Endrigo, famoso per le sue sdolcinate canzoni d'amore, che fanno venire le doglie, tocca un argomento che i cantautori ufficiali non osano affrontare. Addirittura nel 1966, quando l'emigrazione era ancora in corso ed era difficile da esaminare.
6. Magari conveniva chiedersi perché "questa nuova, bella società / non si farà, non si farà". Non se la sono chiesta né cantanti (giustificabili), né storici né sociologi (niente affatto giustificabili).
----------I☺I----------

Franco Migliacci-Mario Lusini, *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, 1966

C'era un ragazzo
che come me amava i Beatles
e i Rolling Stones
girava il mondo, veniva da
gli Stati Uniti d'America.
Non era bello
ma accanto a sé aveva mille donne se
cantava *Help!* e *Ticket to ride*
o *Lady Jane* o *Yesterday*.
Cantava "Viva la libertà" ma
ricevette una lettera,
la sua chitarra mi regalò,
fu richiamato in America.
Stop (=Basta)! coi Rolling Stones!
Stop! coi Beatles. Stop!
Gli han detto *vai nel Vietnam*
e spara ai Vietcong...
Ta ta ta ta ta...

C'era un ragazzo
che come me amava i Beatles
e i Rolling Stones,
girava il mondo, ma poi finì
a far la guerra nel Vietnam.
Capelli lunghi non porta più,
non suona la chitarra ma
uno strumento che sempre dà
la stessa nota *ratatata*.
Non ha più amici, non ha più fans,
vede la gente cadere giù:
nel suo paese non tornerà,
adesso è morto nel Vietnam.
Stop! coi Rolling Stones!
Stop! coi Beatles. Stop!
Nel petto un cuore più non ha
ma due medaglie o tre...
Ta ta ta ta ta...

Commento
1. *C'era un ragazzo…* è forse la migliore canzone comparsa in area sanremese e cantata da uno dei più prestigiosi interpreti delle canzonette italiane, Gianni Morandi. È coinvolgente e suggestiva e ben rispondeva all'anti-militarismo giovanile del tempo. Accanto ad essa si può porre soltanto Enrico Maria Papes-Sergio Di Martino, *Mettete dei fiori nei vostri cannoni*, 1964.
2. Le canzoni *Help!* (*Aiuto!*, 1965), *Ticket to ride* (*Biglietto per il viaggio*, 1965), *Yesterday* (*Ieri*, 1965) sono dei "Beatles". *Lady Jane* (1966) è dei "Rolling Stones". *Yesterday* e *Lady Jane* sono più sotto.
3. "Veniva da gli Stati Uniti d'America": nelle canzoni dell'Ottocento non esistono gli Stati Uniti d'America, esisteva soltanto la *Merica* o al massimo l'*America*. Sorprende questo uso preciso del termine.
4. "Stop! coi Rolling Stones!": ha chiuso, non deve pensare più ai gruppi musicali che ama. La canzone mette in contrasto il fatto che girava il mondo, era aperto a tutte le culture, e che poi deve prendere le armi contro uno specifico Stato. Va a combattere ed è ucciso. Nel petto non ha più il cuore, ma due o tre medaglie.
5. La canzone esprime la protesta per la guerra degli Stati Uniti contro il Vietnam del nord a difesa del Vietnam del Sud che aveva un governo fantoccio filo-americano. La guerra inizia in sordina nel 1963, senza essere stata dichiarata, e si conclude nel 1975 con la sconfitta e la ritirata degli USA. I costi della guerra sono enormi, i soldati americani morti sono (appena) 60.000. Nessun tribunale internazionale ha mai processato e condannato i crimini di guerra americani in Vietnam (e altrove) contro l'umanità, e più precisamente contro la popolazione civile. I morti per bombardamenti vanno dai due ai quattro milioni. La cifra è sconosciuta. Il vincitore o il più forte non commette mai crimini. Il processo di Norimberga (1945) lo aveva dimostrato.
6. Regola semplice per non sbagliare: in italiano i termini stranieri non hanno plurale: il *fan*, i *fan*, il *film*, i *film*.
7. Nel corso dei secoli i capelli lunghi vanno e vengono. Leonardo e i nobili del Rinascimento li avevano lunghi. Il popolo li aveva corti, perché erano più comodi e costavano meno. Addirittura nel sec. XVIII sorse l'uso di enormi parrucche maschili e femminili. Negli anni Sessanta diventano il simbolo di contestatore e il capellone è malvisto dagli adulti, che lo richiamano all'ordine o, in alternativa, gli sparano (*Easy Rider* [*Cavaliere facile* o, meglio, *Libertà e paura*], USA, 1969), non tradotto.



1. *Primavera di Praga. Mezzi militari dell'Unione Sovietica circondati dai dimostranti*, 1968. *"Primavera" è il termine inventato dai giornalsiti per indicare l'*insurrezione *dei praghesi contro l'URSS. Esso è "bello", romantico ed efficace, ma nasconde un tranello ideologico. Vuol sottolineare che l'Occidente è libero e ha benessere, mentre gli Stati sotto l'URSS stanno male e sono privi di libertà. Stesse intenzioni con la "primavera araba" (2010-12)*

----------I☺I----------

Paolo Pietrangeli (1945-2021), *Contessa*, 1966

1. “Che roba, contessa,
all’industria di Aldo
han fatto uno sciopero
quei quattro ignoranti,
volevano avere i salari aumentati,
gridavano – pensi! – di essere sfruttati.

E quando è arrivata
la polizia,
quei quattro straccioni
han gridato più forte,
di sangue han sporcato
i cortili e le porte,
chissà quanto tempo
ci vorrà per pulire.”

2. Compagni dai campi e dalle officine,
prendete la falce, portate il martello,
scendete giù in piazza e picchiate con quello,
scendete giù in piazza e affossate il sistema.

E voi gente per bene che pace cercate,
la pace per far quello che voi volete (=e le tasse?),
ma se questo (=la pace) è il prezzo vogliamo la
vogliamo vedervi finir sotto terra. guerra,
Ma, se questo (=la pace) è il prezzo [da pagare],
l’abbiamo pagato, [perché]
nessuno più al mondo dev’essere sfruttato.

3. “Sapesse, contessa, che cosa mi ha detto
un caro parente dell’occupazione,
che quella gentaglia rinchiusa là dentro
di libero amore facea professione.
Del resto, mia cara, di che si stupisce,
anche l’operaio vuole il figlio dottore,
e pensi che ambiente ne può venir fuori,
non c’è più morale, contessa!”

4. Se il vento fischiava, ora fischia più forte,
le idee di rivolta non sono mai morte,
se c’è chi lo afferma non state a sentire,
è uno che vuole soltanto tradire,
se c’è chi lo afferma sputategli addosso,
la bandiera rossa ha gettato in un fosso.

Commento

1. La canzone è complessa, in azzurro i termini o i versi più significativi: a) il primo protagonista si rivolge all’amica contessa e le dice che nell’industria di Aldo gli operai, “quei quattro ignoranti”, hanno scioperato, dicono di essere sfruttati e vogliono un aumento di salario. Poi è arrivata la polizia, che ha sparato sugli operai che con il loro sangue hanno sporcato per terra. b) A questo punto interviene il secondo protagonista, lo stesso cantante, che dà voce agli operai: “Compagni dai campi e dalle officine, Prendete la falce, portate (o impugnate) il martello...” e incita ad *abbattere* il sistema con la violenza. c) A questo punto ricompare il protagonista, che riferisce alla contessa una malefatta degli operai: “la gente là dentro di libero amore facea professione”. E rincara la dose: oggi anche gli operai vogliono il figlio dottore, e chissà che cosa “ne verrà fuori”. d) A questo punto la parola ritorna al cantautore, che rivendica il valore delle *idee di rivolta*, che non sono mai morte, e chi afferma il contrario è soltanto un traditore.

2. Dopo il 1945 i titoli nobiliari sono decaduti, ma il primo personaggio li usa ancora. Ma… ne compaiono altri, che sono democratici. La polizia non spara dentro le fabbriche, ma fuori: nel 1960 a Reggio Emilia spara a una manifestazione indetta dai sindacati ma non autorizzata, facendo cinque morti. Nel 1968 alla facoltà di Magistero di Roma ci fu un morto: Domenico Congedo (02.04.1945-27.02.1968). Gli studenti avevano occupato la facoltà per protestare contro la riforma Sullo. E si chiudono dentro per l’arrivo di un centinaio di neo-fascisti. Alle 18.30 con un ragazzo e quattro ragazze Congedo si rifugia al quarto piano. Qui esce dalla finestra per raggiungere un ballatoio, si afferra a un’inferriata, che cede, e precipita giù. Una bravata o una dimostrazione di coraggio davanti agli occhi delle ragazze, che finisce male (22.02.2020, http://dprs.uniroma1.it/sites/default/files/17.html)

2. La canzone ha la forma del *contrasto* letterario tradizionale: si presenta a due voci. E il risultato è molto efficace. I due personaggi si caratterizzano per l’uso di versi corti (il personaggio del mondo industriale) e lunghi (il cantautore, che si schiera con gli operai). In ogni caso il linguaggio è popolare, quotidiano, ed evita parole dotte o ricercate, del tutto fuori luogo.

3. Compaiono la *falce* e il *martello*, a indicare braccianti e operai. E, impugnando falce e martello, i rivoluzionari o gli operai “scendono in piazza per abbattere il sistema”. Si tratta però soltanto di una metafora e con le metafore non si cambia la realtà fisica, ma soltanto quella simbolica. Oltre a ciò *falce* e *martello* indicano ancora una società agricola tradizionale, che ha qualche piccola officina. Ma il presente e il futuro conoscono già la rivoluzione agricola e industriale: lo spostamento di braccianti in fabbrica, la meccanizzazione dell’agricoltura e il *boom* industriale (1958-63). I rivoluzionari e i loro partiti però non vedono ciò che succede sotto i loro occhi. Cecità, ignoranza e miopia sono i loro punti di forza.

4. “Compagni dai campi e dalle officine, Prendete la falce, portate (o, molto meglio, impugnate) il martello” sono sicuramente due versi potenti ed efficaci, soprattutto se cantati in coro. E sono seguiti dal programma politico, “nessuno più al mondo dev’essere sfruttato”, del tutto campato per aria e generico, anzi irrealizzabile. Anche la ripresa successiva inizia con due versi efficaci: “Se il vento fischiava, ora fischia più forte, Le idee di rivolta non sono mai morte”. Ovviamente queste idee dovrebbero essere esaminate più da vicino e fuori della canzone, in modo da riflettere e pensare senza fretta se sono solide o se sono soltanto pii desideri. “Ora fischia più forte,” induce a

pensare che ci sia un rapporto di causa-effetto parallelo alle parole dell'industriale che provocano la forte reazione del secondo personaggio alle parole del primo. Ma il parallelo nella realtà non esiste, è immaginario, ed è retorico. La *rivolta* (il termine è tecnico, è la *rivolta individuale*, usato da tutti i rivoluzionari) è sicuramente contro il potere costituito e contro lo sfruttamento che gli industriali fanno della classe operaia. Ed è una delle idee tradizionali del movimento operaio, anche se la *rivolta* è *individuale*, mentre la *rivoluzione* riguarda e coinvolge tutti i *lavoratori*. Curiosamente nessun rivoluzionario si è immedesimato nei problemi della controparte, cioè nei problemi "del padrone" o, meglio, dell'imprenditore, che ad esempio doveva avere sempre i conti in attivo, fare investimenti per restare sul mercato e che doveva anche pagare le tasse (per prudenza accantonava anche fondi in nero). E magari non era pagato dallo Stato per i servizi forniti (nel 2017 le imprese hanno crediti per 23 miliardi di euro verso lo Stato italiano). Eppure poteva essere un esercizio mentale assai utile, per conoscere l'avversario, individuarne i punti deboli e vedere i suoi margini economici di manovra. Partiti politici e sindacati della classe operaia sono del tutto incapaci di fare una cosa così banale.

5. Sia chiaro, una cosa sono i versi e la potenza dei suoni, un'altra è se essi indicano soluzioni realistiche e praticabili. Non lo fanno. È pure chiaro che *si può* scendere in piazza con la falce e il martello, ma soltanto per fare una sfilata folcloristica, certamente non per *abbattere il sistema* o migliorare le proprie condizioni di vita. Il "sistema" è un concetto linguistico, non è un palazzo che si possa abbattere.

6. "Ma, se questo è il prezzo, L'abbiamo pagato, Nessuno più al mondo…": il testo non è chiaro.

7. Il primo personaggio fa ancora due critiche: a) gli operai fanno professione di libero amore, una cosa squallida; e b) anch'essi vogliono il figlio dottore, vogliono abbandonare la loro classe sociale e salire verso quelle più elevate. La conclusione è che non c'è più morale. Sicuramente i borghesi in quegli anni facevano gli scambi di coppia (evitando incidenti di percorso, cioè figli indesiderati). Si può ragionevolmente pensare che gli operai non facessero altrettanto. E che magari cambiassero qualche donna (e non il contrario), perché non volevano affatto accasarsi (o avere una donna fissa che li impegnasse) e prendersi la loro parte di responsabilità. L'"amore libero" era soltanto un modo per giustificare la frullata con la successiva fuga: se la ragazza restava incinta, peggio per lei, doveva prendere *lei* le *sue* precauzioni. L'uomo non ha tempo per queste cose.

8. Sull'"amore libero" che (a dire di Pietrangeli) gli operai praticherebbero, conviene confrontare la canzone con altre canzoni degli stessi anni: Salerno Nicola-Panzer Mario, *Non ho l'età (per amarti)*, 1964; Mogol-Soffici Piero, *Perdono*, 1966; Pace-Panzeri-Beretta-Del Prete, *Nessuno mi può giudicare*, 1966; Testa Alberto-Sciorilli Eros, *Sono una donna, non sono una santa*, 1971. Sono più rivoluzionarie e legate alla realtà le canzoni di Sanremo… Chi ne vuol sapere di più, può consultare la voce *Amore libero* in *Wikipedia*, semplice ed informata (consultata il 18.08.2018). Chi vuole approfondire ulteriormente deve leggersi qualcosa sulle società tradizionali e sulla gestione dei problemi sessuali in quelle società. Poi fare i confronti.

9. Sull'"amore libero" si può fare anche un'altra osservazione. Gli operai privilegiano (come risulta dal testo) il *principio del piacere* (il piacere di una frullata) al *principio di realtà* o di responsabilità (una frullata può mettere incinta la donna, ma che si arrangi!). Altrove i rivoluzionari o i sedicenti studenti proletari gridavano: "Tutto e subito" o "Immaginazione al potere" (1968). Nella realtà il contadino semina a ottobre e raccoglie a giugno; e l'industriale investe capitali oggi e raccoglie i frutti domani o posdomani. Ma i rivoluzionari vivono nel loro mondo di idee sconclusionate e di piaceri immediati. E dimenticano di fare i conti con la realtà di tutti i giorni, in cui tutti normalmente viviamo, che ha regole ben diverse. Si può anche essere indulgenti e osservare che Pietrangeli ha 21 anni e li vede così o se li è inventati.

10. Il primo personaggio vede in modo superficiale il problema del figlio dottore dell'operaio (ma è al bar e fa discorsi da bar, non sta scrivendo un trattato scientifico!). E si sente giustamente o ingiustamente (non importa) minacciato da questi "quattro ignoranti". Il fatto è che la riforma della scuola media inferiore (1963) doveva aumentare l'istruzione delle classi popolari della società italiana. Invece ottiene un altro risultato, e sgradito *a tutti*: abbassa sempre di più la cultura media dello studente con il suo permissivismo e con la sua imposizione di promuovere tutti. A fine anni Sessanta chi aveva fatto un istituto per geometri poteva iscriversi a Lettere o a Filosofia o a Matematica, senza averne la preparazione. La riforma doveva essere realizzata tenendo presente l'idea e la necessità della specializzazione: chi inizia un indirizzo non può più cambiarlo. Cosa che non fu mai.

11. L'"amor libero" ha un antecedente lontanissimo in Platone di Atene (427-347 a.C.): la comunione dei beni e delle donne (*Rep.*, V, 454e-456a), poi rinnegata (*Leggi*, VII, 4-5, 11-12). Più da vicino, nell'Ottocento, i rivoluzionari proponevano la comunione delle donne, insomma l'"amore libero", nel senso che l'uomo si frullava le donne che voleva e le donne dovevano dire sempre di sì e aprire le gambe: nessuno pensava alla possibilità contraria. Poi nella realtà succedono cose diverse. Marx, che aveva sposato una nobildonna, mette incinta la serva e l'amico Engels si assume la paternità del bimbo. Friedrich Engels (1820-1895), pur essendo un industriale e non uno scienziato, scrive *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* (1884), il testo per eccellenza che contiene le idee socialiste sulla famiglia e sullo Stato. Indubbiamente un rivoluzionario non ha limiti di competenza, è esperto in tutto. Egli vuole sottrarre la famiglia al monopolio capitalistico, che trasforma in merce di scambio anche i rapporti senti-

mentali (e la donna), per giungere a una società senza classi, in cui esista, per uomini e donne, libertà di scelta del proprio compagno/a di vita. Engels non si è accorto che la famiglia esisteva anche prima dell'arrivo del capitalismo e non si chiede come *in precedenza* funzionava… Piccola dimenticanza.
12. Con un po' di attenzione il lettore o lo spettatore si accorge che… sta origliando: ascolta origliando il discorso tra il primo personaggio e la contessa; e poi ascolta ugualmente origliando il proclama e l'invettiva del secondo personaggio contro la società borghese e l'economia capitalistica. I servi delle commedie goldoniane passavano il tempo così… Sembra che l'origine della canzone sia un fatterello avvenuto in precedenza: per caso Pietrangeli sentì quei discorsi, trasformati poi in canzone, detti da un borghese in un caffè. Lui era andato in quel caffè per fare la spia.
13. "Nessuno più al mondo dev'essere sfruttato": è riproposta l'idea che gli operai siano sfruttati dai capitalisti. Essa è comparsa fin dagli inizi della produzione di canzoni anti-sistema. E accompagnata pure da un afflato internazionalista: "Nessuno più **al mondo** dev'essere sfruttato". Lo stesso internazionalismo che si trova nel *Manifesto dei comunisti* (1848). Lo slogan è bello, orecchiabile e completamente inutile. È già molto riuscire a gestire un piccolo territorio! I rivoluzionari hanno una visione mondiale o internazionalista, perché non riescono nemmeno a vedere i problemi locali, quelli che li circondano ogni giorno. E vagano per il mondo, ritenendosi nel giusto e passando il tempo a inventare slogan. L'unica definizione di *sfruttamento* di area socialista è quella di Marx: il profitto è la misura dello sfruttamento. Ma gli economisti classici non hanno mai fatto questa equivalenza e non hanno mai usato in senso negativo il termine. In una teoria scientifica i termini non possono mai essere valutativi, devono essere sempre e soltanto descrittivi. E la definizione marxiana fa acqua da tutte le parti: a) in fabbrica non ci sono soltanto operai, ma anche molte altre figure lavorative (ingegneri, segretari, donne delle pulizie, oggi anche guardie armate, camionisti, dipendenti di altre imprese); b) l'edificio e gli strumenti di produzione usati dagli operai sono del proprietario, perciò gli operai non possono rivendicare il profitto in quanto unici produttori della merce e in quanto proprietari degli strumenti di lavoro. In 1966-1873=93 anni i movimenti operai non hanno mai chiarito i termini dello sfruttamento. I problemi teorici vanno chiariti, ma gli intellettuali dei movimenti operai non lo hanno mai capito.
14. La quarta strofa parla pure di *tradimento*, un termine caro (anche) ai nazional-fascisti. Ma la differenza c'è: per i fascisti *traditore* è chi rinnega la patria e il proprio paese, insomma chi è internazionalista; per Pietrangeli è chi rinnega o non crede più alla rivoluzione e all'internazionalismo proletario. Dovrebbe essere ovvio poi che chi "tradisce" fa semplicemente la scelta che meglio fa i suoi interessi.
15. Per educazione non chiediamo a Pietrangeli che cosa pensa del PD di oggi (2022), ex PCI, e dei suoi valori. Ha tradito o no la causa operaia?
16. Sono da ricordare alcune leggi sull'istruzione:
a) Prima del 1963 lo studente aveva due possibilità per continuare gli studi dopo la licenza elementare: l'avviamento al lavoro, industriale o commerciale (gli istituti commerciali erano frequentati soprattutto dalle ragazze che volevano "fare le segretarie") o le scuole medie. L'avviamento al lavoro permetteva l'iscrizione ai corsi superiori soltanto attraverso difficili esami integrativi; le scuole medie, riservate a chi aveva superato l'esame d'ammissione, permettevano l'iscrizione diretta alle medie superiori. La legge 31.12. 1962 n.1859 accorpò i due sbocchi in un unico corso triennale: la Scuola Media Unificata e obbligatoria, che dava accesso a qualsiasi corso superiore, dal liceo classico ai corsi professionali. L'avviamento al lavoro fu abolito.
b) Prima del 1969 l'accesso all'Università era condizionato dal tipo di scuola superiore frequentata: il liceo classico dava accesso a tutte le facoltà; il liceo scientifico a tutte le facoltà tranne che a lettere e filosofia; il liceo artistico ad architettura; ragioneria a economia e commercio; perito industriale a ingegneria, le magistrali a Magistero. Molti corsi universitari erano accessibili soltanto ai liceali del classico: lettere e filosofia, medicina, legge.
c) La legge Codignola 11 dicembre 1969, n. 910 liberalizzò l'accesso alle facoltà universitarie: fu possibile iscriversi a qualsiasi corso universitario con qualsiasi diploma ottenuto dopo un corso di studi di cinque anni. In sostanza prima delle riforme chi passava al ciclo superiore aveva una preparazione specifica, raggiunta nel ciclo inferiore. I fallimenti erano contenuti. Le riforme, imposte dalle proteste degli studenti, sono dovute alle accuse, mosse alla scuola italiana, di essere classista. Una "dimostrazione" (non necessaria): a certe facoltà c'erano più figli di medici, avvocati ecc. che di operai. La cosa era ovvia: l'università era un costo e un investimento, che non tutti si potevano permettere. Inoltre il figlio di un medico aveva già davanti agli occhi il modello di *medico* come futuro lavoro e aveva già conoscenze nel settore. Il figlio tende perciò a seguire il lavoro del padre. Forse la liberazione fu una buona idea, ma chi non ce la faceva buttava via tempo e denaro, poi si iscriveva a un'altra facoltà sperando che andasse meglio, sicuramente andava fuori corso. Forse conveniva intervenire altrove, ad esempio con facilitazioni agli studenti meno abbienti e capaci. E ciò fu fatto (pre-salario).
La liberalizzazione dei corsi fu un'idea demenziale, che provocò il collasso dell'istruzione in nome di un ideale di *uguaglianza* aberrante e suicida. Pensare un ragioniere o un perito a filosofia è da infarto: non ha mentalità né cultura che gli permettano di capire i problemi. E i fuori-corso aumentano a dismisura (per difficoltà di studio o per aver trovato lavoro) con sprechi spaventosi di denaro e di servizi inutilizzati. L'università, se doveva aggiornarsi, doveva aprirsi ai *nuovi gruppi sociali* mantenendo nel modo più assoluto l'*alta qualità* dell'istruzione.

Paolo Pietrangeli, *Valle Giulia*, 1968

Piazza di Spagna, splendida giornata,
traffico fermo, la città ingorgata,
e quanta gente, quanta che ce n'era!
cartelli in alto tutti si gridava:
"No alla scuola dei padroni!
Via il governo[,] dimissioni!"

E mi guardavi tu con occhi stanchi
mentr'eravamo ancora lì davanti,
ma se i sorrisi tuoi sembravan spenti
c'erano cose certo più importanti.
"No alla scuola dei padroni
via il governo[,] dimissioni!"

Undici e un quarto avanti a Architettura,
non c'era ancor ragion di aver paura
ed eravamo veramente in tanti,
e i poliziotti in faccia agli studenti.
"No alla scuola dei padroni
via il governo[,] dimissioni!"

Hanno impugnato i manganelli
ed han picchiato come fanno sempre loro;
e all'improvviso è poi successo
un fatto nuovo, un fatto nuovo, un fatto nuovo:
non siam scappati più, non siam scappati più!

Il primo marzo, sì, me lo rammento,
saremo stati mille e cinquecento
e caricava giù la polizia,
ma gli studenti la cacciavan via.
"No alla scuola dei padroni
via il governo[,] dimissioni!"

E mi guardavi tu con occhi stanchi,
ma c'eran cose certo più importanti,
– Ma qui che fai, vattene un pò via!
non vedi, arriva giù la polizia! –
"No alla scuola dei padroni
via il governo[,] dimissioni!"

Le camionette, i celerini
ci hanno dispersi, presi in molti e poi picchiati;
ma sia ben chiaro che si sapeva,
che non è vero, che non è finita là.
Non siam scappati più, non siam scappati più.

Il primo marzo sì me lo rammento
saremo stati mille e cinquecento
e caricava giù la polizia
ma gli studenti la cacciavan via.
"No alla scuola dei padroni,
via il governo[,] dimissioni!"

No alla classe dei padroni,
non mettiamo condizioni, no!

Commento

1. "Il 1 marzo del 1968 gli studenti romani della Sapienza (=università) cercarono di riprendersi la Facoltà di Architettura (=in via di Valle Giulia) sgomberata e occupata dalla polizia qualche giorno prima. Gli scontri furono prolungati e durissimi ed i manifestanti dimostrarono per la prima volta di essere in grado di fronteggiare le cariche delle forze dell'ordine… Quel giorno a tirare i sassi alla polizia c'era pure gente che oggi [27.07.2011] non diresti, come il teocon (=conservatore con giustificazioni religiose) Giuliano Ferrara, l'amico di Dell'Utri Paolo Liguori, il "Mr. CorSera" Galli Della Loggia, l'ex maoista oggi pidiellino Aldo Brandirali e financo Stefano "Er Caccola" Delle Chiaie alla testa di uno sparuto gruppo di neofascisti, gli stessi che quindici giorni più tardi, guidati da Almirante, nello stesso luogo aggrediranno con violenza gli studenti del movimento, ferendone alcuni, tra i quali – gravemente – Oreste Scalzone, poi fondatore di Potere Operaio e rifugiato politico in Francia fino a tempi recenti… Beh, un gran guazzabuglio, non c'è che dire!" (consultato l'08.07.2020, https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=38852&lang=it)
Anche qui due pesi e due misure: i celerini e il gruppo di Destra sono violenti, i sinistrati no. E riescono bene a fronteggiare la polizia… Un complimento. In effetti l'università non serve per studiare, ma per fare esercitazioni di guerra.
2. Compare un nuovo slogan: "No alla scuola dei padroni", che non esistono. Ci sono imprenditori, dirigenti, ingegneri, ragionieri ecc. La terminologia è povera: Stato, governo, padroni, dimissioni. E con un armamentario così povero si vuol fare la rivoluzione. L'estrema Sinistra non sa che gli elettori votano i loro rappresentanti, i quali formano un governo di maggioranza, per affrontare i problemi del paese, scuola compresa. E che tutti gli altri interventi sono abusivi. Ma essa non si conta mai: odia la matematica.
3. Il testo è soltanto descrittivo, non è una canzone vera e propria. Ma è quanto di meglio il convento offre. Nel testo c'è pure la soddisfazione di essere martiri per la fede o per la rivoluzione. E, se si è picchiati o mandati in galera, è il battesimo di sangue.
4. Studiare è faticoso, ma non si può dire ai propri genitori o agli insegnanti che non si ha voglia di fare fatica. E allora si cerca un'altra soluzione: la "scuola dei padroni", noi non vogliamo studiare alla scuola che fa soltanto gli interessi dei padroni. D'accordo che uno slogan deve essere semplice, chiaro, orecchiabile e avere un bel suono, oltre che la rima baciata. Ma qui si continua a semplificare troppo la realtà, cosa che si faceva almeno dal 1870. Si malediceva un padrone inesistente, perché era un imprenditore, un industriale, un latifondista ecc. E con un concetto così generico e improprio si costruivano slogan che dovevano esprimere profondissime verità. Per l'occasione Pietrangeli non se l'è mai presa con Berlusconi, suo "padrone" (o datore di lavoro?), se la prende più volte con un padrone *mitico*, che esiste soltanto nella sua testa.

5. Anche gli studenti francesi protestano contro la "scuola dei padroni" e la riforma dell'istruzione proposta dal governo (maggio 1968). E in sostanza la protesta accomuna gli studenti di tutta Europa. Gli studenti non vogliono la riforma, ma non si chiedono se i motivi che la impongono sono di parte o condivisibili o almeno trattabili e da discutere. Il fatto è che con uno slogan così i termini della questione sono totalmente falsati e diventano sballati e incomprensibili. Non permettono di vedere eventuali vie d'uscita. L'università costa, doveva insegnare la professione e la specializzazione: l'ingegnere, il docente di lingua e letteratura francese. E la specializzazione risaliva all'uomo delle caverne. Gli studenti delle discipline umanistiche invece pensavano a una cultura per ornamento personale e da praticare secondo il loro umore, insomma volontaristicamente. Marx vi aveva accennato nei *Manoscritti del 1844*: al mattino lavoro per mangiare, al pomeriggio studio per farmi una cultura. Nessuno società può vivere sul volontarismo. E neanche la rivoluzione. La volontà è meteoropatica. Sull'argomento:
Alessandro Mazza, "Contro la scuola dei padroni, 10, 100, 1000 occupazioni!", 12.10.2012 (https://www.cesenatoday.it/cronaca/cesena-contro-scuola-padroni-10-100-1000-occupazioni.html , 09.08.2020);
André Boulle, *La scuola dei padroni*, Palombi Editori, Roma, 1966, pp. 317.
Chi vuole vedere le profondissime motivazioni contro la scuola dei padroni legga: *Collegio De Mérode: scuola dei padroni pagata anche da noi*, 15.07.2012 (https://www.politbjuro.com/collegio-de-merode-scuola-dei-padroni-pagata-anche-da-noi/ , 09.08.2020). Una frase soltanto: "Sicuramente quell'inserviente [che lavora nell'istituto] avrà un figlio in una scuola pubblica che sconta la mancanza di risorse economiche che vengono dirottate sulle scuole cattoliche frequentate dai figli dei padroni e degli evasori fiscali." All'interessato non viene in mente la *Costituzione italiana*, art. 21, e il rispetto delle idee altrui. A parte la battuta offensiva sulla "scuola dei preti", pagata anche con soldi proletari. In effetti non c'è nessuna associazione laica, come ad esempio l'ANPI, che sia pagata con denaro pubblico, proveniente dalle tasche dei cattolici.
Marco Romito, *Una scuola di classe. Orientamento e disuguaglianza nelle transizioni scolastiche*, Guerini Editore, Milano, 2016, pp. 288. L'autore pensa che si debbano eliminare le "diseguaglianze". Non gli passa neanche per la mente che possano esser fonte di ricchezza per tutti. La (sua) teoria castra se stessa.
Christian Raimo, *Tutti i banchi sono uguali. La scuola e l'uguaglianza che non c'è*, 2017, pp. 152.
Il meglio del meglio si trova nel recentissimo: *Viva la scuola di base Makarenko [1888-1939]! Abbasso la scuola dei preti e dei padroni!*, 22.02.2020 (https://www.carc.it/2020/02/22/viva-la-scuola-di-base-makarenko-abbasso-la-scuola-dei-preti-e-dei-padroni/, 09.0.2020). La scuola è dei preti e dei padroni perché privata e perché costosa. A quanto pare, i programmi non sono dei preti né dei padroni…

6. Ammesso e non concesso che la scuola sia del padrone e faccia gli interessi del padrone, ci possiamo chiedere: i contestatori hanno proposto una scuola alternativa? Una scuola per gli operai o i braccianti o i proletari? Risposta: no, mai.
7. Paolo Pietrangeli pone al lettore un problema: ha una lavoro borghese a contatto con cinema e TV, per 25 anni è regista per la Fininvest del *Maurizio Costanzo show*, scrive e va in giro a cantare canzoni come questa o ancor più violente, come *Mio caro padrone domani ti sparo* (1969). È il cantante rivoluzionario o il regista integrato? Richiesto di chiarimenti, ha dato sempre risposte evasive. Sembra che abbia due personalità, che convivono senza interferire l'una con l'altra. In genere, quando arriva il lavoro, ci si dimentica delle ubbie rivoluzionarie o reazionarie e si pensa a organizzare la propria vita privata. Egli però ha un blocco ideologico, che condivide con altri cantanti di estrema Sinistra, da cui non sa uscire. Con le loro canzoni ribadiscono una situazione ideologica e pratica senza vie d'uscita: essi sono nel giusto, i padroni sono sfruttatori e assassini, lo Stato non esiste o è il Male Assoluto, il governo è al servizio dei padroni, anche la scuola e la polizia. Ma faremo i conti! Nel 1971 l'estrema Sinistra passa all'uso delle armi e uccide Luigi Calabresi, considerato responsabile della morte dell'anarchico Luigi Pinelli. Nel 1978 è rapito e ucciso Aldo Moro, segretario della DC e capo del governo. Nel mondo dei rivoluzionari non esistono i tribunali, l'accusa, la difesa e il giudice. Si va per intuito e per giudizio personale. Il regime uscito nel 1945 era veramente vario e allegro… Dal 1970 al 1997 ci sono pure 180 rapimenti con richiesta di riscatto in Sardegna e altrove.
8. Leggendo di seguito le canzoni di Pietrangeli e le altre canzoni contro il padrone, viene il sospetto che il termine non abbia mai nessun riferimento a un qualche personaggio in carne ed ossa, ma sia una figura mitologica ipostatizzata o che esista soltanto nel linguaggio parlato e/o nell'immaginario collettivo della Sinistra.
9. La violenza dei gruppetti della Sinistra extra-parlamentare perdura per tutto il decennio, accompagnata pure da scioperi continui. Termina con la marcia dei 40.000 quadri FIAT contro gli scioperi continui (14.10.1980) e con la sconfitta delle "Brigate Rosse" (1982), a cui lo Stato promette l'indulto (=il perdono giudiziario) dei crimini, se uscivano dalla clandestinità. Esso è previsto dalla *Costituzione*, art. 79, e dal *Codice penale*, art. 174.
10. Se un avversario usava la violenza e uccideva, era un fascista o un criminale fascista, esercito e polizia compresi. La violenza doveva essere un diritto soltanto dei rivoluzionari, che volevano cambiare in meglio il mondo. Non l'Italia, ma il mondo. Serpeggia il mito del combattente rivoluzionario impersonato da "Che" Guevara (1928-1967). Ci si comprava una maglietta con il volto del "Che" e ci si sentiva rivoluzionari.
----------I☺I----------

Alfredo Bandelli (1945-1994), *La caccia alle streghe* o *La violenza*, 1968

È cominciata di nuovo
la caccia alle streghe:
i padroni, il governo,
la stampa e la televisione;
in ogni scontento
si vede uno sporco cinese;
"uniamoci tutti
a difendere le istituzioni!".

Ma oggi ho visto nel corteo
tante facce sorridenti,
le compagne, quindici anni,
gli operai con gli studenti:

"Il potere agli operai!
Sempre uniti vinceremo,
viva la rivoluzione!".

Quando poi le camionette
hanno fatto i caroselli,
i compagni hanno impugnato
i bastoni dei cartelli.

Ed ho visto le autoblindo
rovesciate e poi bruciate,
tanti e tanti baschi neri
con le teste fracassate.

La violenza, la violenza,
la violenza, la rivolta;
chi ha esitato questa volta
lotterà con noi domani!

Uno, due, dieci,
vent'anni di democrazia;
le pietre non sono argomenti,
ci dice un borghese;
siamo d'accordo con voi,
miei cari signori,
ma gli argomenti
non hanno la forza di pietre.

"Il potere agli operai!
No alla scuola del padrone!
Sempre uniti vinceremo,
viva la rivoluzione!".

Quando poi le camionette
hanno fatto i caroselli
i compagni hanno impugnato
i bastoni dei cartelli

Ed ho visto le autoblindo
rovesciate e poi bruciate,
tanti e tanti baschi neri
con le teste fracassate.

La violenza, la violenza [operaia],
la violenza, la rivolta [operaia];
chi ha esitato questa volta
lotterà con noi domani!

Commento

1. Alfredo Bandelli è cantautore della Sinistra extra-parlamentare. Se perde i suoi spettatori, deve cambiar mestiere. Perciò li deve confermare nelle loro idee.
2. Il testo mostra tutti i limiti della cultura extra-parlamentare: ci sono i padroni, il governo, la stampa e la televisione, che ovviamente denigrano gli appartenenti alla Sinistra extra-parlamentare. E tale Sinistra è chiusa dentro i suoi orizzonti, non li può cambiare, altrimenti tutto il castello di visioni mistiche e fantastiche che ha costruito cadono giù. In azzurro la parte ripetuta.
3. In questo caso si compiace d'aver rotto la testa ai celerini (ciò è pure falso…), non si pone la domanda: "Anche se rompo la testa a tutti i celerini, che cosa ci guadagno?". Niente, perché lo Stato è troppo forte per attaccarlo. E allora, se questa strada delle manifestazioni e dei cortei non serve, perché continuare a percorrerla? Nessuna risposta. Ci si sente felici e realizzati a tirar pietre addosso ai celerini. Il cambiamento di idee e di strategia sarebbe un immediato suicidio. E così la situazione è e resta bloccata.
4. E poi slogan, la vita è uno slogan e i problemi si risolvono con cortei e slogan. In una democrazia si può far sentire la propria voce, ma essi sono troppo pochi e sono fuori del parlamento. Non possono prendersela con padroni e governo. Ma non lo sanno.
5. Altri slogan: "Sempre uniti vinceremo", "Viva la rivoluzione", "Il potere agli operai". I manifestanti non sapevano niente del fallimento dell'occupazione delle fabbriche nel "biennio rosso" (1919-20). L'ignoranza è rivoluzionaria. Essi non riescono ad andare più in là degli slogan. E poi l'estrema Sinistra è composta da soli tre gatti: vuol fare la rivoluzione e non sa niente della società che vuol cambiare.
6. "Gli operai con gli studenti": era meglio dire "gli studenti (più giovani) con gli operai (più vecchi)".
7. "No alla scuola del padrone", come in Paolo Pietrangeli, *Valle Giulia* (1966). E sì alla scuola voluta da tre gatti? La riforma della scuola e dell'università era già avvenuta (1963, 1969). Le scelte erano ampie, ma un ragioniere a filosofia o a matematica era una follia. E la scuola è uniformata verso il basso, con grave danno per le forze sociali emarginate. Colpevoli sono gli intellettuali di Sinistra, che han voluto la promozione di tutti.
8. Anche qui ricorso alla violenza e minacce di violenza contro i padroni e lo Stato. Ma minacce e/o pratica di violenza sono strategie vantaggiose? E chi paga le autoblindo bruciate? I marziani?
9. Il mito dell'eroe: il compagno che impugna il bastone. E ovviamente ai rivoluzionari che amano la violenza sfugge un particolare: se la violenza dei celerini o della destra è ingiusta, la loro violenza è forse giusta? In genere applicano due pesi e due misure.

Barozzi-Lazzarini-Zavanella-Fallisi, *La ballata del Pinelli*, 1969

Quella sera a Milano era (=faceva) caldo,
ma che caldo che caldo faceva,
brigadiere apra un po' la finestra,
e ad un tratto Pinelli cascò.

"Commissario (=Calabresi), io gliel'ho già detto,
le ripeto che sono innocente,
anarchia non vuol dire bombe,
ma eguaglianza nella libertà!"

"Poche storie, indiziato Pinelli,
il tuo amico Valpreda ha parlato,
lui è l'autore di questo attentato
e il suo socio sappiamo sei tu."

"Impossibile" – grida Pinelli –
"un compagno non può averlo fatto,
tra i padroni bisogna cercare
chi le bombe ha fatto scoppiar.

Altre bombe verranno gettate,
per fermare la lotta di classe,
i padroni e i burocrati sanno
che non siam più disposti a trattar!"

"Ora basta indiziato Pinelli"
– Calabresi nervoso gridava –
"tu, Lograno, apri un po' la finestra
quattro piani son duri da far…"

In dicembre a Milano era caldo,
ma che caldo che caldo faceva,
è bastato aprir la finestra,
una spinta e Pinelli cascò.

Dopo giorni eravamo in tremila,
in tremila al tuo funerale,
e nessuno può dimenticare
quel che accanto alla bara giurò.

Ti hanno ucciso spezzandoti il collo,
sei caduto ed eri già morto,
Calabresi ritorna in ufficio,
però adesso non è più tranquillo.

Ti hanno ucciso per farti tacere,
perché avevi capito l'inganno,
ora dormi, non puoi più parlare,
ma i compagni ti vendicheranno.

"Progressisti" e recuperatori,
noi sputiamo sui vostri discorsi,
per Valpreda, Pinelli e noi tutti
c'è soltanto una cosa da far.

Gli operai nelle fabbriche e fuori
stan firmando la vostra condanna,
il potere comincia a tremare,
la giustizia (=i giudici) sarà giudicata.

Calabresi con Guida il fascista
si ricordi che gli anni son lunghi,
prima o poi qualche cosa succede
che il Pinelli farà ricordar.

Quella sera a Milano era caldo...

Commento
1. La canzone ricorda la morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli nella questura di Milano (15.12.1969), presenti il commissario Calabresi e alcuni poliziotti. Con Pietro Valpreda era sospettato di aver messo la bomba che aveva provocato 13 morti (altri quattro muoiono in seguito) e 87 feriti nella Banca Nazionale dell'Agricoltura (la "Strage di Piazza Fontana", 13. 12.1969). Fu scritta il giorno del suo funerale dai suoi compagni di idee politiche. La bara fu seguita soltanto dai militanti della Sinistra extra-parlamentare, che accusava il PCI di essersi venduto alla borghesia e di non essere più rivoluzionario. Per la strage ci furono numerosi processi, che non portarono mai ad alcuna condanna. Nel 1971 il presidente del Tribunale di Milano Carlo Biotti rinunciò al proprio stipendio, per continuare le indagini sugli autori della strage. Fu ricusato, poi sospeso da ogni funzione e infine accusato di rivelazione verbale di segreti d'ufficio, un'accusa chiaramente pretestuosa per imbavagliarlo. Subì un procedimento disciplinare e un processo penale, durato sette anni, durante il quale smontò le accuse. Dario Fo subì oltre 40 processi per aver messo in scena e aver portato in giro per l'Italia lo spettacolo *Morte accidentale di un anarchico*. Insomma lo Stato, che doveva far luce sull'attentato, si preoccupava invece di impedire che si indagasse ed emergesse la verità. Lo Stato (o almeno organi potenti dello Stato) fu quindi connivente con gli attentatori. Valpreda fu incarcerato nel 1969 e scarcerato nel 1972. Dell'accusa di strage fu assolto nel 1975, l'assoluzione fu poi confermata dalla Cassazione. Il commissario Luigi Calabresi, minacciato di morte nella canzone ("i compagni ti vendicheranno"), fu ucciso il 17.05.1972 da esponenti di "Lotta Continua", poi processati e condannati. Dalla pista rossa si passò alla pista nera: furono accusati alcuni neo-fascisti, Franco Freda e Giovanni Ventura, condannati all'ergastolo e poi prosciolti con formula piena nel processo del 1985-87. A distanza di 50 anni non si conoscono ancora i mandanti della "strategia della tensione", come fu chiamata la serie di attentati che seguirono a Piazza Fontana. Nell'ultimo processo (2000-05) la Cassazione concluse che la strage di Piazza Fontana fu opera della cellula eversiva di "Ordine Nuovo", capitanata da Franco Freda e Giovanni Ventura, che tuttavia non erano più processabili poiché assolti con sentenza definitiva nel processo 1985-87. Dopo 36 anni di processi (e uno spreco spaventoso di denaro pubblico) tutti sono assolti.

2. La morte di Pinelli resta ancora irrisolta, anche se l'ipotesi più facile e credibile è che sia stato defenestrato. E che sia stato defenestrato perché picchiato in modo tale da ucciderlo. Ma non si vive di ipotesi, servono dimostrazioni. Si può dire con certezza che sicuramente non aveva messo le bombe, che (come risulterà in seguito) erano state messe da esponenti di "Ordine nuovo". Le ipotesi da fare sono quindi due: o è stato ucciso accidentalmente e poi defenestrato per nascondere l'omicidio o aveva qualche motivo (vero o presunto, non importa) per fare quel gesto. Che la polizia usasse le maniere forti era comprensibile: nelle manifestazioni i gruppetti di Sinistra extraparlamentare usavano spranghe, bastoni, molotov, pistole, passamontagna, spaccavano vetrine, incendiavano le auto e facevano autoriduzione o ri-appropriazione proletaria. Dalle indagini emerge poi anche un'incredibile verità (o si tratta di un'ipotesi interessata?): la bomba doveva esplodere dopo l'orario di chiusura della banca, che invece resta aperta perché c'erano ancora clienti in fila… Ma esplose alle ore 16:37.
3. La canzone è costruita con una drammatizzazione assai efficace. Il verso/strofa iniziale è un "attacco" davvero straordinario (e pure insolito, senza precedenti) ed è poi ripetuto nella conclusione: "Quella sera a Milano era (=faceva) caldo". I dialoghi tra i vari personaggi sono ora espliciti, ora impliciti. Le due soluzioni sono assai efficaci. I troncamenti di fine quartina (*scoppiar*, *trattar*, *far* ecc.) rimandano all'Arcadia e alla poesia letteraria tradizionale. Molti versi sono semplici discorsi in prosa o semplici proclami politici più o meno sconclusionati: "prima o poi qualche cosa succede". Eppure la canzone contiene il meglio (si fa per dire) delle analisi politiche della Sinistra extra-parlamentare.
4. I termini usati sono tratti dal linguaggio comune e impediscono di avere un'idea precisa della realtà che vorrebbero esplicare: *padroni*, *lotta di classe*, *burocrati* (i dirigenti del PCI e dei sindacati). Compaiono poi i "progressisti" virgolettati (che sono criticati) e una strana fauna chiamata *recuperatori* (ugualmente criticati). Con questa modestissima rete teorica i rivoluzionari di estrema Sinistra costruiscono una realtà immaginaria, a loro uso e consumo. Della teoria economica ufficiale, insegnata all'università o che si trova nei manuali di economia politica, non c'è neanche l'ombra. Ovviamente essi non capiscono che, se fanno la lotta di classe e ricorrono alla violenza *rivoluzionaria* per farla, anche la controparte come i "padroni" o "Ordine Nuovo" o addirittura lo Stato può fare altrettanto, come i fatti ampiamente dimostrano.
5. Anche in questa canzone si fa grande uso di metafore. Basta leggere la quartina "Gli operai nelle fabbriche e fuori". E si divinizza la classe operaia, di cui peraltro i rivoluzionari si mettono a capo per autoelezione, anche se nessuno di essi è operaio ed anche se nessuno di essi è stato eletto.
6. "Gli operai nelle fabbriche e fuori Stan firmando la vostra condanna": è linguaggio metaforico che inventa la realtà. I due versi sono un concentrato di stupidaggini e di ignoranza. *Gli* operai sono al massimo *qualche* operaio: manca il quantificatore o l'aggettivo qualificativo (tutti, nessuno, alcuni, pochi, molti). E la loro firma è metaforica. Inoltre non hanno alcuna autorità per firmare qualcosa, a maggior ragione per firmare una condanna a morte. I rivoluzionari applicano un codice penale *non* scritto. Non sanno che le leggi scritte sono la norma, dalle XII tavole romane (451-450 a.C.) in poi. La loro *totale* assenza di cultura lascia annichiliti. E volevano abbattere il sistema e fare la rivoluzione.
7. "Il potere comincia a tremare, La giustizia (=i giudici) sarà giudicata": la realtà è sostituita da parole e da figure retoriche. Complimenti per i rivoluzionari. Il *potere* non esiste, esistono individui in carne ed ossa che rappresentano il potere, ad esempio il commissario Calabresi. Neanche la *giustizia* esiste, esistono i giudici, in carne, ossa e vestito, che sarebbero giudicati da non si sa chi, né perché né in base a quale codice penale. La cultura dei rivoluzionari è limitatissima, non va oltre a quella che si incontra nei bar. Le metafore possono soddisfare i propri dilemmi esistenziali, ma non sono adatte per conoscere la realtà e poi per modificarla. Le metafore possono essere belle e affascinanti, ma sono utili soltanto se e perché ci permettono di semplificare e abbreviare il linguaggio.
8. Conviene ricordare che l'Italia degli anni Settanta è insanguinata da gruppuscoli di destra come "Ordine Nuovo", responsabile delle bombe di Piazza Fontana (1969), e ugualmente da gruppuscoli di Sinistra, come le "Brigate Rosse", che rapiscono e uccidono Aldo Moro (1978), segretario della DC e capo del governo. Il mito della violenza rivoluzionaria o proletaria continua, dall'occupazione delle fabbriche ("biennio rosso", 1919-20) alle stragi compiute dai partigiani (Porzûs, 1945) all'assassinio di 129 preti (1945-49) in Emilia-Romagna. L'ultimo argomento non è mai stato trattato da storici ufficiali o di regime, tanto i preti sono dipendenti del Vaticano e non hanno le parrocchie in Italia, ma su Marte o, ancor più lontano, su Alpha Centauri. Vale la pena di vedere Roberto Beretta, *Storia dei preti uccisi dai partigiani*, collana Religione, Edizioni Piemme, Milano, 2005, pp. 319. In 60 anni soltanto un giornalista si è occupato dell'argomento. A livello privato gli storici possono esser magia-preti o mangia-particole. A livello pubblico e professionale devono però comportarsi in altro modo. Quella è la professione per cui sono pagati.
9. La scelta armata dei gruppetti italiani di Destra e di Sinistra può essere riletta tenendo presente la figura di Ernesto Guevara (1928-1967), detto "Che", uno scrittore, medico e guerrigliero argentino, che fu uno dei maggiori esponenti della rivoluzione cubana (1959). Volle esportare la rivoluzione armata in America Latina e in Africa e fu assassinato da agenti speciali della CIA. Le magliette con l'immagine del "Che" ebbero un grande successo economico. Ci si può chiedere se fu giusto o giustificato il suo assassinio. Ma prima ancora ci si deve chiedere se era giusto e giustificabile il suo intervento armato in paesi stra-

nieri, per portare i valori in cui *egli* credeva. Ed è bene riflettere in modo approfondito su questi problemi, che sono problemi di ieri e di oggi.
10. Banalmente bisogna dire che ognuno, ogni classe e ogni gruppo sociale combatte per i suoi interessi, mascherati da più o meno nobili ideali, e che vince sempre il più forte, il più astuto o il meglio organizzato. Gli USA potevano giustificarsi dicendo che il "Che" danneggiava gli interessi americani. Il "Che" e i suoi sostenitori potevano giustificarsi dicendo che lottavano contro l'imperialismo statunitense e per la difesa degli interessi dei *campesino* sfruttati dalle multinazionali o dai marziani. Si potrebbe anche dire che avevano ragione gli uni e gli altri, che ognuno creava teorie che giustificassero le sue azioni e, aggiungiamo, che esistono nella realtà situazioni "nebbiose", che permettono una descrizione come un'altra, opposta alla prima. Lo disse anche un antichissimo filosofo greco, Protagora di Abdera (486 a.C.-411 a.C.): su uno stesso argomento si possono fare due discorsi opposti, ugualmente ragionevoli.
11. "Guida il fascista": chi non condivide le idee dei rivoluzionari o del PCI è subito bollato come fascista o altrimenti neo-fascista. E condannando l'avversario si fa prima e si risolvono molti problemi: non si deve argomentare, non si devono giustificare le proprie idee. Da un punto di vista storico non possono esistere né fascisti né neo-fascisti: le circostanze che hanno mandato Mussolini al governo nel 1923 sono irripetibili. E al Nazional-fascismo del manganello (1919-23) segue un Nazional-fascismo dell'ordine (1923-40). Poi c'è la guerra (1941-45). A quale Nazional-fascismo si ispirerebbero i nostalgici? I sinistrati non lo dicono, fanno di tutte le erbe un fascio.
12. Il lettore può tenere conto delle rivoluzioni del passato ed esprimere il suo giudizio sull'uso della violenza e delle armi per cambiare un regime o una situazione politica. Un solo esempio: per l'unità d'Italia anche per il cattolico Alessandro Manzoni il ricorso alle armi era inevitabile (*Adelchi*, atto III, coro, 1819-22; *Marzo 1821*, 1848). Un paradosso: il "Che" volle esportare la rivoluzione fuori di Cuba, nell'America Latina e in Africa. Gli USA fecero altrettanto con molti Stati mondiali, dal Vietnam del Sud all'Iraq. Prima di loro i rivoluzionari francesi vollero esportare gli "immortali principi" del 1789 in Europa, dalla Germania fino alla lontana Russia (1812). Non lo facevano gratis: rapinavano le ricchezze che trovavano sul loro cammino. I paesi invasi non apprezzarono e li ricacciarono in Francia. La campagna di Russia (1812) fu una catastrofe per gli invasori. L'esercito francese partì ad agosto, composto da 600.00 soldati. I russi però non accettarono battaglia e si ritirarono, facendo terra bruciata. A novembre Napoleone era a Mosca, ma arrivarono i primi freddi. Diede l'ordine del ritiro, ma era troppo tardi: arrivò il terribile inverno russo e i soldati avevano soltanto vestiti estivi. A questo punto i soldati russi attaccarono l'esercito in ritirata. Ritornarono in Francia soltanto 80.000 soldati, una delle sconfitte più dure per un generale o per uno Stato.
12. Uno dei gruppi studenteschi degli anni Sessanta-Settanta si chiamava "Servire il popolo" (1968/72-78), tutte idee rubate alla Chiesa cattolica ad opera di individui che l'avevano lasciata, perché a loro dire reazionaria e "serva dei padroni" e perché faceva girare tutta la vita intorno all'al di là e non intorno all'al di qua. Un altro gruppo, più realista e concreto, prende il nome di "Movimento studentesco" (1968-?), legato agli studenti delle superiori e soprattutto agli studenti dell'università. Altri gruppi di quegli anni sono "Avanguardia operaia" (1968-78), "Lotta continua" (1969-82) e "Potere operaio" (1967/69-73). In sostanza i rivoluzionari volevano e si accontentavano di una fetta di torta in più. Erano lealisti più del re. Contro ogni dubbio Mario Capanna (1945), uno degli esponenti più in vista del "Movimento studentesco", lo dimostra. Entra con successo nella pubblica amministrazione e 40 anni dopo ritiene suo diritto *acquisito* il vitalizio. Sorte simile per un altro "rivoluzionario", ma di tendenze opposte: Roberto Formigoni, ex esponente di "Comunione e Liberazione": entra in politica e diventa presidente della Regione Lombardia, intrallazza in modo eccessivo, è processato e finisce in galera. Gli ideali della giovinezza erano solidi e profondi e sicuramente altruisti. Questi gruppi scompaiono negli anni Settanta. Alcuni dei loro simpatizzanti confluiscono in gruppi clandestini che si dedicano alla lotta armata, tra cui le "Brigate rosse". Ma ormai stiamo uscendo dal periodo in esame e ci fermiamo.
Un testo trovato per caso che parla del "Movimento studentesco" (29.05.2020): *Il passato violento di Gino Strada*, in
https://groups.google.com/forum/#!topic/it.politica/NrZSkthoxHg
Conviene anche consultare *Wikipedia*, voce *Anni di piombo*. E anche le voci dei nomi delle varie organizzazioni extra-parlamentari di Sinistra, sopra citate. Di esse oggi resta soltanto il ricordo. La sconfitta era inevitabile ed è stata totale, perché l'analisi dei problemi era stata velleitaria e inconsistente.
13. I sinistrati distinguono due tipi di violenza: quella dello Stato contro di loro (è ingiusta, cattiva, criminale) e la loro contro lo Stato (è giusta, buona, apre la società al *sol dell'avvenir*). Escludono categoricamente che altri, ad esempio i gruppetti di Destra, abbiano il diritto di usare la violenza "buona".
----------I☺I----------

Ivan Della Mea (1940-2009), *O cara moglie*, 1969

O cara moglie stasera ti prego,
di' a mio figlio che vada a dormire,
perché le cose che io ho da dire,
non sono cose che deve sentir.

Proprio stamane là sul lavoro
con il sorriso del caposezione
mi è arrivata la liquidazione (=velocissimi!),
m'han licenziato senza pietà.

E la ragione è perché ho scioperato
per la difesa dei nostri diritti,
per la difesa del mio sindacato,
del mio lavoro, della libertà.

Quando la lotta è di tutti per tutti
il tuo padrone, lo sai, cederà,
e se lui vince, è perché i crumiri
gli dan la forza che lui non ha.

Questo si è visto davanti ai cancelli,
noi si chiamava i compagni alla lotta,
ecco il padrone fa un cenno, una mossa,
un dopo l'altro cominciano a entrar.
O cara moglie, dovevi vederli
venire avanti curvati e piegati (=tutto inven-
e noi a gridare "crumiri venduti" tato)
e loro dritti senza guardar.

Quei poveretti facevano pena,
ma dietro a loro là sul portone
rideva allegro il porco padrone (=tutto inven-
li ho maledetti senza pietà. tato),

O cara moglie, io prima ho sbagliato,
di' a mio figlio che venga a sentire,
che ha da capire che cosa vuol dire
lottare per la libertà.

Commento
1. La canzone è del 1969, è quindi successiva all'occupazione delle università in USA e in tutta Europa da parte degli studenti e all' "autunno caldo" italiano per gli scioperi degli operai, del 1968. Operai e sindacati hanno il mito dello *sciopero generale*, pensano di poter contare su un'arma sempre vincente. Ovviamente credono alle favole, ai marziani e agli elfi. I sindacati hanno una cultura modestissima e non hanno la minima idea di quel che fanno i *cattivi* capitalisti dall'altra parte della barricata. Pensano che passino il tempo a incassare denaro, succhiato agli operai, e a dedicarsi a un "dolce far niente". Il fallimento dell'occupazione delle fabbriche nel "biennio rosso" (1919-20) non aveva insegnato loro assolutamente niente. L'"autunno caldo" ottiene indubbiamente dei risultati positivi sul piano contrattuale, ma dà anche avvio alla cosiddetta "strategia della tensione". Elementi di Destra ricorrono alle bombe (forse) contro gli operai (la "strage di Piazza Fontana", 1969 ecc.) e poco dopo, nell'estrema Sinistra, compaiono le Brigate Rosse, che rapiscono e uccidono Aldo Moro (1978), capo del governo e segretario della DC.
2. Nel testo della canzone compare ancora "il padrone", uno stereotipo della cultura socialista, che dimostra totale ignoranza (o estrema approssimazione) dei corretti termini giuridici ed economici. Compaiono invece per la prima volta i "crumiri", che piegano la schiena, fanno gli interessi del padrone e indeboliscono la lotta operaia e lo sciopero. D'altra parte dovrebbe essere ovvio (ma non lo è) che ogni parte coinvolta cerca di fare alla meglio i suoi interessi, compresi i disprezzati "crumiri". Di originale c'è il rapporto a tre: l'operaio parla alla moglie (sicuramente casalinga) ed ha anche un figlio, a cui insegnare i diritti (I doveri possono aspettare…). Un'idea fresca e originale, che allontana il testo da gli stereotipi e dal moralismo rivoluzionario, che fa davvero concorrenza alle storie edificanti della Chiesa cattolica.
3. La canzone è fresca e ben articolata: contiene una storia che coinvolge il protagonista, la sua famiglia, poi il padrone, i crumiri, lo sciopero. Resta però il consueto vittimismo operaio, che si sente sfruttato e che rivendica sempre i suoi diritti. Non rivendica mai doveri verso nessuno, neanche verso la moglie o la famiglia. E non sa mai che, se si assenta dal lavoro (ad esempio per una malattia, reale o presunta), non danneggia il padrone (come invece crede), appesantisce il lavoro degli altri operai, che devono produrre anche per lui. Neanche i sindacalisti che chiedono permessi sindacali riescono a capirlo: vedono soltanto il loro interesse, di evitare mezza giornata di lavoro. Ragionano in una sola direzione.
4. "M'han licenziato senza pietà". Operai e sindacati non riescono a capire che anche il "padrone" ha i suoi problemi: pagare salari a operai di cui non ha più bisogno significa mettere a rischio la fabbrica. E *fabbrica* non vuol dire "padrone" (che ha abbastanza risorse per non morire di fame), vuol dire *gli altri operai*. E invece qui (e altrove) il "padrone" è cattivo e si diverte a licenziare gli operai: "rideva allegro il porco padrone". Il licenziamento è un dramma personale e familiare, ma bisogna anche capire perché il "padrone" *è costretto* a licenziare. E poi bisogna tener conto se ci sono altre occasioni di lavoro e se ci sono gli ammortizzatori sociali. Il denaro non arriva dal cielo, ma dalla vendita dei prodotti della fabbrica.
5. Non è chiaro il significato dell'ultimo verso: "lottare per la libertà". Qualcosa di simile si era trovato più sopra con *Bella ciao* (canto delle mondine, 1906). Ma la parola "libertà" è sempre molto gettonata, anche dai rivoluzionari. Tradizionalmente era la **libertà dalle tasse**, dal *bisogno* o dai *lacci amorosi* di una donna. Qui *dovrebbe* essere "libertà dallo sfruttamento".
5. Da notare i versi tronchi alla fine di ogni quartina, come faceva la poesia tradizionale. Ci sono anche delle rime, ma sono incostanti.
----------I☺I----------

Paolo Pietrangeli (1945-2021), *Uguaglianza*, 1969

Ti ho visto lì per terra
al sole del mattino
e braccia e gambe rotte
dal dolore.
Dicevan che eri matto
ma devo ringraziare la tua pazzia.

Ti ho visto lì per terra
poi ti ha coperto il viso
la giacca del padrone
che ti ha ucciso.
T'hanno coperto subito
eri ormai per loro da buttar via.

Ci dicon Siamo uguali
ma io vorrei sapere
uguali davanti a chi?
uguali per che per chi?

È comodo per voi
dire che siamo uguali
davanti a una giustizia partigiana.
Cos'è questa giustizia
se non la vostra guardia quotidiana.

Ci dicon Siamo uguali
ma io vorrei sapere
uguali davanti a chi?
uguali per che per chi?

È comodo per voi
che avete in mano tutto
dire che siamo uguali davanti a Dio.
È un Dio tutto vostro,
è un Dio che non accetto e non conosco.

Dicevi questo ed altro
e ti chiamavan matto
ma quello in cui credevi verrà fatto.
Alla legge del padrone
risponderemo con Rivoluzione.

Commento

1. Dal vivo la canzone diventa incomprensibile. O in alternativa gli spettatori leggono nella mente del cantautore. Il cantautore si finge operaio e vede un operaio con "braccia e gambe rotte Dal dolore". Stando a quel che segue, era morto: "poi ti ha coperto il viso La giacca del padrone Che ti ha ucciso". Egli sa già che il padrone lo ha ucciso e (sembrerebbe) ucciso *fisicamente* e non soltanto *metaforicamente*. E poi va giù di bruto:

> T'hanno coperto subito (=ma ciò si fa sempre!)
> eri ormai per loro da buttar via

Un'interpretazione tendenziosa, arbitraria e piuttosto pesante. E dubbio poi che il "padrone" o l'imprenditore si trovi tra gli operai. Il suo posto è sempre altrove. C'è però un verso oscuro che si chiarirà più tardi: "Dicevan che eri matto Ma devo ringraziare la tua pazzia". Il cantante suscita curiosità nel lettore o nell'ascoltatore. E vi riesce. Aggiunge subito versi al momento incomprensibili:

> Ci dicon Siamo uguali
> ma io vorrei sapere
> uguali davanti a chi?
> […]
> È comodo per voi
> dire che siamo uguali
> davanti a una giustizia partigiana.

Le domande sono e restano misteriose per un po': che c'entrano? Chi parla e in quale occasione? Ma le parole sono incongrue con la situazione. In genere si fa riferimento alla legge: "La legge è uguale per tutti". Ma il cantante va per i fatti suoi:

> È comodo per voi
> che avete in mano tutto
> dire che siamo uguali davanti a Dio.
> È un Dio tutto vostro,
> è un Dio che non accetto e non conosco.

Non si riesce a capire perché scomodare Dio e quindi la Chiesa (implicitamente accusata di dire che tutti gli uomini sono uguali, per poi dimenticarsene subito): siamo in fabbrica, salvo errori. E a questo punto si chiarisce e si capisce chi faceva questi discorsi: non sono il commento del cantante all'omicidio, ma le parole che l'ucciso o l'incidentato diceva ai suoi compagni di lavoro. Per inciso, attribuire al "padrone" e ai suoi collaboratori discorsi sull'uguaglianza o discorsi da preti è fuori luogo, è un'idea inventata e del tutto gratuita, e bisogna essere fuori di testa per farlo.

> Dicevi questo ed altro
> e ti chiamavan matto
> ma quello in cui credevi verrà fatto.

Uno che fa questi discorsi in fabbrica è considerato matto anche dai suoi compagni di lavoro, ma qui non si dice… E allora il quadro generale diventa più chiaro. La reazione del cantante che si simula operaio è immediata e vigorosa:

> Alla legge del padrone
> risponderemo con [la] Rivoluzione.

Tutte parole per farsi belli e soprattutto per trovarsi una giustificazione morale davanti a un omicidio o a un incidente (sul lavoro) e a una cosiddetta follia *inventati*… Ammiriamo gli uomini virili e di parola, i paladini e i combattenti della rivoluzione e dei propri interessi, che hanno una mirabile fantasia. Per l'occa-

sione i compagni di lavoro non fanno neanche uno sciopero di fabbrica, almeno d'un'ora. Ma il cantante non sa come funziona la fabbrica.
2. A questo punto possiamo fare la ricostruzione cronologica:
L'operaio ucciso o incidentato andava in giro (in fabbrica? fuori?) a criticare chi predicava che gli uomini sono tutti uguali *davanti a Dio*. Egli non riconosceva quel Dio. Perciò gli *altri* (chi non si dice) lo accusavano di essere *matto*. E poi arriva l'incidente, o accidentale o causato direttamente dal padrone. L'operaio cade giù, soffre dolori indicibili, muore. Il padrone (impossibile, egli è sempre in ufficio) gli butta la sua giacca sul viso. E poco dopo il morto è portato via, "eri ormai per loro da buttar via". A dire il vero, in caso di incidenti mortali si fa così. E arriva l'ambulanza, qui censurata. E (per Pietrangeli) i compagni di lavoro restano muti: hanno perso la lingua.
3. Può anche darsi che il padrone si prenda la briga di ammazzare un suo operaio. O che paghi qualcuno per farlo. Ma è un'idea inverosimile: troppo macchinosa e troppo difficile da attuare. Se l'operaio andava in giro per la fabbrica a fare discorsi personali e non si dedicava al lavoro, basta e bastava il licenziamento e il problema era risolto. E, comunque, i discorsi erano di modesta portata: egli accusava gli avversari di dire che gli uomini sono tutti uguali *davanti a Dio* ed egli *non era d'accordo*… Liberissimo di non esserlo, ma era davvero matto a fare quei discorsi in fabbrica: erano fuori luogo, li doveva fare davanti al prete. E sarebbe ben strano che in fabbrica (immaginiamo, per dare un nome) i *dirigenti* e/o lo stesso padrone vadano in giro a dire che gli uomini sono tutti uguali *davanti a Dio*. Gli operai li prenderebbero per il culo o per matti! Non lo direbbero, è un discorso che si fa in Chiesa, un discorso da preti. Eventualmente direbbero (e neanche qui qualcuno li smentirebbe) che tutti gli uomini sono uguali davanti alla legge (anche se non è vero), che è una frase banale che si trova detta e ripetuta da per tutto, anche nei tribunali, ma che in fabbrica non sarebbe pertinente. In ogni caso sarebbe stranissimo che i dirigenti della fabbrica andassero in giro a fare due affermazioni che non sono assolutamente pertinenti con la fabbrica e con il lavoro di fabbrica e che li farebbero scambiare per malati di mente. Si erano forse drogati? E sarebbe pure stranissimo e improbabile che un operaio li criticasse per queste affermazioni del tutto improbabili. Scrollerebbe le spalle e continuerebbe il suo lavoro.
4. Eventualmente un operaio si lamenta per il lavoro faticoso e per le scarse norme di sicurezza sul lavoro: ci tiene alla sua vita. E non perde tempo a criticare i dirigenti su argomenti e credenze personali. Ma Pietrangeli vuole avvalorare la tesi che l'operaio sia morto non per un banale incidente sul lavoro ma per i discorsi sgangherati che faceva, che avevano provocato la reazione violenta e assassina del padrone. Forse il cantautore non ha una precisa idea della fabbrica e non conosce il licenziamento. Eppure un altro cantante parla del padrone cattivo che licenzia l'operaio: Ivan Della Mea, *O cara moglie* (1969). Nel 1966 in *Contessa* Pietrangeli immagina che la polizia entri in fabbrica e spari agli operai. Ma no! La polizia non entra in fabbrica, spara alle manifestazioni non autorizzate (che sono magari infiltrate da elementi violenti) e con il permesso del governo in carica, come era avvenuto nel 1960 a Reggio Emilia e in altre città italiane. Un po' di aderenza ai fatti!
5. La conclusione è deprimente o confusa:

> ma quello in cui credevi verrà fatto.
> Alla legge del padrone
> risponderemo con Rivoluzione.

"quello in cui" è pronome, serve il nome. Il cantautore dice che "sarà fatto" e articola il discorso dicendo che alla legge (ingiusta) del padrone (che è in questo caso la legge dei tribunali) egli e gli altri operai risponderanno facendo la rivoluzione. In genere si faceva un giorno di sciopero. Anche qui è un mistero in che cosa consista la *rivoluzione*. Da altre canzoni si può ricavare che sarà l'eliminazione (violenta? burocratica?, non si sa) di tutti i padroni. Parola di *Lotta continua* (1971):

> Una lotta dura senza paura
> per la rivoluzione
> non può esistere la vera pace
> finché vivrà un padrone!
>
> *Lotta! Lotta di lunga durata,*
> *lotta di popolo armata:*
> *lotta continua sarà!*

Il cervello dei rivoluzionari deve essere limitatissimo. Basta avere tre neuroni per pensare che operai e rivoluzionari possono iniziare fin da subito a fare a meno dei padroni: si auto-organizzano e non vanno più a lavorare sotto padrone. Così anche i padroni saranno auto-produttori o creperanno di fame.
6. Il titolo suggerisce che la canzone tratti il tema dell'uguaglianza, ma poi l'uguaglianza risulta quella dei padroni davanti a Dio o davanti alla legge, non l'uguaglianza di cui doveva essere promulgatore l'operaio morto nell'incidente o in alternativa ucciso. Il guaio è grosso. Non capiamo come l'autore possa averlo fatto. Forse pensava a una cosa e ne faceva un'altra, forse non ha controllato il senso delle sue parole, che dal vivo risultano incomprensibili e, lette, richiedono concentrazione. Ma in una canzone è stupido e imprudente fare cose così difficili. Forse pensava alla tesi, diffusa in ambito rivoluzionario, per cui "gli uomini son tutti uguali", proposta in seguito da Francesco Guccini (*La locomotiva*, 1972):

> E la locomotiva sembrava fosse un mostro strano
> che l'uomo dominava con il pensiero e con la mano:
> ruggendo si lasciava indietro distanze che sembravano
> sembrava avesse dentro un potere tremendo, infinite,
> la stessa forza della dinamite *(Tre volte.)*

Ma un'altra grande forza spiegava allora le sue ali,
parole che dicevano "gli uomini son tutti uguali"
e contro ai re e ai tiranni scoppiava nella via
la bomba proletaria e illuminava l'aria
la fiaccola dell'anarchia *(Tre volte.)*

Invece il discorso *pro eguaglianza* alla Guccini non era pertinente in fabbrica, dopo un incidente (o un omicidio) sul lavoro. Lì erano pertinenti discorsi soltanto su: sicurezza (al momento), aumenti salariali, licenziamenti, lavoro massacrante, turni, commesse. Ma l'autore voleva scrivere una canzone edificante per accusare il "padrone" di omicidio diretto o indiretto. Si può fare anche così. Ma si può dubitare di poter capire e cambiare la realtà con questi trucchetti auto-giustificanti e autolesionisti.
7. E ancora nel 1969 Pietrangeli, ormai 29^{enne}, continua a parlare di *padrone*… Alle calende greche arriverà il primo *imprenditore*. L'estrema Sinistra almeno usa il termine al plurale. Con strumenti teorici così fragili non riesce ad andare oltre il proprio naso.
8. E 50 anni dopo ci sono ancora fessi e ignoranti che ripetono che gli uomini sono tutti uguali. Domanda: ma le donne non esistono? Non esistono neanche bimbi e bimbe, bambini e bambine, ragazzi e ragazze, vecchi e vecchie? E, se non bastasse, esistono forse soltanto bianchi e neri? E dove sono andati i biondi, i gialli, i rossi amerindi e le altre minoranze? In vacanza su Marte? Se ciò non bastasse, tutti gli umani hanno lo stesso DNA, ma le scimmie si differenziano soltanto per l'1%, quindi è razzismo escluderle dalla convivenza umana. E poi ci si mette pure quel guastafeste di Alessandro Manzoni, un credente, che in *Marzo 1821* (1821) dà questa sintetica definizione di patria: "una d'arme, di lingua, d'altare, Di memorie, di sangue, di cor". Il codice genetico rende gli uomini simili, ma la vita umana si svolge a un livello più elevato: i gruppi e le società si differenziano per cultura, valori, tradizioni e altro. E ciò che vale è soltanto quest'ultimo livello: la *differenza*, la *diversità* e anche l'inevitabile *conflitto*.
9. Non si parte da un presupposto o da un pregiudizio, per trovarne la conferma nella realtà. Si parte dalla realtà e si vede che cosa offre… Ad esempio la divisione in 10 classi sociali funziona in India, la separazione tra bianchi e negri (ma non per altri gruppi sociali) non funziona negli USA dal 1865. Prima i negri erano integrati benissimo, come schiavi. La loro "liberazione" ha provocato conflitti sociali, tuttora esistenti.
10. E, ancora, non si usa (malamente) la scienza per dimostrare le proprie idee. La scienza è storica, cambia. E le nostre idee devono avere un sostegno più solido. Nel sec. XIX gli scienziati erano "razzisti", affermavano che c'erano effettive differenze tra le varie razze. Nel sec. XX essi sono "antirazzisti", affermano che tutti gli uomini sono uguali, perché hanno lo stesso DNA. Ma non spiegano il cambiamento di opinione né sanno che esistono la cultura e i valori.
----------I☺I----------

Alberto D'Amico (1943-2020), *Ballata dell'emigrazione*, 1970

Quel giorno che so' andato a settentrione
l'hai maledetto tanto, moglie mia,
peggio però la disoccupazione,
che dalla nostra terra non va via.

La Svizzera ci accoglie a braccia chiuse,
ci mette un pane duro dentro in bocca,
tre anni l'ho inghiottito 'sto paese,
tre anni carcerato alle baracche.

Alla periferia in mezzo ai fossi
siamo quaranta uomini e una radio,
se vado in centro a fare quattro passi,
le strade sono piene, piene d'odio.

Lo sfruttamento è calcolato bene,
ci carica fatica ogni minuto,
è un orologio di gran precisione,
la Svizzera cammina col nostro fiato.

Sono ritornato al maggio per il voto,
falce e martello ho messo all'elezione,
noi comunisti abbiamo guadagnato,
ma ha vinto la ruffiana del padrone.

Padroni, sulla terra ci volete
per fare fame e fatiche tante,
ma verrà il giorno che la pagherete
e che non partirà più un emigrante.

Commento
1. Il dramma dell'emigrazione: restare in paese a far la fame o emigrare? Ed emigrare vuol dire abbandonare il paese, sradicarsi.
2. "La Svizzera ci accoglie a braccia chiuse": certamente o almeno lo possiamo dare per scontato, ma è prudente chiedersi almeno perché. Nessuna domanda e nessuna risposta. Volevano essere ricevuti a braccia aperte? E perché? Erano soltanto sfigati in cerca di lavoro. C'erano infiniti altri sfigati di riserva. Gli immigrati non riescono nemmeno a capire che il loro potere contrattuale è nullo.
3. Terminologia poverissima: *lavoro*, *sfruttamento*, *disoccupazione*, *padrone* e basta. Con un bagaglio teorico così non si esce nemmeno di casa. Domanda velenosa: si sono preoccupati di imparare la lingua del posto? Di usare il tempo libero per farsi un'istruzione? Di studiare l'organizzazione sociale del posto? L'odio accecava e impediva una risposta più articolata e vantaggiosa. Se un singolo non ci arrivava, si poteva fare una seduta di gruppo, un *brain storming*.
4. La colpa è sempre degli altri. E c'è sempre la minaccia finale.
5. "Siamo quaranta uomini e una radio": non vien loro in mente di comprare una seconda radio facendo una colletta, né di mettere un vaso di fiori alle barac-

che, magari uno per finestra, per ingentilire la propria casa. D'accordo che in paese la gestione della casa era riservata alle donne, ma, quando l'acqua tocca il culo, si dovrebbe imparare a nuotare.
6. "Le strade sono piene, piene d'odio" (o indifferenza?): nessuna fatica a capire perché. Magari non è neanche odio: ognuno è preso dalla sua vita e dalle sue relazioni sociali. Tra l'altro essi o almeno la voce non odiano mai. La prima quartina dice che a casa sua era disoccupato, perciò è andato a lavorare in Svizzera. Dovrebbe essere riconoscente con la terra che gli dà lavoro, e invece no. La moglie maledice il giorno della partenza, ma lui risponde che è disoccupato (e non si mangia). E in paese c'è solo disoccupazione. Com'è noto, lavoro e disoccupazione cadono dal cielo. Non c'è la minima idea di riflettere sull'assenza di lavoro e su eventuali modi per creare posti di lavoro. Ovviamente in una canzone non si fanno analisi economiche, ma in altra sede si possono fare.
7. "La Svizzera cammina col nostro fiato": un pio desiderio e una frase demente. La ricchezza si produce dentro le banche e non nei cantieri dove lavorano degli sfigati stranieri, che parlano appena il dialetto di paese, un dialetto incomprensibile. La canzone almeno è scritta in italiano. A dire il vero, nessuno lo ha invitato in Svizzera. È stata una decisione sua. Per gli svizzeri poteva restarsene a casa o andare altrove: potevano trovare infiniti altri sfigati a fare quel lavoro. È lui che ha bisogno di loro, e non lo capisce. Vuole essere accolto bene, ma egli fa qualcosa per farsi accogliere bene? Verrebbe da dire che è un disadattato: ha pretese ingiustificate. Ma questa è una caratteristica di tutta la Sinistra, nel presente come nel passato.
8. "Ha vinto la ruffiana del padrone": forse era più brava e più organizzata o, al limite, è riuscita a convogliare su di sé maggiori consensi *democratici*. A parte il fatto che in paese una vittoria della Sinistra non avrebbe cambiato assolutamente niente. I problemi erano altrove. E anche qui sbagliano, e due volte: a) democrazia significa governo di chi ha più voti, ma non lo sanno; e b) offendere l'avversario non serve a niente, invece serve capire perché ha vinto, per imparare dalla sconfitta. E un terzo punto non è messo a fuoco: c) il governo o la nuova amministrazione faranno gli interessi almeno della maggioranza dei compaesani (almeno si spera…).
9. "Verrà il giorno che la pagherete": la consueta minaccia, come in seguito, per di più generica. Non c'è mai alcuno sforzo per capire la realtà e a vedere per un momento con gli occhi del padrone. "E che non partirà più un emigrante": a quanto pare, qualcuno ha creato (o creerà) posti di lavoro al suo paese ed egli non è più costretto a partire. Il protagonista non mette mai in discussione se stesso e i suoi valori che sono conflittuali con la situazione economica in cui è costretto a vivere. Non si chiede se può organizzarsi meglio, in modo da ridurre l'incompatibilità. O la montagna va da Maometto o Maometto dalla montagna oppure ci s'incontra a metà strada. Se i padroni sfruttano gli operai, non si capisce perché gli operai vadano a lavorare "sotto padrone". Potrebbero rifiutarsi e farlo morire di fame. Nel contempo si organizzano tra loro e dopo hanno tutti i meriti e tutti i demeriti e scoprono se la vita del padrone era piacevole o no. Se egli lavorava o no.
10. Un paradosso: se lavori sotto padrone, il padrone sicuramente ti sfrutta. Se sei disoccupato, la colpa è ancora del padrone… L'interessato non ha mai alcuna colpa. Esso non è mai stato percepito e non ha mai ricevuto risposta. Pensare è troppo faticoso.
11. Chissà che cosa vuol dire *comunista*. È sempre stata soltanto una parola, uno slogan magico per attirare consensi e voti.
12. Possiamo immaginare quanto siano contenti gli svizzeri (o altri paesi) a ospitare stranieri vestiti male, che bevono vino, mangiano salame e spaghetti, che non pagano l'affitto delle baracche, che non curano le baracche, che hanno appena una radio per 40 persone. Che sono super-poveri… Tuttavia gli immigrati non riescono ad assumere il punto di vista degli svizzeri, anche se sono andati a casa degli svizzeri. Essi non hanno nessun *sistema di accomodamento* con gli usi e i costumi locali. Anche una canzone di Giovanna Marini, *A Zurigo uno mi dice* (1975), mostra il disagio degli italiani in Svizzera (e si suppone che sia il cantone che parla italiano). Per gli interessati il trauma è stato spaventoso. A casa erano abituati alla moglie, che preparava tutto. Qui non hanno la moglie e non cercano di sostituirla. Non hanno acquisito questa forma di flessibilità. Non riescono a vedere il disordine delle loro baracche come a casa non vedevano l'ordine, dovuto alla moglie. Spesso c'era una stranissima giustificazione: questa non è casa mia, non vedo motivo per spenderci tempo ed energie, e metterla in ordine. E poi resto qui tre mesi. I tre mesi diventano 10 anni, ma si continua a ripetere a se stessi questo ragionamento e non si muove un dito. Eppure qualcuno riesce a riflettere correttamente: per Mogol-Battisti, *Il paradiso non è qui* (1971-80), il lavoro c'è e, se ti adatti, puoi sopravvivere. Altrimenti puoi morire. Gli immigrati non avevano alcuna flessibilità né potevano averla.
13. Se l'operaio è privo di cultura ed è analfabeta o quasi, dovrebbero essere gli intellettuali dei lavoratori o del partito a riflettere su di lui e sulla realtà. Non succede mai, neanche per sbaglio. I cantanti si limitano a cantare, questo è il loro mestiere, e più in là non vanno. Nella strofetta finale risulta che, se ci sono emigranti, la colpa è dei padroni, che perciò dovranno pagare: a) Ma i disoccupati non sanno che i padroni creano posti di lavoro? b) Non possono arrangiarsi senza padroni? Nessuna risposta.

----------I☺I----------

Équipe 84, *Casa mia*, 1970

Dadanda dan
Dadanda dan
Dadadan dan
Dadanda dan

Torno a casa
siamo in tanti sul treno,
occhi stanchi,
ma nel cuore il sereno.
Dopo tanti mesi di lavoro
mi riposerò,
dietro quella porta
le mie cose io ritroverò,
la mia lingua sentirò,
quel che dico capirò *oh oh oh*

Dadanda dan...

Dolce sposa,
nel tuo letto riposa,
al mattino
so di averti vicino,
apri la valigia c'è il
vestito che sognavi tu,
guardati allo specchio,
tu sei bella, non levarlo più,
nostalgia che passa e va,
fino a quando durerà *ah ah ah*

Dadanda dan...

Casa mia,
devo ancora andar via,
non chiamarmi,
io non posso voltarmi,
porto nel mio sguardo la mia donna,
e tutto quel che ho,
torno verso occhi sconosciuti che
amar non so.
Questa volta chi lo sa
forse l'ultima sarà *ah ah ah*

Dadanda dan...

Commento
1. Il testo non dice se il treno è partito dall'Italia settentrionale o da un paese estero. In genere nel primo caso si chiamava la famiglia a venire a vivere dove si lavorava. A parte questo particolare, il sentimento del ritorno è lo stesso: si emigra perché non c'è lavoro e con il salario si mantiene la famiglia che è rimasta in paese. L'emigrato ha il salario, ma sente un fortissimo radicamento nel paese. La scelta è drammatica o, meglio, impossibile. È un valore il salario, ma è un valore anche la vita di paese. La soluzione razionale è dimenticare il paese e cercare di integrarsi nella nuova situazione, sia da soli, sia con gli altri compaesani ugualmente emigrati. Ricostruire a Milano o a Torino la vita di paese è un suicidio: si costruisce una microcomunità, un ghetto, come la *Little Italy* o la *Little China* a New York. È meglio veder positivamente la nuova situazione, come un'opportunità insperata, che apre al futuro. Per altro se si parte, è meglio riflettere bene sui motivi della partenza, sui pro e sui contro, sui costi e sui guadagni. E poi c'è chi prende male e chi prende bene la partenza…
2. La canzone è una delle pochissime che senza odio e senza rancore mette a fuoco tutti i problemi: è una gioia il ritorno, ma poi bisogna ripartire. Il ritorno permette di rivedere casa, moglie, figli, parenti, amici, di riparlare la propria lingua, di ritornare al paese natio. Ma adattarsi o integrarsi nel nuovo mondo è difficile o impossibile. Nell'ipotesi migliore è stressante. Sulle spalle c'è sempre il fardello pesantissimo dei ricordi, per di più legati ai momenti felici e spensierati della giovinezza. E poi c'è la mamma che ci coccolava.
3. Per gli emigrati è stato un trauma sentire una lingua straniera. E il milanese era una lingua straniera, come il siciliano per i veneti e il veneto per i siciliani. Non avevano cultura alle spalle, né avevano i primi rudimenti di una lingua straniera, che semplificasse l'apprendimento di un'altra lingua. I suoni erano (giustamente) sgradevoli alle loro orecchie. La fatica di capire era un continuo stress mentale. Talvolta si poteva andare a scuola per apprendere la cultura locale. Era una corretta forma di adattamento. Ma il cervello è ricettivo da giovani, molto meno dopo i 30 anni.
4. Anche Secondo Casadei (e la sua orchestra) ha una visione simile di chi lascia il proprio paese. Mostra nostalgia e rimpianto, ma li trasforma in un valzer gioioso da ballare di sera in compagnia, con un po' di rimpianto per il tempo passato e la giovinezza trascorsa. La canzone ha un successo enorme, è riedita nel 1974 dal nipote Raoul Casadei. Nella sua vita ha venduto oltre 4.000.000 di dischi ed è divenuta il simbolo della Romagna. Gli ultimi sei versi sono più volte ripetuti.

Secondo Casadei, *Romagna mia*, 1954

Sento la nostalgia d'un passato
dove la mamma mia ho lasciato,
non ti potrò scordar, casetta mia,
in questa notte stellata
la mia serenata io canto per te.

Romagna mia, Romagna in fiore,
tu sei la stella, tu sei l'amore,
quando ti penso, vorrei tornare
dalla mia bella, al casolare.

Romagna, Romagna mia,
lontan da te non si può star!

----------I☺I----------

Giovanna Marini (1937), *Monopoli*, 1970

Fu nel luglio del sessantadue (=1962)
che partimmo da Monòpoli (=Puglia)
per andare a Cislago Varese,
a frequentare un corso incapìbile.

E noi tutti eravamo cortesi (=contenti)
di passare a una vita borghese (=comoda),
nel sentire che si stava bene,
mentre invece non fu poi così.

Dovevamo far quattr'ore di lavoro
e quattr'ore di teoria
ed invece era tutto ingannato (=un inganno):
dieci ore stavi a lavorà.

E quei soldi che ci dava
– mille lire la settimana! –.
Le ragazze eran tutte piangenti (=in lacrime),
così pure quei pochi studenti.

Ed allora, finito l'orario,
facevamo lo straordinario
per pagare il biglietto del treno
e più presto ripartire.
Ma alla fine della settimana
ci fu il vitto da pagare
e nessuno poté più partire:
tutti chiusi nel Settentrione.

Così il Nord ci ha rubato (=allontanato)
dalla terra dove sono nato,
con la perfida illusione
di passare a una vita migliore.
E noi tutti eravamo cortesi (=contenti)
di passare a una vita borghese (=comoda),
nel sentire che si stava bene,
mentre invece non fu poi così.

Commento
1. Monòpoli è una cittadina della Puglia; Cislago sorge in provincia di Varese. Anche Giovanna Marini, una delle maggiori voci dell'area comunista (altre sono Paolo Pietrangeli, Ivan della Mea, Alfredo Bandelli ecc.), dà la sua voce e la sua cultura a queste frange della popolazione che sono culturalmente emarginate, che hanno perduto la loro cultura e che non hanno fatto propria nessun'altra cultura. O, meglio, hanno fatto propria, in modo surrettizio, la cultura che usciva a fiumi dal piccolo schermo della televisione e che proponeva un mondo sorridente, accattivante, senza problemi.
2. L'immigrato si sente sradicato, ma anche ingannato. Il Nord non ha mantenuto le sue promesse (ma le aveva forse fatte o se le era inventate lui?). E ciò è anche vero: chi veniva pensava o sperava di trovare una vita simile a quella che aveva lasciato in paese. Invece trovava il lavoro di fabbrica e la città, cioè la *periferia* della città, con i suoi grattacieli-dormitorio e gli appartamentini da 47mq dove vivere in quattro o in sei per risparmiare. E tutti i problemi economici e di relazione interpersonale connessi alla vita *anonima* della città e della *grande* città, che non conosce i forti legami familiari e sociali della vita in paese, specialmente nel Meridione. E quest'ultima nella memoria è poi ampiamente idealizzata.
3. Il linguaggio della cantante è un linguaggio senza identità e senza estrazione sociale. È un linguaggio asettico, anche scorretto o falsamente scorretto (*cortese*, *lavorà*), falsamente italianizzato (*incapìbile*), che serve soltanto a comunicare. Forse voluto o forse non voluto, ma in sintonia con la confusione delle lingue degli immigrati, che non sono più né siciliani, né calabresi, né veneti, né torinesi, né milanesi né… italiani. Il linguaggio è la *koinè diàlektos* (=il *linguaggio comune*) di basso livello che esce dai teleschermi televisivi. E gli immigrati non avevano da vendere neanche la conoscenza della lingua italiana. È facile concludere che l'ignoranza, l'auto-esclusione si auto-perpetuava. Anche la povertà.
4. L'autrice non sa o ignora che gli immigrati potevano trovare un punto di aggregazione nelle parrocchie. Ma la Sinistra considerava normalmente la Chiesa come una istituzione che era ricca, che anzi chiedeva le elemosine o le offerte, che imbrogliava i poveri e difendeva gli interessi dei padroni, che predicava la salvezza e la felicità nell'altro mondo e la sottomissione e l'obbedienza in questo. La Chiesa o, meglio, le parrocchie erano invece qualcosa di molto diverso. Erano aperte a tutti, c'era il momento religioso e il momento del gioco. Si poteva anche collaborare. Ma potrebbe anche darsi che gli immigrati non sapessero nemmeno dell'esistenza dell'oratorio e dei servizi che proponeva. Gli immigrati arrivavano alla ventura, in un mondo sconosciuto, in cui non riuscivano a nuotare. Comunque sia, l'inserimento lavorativo ci fu. Potevano ritornare in paese in auto: il Settentrione li aveva arricchiti. L'autrice invece preferisce il vittimismo ad oltranza: gli immigrati sono sfruttati e la colpa è sempre degli altri, del padrone. La loro ignoranza della lingua italiana o la loro mancanza di qualsiasi specializzazione da offrire sul mercato del lavoro non è mai considerata importante e ad ogni modo non è mai notata. La deresponsabilizzazione è sicuramente il modo più efficace per risolvere i propri problemi.
5. Negli stessi anni Adriano Celentano cantava *Il ragazzo della via Gluck* (1966), un'altra visione della città e della vita. E dimostra una ben diversa conoscenza della lingua italiana e dei problemi che stanno dietro le quinte. Non era un sociologo, era un cantante, ma aveva un cervello, ci sapeva fare e aveva un occhio attento al futuro.
6. *Cortesi* significa *contenti*. Il termine *incapìbile* è formato in modo corretto, ma non si usa. Si usa *incomprensibile*. Chi lo ha usato lo ha formato secondo la regola, non lo ha imparato dall'uso. Insomma un gruppo di giovani va dalla Puglia in Lombardia a fare un corso incomprensibile (i docenti non erano preparati?) di non si dice che cosa né per quale scopo.

Comprendeva quattro ore di teoria e quattro di pratica, cioè di lavoro. Chi riferisce non sa neanche che prima viene la teoria e poi la pratica. E invece (a loro dire) fanno otto ore di pratica e poi altre due ore di straordinario, per tirare su il denaro per ritornare a casa. Poi si lamenta che doveva pure pagare vitto e alloggio. Ammesso che i fatti riferiti siano veri (cosa di cui si può ragionevolmente e ampiamente dubitare), non si capisce perché prima della partenza non abbiano controllato che cosa era pagato e che cosa non lo era. Ovviamente se non conveniva, non si partiva… Forse essi non hanno neanche avuto l'idea di controllare le voci pagate e no, sperando nei miracoli. Comunque sia, la colpa non è loro, ma di un fantomatico Nord, che non esiste nemmeno, li avrebbe rapiti dal loro paese, li avrebbe fatti lavorare oltre il previsto e li avrebbe ingannati. Dalla canzone vien da pensare che i giovani meridionali erano talmente privi d'esperienza, da non riuscire a gestire neanche una situazione così semplice. E chi racconta dimostra la stessa incapacità di descrivere correttamente ciò che è successo. Il linguaggio pieno di neologismi (non si può dire se effettivamente usati dai protagonisti in quella occasione o soltanto immaginati dal paroliere per drammatizzare la canzone) dimostra un'ignoranza linguistica stupefacente, parallela a una paurosa inesperienza di vita. Il lettore non riesce a capire che cosa sia successo né perché. Ad un certo punto il gruppo meridionale risulta composto da ragazze (piangenti) e da (alcuni) studenti (ugualmente in lacrime). Qui il termine corretto da usare era "ragazzi e ragazze" o "noi meridionali". Un altro errore linguistico: il Nord. Il Nord o il Settentrione non c'entra, è una incredibile bischerata. La ragazza che parla doveva usare il nome dell'istituzione o dell'organizzazione che li aveva invitati al breve corso teorico e pratico, con la possibilità poi di restare o di tornarsene a casa. Non era nemmeno necessario indicarla per nome e cognome. Neanche anni dopo, quando avrebbe "scritto" il testo della canzone, aveva acquisito il linguaggio che le permetteva di descrivere correttamente quell'esperienza (negativa). Conclusione assai sgradevole: sul mercato del lavoro non aveva nulla da vendere.

7. Nella canzone la Marini riproduce la versione degli emigranti pugliesi, ma non rende più comprensibile quel che è successo. Né gli interessati né lei si accorgono che i corsisti hanno una sub-cultura talmente limitata, da non riuscire a gestire nemmeno un corso di apprendimento e da cavarsela decentemente, e anzi incolpano un Nord generico e inesistente della loro situazione. Non ci sono commenti alla canzone, che permettano di ricostruire in modo comprensibile ciò che è successo.

8. Uno dei problemi dei siciliani e dei veneti che andavano in Piemonte e in Lombardia era la lingua: incontravano il milanese e il piemontese, assolutamente incomprensibili. Lo studio a scuola e la (peraltro modesta) conoscenza dell'italiano standard non aiutava. L'Italia era ancora l'Italia dei dialetti. Le regioni o addirittura i singoli paesi erano circondati da barriere linguistiche insuperabili, che rafforzavano le barriere geografiche esistenti. La classe dirigente, che occupa tutto lo Stato a partire dal 1945, e i vari governi di centro e poi di centro-sinistra ignoravano i problemi degli italiani, richiusi nel loro sapere e nel loro potere. L'isolamento linguistico delle regioni si interrompe soltanto con la costruzione dell'autostrada del Sole (Milano-Firenze, 1958). Il Nazional-fascismo aveva fatto molto di più, anche perché Mussolini aveva bisogno dell'appoggio popolare contro i poteri forti: il sovrano, a cui era fedele l'esercito, e la Chiesa, a cui era fedele quasi tutta la popolazione.

8. In questa situazione di sub-cultura e di analfabetismo di ritorno svolgono una funzione sicuramente positiva le trasmissioni di Mike Bongiorno (1924-2009), un oriundo americano di 30 anni, dal 1954 in poi e le canzonette di Sanremo dal 1951 in poi. La scuola non fa cultura e non fornisce neanche istruzione pratica. Qualche maligno (peraltro completamente digiuno di cultura) pensa che la scuola serva soltanto come parcheggio dei giovani, cioè per evitare che gli studenti vadano a lavorare in fabbrica: non ci sono posti di lavoro. Ovviamente si può andare a lavorare senza nessuna competenza né preparazione…

10. Conviene andare oggi (2023) nel Meridione. Si scopre che è ricco, che ha anche mantenuto le sue tradizioni storiche come le processioni della Settimana Santa e la festa del patrono. Il porto di Aci Trezza è pieno di barche da diporto. Palermo ha una splendida spiaggia, Mondello. Il denaro è arrivato dal lavoro dei locali (forse) e dalle casse dello Stato (soprattutto), insomma da Roma, a spese del resto dell'Italia. La Sicilia è una regione a statuto autonomo ed è la regione che ha il debito pubblico più elevato. E non si preoccupa di aumentarlo e lo aumenta. Una fetta notevole della popolazione è fatta di pensionati, che vanno ai giardini a prendere il sole e poi alle 12.15 scappano a casa per pranzare… Ma il decollo dell'industria turistica non è avvenuto, nonostante l'enorme patrimonio artistico dai siculi-sicani ai greci, ai romani in poi: costa fatica valorizzarlo ed è meglio vivere godendosi il sole, mangiando gli arancini, innaffiandoli con il *Nero d'Avola*, e lasciar lavorare l'Italia Settentrionale. O anche, in modo autolesionistico e scomodo, andare a lavorare nell'Italia Settentrionale. La colpa dell'emigrazione meridionale è sicuramente dei marziani. Neanche dopo 75 anni i locali capiscono che, se emigrano, devono incolpare soltanto se stessi.

11. La Marini non dice mai che i meridionali vanno al nord conoscendo soltanto il loro dialetto e si trovano fuori d'Italia o di casa loro.

12. *Dulcis in fundo*. Vien da sorridere a pensare agli immigrati meridionali in Germania, che d'estate tornavano al paese su enormi auto di grossa cilindrata (e di seconda mano), che non passavano nemmeno per le viuzze del paese. Però potevano vantarsi di avere la "macchina grossa".

----------I☺I----------

Jimmy Fontana-Franco Migliacci-Carlo Pes-Italo Greco, *Che sarà*, 1971

Paese mio, che stai sulla collina,
disteso come un vecchio addormentato,
la noia, l'abbandono, niente
son la tua malattia.
Paese mio, ti lascio, io vado via.
Che sarà, che sarà, che sarà,
che sarà della mia vita chi lo sa?

So far tutto o forse niente
da domani si vedrà
e sarà, sarà quel che sarà.
Amore mio, ti bacio sulla bocca,
che fu la fonte del mio primo amore,
ti do l'appuntamento,
come e quando non lo so,
ma so soltanto che ritornerò.
Che sarà, che sarà, che sarà,
che sarà della mia vita chi lo sa?

Con me porto la chitarra.
Se la notte piangerò,
una nenia di paese suonerò.
Gli amici miei son quasi tutti via
e gli altri partiranno dopo me
Peccato perché stavo bene
in loro compagnia,
ma tutto passa, tutto se ne va.
Che sarà, che sarà, che sarà,
che sarà della mia vita chi lo sa?

So far tutto o forse niente,
da domani si vedrà.
E sarà, e sarà, sarà quel che sarà
Che sarà, che sarà, che sarà,
che sarà della mia vita chi lo sa?
So far tutto o forse niente,
da domani si vedrà.
E sarà, sarà quel che sarà.

Commento

1. C'è chi è attaccato al paese e c'è chi non vede l'ora di scappare. Il motivo è chiarissimo: esso è come "un vecchio addormentato, / la noia, l'abbandono, niente / son la tua malattia". Perciò è meglio scappare. Chi fugge ha già pensato al futuro: è flessibile ("So far tutto o forse niente, da domani si vedrà") e non ha nessuna aspettativa che possa essere frustrata ("E sarà, sarà quel che sarà"). Insomma, se qualcosa va male, si cerca un rimedio, ma non prima del tempo. La vita è aperta ("che sarà della mia vita chi lo sa"). A quanto pare il protagonista non è il solo a morire di noia: "Gli amici miei son quasi tutti via / e gli altri partiranno dopo me". Ci si può trovare tutti alla periferia di Torino e avere capra e cavoli: il salario e la compagnia dei vecchi amici ("Peccato perché stavo bene / in loro compagnia"). In genere succedeva così.
2. La canzone è didattica: suggerisce pure come ci si deve comportare se si scappa dal paese. Meglio avere un vademecum.
3. Un maligno può chiedersi perché lo Stato o la FIAT ha delocalizzato nel Meridione qualche fabbrica. E qualche tentativo c'è stato. Il lettore cerchi la risposta con le sue forze.
4. "Il brano [musicale] fu presentato al Festival di Sanremo 1971, nell'interpretazione dei "Ricchi e Poveri" in abbinamento con José Feliciano, dove si classificò secondo. Acquisisce grande popolarità non solo per quel che riguarda il Bel Paese, ma anche nel resto del mondo e lo si deve soprattutto all'interpretazione di Feliciano. Infatti i "Ricchi e Poveri" lo diffusero, inizialmente, solo in Italia – è da notare che il gruppo era ancora all'inizio di quello che poi sarebbe diventato una grande carriera; cominciarono a portarlo anche all'estero in seguito al successo sempre crescente, che li portò a dare il via a vari tour in Europa e non solo. La canzone fu ispirata al paese di Cortona di Franco Migliacci, ma è curioso come la storia raccontata del "paese sulla collina lasciato" ricordi anche il paese originario della moglie di Jimmy Fontana, Bernalda, in Basilicata. Corrisponde, inoltre, molto anche alla storia personale di José Feliciano, nativo del paese collinare di Lares della allora povera isola caraibica di Porto Rico e che lasciò per New York come tanti altri latinoamericani e portoricani a cercare fortuna negli Stati Uniti. La canzone specie nella versione spagnola di grande successo in quei paesi, è considerata come un «inno all'immigrazione» delle popolazioni latine" (*Wikipedia*, voce *Che sarà*, consultata il 17.02. 2020).



1. *Slogan della contestazione studentesca francese*, 1968: "Non è che l'inizio, continuiamo a combattere", "Sotto il pavesato c'è la spiaggia", "Siamo realisti, domandiamo l'impossibile", "È vietato vietare". *I contestatori vivono di slogan, soltanto di slogan.*

----------I☺I----------

Claudio Iturra-Sergio Ortega, *Venceremos*, 1970

Desde el hondo crisol de la patria
se levanta el clamor popular,
ya se anuncia la nueva alborada,
todo Chile comienza a cantar.

Recordando al soldado valiente
cuyo ejemplo lo hiciera inmortal,
enfrentemos primero a la muerte,
traicionar a la patria jamás.

Venceremos, venceremos,
mil cadenas habrá que romper,
venceremos, venceremos,
la miseria (=il fascismo) sabremos vencer.

Campesinos, soldados, mineros,
la mujer de la patria también,
estudiantes, empleados y obreros,
cumpliremos con nuestro deber.

Sembraremos las tierras de gloria,
socialista será el porvenir,
todos juntos haremos la historia,
a cumplir, a cumplir, a cumplir.

Venceremos, venceremos,
mil cadenas habrá que romper,
venceremos, venceremos,
la miseria (=il fascismo) sabremos vencer.

Claudio Iturra-Sergio Ortega, *Venceremos*, 1970

Dal più profondo cuore della Patria
si solleva il clamor popolare,
già si annuncia la nuova aurora,
tutto il Cile comincia a cantare.

Ricordando l'audace soldato
che l'esempio ha reso immortale,
preferiamo affrontare la morte,
che tradire la Patria, giammai!

Vinceremo, vinceremo
mille catene dovremo spezzare,
vinceremo, vinceremo,
la miseria sapremo scacciare!

Contadini, soldati, minatori,
e la donna cilena con noi,
studenti, impiegati, operai,
compiremo il nostro dovere.

Copriremo le terre di gloria,
socialista sarà l'avvenire,
tutti uniti saremo la storia,
compiremo il nostro dovere.

Vinceremo, vinceremo,
mille catene dovremo spezzare,
vinceremo, vinceremo,
la miseria sapremo scacciare!

Commento
1. Un'altra canzone straniera straordinaria, come *We shall overcome* (*Vinceremo*, 1947, 1963), cantata dal gruppo cileno degli Inti-Illimani. Testo e musica sono efficaci e giungono al cuore di chi ascolta. La canzone festeggia la vittoria alle elezioni del Partito di Unità Popolare d'ispirazione socialista (1970) e la nomina di Salvador Allende a presidente della repubblica (1908-1973). L'esperimento socialista, mal visto dagli USA e mal gestito dal governo, provoca una crisi economica gravissima e ingestibile. Le opposizioni si rivolgono ai militari, che attuano un colpo di Stato, guidato dal generale Augusto Pinochet (1973), che dà luogo a una durissima repressione e costringe gli oppositori all'esilio. L'unica forma di lotta possibile è la canzone, cantata all'estero. Al regime militare pone fine il plebiscito del 1990, concesso o subito dai militari: il 55% degli elettori vuol chiudere con il governo Pinochet, e chiude. Tuttavia il 45% degli elettori è ancora favorevole (un dato su cui riflettere). I tentativi rivoluzionari del Cile di Allende vanno inseriti nel generale sommovimento dell'America Latina, che irrita gli USA. Nel 1967 avevano ucciso in Bolivia il rivoluzionario cubano Ernesto "Che" Guevara (1928-1967), che voleva esportare la rivoluzione.
2. Un'altra canzone di Quilapayun-Sergio Ortega, cantata con successo dagli Inti-Illimani, è *El pueblo unido, jamás será vencido* (*Il popolo unito non sarà mai vinto*, 1970).
3. Il soggetto di "Venceremos" è il popolo, possibilmente il popolo *unito*. La realtà è normalmente più complessa, perché la popolazione è divisa in numerosi gruppi sociali con interessi diversi e spesso conflittuali. Ma, cantando la canzone, non si fa caso a questi particolari.
4. Chi canta la Patria o grida "Dio, Patria, Famiglia" è considerato fascista e criminale dalla Sinistra italiana. Qui invece l'intero popolo canta la Patria, ma non è accusato di fascismo. Piccole contraddizioni della Sinistra, ma va bene lo stesso. A dire il vero, il motto è del patriota Giuseppe Mazzini (1805-1872), *Doveri dell'uomo* (1860), pubblicato nel 1862. Poi il Nazional-fascismo se ne appropriò, per interesse e perché erano adatti al popolo italiano, fortemente legato alla Chiesa. Benito Mussolini fu anticlericale, ma flessibile: con i Patti lateranensi (1929) fece fare la pace tra Stato italiano e Chiesa, dopo 59 anni di attriti (1870).
5. Vale la pena di confrontare le due canzoni cilene con una canzone politica italiana dello stesso anno: Pino Masi (1946), *Lotta continua*, 1971, subito qui sotto. Chi vuol essere più accurato le confronta con Potere Operaio (1967-73), *Stato e padroni, fate attenzione*, 1971, sempre qui sotto.
----------I☺I----------

Pino Masi (1946), *Lotta continua*, 1971

Siamo operai, compagni, braccianti
e gente dei quartieri
siamo studenti, pastori sardi,
divisi fino a ieri!
Lotta! Lotta di lunga durata,
lotta di popolo armata:
lotta continua sarà!

L'unica cosa che ci rimane
è questa nostra vita,
allora compagni usiamola insieme
prima che sia finita!
Lotta! Lotta di lunga durata...

Una lotta dura senza paura
per la rivoluzione
non può esistere la vera pace
finché vivrà un padrone!
Lotta! Lotta di lunga durata...

Commento
1. Sorpresa! Siamo riusciti a scovare due testi (questo e il seguente) che giacevano da decenni nel dimenticatoio della storia. Vale la pena di leggerli con attenzione e di rifletterci sopra. Magari conviene anche confrontare il presente con questi lontani anni (1967-69), pieni di rabbia e di illusioni rivoluzionarie. Se si ha lo stomaco forte e l'animo incline al perdono e al sorriso, si possono confrontare gli adulti di *oggi* con i rivoluzionari che erano o che dicevano di essere *ieri*.
2. La qualità letteraria delle due canzoni è assolutamente inesistente, ma vale la pena di leggerle per conoscere le idee di questi gruppetti extraparlamentari di Sinistra. Come le canzonette di Sanremo, più che il testo è importante la musica e soprattutto il fatto che la canzone sia cantata dal vivo, di sera, in piazza. Si entra davvero in un altro mondo. I cantanti di estrema Sinistra avevano una voce eccezionale, che bloccava qualsiasi attività cerebrale. Anche qui la Chiesa derubata insegna: il canto unisce le persone.
3. L'inno del gruppetto ripete le solite tesi del movimento operaio, ha un'idea vaga, anzi vaghissima della realtà, come Padroni e Stato, anzi Stato e Padroni (suona meglio). Ma dietro ci sta il nulla teorico e politico. I movimenti di estrema Sinistra erano in genere marxisti-leninisti e ripetevano per la situazione italiana di fine anni Sessanta quel che Lenin aveva scritto per la Russia anni Dieci, prima della rivoluzione d'ottobre (1917). Erano indottrinati, anzi, si erano indottrinati e si erano fatti un super-lavaggio del cervello. Erano rabbiosi e arrabbiati, davano la colpa non a se stessi o alla propria famiglia o al fatto che erano nati in Meridione e non a New York, ma allo Stato e ai padroni. Erano a favore dell'autoriduzione, non sapevano niente di economia, tranne alcune teorie strampalate di Marx, non riuscivano a vedere i cambiamenti che sconvolgevano l'Italia e soprattutto loro stessi. E i cambiamenti fanno bene a qualcuno e male a qualcun altro. Erano giovani, disoccupati o studenti, e soprattutto ignoranti. Pensavano di leggere la realtà con i discorsi fatti al bar, con le accuse mosse ai padroni, con la lettura di qualche testo marxiano o marxista. Illusi. E pensavano di conquistare lo Stato o di abbatterlo, anche se non avevano la minima idea di che cosa fosse lo Stato e a che cosa servisse. Inutile dire che la responsabilità fu del PCI, da cui erano fuggiti. Il PCI era responsabile di aver riempito la loro testa di idee rivoluzionarie campate per aria e impraticabili. E di aver istillato in loro l'idea che l'unica soluzione fosse la lotta di classe, la violenza e la dittatura del proletariato…
4. Va bene, ammazziamo tutti i padroni, ma poi che cosa si farà? Come ci si organizzerà? Mistero doloroso. Con appena tre neuroni si poteva pensare fin d'ora a costruire una società senza padroni. Ma le autogestioni sono sempre fallite.
5. A fine maggio 1968 i lavoratori parigini scioperano contro gli studenti: vogliono andare a lavorare, non vogliono la benzina razionata, vogliono mangiare. E gli studenti sono sconfitti. I fatti parigini del 1968 non insegnano niente ai rivoluzionari nostrani. Un quadro si trova più sotto: Nino Gorio, *Maggio '68: quel mese di fuoco che incendiò Parigi*, 28.04.2008.
6. Il riferimento ai *pastori sardi* è strano e lascia perplessi e andava evitato: fa pensare ai sequestri di persona in voga dagli anni Sessanta in poi:

"**Anonima sequestri** (o **Anonima sarda**) è stata un'espressione giornalistica utilizzata dai media italiani per indicare gruppi criminali (non c'è mai stata in Sardegna una mafia, ma dei gruppi provvisori che si sciolgono a obiettivo raggiunto) di origine sarda dediti ai sequestri di persona, inizialmente in Sardegna, ma poi anche in altre regioni italiane, in prevalenza dagli anni 1960 agli anni 1990.
La gravità del fenomeno fu tale che, già alla fine degli anni Sessanta fu istituita una commissione parlamentare d'inchiesta sul fenomeno del banditismo in Sardegna, oltre a modifiche legislative volte a inasprire le pene per il reato di sequestro di persona e alla procedura del blocco dei beni della famiglia del rapito che, con altri fattori, posero fine al fenomeno dei rapimenti a scopo di estorsione nei primi anni Novanta.
Gruppi di sequestratori di origine sarda hanno operato in Sardegna, compiendo 177 sequestri in trent'anni, prevalentemente in Gallura (ad opera di una banda chiamata dai giornalisti Anonima gallurese o Superanonima), in Barbagia, Baronie e Ogliastra, occasionalmente nella vicina Corsica, e in regioni italiane come la Lombardia, l'Emilia Romagna, il Lazio, l'Umbria e la Toscana, dove si contano venti sequestri. I paesi più noti per la provenienza di sequestratori sono Orgosolo, Orune e Mamoiada.
Il fenomeno dei sequestri di persona in Sardegna guadagnò notorietà nei media italiani negli anni Sessanta, quando la frequenza dei rapimenti si impennò e si estese anche alla penisola, specialmente in regioni dove erano già presenti comunità di immigrati sardi praticanti attività agro-pastorali. Il rapimento di personaggi famosi, come il cantautore Fabrizio de André, del bambino Faruk Kassam e di Silvia

Melis, e scontri armati con le forze dell'ordine, contribuirono a tenere alta l'attenzione mediatica fino agli anni Novanta, quando i sequestri diventarono sporadici.
Tra il 1960 e il 1997 si sono registrati 150-180 sequestri in Sardegna, per poi ridursi drasticamente e scomparire" (*Wikipedia*, voce *Anonima sequestri*, 30.05.2020)

I gruppetti sono per forza di cose vicini alla delinquenza comune, perché vivono le stesse condizioni di vita e gli stessi problemi. Né possono evitare autofinanziamenti con attività criminali. Ci si può sempre giustificare: il fine giustifica i mezzi oppure in futuro non userò più manganello ed olio di ricino. Eppure anche un rivoluzionario che vuole scardinare il sistema esistente deve porsi la domanda quale legalità esisterà poi nel paradiso socialista, quando tutti saranno uguali e non ci saranno padroni. E come sarà poi la produzione di beni. Sarà basata sul volontariato? Lavori finché ne hai voglia e poi ti fermi perché sei stanco? In attesa di risposta suggeriamo di vedere *Wikipedia*, voce *Persone sequestrate* in Italia o anche *Periodo dei sequestri di persona in Calabria*. È ovvio che nessuna società può permettere queste attività criminali.
7. L'idea di *lotta armata* e di *rivolta*/*rivoluzione* è un filo conduttore delle canzoni socialiste e comuniste, come Luigi Molinari, *Inno della rivolta* (1904):

> Nel fosco fin del secolo morente
> sull'orizzonte cupo e desolato
> già spunta l'alba minacciosamente
> del dì fatato (=voluto dal destino).
>
> Urlan l'odio, la fame ed il dolore
> da mille e mille facce ischeletrite
> ed urla col suo schianto redentore
> la dinamite!
> […]
> Per le vittime tutte invendicate
> là nel fragor dell'epico rimbombo
> compenseremo sulle barricate
> piombo con piombo!

Per lo più sono pii desideri, che rimandano la lotta al futuro e intanto immaginano o sperano un mondo migliore, senza frontiere, in pace e con il lavoro. Gli attentati non incrinano mai il sistema. Le barricate sono ancora quelle della Commune di Parigi (1871) o di Milano (1898), che sono fallite.
8. Dopo il riscontro del vuoto teorico e di prospettive inesistenti, conviene fare un'altra cosa: considerare l'altra metà del cielo, cioè la società che i rivoluzionari contestavano e/o ignoravano. Il panorama non è affatto edificante. I partiti politici rubavano come l'Anonima sequestri mungeva le famiglie dei rapiti.
a) Il PCI continua la sua politica antisistema e di disturbo. Un esempio è la manifestazione anti-MSI a Reggio Emilia dove negli scontri con la polizia muoiono cinque manifestanti (1960). La manifestazione non era autorizzata, ma ai sindacati e al PCI non interessava. Se ci scappano morti, si accusa la polizia o il governo. E anche i morti possono diventare utili.
b) Nel 1968 la contestazione degli studenti sconvolge le università, ma si smorza rapidamente a Parigi come in Italia.
c) Nel 1969 i sindacati lottano per l'aumento del salario ("autunno caldo"). Ciò innesca la strategia degli scioperi continui fino al 1980 (che si conclude con la sconfitta dei sindacati) e la "strategia della tensione": gli attentati della Destra extra-parlamentare (bomba alla Banca Nazionale dell'Agricoltura a Milano con 17 morti e 88 feriti, 1969; bomba alla stazione ferroviaria di Bologna con 85 morti e 200 feriti, 1980). Sono gli "anni di piombo" (1968-1982).
d) Nel 1973-79 Enrico Berlinguer, segretario del PCI, propone il "compromesso storico" in buona o in mala fede non importa. Il PCI non si era ancora staccato dall'URSS. La DC rifiuta: era un invito al suicidio.
e) Appena eletto presidente della repubblica Sandro Pertini, socialista e compagno di partito di Bettino Craxi, il tangentista di Stato, paga l'appoggio del PCI graziando un assassino comunista, condannato dal nuovo regime: Mario Toffanin, detto "Giacchetta", responsabile d'aver assassinato nel 1945 a Porzûs (UD) 17 partigiani della brigata "Osoppo" d'ispirazione cattolica e socialista. I decenni passano, il PCI resta il partito filosovietico che pratica la doppiezza tra quel che dice e quel che fa, e che resta ancora legato ai suoi valori del passato.
f) Nel 1978 Aldo Moro, segretario della DC e capo del governo, è rapito e ucciso dalle "Brigate Rosse". Lo Stato risponde con la legge sui pentiti: chi abbandona la lotta armata e denuncia i compagni può uscire dalla clandestinità e avere il perdono giudiziario. La strategia ha successo: l'ultimo colpo di coda delle "Brigate Rosse" è nel 1982.
g) Nel 1981 Enrico Berlinguer, segretario del PCI, riconosce che era cessata la spinta rivoluzionaria dell'URSS. Nel 1984 muore.
h) Nel 1983 l'inflazione corre sul filo del 23%.
i) Nel 1986 Bettino Craxi guida il primo governo a presidenza socialista. Poco dopo è processato e condannato per le tangenti del 15% sui lavori pubblici. Ripara all'estero, dove muore.
j) Nel 1994 scoppia l'inchiesta milanese di "Mani pulite", che coinvolge DC, PSI, PLI al governo: i partiti sono processati per tangenti e scompaiono.
k) Nel 1994 Silvio Berlusconi, un imprenditore milanese che usava Craxi come intermediario politico, in tre mesi organizza un partito a livello nazionale, vince le elezioni e riempie il vuoto lasciato dalla DC.
l) Nel 1991 il PCI diventa PD, perde la sua identità storica e i suoi valori. E "l'Unità", il giornale di partito, addirittura chiude con debiti (1924-2017). Poi alle elezioni del 1994 collassa, pur non avendo avversari politici. Il segretario Achille Occhetto si limita a dimettersi.
9. 100 anni prima socialisti, comunisti e anarchici auspicavano il sorgere del "sol dell'avvenir". Mai sorto.
----------I☺I----------

Potere Operaio (1967-73), *Stato e padroni, fate attenzione*, 1971

La classe operaia, compagni, è all'attacco,
Stato e padroni non la possono fermare,
niente operai curvi più a lavorare (=e come invece?)
ma tutti uniti siamo pronti a lottare.
No al lavoro salariato,
unità di tutti gli operai.
Il comunismo è il nostro programma,
con il Partito conquistiamo il potere.
Stato e padroni, fate attenzione,
nasce il Partito dell'insurrezione;
Potere operaio e rivoluzione,
bandiere rosse e comunismo sarà.

Nessuno o tutti, o tutto o niente,
e (=è) solo insieme che dobbiamo lottare,
i fucili o le catene (=Karl Marx):
questa è la scelta che ci resta da fare.
Compagni, avanti per il Partito,
contro lo Stato lotta armata sarà;
con la conquista di tutto il potere
la dittatura operaia sarà.
Stato e padroni, fate attenzione…

I proletari son pronti alla lotta,
pane e lavoro non vogliono più (=e che vogliono?),
non c'è da perdere che le catene
e c'è un intero mondo da guadagnare (=Karl Marx).
Via dalle linee (=di montaggio), prendiamo il fucile,
forza compagni, alla guerra civile!
Agnelli, Pirelli (=industriali), Restivo, Colombo,
non più parole, ma piogge di piombo!
Stato e padroni, fate attenzione…
(Due volte.)

Commento
1. Soltanto slogan, soltanto parole… Il primo parolaio fu Karl Marx: "Proletari di tutto il mondo, unitevi!" (1848). Che cosa vuol dire che *la classe operaia è all'attacco*? *Boh*, è soltanto una metafora. E *niente operai curvi più a lavorare*? Chi lavora, allora? Nessuno? Poi c'è il *partito*, un unico essere vivente, che porta alla vittoria o è un'altra metafora. E quindi c'è il *programma* che è *miracoloso*… Non si sa quale sia, ma è miracoloso. *No al lavoro salariato*, d'accordo, ma *sì* a che cosa? Ai marziani? E poi si predica *insurrezione*, *lotta armata* e *guerra civile*. Non capiscono che, se i rivoluzionari sparano sullo Stato, allora lo Stato o il governo sparerà sui rivoluzionari. Come a Reggio Emilia (1960). No, a Reggio Emilia non si fa la rivoluzione, si fa soltanto una manifestazione pacifica… Sono slogan, slogan e ancora slogan.
2. Scompaiono gli *operai*, compaiono i *proletari*, che sono pronti alla lotta e che "pane e lavoro non vogliono più". E allora, di grazia, che vogliono? I rivoluzionari non lo sanno dire. E chissà che cos'è il comunismo. La definizione pratica è sovietica: i vertici del partito si approprieranno dei beni statalizzati e faranno la bella vita (1989-91). Il governo italiano aumenta il pre-salario e tutte le ubbie rivoluzionarie scompaiono in pochi anni. Restano gli irriducibili: le "Brigate Rosse", quattro gatti che pensano di poter fare la lotta armata contro lo Stato. 30 anni prima i partigiani pensavano di abbattere la Chiesa ammazzando 129 preti (1944-47): Roberto Beretta, *Storia dei preti uccisi dai partigiani*, Piemme, Segrate (MI), 2005. Un'idea strampalata e demenziale.
3. Forse è ingeneroso criticare questi movimenti extra-parlamentari di Sinistra. Sono costituiti da frange di emarginati sociali o da agitatori che cercano di fare i loro interessi. Sono giovani, indottrinati, ignoranti, che cercano di giustificare l'autoriduzione come la lotta armata contro lo Stato e contro i padroni. Sono fermi a Marx, Lenin, anche Stalin e pure Mao Tse Tung. Vanno a comprare i fucili dietro l'angolo di casa e si fanno le cartucce a mano nel bagno. E sono giovani scappati dalla sacrestia ed entrati nel PCI, poi scappati dal PCI e finiti nei gruppetti di estrema Sinistra. Incapaci di capire perché sono arrabbiati e incapaci pure di trovare una via d'uscita alla loro rabbia. Sono senza cultura, senza capacità critiche, desiderosi di convertirsi a una qualche religione, anche al nichilismo. Ma poi cambieranno: c'è chi finisce a fare una vita infame, ma c'è anche chi riesce ad addentare una fetta grossa di torta e di denaro e si integra nello Stato borghese, tra i padroni sfruttatori e assassini, e si trova bene. La rivoluzione *contro lo sfruttamento di tutti* si trasforma in un ottimo stipendio (anche con vitalizio) soltanto per se stessi. E i compagni che lo hanno preso in culo, problemi loro.
4. "*Stato e padroni, fate attenzione*" è un verso debole, ma deve far rima con *insurrezione*. A dire il vero, non si mette in guardia il proprio nemico. E, a dire il vero bis, i rivoluzionari si sono inventati il loro nemico. Sul piano pedagogico la loro idea di colpirne uno per educarne 100 è balorda e infondata. Il testo va completato: "[Ci saranno o Vogliamo] potere operaio e rivoluzione, bandiere rosse e comunismo". Il verbo va al plurale.
5. La canzone riprende (malamente) alcune idee di Karl Marx-Friedrich Engels, *Il Manifesto del Partito Comunista* (Londra, 1848), a cura di Pietro Gori, Flaminio Fantuzzi, Milano, 1891:

> In Alemagna (=Germania), il partito combatté con la borghesia tutte le volte che la borghesia agì rivoluzionariamente verso la proprietà fondiaria feudale, e la piccola borghesia.
>
> Ma giammai, in nessun momento, questo partito trascura di sviluppare negli operai una coscienza chiara e netta dell'antagonismo profondo, che esiste tra la borghesia ed il proletariato, affinché, giunta che sia l'ora, gli operai tedeschi sappiano convertire le condizioni sociali e politiche create dal regime borghese, in altrettante armi contro la borghesia, di modo che, appena le classi reazionarie della Germania siano distrutte, la lotta possa impegnarsi tra la borghesia stessa.

È sulla Germania sopratutto, che i comunisti dirigono la loro attenzione, perché la Germania si trova alla vigilia di una rivoluzione borghese, e perché essa effettuerà questa rivoluzione nelle condizioni più avanzate della civiltà europea, e con un proletariato infinitamente più sviluppato di quello che possedevano l'Inghilterra e la Francia nel XVII e XVIII secolo, e per conseguenza la rivoluzione borghese tedesca non potrà essere che il breve preludio d'una rivoluzione proletaria.

Insomma, i comunisti appoggiano dappertutto qualunque movimento rivoluzionario contro lo stato di cose sociali e politiche esistenti.

In tutti questi movimenti essi mettono innanzi la questione della proprietà, quale che sia la forma più o meno sviluppata ch'essa abbia rivestita, come la questione fondamentale del movimento.

Infine, i comunisti lavorano per l'unione e per l'accordo dei partiti popolari di tutti i paesi.

I comunisti non si abbassano a dissimulare le loro opinioni ed i loro fini. Essi proclamano altamente che questi fini non potranno essere raggiunti senza il rovesciamento violento d'ogni ordine di cose attuale.

Che le classi dominanti tremino pure all'idea d'una rivoluzione comunista. I proletarii non hanno nulla a perdere, all'infuori delle loro catene: essi hanno un mondo da guadagnare.

Proletari di tutti i paesi, unitevi!

Vale la pena di dire che in Germania non c'è stata alcuna rivoluzione: Marx da Londra l'ha attesa invano. Ma non vale la pena di sprecar energie su questo punto. Piuttosto conviene notare che la canzone prende diverse idee e pure frasi intere dal *Manifesto*: il rovesciamento violento dell'ordine costituito, l'idea che le classi dominanti dovranno tremare davanti a una rivoluzione comunista, l'idea che la rivoluzione permetta agli sfruttati di conquistare libertà dalle catene e benessere: "I proletarii non hanno nulla a perdere, all'infuori delle loro catene: essi hanno un mondo da guadagnare". Per far prima, si fa lotta armata contro lo Stato e poi s'impone la "dittatura del proletariato". In fabbrica gli operai facevano quattro operazioni alla catena di montaggio; ma, conquistato il potere, diventeranno capaci di mandare avanti il ministero dell'istruzione o dell'industria: lo Spirito della Storia scenderà su di loro, come lo Spirito Santo nel cenacolo era sceso sulla Madonna e sugli apostoli ((*At* 2, 1-4). Non passa nemmeno per la testa di dove cercare o trovare o comprare il fucile e le munizioni, né di calcolare i costi umani e materiali della guerra civile e se la vittoria sarà certa o incerta. Bazzecole. Nel testo di Marx si sente la presenza delle tre tesi hegeliane, secondo cui si svilupperebbe la Storia umana. In questo caso la borghesia darebbe agli operai le armi che poi gli operai useranno contro di essa. Ma è pura fantasia. La storia inglese lo dimostra: da secoli il potere politico inserisce nel sistema chi può diventare una minaccia per l'ordine costituito. In nome di questo equilibrio è disposto anche a tagliare la testa al re Carlo I d'Inghilterra (1649), accusato di voler ledere le prerogative del Parlamento. Ma Marx non vedeva gli eventi storici, vedeva soltanto la triade dialettica hegeliana o materialista…

6. I rivoluzionari italiani sono degli invasati: si sono drogati di parole e di slogan con le loro mani. Certamente il rapimento e l'assassinio di Aldo Moro come altri rapimenti, altri omicidi e altre azioni dimostrano un addestramento militare e un'efficienza straordinari, ma alle spalle non c'era alcun Napoleone e nemmeno un esercito di 40.000 soldati finanziato da uno Stato. La sconfitta è clamorosa e paradossale: lo Stato e il governo italiano non avevano capacità e non avevano denari per far intervenire l'esercito. E allora uno dei tanti succhia-cazzi del sotto-bosco politico tira fuori un'idea tanto ridicola quanto balorda, che mostrava i governanti nella loro luce peggiore: tendere la mano ai militanti clandestini, proporre e porgere il perdono giudiziario a chi usciva dalla clandestinità e confessava… E in pochi mesi gli eroici rivoluzionari, più puri e trasparenti del cristallo di rocca, riacquistano libertà e futuro e i rivoluzionari recidivi la prendono in culo. Dopo il 1982 delle "Brigate Rosse" non resta più nulla. E finiscono gli "anni di piombo".

7. La strategia rivoluzionaria fallisce come la strategia degli scioperi continui. Nel 1919-20 ("biennio rosso") c'era stata l'occupazione delle fabbriche, che si smorza da sola. Fu un fallimento, che i sindacati avevano rimosso dalla loro memoria. Nel 1970 alla Fiat Mirafiori gli scioperi superano i 4 milioni di ore, spesso accompagnati dal "corteo interno" agli stabilimenti. Il 14.10.1980 la marcia dei 40.000 quadri FIAT a Torino contro la stagione degli scioperi decreta la sconfitta dei sindacati.

8 Lo slogan finale "Proletari di tutti i paesi, unitevi!" è una super-fesseria, ma lo dimostri il lettore. Un'imbeccata: i collegamenti possono essere fatti soltanto dai vertici delle organizzazioni operaie. C'è quindi una burocrazia o come la si vuol chiamare, che ha un costo e ha potere… E non si considera la possibilità che il prodotto/merce di una fabbrica sia in concorrenza con lo stesso prodotto di un'altra fabbrica e allora la solidarietà tra operai o gli interessi comuni contro il "padrone" passano in secondo piano…

9. "Proletari" significa "che hanno *prole*, *figli*". Marx caratterizza così gli operai: "coloro che hanno figli". I figli sono la loro unica ricchezza.

10. Bisogna essere dementi per dividere la società in: Stato, padroni, operai-rivoluzionari e (aggiungiamo) studenti. Ma ognuno fa quel che può. I proletari sono occupati con la loro *prole* e non fanno testo…

11. Chi vuole può confrontare la canzone con Paolo Pietrangeli, *Contessa* (1966), più sopra.

12. Il testo commentato del *Manifesto del Partito Comunista* (1848) di Marx-Engels si trova in http://www.letteratura-italiana.com/pdf/divina%20filosofia/Manifesto%20comunisti%201848.pdf

----------I ☺ I----------

Mogol-Battisti, *Il paradiso non è qui*, 1971, 1980

(L'emigrato si rivolge a un amico che vuole emigrare.)
Amico mio, il paradiso non è qui,
qui c'è lavoro e sopravvivere si può,
ma [anche] un'altra lingua, un altro modo di pensare,
se non ti abitui, è anche facile morire.
Il vino costa un occhio e poi non è un granché,
le donne invece qui ci sono anche per te,
ma son diverse dalle nostre, lo vedrai,
il lunedì non san nemmeno più chi sei
e veramente tue non sono state mai.
Uh mm! Uhu!

Per questa gente noi siamo *quelli del salame*
e per cognome qui ci chiamano *spaghetti*,
prima di noi c'è stata troppa gente infame,
per cui son buoni, sono ancora dei corretti.
Un nostro amico si è sposato l'anno scorso
e da quel giorno è stato come averlo perso.
Sembra felice, si è comprato anche la casa
e la domenica coltiva le sue rose,
però talvolta ci saluta anche in inglese.
Uh mm! Uhu!

(Si rivolge alla moglie.)
Marì (=O Maria),
cos'ho fatto, Marì?
Io qui
e tu là!
Cos'ho fatto, Marì?
Ho paura d'averti perso,
scrivi per carità!

Commento
1. La canzone è un tremendo spaccato della cultura che l'emigrante si portava nel nuovo paese. Una cultura che in parte coglie i problemi, in parte non si stacca dal paese natale. L'emigrato dice chiaramente che lì non è il paradiso, ma si può sopravvivere, anche se si parla un'altra lingua e c'è un altro modo di pensare: se non ti abitui, muori. La reazione c'è, ma è troppo semplice, è debole: se non ti abitui. Ti devi abituare. Le donne sono disponibili, ma… non sono come quelle di paese: non si attaccano a te, ti dimenticano subito.
2. "Amico mio, il paradiso non è qui": chi parla parla per esperienza diretta e delude le aspettative dell'amico che vuole emigrare. Il paradiso non è lì, neanche l'inferno: c'è lavoro e si può vivere.
3. "Il vino costa un occhio (=moltissimo) e poi non è un granché": tutto vero, ma si beve birra, la bevanda locale. L'emigrato non l'ha ancora scoperto: è rimasto legato alla gastronomia di casa sua. Cambiare usi e costumi è faticoso e pure traumatizzante.
4. Chi parla fa una riflessione anche su un amico che ha sposato una donna locale, si è comprato una casa, ma ha dimenticato gli amici: pensa alle rose. E, quando saluta, talvolta saluta in inglese (si suppone nella lingua locale). L'idea di integrarsi non è presa in considerazione. L'emigrante fa una vita limbica: non riesce a vivere i valori del paese ospitante e non vuole (né può) abbandonare i suoi valori paesani. Non vuole cambiare, sradicarsi, snaturarsi. Si può fare anche così, ma bisogna vedere i costi e capire che in tal modo il futuro è precluso.
5. "*Quelli del salame*": quelli che mangiano salame. Chi non conosce il nome di una persona cerca di rimediare, usa il termine che meglio la definisce: qui sono gli *spaghetti*, altrove era la *polenta* (*polentón*) o l'origine geografica (*terùn*). I soprannomi sono offensivi? Non è detto. Si deve ricordare che per chiunque i nomi stranieri (se poi si conoscono) sono impronunciabili. Meglio ricorrere a un'altra soluzione, più semplice e comoda. Un termine come *spaghetti* era comprensibile per un italiano che ascoltava e nello stesso tempo permetteva di indicare tutti gli italiani.
6. "Prima di noi c'è stata troppa gente infame": sembra che si riferisca a italiani delinquenti, venuti prima di loro. Tuttavia gli svizzeri "sono ancora dei corretti": si comportano ancora in modo corretto verso di noi. Possiamo immaginare il collasso mentale di chi viveva in un paesetto con una minuscola bottega di alimentari e che ora scopre supermercati super forniti di tutto. La tentazione di rubare è fortissima.
7. L'amico se ne va, l'emigrato si rivolge alla moglie lontana e si chiede che cos'ha fatto, perché mai ha deciso di partire (e di abbandonarla). E la prega di scrivergli. Ovviamente il compito spetta soltanto a lei e non a lui. Sa anche molto bene perché è partito, lo dice pure l'amico: "Qui c'è lavoro e sopravvivere si può". Tuttavia una scelta soddisfacente è impossibile: o la disoccupazione e la fame o il lavoro e la lontananza da paese, famiglia, amici. Per i primi decenni si andava e tornava in paese d'estate, poi si cerca di portare la famiglia con sé. Si riempie il vuoto interiore mostrando l'automobile di grossa cilindrata e una apparente ricchezza.
8. La canzone è scritta nel 1971, ma è pubblicata nel 1980, quando l'emigrazione era già finita. I motivi del ritardo sono che è troppo realistica e che evita qualsiasi accusa contro Stato e "padroni", colpevoli dell'emigrazione. Nessuno se la sarebbe presa con gli autori. È scritta in italiano. In realtà la lingua usata dai personaggi doveva essere un (incomprensibile) dialetto meridionale. Incomprensibile per gli italiani del settentrione. L'Italia doveva essere ancora fatta.
9. Lo Stato italiano non frena l'emigrazione: i lavoratori all'estero mandavano alle famiglie quel denaro, che serviva per pareggiare la bilancia dei pagamenti con l'estero. Comunque fosse, in Italia non c'era lavoro, all'estero sì. Si era costretti a partire. Poi si parte per Torino-Milano-Genova (anni Sessata). Nel 1971 i flussi migratori verso l'estero e verso l'interno cessano.
----------I☺I----------

Alfredo Bandelli (1945-1994), *Non piangere oi bella*, 1972

Non piangere oi bella
se devo partire,
se devo restare
lontano da te,
non piangere oi bella,
non piangere mai
che presto, vedrai,
ritorno da te.

Addio alla mia terra,
addio alla mia casa,
addio a tutto quello
che lascio quaggiù;
o tornerò presto,
o non tornerò mai,
soltanto il ricordo
io porto con me.
Partono gli emigranti,
partono per l'Europa
sotto lo sguardo della polizia;
partono gli emigranti,
partono per l'Europa
i deportati della borghesia. (Coro.)

Non piangere oi bella,
non so quanto tempo,
io devo restare
a sudare quaggiù;
le notti son lunghe,
non passano mai
e non posso mai
averti per me.

Soltanto fatica,
violenza e razzismo
ma questa miseria
più forza ci dà;
e cresce la rabbia,
e cresce la voglia
la voglia di avere
il mondo per me.
Partono gli emigranti... (Coro.)

Cara Antonietta,
io sono più stanco di te a pensare a questo distacco,
ma purtroppo non sono un turista
che gira per i suoi capricci,
ma sono per scontare una condanna
senza aver commesso reati. *(Voce fuori campo.)*

Cara Antonietta,
mentre scrivo questi righi sono le tre del pomeriggio
e la gente a C. si mette a passeggio per la festa.
Ma io sono come un uccelletto
e purtroppo non posso volare
perché il volo è lontano e non farei mai a tempo
a godere la festa di sant'Anna.
Termino il mio dire [man]dandoti tanti saluti.
(Voce fuori campo.)

Partono gli emigranti... (Coro.)

Commento

1. Anche in Bandelli i temi sono gli stessi di altri canti: l'esilio o l'emigrazione, l'addio alla propria casa e alla propria terra (gli emigranti sono in genere braccianti o contadini). Il canto è facile e immediato e ricorda le ballate medioevali. Il protagonista è un giovane che lascia la casa, la terra e la sua ragazza, per andare in Europa (non sa essere più preciso) a cercare quel lavoro che la sua terra e la sua patria non gli hanno dato. Molti emigranti vanno a lavorare nelle miniere del Belgio: il lavoro è duro e faticoso, ma redditizio. Non mancano incidenti, anche gravi, come quello di Marcinelle in Belgio l'08.08.1956: su 274 minatori morti ben 262 sono italiani.
2. La presenza della polizia è comprensibile: deve badare all'ordine pubblico, perciò è presente in tutte le manifestazioni di piazza. Ma gli emigranti pensano che sia lì per loro, perché protestano e perché hanno sicuramente idee anti-istituzionali e rivoluzionarie. Nella canzone lo Stato o il governo è presente indirettamente con uno dei tentacoli che lo rappresenta: la polizia. Egli si preoccupa soltanto che gli emigrati se ne vadano in modo tranquillo. Per essi non ha saputo o non ha voluto fare nulla. In compenso essi fanno molto, anzi moltissimo per il bilancio statale. Mese dopo mese inviavano i loro salari alle loro famiglie, per mantenerle. L'unità d'Italia si continua ancora a fare, a un secolo di distanza, sulle spalle delle classi meno abbienti. Eppure queste classi sono rappresentate al livello politico, ma i loro rappresentanti pensano (ma soltanto *pensano*) a fare la rivoluzione e che gli scioperi o una conflittualità permanente faccia gli interessi degli operai e giustifichi la loro dirigenza.
3. A parte lo Stato o il governo, le amministrazioni locali, dalle Regioni alle amministrazioni comunali, non fanno nulla per chi emigra. Pensano soltanto che il loro compito sia incassare lo stipendio e chiedere altri soldi a "Roma". La burocrazia meridionale è sovra-dimensionata, e ritiene di avere il compito o il diritto di NON fornire servizi alla *propria* popolazione. Palermo dà il buon esempio: i dipendenti comunali assenteisti raggiungono cifre record del 50%, 450 dipendenti ammalati su 900. Il salario è un diritto, andare al lavoro è soltanto un *optional*. L'assenteismo è un dovere.
4. Sul piano letterario il testo è facile e cantabile. C'è, come in altri canti di protesta, una voce solista (sulla scena ed eventualmente fuori campo) e un coro. Il motivo appartiene alla tradizione socialista, ma è anche un *tópos* letterario antichissimo: il protagonista invita la sua "bella" a non piangere per lui. Deve partire, ma poi ritornerà da lei. Deve lasciare tutto ciò che ha di caro in paese. Ma, se non muore, ritornerà da lei. Il motivo della *partenza* o dell'*abbandono* è arricchito da altri tre motivi: a) la critica allo Stato,

che invia la polizia come scorta a chi parte; b) l'accusa alla borghesia di essere responsabile dell'emigrazione; e c) la lettera parlata, mandata dall'estero, che la voce fuori campo legge. Le lettere erano l'unico mezzo di comunicazione con il paese e costavano enormi fatiche ad emigrati analfabeti o semianalfabeti, che conoscevano soltanto il dialetto. Con un po' di attenzione si riconosce pure il tema della lontananza, che si radica nel Basso Medio Evo (Jaufré Rudel) e che due anni prima era stato cantato da Domenico Modugno-Enrica Bonaccorti (*La lontananza*, 1970).
5. "Oi bella": il testo rifiuta il linguaggio letterario ("o bella mia") ed usa quello popolare.
6. Una canzone deve coinvolgere i sentimenti e non la ragione. Ma né qui né altrove gli interessati (o gli intellettuali) cercano di individuare le cause di quanto succede. E cercano il capro espiatorio, che vale per tutte le stagioni: lo Stato o la borghesia o tutt'e due. Lo Stato italiano è indubbiamente assente, ma, a dire il vero, non si era mai interessato delle condizioni della popolazione. L'*Inchiesta Jacini* – il primo censimento nazionale – è del 1882-87. E, quando l'emigrazione riprende (1951-71), lo Stato è di nuovo assente, gli intellettuali e gli storici arrivano in ritardo. Vale la pena di leggere almeno Emilio Franzina, *Storia dell'emigrazione veneta: dall'Unità al Fascismo*, Cierre, Verona 2009. L'opera appare 40 anni dopo gli eventi narrati…
7. La condizione degli emigranti denunciata da Bandelli nel 1972 è molto simile a quella di 90 anni prima. I nuovi emigranti sono però più fortunati: non vanno in Argentina o in Brasile, per lo più si spostano soltanto all'interno dell'Europa (Francia, Germania, Olanda, Belgio) e dell'Italia. Qualcuno va in Australia.
8. "*I deportati della borghesia*": la borghesia va in Meridione, cattura i giovani locali, li lega, li imbavaglia e li deporta nel Settentrione o all'estero. Il verso fa tenerezza o sganasciare dalle risate: a) la colpa è sempre degli altri, il vittimismo è il valore supremo; b) si studia la realtà con una metafora linguistica; c) non si usa il termine "capitalisti" per motivi di rima, ma "borghesia" non va bene, è una classe sociale.
9. Né agli "sfruttati" né ai dirigenti dei movimenti operai passa per la testa la domanda che cosa gli emigranti hanno da vendere sul mercato del lavoro. La risposta è *niente*, due braccia e nessuna o scarsissima professionalità. È già molto se parlano un italiano stentato. Nella canzone di Sanremo *Mettete dei fiori nei vostri cannoni* (1964) l'operaio intervistato parla un dialetto tanto stretto da essere incomprensibile. E così, dando tutte le colpe alla controparte (una controparte inventata e generica), operai, braccianti, cantautori di Sinistra e rivoluzionari delle calende greche ribadiscono la loro assoluta mancanza di colpe. La descrizione corretta era ben diversa: nel Meridione non c'è lavoro, perciò i locali devono emigrare al Nord o all'estero. Ma si deve aggiungere: a) le istituzioni regionali non creano posti di lavoro; b) la gente locale non ho spirito imprenditoriale, per sfruttare turisticamente l'enorme ricchezza artistica della Sicilia o del Meridione; c) non ha una cultura adeguata, che li aiuti; d) preferisce vivere di assistenzialismo statale. Il lavoro stanca e lo Stato italiano deve allargare la borsa di denari.
10. Con il senno di poi conviene fare qualche caustica e velenosa considerazione: veneti, siciliani e calabresi finiscono tutti nel nord-ovest, cioè in Piemonte, Lombardia e Liguria (1950-70). Il Veneto però negli anni Settanta inventa l'*industria di nicchia*, cavalca l'inflazione a due cifre e diventa ricco e prospero. L'*industria di nicchia* è la micro-industria a conduzione familiare, che usa una stanza di casa (e non un capannone in affitto), che è flessibile (se c'è lavoro, si lavora, altrimenti c'è il lavoro nei campi), che impiega tutta la famiglia (anche i minorenni e i nonni), che confeziona un prodotto che non ha concorrenti, perché la media e grande industria non ha interesse a produrre merci in piccola quantità. La Sicilia continua ad esportare immigrati interni, che saturano i posti statali del nord. E, a casa loro, i siciliani fanno ancora una vita grama o, in alternativa, da pensionati. Non hanno saputo sfruttare né il sole che scalda per 11 mesi all'anno né l'enorme patrimonio di monumenti del passato (siculi e sicani, fenici, greci, cartaginesi, romani, normanni, spagnoli, borbonici ecc.). Preferiscono riposare, vivere con sussidi statali, praticare l'assenteismo più sfrenato nei posti pubblici, fare lavori inutili (i forestali dove non ci sono foreste), che giustifichino il salario o lo stipendio. Anche delinquere. Ed è chiaro che, se non si produce ricchezza, poi non ci sarà ricchezza da distribuire. Se emigrano, la colpa dell'emigrazione è soltanto loro: il Veneto, colpito da una spaventosa emigrazione (1951-1971) e poi divenuto ricco, lo dimostra ampiamente.
12. I piagnistei sono inutili e pure fastidiosi, ma Bandelli non si fa problemi a presentare il povero paparino con moglie e figlio a carico che sciopera per i suoi diritti e poi si lamenta se il padrone è cattivo e lo licenza. Ma non può contare sull'aiuto dei compagni operai rivoluzionari? Magari, se sapeva di avere il culo così scoperto, poteva essere almeno più prudente… La parabola è a uso e consumo dei credenti e dei vittimisti, che prima agiscono e poi forse pensano. I propri diritti (ma che sono i diritti?) abbagliano e accecano. Neanche in questo caso c'è il minimo tentativo di capire i problemi della controparte: il "padrone" non ha bisogno di operai che scioperano, ha bisogno di gente che lavora al salario concordato, altrimenti la fabbrica e di conseguenza i lavoratori sono danneggiati. Alla fin fine, se la fabbrica va a ramengo, il padrone non muore di fame, gli operai sì.
13. Se il Nord (il regno sabaudo) ha occupato il Sud (1860), decenni dopo il Sud ha letteralmente occupato il Nord: tutti i posti della pubblica amministrazione del Nord, dai comuni alle scuole, dalla pubblica amministrazione alle forze di polizia (1945-2023).
----------I☺I----------

Sandro Portelli (1942), *Povero Calabresi*, 1972

Povero Calabresi, che brutta fine hai fatto!
Eri così potente; chi mai l'avrebbe detto!

Quando dalla finestra Pinelli t'è cascato
tu eri il più valente difensore dello Stato.

Quando contro i compagni la caccia scatenasti
tu eri il favorito del governo e dei fascisti.

Ma quando, alle elezioni, i padroni hanno deciso
che ci voleva un morto, allora t'hanno ucciso.

Fascisti e benpensanti, al tuo funerale,
dicevan di onorarti e nascondevano il pugnale.

Fascisti e padroni ti stavano vicini:
fascisti e padroni sono stati i tuoi assassini.

Da questa triste storia s'impara una lezione:
che non conviene fare il servo del padrone.

Il servo del padrone non ha nessun diritto
e come a un traditore nessun gli dà rispetto.

Voiaitri poliziotti, che assai sfruttati siete,
sentite questo fatto e un poco riflettete.

Voi state coi padroni per la paga che vi danno,
ma quando vi han spremuti poi vi liquideranno.

Le briciole vi danno, e loro stanno in alto;
se un loro servo muore, ne compreranno un altro.

E il servo del padrone non ha nessun diritto
e come a un traditore nessun gli dà rispetto.

Commento
1. Il commissario Luigi Calabresi indaga sulla bomba che aveva provocato 13 morti (altri quattro muoiono in seguito) e 87 feriti nella Banca Nazionale dell'Agricoltura a Milano (la "Strage di Piazza Fontana", 13.12.1969). Arresta due anarchici, Pietro Valpreda e Giuseppe Pinelli. Pinelli cade da una finestra della questura e muore (1969). Della sua morte è incolpato il commissario. Valpreda è processato, assolto e scarcerato (1972). Il commissario è minacciato di morte nella canzone Barozzi-Lazzarini-Zavanella-Fallisi, *La ballata del Pinelli*, 1969 ("i compagni ti vendicheranno"). Ed è ucciso il 17.05.1972 da esponenti di "Lotta Continua", poi processati e condannati. La canzone è successiva alla sua morte.
2. Sul piano letterario la canzone non è malvagia. Usa rime semplici, composte da due soli versi, le rime baciate. Ciò che conta però è l'analisi politica che propone, di un estremo semplicismo. Calabresi non era potente, era soltanto un commissario di polizia, pagato per tenere l'ordine pubblico. Non era un "valente difensore dello Stato", faceva il suo dovere o il suo mestiere. Tanto meno era il "favorito del governo e dei fascisti" (con dubbie allusioni). E poi, quali fascisti? Serve una maggiore precisione. Il Nazionalfascismo era finito nel 1945. E il Fronte Antifascista si era sciolto prima del 18.04.1948.
3. Poi compaiono "i padroni" (quali? chi sono?), ancora "i fascisti" e, in aggiunta, "i benpensanti", costantemente indeterminati. I padroni poi hanno il pugnale in mano e ti colpiscono alle spalle. Una volta c'era la borghesia, il nemico di classe, ma ora è andata in vacanza. Ricompaiono per due volte "fascisti e padroni", che sono stati i suoi assassini (non si spiega né come né perché l'avrebbero ammazzato). Poi si passa agli insegnamenti morali, perché (a quanto pare) la storia non fu per il commissario *maestra di vita*: "non conviene fare il servo del padrone". Magari Paolo Pietrangeli non era d'accordo: fa il servo di Berlusconi per tutta la vita e nel tempo libero scrive *Contessa* (1966) contro i borghesi e per la rivoluzione proletaria e *Valle Giulia* (1969), contro i celerini. E perché non conviene? Risposta lapidaria:

> Il servo del padrone non ha nessun diritto
> e come a un traditore nessun gli dà rispetto.

Compare quindi una nuova norma giuridica, popolare, non approvata né promulgata dal parlamento. Insomma il servo del padrone si può uccidere. Non ha nemmeno il diritto alla vita. E l'idea è ripetuta nei due versi finali. E poi una considerazione sulla bassa paga dei poliziotti, che il padrone sfrutta e poi liquida senza pietà, perché

> se un loro servo muore, ne compreranno un altro.

A dire il vero, un intellettuale e un rivoluzionario dovrebbero avere rispetto per i servi, perché fanno parte degli "sfruttati" che essi devono redimere. Qui invece fanno proprio il giudizio che i padroni o i capitalisti secondo loro hanno sui servi: sono da disprezzare.
9. Nessun proposito e nessuna capacità di comprendere la controparte, Calabresi, lo Stato, le varie classi sociali, i reciproci interessi. Gli imprenditori sono ridotti al termine "padrone". I termini usati sono semplicistici e inadeguati. Si può essere indulgenti, perché si tratta di una canzone di lotta, e non di un trattato di economia politica, ma anche fuori della canzone le analisi sono così povere. Povere e autogiustificanti. E ciò succede in tutte le altre canzoni di lotta.
5. Nel testo manca l'idea di Stato e delle sue funzioni, in uno Stato capitalista come in uno Stato socialista. E manca pure l'idea di legalità. La *vendetta* appartiene al passato, alle *faide* dei barbari e dei medioevali. Qui invece qualcuno si autonomina giudice e fa "giustizia proletaria". Dal 451-450 a.C. le leggi delle XII tavole erano esposte in pubblico a Roma.
6. La canzone rimanda a: Anonimo, *Povero Matteotti* (1924), a cui va confrontata.

Giuseppe Bentivoglio-Nicola Piovani-Fabrizio De André, *Il bombarolo*, 1973

Chi va dicendo in giro
che odio il mio lavoro
non sa con quanto amore
mi dedico al tritolo,
è quasi indipendente
ancora poche ore
poi gli darò la voce
il detonatore.

Il mio Pinocchio fragile
parente artigianale
di ordigni costruiti
su scala industriale
di me non farà mai
un cavaliere del lavoro,
io sono d'un'altra razza,
son bombarolo.

Nello scendere le scale
ci metto più attenzione,
sarebbe imperdonabile
giustiziarmi sul portone
proprio nel giorno in cui
la decisione è mia
sulla condanna a morte
o l'amnistia.

Per strada tante facce
non hanno un bel colore,
qui chi non terrorizza
si ammala di terrore,
c'è chi aspetta la pioggia
per non piangere da solo,
io sono d'un altro avviso,
son bombarolo.

Intellettuali d'oggi
idioti di domani
ridatemi il cervello
che basta alle mie mani,
profeti molto acrobati
della rivoluzione
oggi farò da me
senza lezione.

Vi scoverò i nemici
per voi così distanti
e dopo averli uccisi
sarò fra i latitanti,
ma finché li cerco io
i latitanti sono loro,
ho scelto un'altra scuola,
son bombarolo.

Potere troppe volte
delegato ad altre mani,
sganciato e restituitoci
dai tuoi aeroplani,
io vengo a restituirti
un po' del tuo terrore
del tuo disordine
del tuo rumore.

Così pensava forte
un trentenne disperato
se non del tutto giusto
quasi niente sbagliato,
cercando il luogo idoneo
adatto al suo tritolo,
insomma il posto degno
d'un bombarolo.

C'è chi lo vide ridere
davanti al Parlamento
aspettando l'esplosione
che provasse il suo talento,
c'è chi lo vide piangere
un torrente di vocali
vedendo esplodere
un chiosco di giornali.

Ma ciò che lo ferì
profondamente nell'orgoglio
fu l'immagine di lei
che si sporgeva da ogni foglio,
lontana dal ridicolo
in cui lo lasciò solo,
ma in prima pagina
col bombarolo.

Riassunto. Il poeta non conosceva l'uomo, conosce invece l'epoca dei fatti, quando si diffondeva l'idea che gli uomini erano tutti uguali. Un ferroviere macchinista guidava una locomotiva, manifestazione di potenza e progresso. Ogni giorno vedeva un treno pieno di signori. Un po' alla volta concepì l'idea di fare giustizia. E lanciò il treno a folle velocità verso l'altro treno. Tuttavia la notizia giunse a Bologna e la locomotiva fu deviata su un binario morto. E l'impatto lo uccise quasi subito. Al poeta piace però pensarlo ancora alla guida della locomotiva, che ha lanciato a bomba contro l'ingiustizia.

Commento

1. A Bologna nel 1980 una bomba uccise 85 passeggeri e ne ferì 200. Una cosa è l'uccisione dei ricchi, un'altra quella di persone comuni… Ma *La locomotiva* è del 1972, un'altra epoca storica, in cui si poteva immaginare di uccidere o assassinare gli avversari. In *Contessa* (1966) il 21^{enne} Pietrangeli aveva espresso la stessa idea. Ugualmente in precedenza canzoni nazional-fasciste, comuniste e socialiste invocavano l'uso della violenza rivoluzionaria contro lo Stato, i re, i padroni e i fannulloni che sfruttavano gli operai.
2. Per capire la canzone serve ricordare i turbinosi anni 1968-78: nel 1968 gli studenti contestano il consumismo e occupano le università statunitensi ed eu-

ropee, mentre in Italia gli operai iniziano la lotta per il rinnovo dei contratti ("autunno caldo"); nel 1969 scoppia la bomba nella Banca Nazionale dell'Agricoltura a Milano, di cui sono incolpati due anarchici, Pinelli e Valpreda, che poi risultano innocenti ("strategia della tensione"); la contestazione degli studenti si smorza nel 1974 grazie all'aumento del pre-salario; compaiono le "Brigate Rosse", che nel 1978 rapiscono e uccidono Aldo Moro, segretario della DC e capo del governo. Le manifestazioni della Sinistra extraparlamentare sono normalmente violente: spranghe, molotov, auto incendiate e vetrine di negozi rotte. Ma i sinistrati non finiscono mai in galera…

3. De André tratteggia un'immagine singolare di bombarolo, che si richiama alle azioni solitarie dei bombaroli o degli anarchici di fine Ottocento, che uccisero diversi capi di Stato. È un trentenne, è solitario, è disperato, e si rivolta contro il sistema usando la stessa violenza del sistema. Con una differenza, usa una bomba alla volta, mentre il sistema si basa sulla produzione industriale degli ordigni di morte. E colpisce ovunque, un parlamento come una edicola. Ma usa anche le parole o le idee come armi. È velenoso contro gli intellettuali d'oggi, idioti di domani. Soltanto alla fine acquista una dimensione umana, drammatica e romantica, quando vede l'immagine di lei moltiplicata sulle prime pagine dei giornali. Lei lo aveva abbandonato deridendolo. Il rifiuto lo trasformò in bombarolo. Ma si sente ferito nell'orgoglio: in prima pagina c'è l'immagine di lei insieme con lui. Lei era ritornata da lui perché ora lo ammira come bombarolo. Egli invece voleva restarsene solo con la sua rabbia contro tutto e tutti, la sua furia distruttrice, la sua solitudine e il suo tritolo. Ora c'è di nuovo lei.

4. La canzone di De André mostra che anche gli autori moderni sono all'altezza dei grandi scrittori del passato.

5. Immagini di emigranti italiani in Europa: https://www.marklinfan.com/f/pop_printer_friendly.asp?TOPIC_ID=1471 (consultato il 23.02.2023)

----------I☺I----------



1. Josef Koudelka, *Primavera di Praga. Un dimostrante sale su un carro armato sovietico sventolando una bandiera*, 1968.

Fabrizio De André-Nicola Piovani-Giuseppe Bentivoglio, *Canzone del maggio*, 1973

Anche se il nostro maggio
ha fatto a meno del vostro coraggio
se la paura di guardare
vi ha fatto chinare il mento
se il fuoco ha risparmiato
le vostre Millecento
anche se voi vi credete assolti
siete lo stesso coinvolti.

E se vi siete detti
non sta succedendo niente,
le fabbriche riapriranno,
arresteranno qualche studente
convinti che fosse un gioco
a cui avremmo giocato poco
provate pure a credevi assolti
siete lo stesso coinvolti.

Anche se avete chiuso
le vostre porte sul nostro muso
la notte che le pantere
ci mordevano il sedere
lasciandoci in buonafede
massacrare sui marciapiedi
anche se ora ve ne fregate,
voi quella notte voi c'eravate.

E se nei vostri quartieri
tutto è rimasto come ieri,
senza le barricate
senza feriti, senza granate,
se avete preso per buone
le "verità" della televisione
anche se allora vi siete assolti
siete lo stesso coinvolti.

E se credete ora
che tutto sia come prima
perché avete votato ancora
la sicurezza, la disciplina,
convinti di allontanare
la paura di cambiare
verremo ancora alle vostre porte
e grideremo ancora più forte,

per quanto voi vi crediate assolti
siete per sempre coinvolti,
per quanto voi vi crediate assolti
siete per sempre coinvolti.

Commento

1. La *Canzone del maggio* è una libera traduzione di Dominique Grange, *Chacun de vous est concerné* (*Ciascuno di voi è coinvolto*), scritta dopo le contestazioni studentesche di maggio 1968 in varie città della Francia.

2. La contestazione studentesca è paradossale: gli studenti si possono permettere di contestare i loro padri, perché i loro padri con il loro lavoro e con i loro sacrifici erano riusciti a dar loro quel minimo di benessere che permetteva anche di protestare senza il rischio di danneggiare l'intera famiglia. Tornando a casa, i contestatori trovavano sempre frigo pieno, tavola pronta e camicie stirate. E gli studenti protestavano proprio contro quel benessere che permetteva loro di contestare. Essi contestavano il consumismo e non sapevano che nessuna società in precedenza aveva avuto un benessere simile: i figli potevano studiare con le spalle economicamente protette o andare a lavorare e avere un salario o uno stipendio. La loro lotta contro la società costituita è una lotta contro una realtà che non conoscevano minimamente. Non riuscivano nemmeno a capire perché i loro genitori si scannavano ad andare in fabbrica e a fare sacrifici per avere la Cinquecento e per fare con i figli 10 giorni o due settimane di vacanze al mare. È la tragedia delle incomprensioni. Padri e figli potevano dialogare in casa e fuori di casa, ma era saltato il collegamento: non si capivano più e non si parlavano più. Anzi per la prima volta nella storia i figli contestavano i padri! Avevano sempre ubbidito senza fiatare.
3. Anche la canzone di De André è un monumento all'incomprensione: i contestatori chiedono di essere capiti e aiutati e colpevolizzano gli indifferenti e quelli che non si ritengono coinvolti. Non passa loro nemmeno per la testa che magari valesse la pena di ascoltare la controparte, la generazione dei loro genitori. Né che possono godere della libertà di studiare e pure di contestare perché i genitori avevano lavorato sodo, pensando al futuro della loro famiglia. Essi avevano prodotto quella ricchezza di cui essi ora stavano godendo i frutti. I figli non erano contenti: credevano alle fate e alle bacchette magiche. E gridavano: tutto e subito. Non sapevano o ignoravano o dimenticavano che la ricchezza era di chi la produceva o la faceva produrre e di chi era inserito nell'economia e riceveva un salario o uno stipendio. C'erano dei banalissimi diritti di proprietà. E i giovani "proletari" che non avevano soldi facevano autoriduzione: il prezzo della merce doveva scendere al *loro* potere d'acquisto. Una stupidaggine sul piano della teoria economica e del buon senso. La rinuncia a soddisfare e a soddisfare *subito* i propri desideri è considerata un delitto. L'autoriduzione diventa prassi, anche l'autoappropriazione proletaria, di solito chiamata *furto*.
4. La contestazione era mal preparata, poiché i contestatori non avevano che vaghissime idee sulla società che contestavano. Si rifaceva a *L'uomo a una dimensione*, quella economica, di Herbert Marcuse (1898-1979) e sulle idee della Scuola di Francoforte. E poteva andare incontro soltanto al fallimento. Com'è stato: un fuoco di paglia. Eppure il potere costituito e l'economia colgono al volo l'occasione offerta, si aggiornano e si ristrutturano. Spengono le contestazioni di studenti e operai allargando la borsa, e le proteste rientrano in modo tempestivo. Insomma per la controparte la contestazione è stata utilissima. Anche se mai e poi mai avrebbe potuto minacciare il sistema, come invece i contestatori credevano…



1. Eugène Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, 1830.

5. E così, che gli studenti contestassero in buona o mala fede, non importa. Sono stati invece di un inestimabile aiuto per la controparte, per gli industriali e per i "padroni". Essi dicevano *l'immaginazione al potere*, e in effetti l'immaginazione e la creatività *erano già* al potere e vi rimanevano. In nessun caso si fa la rivoluzione con gli slogan, che siano a rima baciata o meno. Sono inadeguati.
6. La canzone vorrebbe costringere l'ascoltatore a schierarsi con gli studenti. Lo fa in modo offensivo e aggressivo e ricorre alla morale e al ricatto: "Anche se voi vi credete assolti / siete lo stesso coinvolti". Nessun problema: è la tipica strategia della Sinistra, italiana ed europea. Ma né questa né altre canzoni né altri documenti spiegano perché ci si dovrebbe schierare con gli studenti, che sono giovani, e con i giovani operai. E perché l'ascoltatore non dovrebbe essere libero di scegliere quel che vuole: schierarsi con gli studenti, contro gli studenti, con i celerini, contro i celerini, con lo Stato, contro lo Stato, infine con i marziani o contro i marziani, non è mai detto. Al limite restare indifferenti e stare salomonicamente o sadicamente a guardare o ritirarsi in un convento di monache. Una voce della controparte o dei genitori potrebbe dire: "Ragazzi, il vostro compito è studiare, vi manteniamo per questo motivo. Se avete delle richieste da fare, fatele, vi ascoltiamo. Dopo tutto o prima di tutto non siamo forse i vostri genitori e voi non siete forse i nostri eredi? E per mantenervi a studiare siamo disposti a fare anche enormi sacrifici". Un buono stratega si chiede qual è la via più redditizia: occupare le università o il dialogo o altre forme di azione. E un buon generale non si abbandona mai all'emotività e neanche all'improvvisazione.
7. "La paura di cambiare": a dire il vero, la generazione dei padri aveva cambiato stile di vita, usi e costumi. E ora doveva cambiare per andare dove? In pa-

radiso? No. Aveva lavorato, prodotto e acquisito un po' di benessere. Era scomparso lo spettro della fame e della povertà. Perché mai voler cambiare, con il rischio di perdere anche quel po' di "largo" e disponibilità conquistate? E poi cambiare *che cosa* da sostituire con *che cosa*? Nessuna risposta: il pensiero è a una sola direzione. C'è lo stesso errore di ragionamento riscontrato nel *Principe* (1512-13) di Machiavelli. È chiaro che i giovani sono disposti a rischiare: non hanno niente da perdere e tutto da guadagnare. Ed è altrettanto chiaro che i vecchi non sono disposti a rischiare: hanno tutto da perdere e niente da guadagnare. E oltre a ciò le auto bruciate sono una porcata che i giovani contestatori, rivoluzionari e sinistrati, fanno più volte nel corso dei decenni contro la società costituita e le generazioni precedenti, da cui sono mantenuti. Una manifestazione altissima di stupidità intellettuale e di capricci infantili. L'auto serve per andare a lavorare, e poi per andare in vacanza.

8. La confusione mentale, tipica della Sinistra e dei rivoluzionari da salotto, si esplica in modo chiaro e contraddittorio: i contestatori e i rivoluzionari vogliono "tutto e subito" e nel contempo vanno a spaccare vetrine, a incendiare auto e a praticare l'autoriduzione, insomma distruggono quel po' di benessere che ha raggiunto quella che essi considerano la *controparte* e che alla fin fine sono i loro *genitori*. I genitori avevano tirato la cinghia, avevano usato anche le "sgalmare", le scarpe con suola di legno e chiodi, avevano fatto sacrifici, avevano lavorato sodo e avevano fatto gli straordinari, per avere la "500" e 15 giorni di ferie per tutta la famiglia. La solidità e la serietà dei valori dei contestatori si vede subito: lo Stato versa un po' di denaro nelle loro tasche, aumentando il pre-salario, e la contestazione rientra subito, completamente. Non resta neanche la pratica privata dei "valori" professati. Basta vedere come sono diventati oggi (2022) i contestatori di ieri e dell'altro ieri.

9. Essi vogliono tutto e subito e non dicono mai che cosa offrono in cambio. Non aggiungono mai altri valori, oltre queste pretese. Liquidano i problemi con frasi campate per aria, con slogan, muovendo l'accusa ai "padroni" di sfruttare gli operai, ma essi non sono operai, sono studenti: non lo sanno. La parola magica, anzi una delle parole magiche, è *sfruttamento*, lo *sfruttamento capitalista*, un'altra è *padrone*, un'altra è *Servire il popolo*, di chiara derivazione ecclesiastica. Un'altra è *lotta di classe* o *cultura classista*. Un'altra è *proletari*: Marx e la Scuola di Francoforte sono saccheggiati. L'ignoranza, l'approssimazione, il rifiuto di studiare, l'auto-indottrinamento sono la prassi costante. Non sanno che si può consumare soltanto ciò che si produce. E che perciò si deve produrre e lavorare 40 ore alla settimana, per ricevere il salario o lo stipendio e per dare al datore di lavoro o all'imprenditore, all'industriale o al piccolo industriale la prestazione o il servizio o il lavoro che ha acquistato da noi. Eppure le storture c'erano, ma non le vedevano: i docenti universitari che propinavano una cultura ammuffita, inutile, astratta, vecchia di 20 anni e più, che non conoscevano la parola *aggiornamento* e ripetevano le stesse cose fino alla pensione a 70 anni, che erano intoccabili e che erano "baroni". "Barone" è forse l'unica parola decente che i contestatori abbiano detto. Eppure anche qui confondono il potere del barone (che criticano) con la competenza del docente universitario. Non si chiedono se c'è o non c'è, anche se gli studenti non sono certamente nella posizione giusta per valutare i docenti.

10. E gli intellettuali a loro favorevoli come a loro ostili non hanno svolto la loro funzione di chiarire il senso, le cause e le sbavature della protesta. Dovevano farlo: pensare era il loro mestiere. E le cause erano due: a) il benessere permetteva di protestare e anche di parlare a vanvera, cosa che prima non era mai stato possibile; e b) i cambiamenti erano stati troppo veloci e troppo estesi ed era impossibili correr loro dietro, assimilarli e assestarsi o assestarli. Bisognava elaborare una nuova cultura, una cultura in fretta e furia, ma serviva tempo per farlo. La ricchezza diffusa non aveva precedenti nella storia umana.

11. Com'è noto, nelle rivoluzioni o nei rapidi cambiamenti sociali c'è chi ci guadagna e c'è chi ci perde. Era successo nel 1770 con la prima rivoluzione industriale, e succede intorno al 1968. Gli individui si muovevano nello sviluppo economico con velocità e culture diverse. Il "collasso", cioè la contestazione, era inevitabile. Gli operai guadagnavano poco rispetto ai prodotti che il mercato proponeva loro. Gli studenti non avevano nemmeno denaro per fare un acquisto qualsiasi e dipendevano del tutto dalla famiglia, e ancora per chissà quanti anni…

12. È meglio distinguere la contestazione degli anni Sessanta e il maggio-giugno parigino del 1968. Indubbiamente la contestazione confluisce nelle proteste di maggio, ma il maggio parigino ha altre cause: la riforma dell'istruzione, che non piace agli studenti di lettere, gli operai insoddisfatti del salario, l'eccezionale alleanza tra studenti universitari e operai che porta all'occupazione della "Sorbona" e delle fabbriche. A Parigi però compaiono e si scontrano con manifestazioni opposte le due anime della Francia. Quella dei contestatori (studenti e operai), che incendiano le auto, e quella dei francesi, che vogliono normalità, cioè una situazione tranquilla, perché devono andare a lavorare, altrimenti non si mangia. Così, quando i secondi protestano e chiedono il ripristino dell'ordine, la contestazione rientra nei ranghi con una rapidità straordinaria.

13. Gorio cita alcune parole d'ordine dei contestatori sessantotteschi: anti-autoritarismo, anti-consumismo, rifiuto della "società borghese". I contestatori non sapevano nulla su questi argomenti. E reagivano in base ai loro desideri. La società tradizionale non era autoritaria, semplicemente aveva un'altra organizzazione, basata sull'obbedienza dei figli ai genitori, perché non si poteva permettere altri rapporti. La contestazione al consumismo era confusa: indicava il contrario, il timore di essere esclusi dal consumismo… La società borghese era organizzata o almeno aveva una

sua organizzazione. I contestatori si limitano a rifiutare quei valori e quella organizzazione, senza indagare e senza capire che organizzazione significa *specializzazione* e *uso più razionale delle risorse*. Si può capire che erano giovani, pieni di sogni, desiderosi di cambiare la società e pieni di idee campate per aria. Si può capire pure che non erano addestrati a pensare e a elaborar dati e che volevano fare la bella vita nel paradiso terrestre, perché tanto pagavano i genitori ed il frigorifero era sempre pieno, rifornito quotidianamente dai marziani. Ma la loro contestazione si basava sul nulla assoluto, sull'ignoranza più radicale e profonda del proprio mondo. *Cogitatio olet, pensare puzza*, meglio non farlo. Vedersi facilitare l'entrata in ambito lavorativo (riforma di Christian Fouchet) è un'offesa ai loro Nobili Ideali di mantenuti. La società costituita è il male, essi invece sono il bene. Non riescono nemmeno a vedere che, impedendo ai parigini di lavorare, provocano danni alle famiglie…

14. "Vietato vietare" è uno degli slogan più dementi usciti da quei cervelli mal funzionanti. Basta avere tre neuroni per chiedersi che cosa è vietato e per quale motivo è vietato: soltanto in un secondo momento si può decidere se il divieto è ragionevole o irragionevole. Ad esempio sulle strade è meglio rispettare scrupolosamente il codice, per evitare di infilarsi in una strada a senso unico e provocare danni a sé e agli altri. E invece no: il divieto va subito cassato…

15. Un discorso a parte merita la "repressione" sessuale. Repressione? Ma va là! Si trattava invece di *organizzazione* sessuale. È bello frullare, ma se ci scappa un figlio, il figlio si deve mantenere. Uno studente non lavora, suo figlio va a pesare sulle spalle dei genitori: possono mantenerlo facilmente o no? E un figlio assorbe moltissimo tempo e moltissimo denaro. L'organizzazione tradizionale "borghese" prevedeva che ti cercavi la morosa, ti cercavi un lavoro, ti sposavi, andavi ad abitare per i fatti tuoi, poi frullavi e ti organizzavi in modo che un figlio non fosse un peso insostenibile. I bravi contestatori non sanno che chi voleva si prendeva pure l'amante (se la poteva mantenere) o frequentava donne disponibili ad aprir le gambe a pagamento… Si frulla dentro il matrimonio o dentro il rapporto stabile, e il matrimonio nelle previsioni deve durare a lungo. Il divorzio è per i ricchi, è una soluzione troppo costosa. E poi le coppie erano complementari: lui aveva bisogno di lei (non sapeva cucinare né stirare) e lei di lui (aveva bisogno di sicurezza e di un uomo che la proteggesse). Povero Wilhelm Reich (1897-1957), quante stupidaggini hai scritto sulla libertà sessuale! Nessuno lo ha mai invitato a suicidarsi!

16. I contestatori volevano adattare la società, l'economia, la cultura alle loro esigenze, anche se era più semplice fare il contrario. Ma è della natura umana essere egoista ed egocentrica. Momenti magici sono un film e un concerto. Il film è di Denis Hoppper-Peter Fonda, *Easy Rider* (*Libertà e paura* o *Vita vagabonda*), USA, 1969. È modestissimo, ma diventa un simbolo per i giovani di tutto l'Occidente, compresi i giovani rivoluzionari di Sinistra: due motociclette potenti e costosissime, comperate con i soldi ricavati dalla vendita della cocaina, un po' di droga, un vago "amore libero" pieno d'inibizioni e tabù, un viaggio sconclusionato dentro e fuori di se stessi, che attraversa l'America da Los Angeles alla Louisiana. E alla fine del viaggio arriva il borghese cattivo con il fucile, che ammazza i due cappelloni, soltanto perché hanno i capelli lunghi. Un motivo mai preso in considerazione dagli scrittori di gialli. Il concerto è il *Festival of Woodstock, 3 Days of Peace & Rock Music* (*Woodstock: tre giorni di pace e di musica rock*), Bethel, New York, 15-18.08.1969. I giovani che non riescono ad andarci di persona, lo vedono qualche mese dopo al cinema. Si può aggiungere pure un film italiano girato per gli USA: Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* (USA, 1970), stroncato (giustamente) dalla critica americana per trama esile e fotografia provinciale. Comunque sia, i contestatori del 1968 possono vantarsi di aver vissuto alcuni mesi appassionatamente, fuori della fredda logica e della gelida e razionale organizzazione della vita. Un ricordo che li accompagnerà nei decenni successivi con un senso di rimpianto. Avevano visto il paradiso terrestre e non erano riusciti a rimanervi dentro. L'amore libero, i proclami esagitati scritti in ore notturne, la lotta contro il potere costituito, la lotta contro la polizia e la carica dei celerini, la lotta e il rifiuto delle catene del passato, un po' di droga, un po' di illegalità, il piacere della trasgressione, la visione di una nuova società futura. Un futuro personale aperto, diverso dal rullino di marcia della società dei genitori. E, ancora, la giovinezza, il tempo libero, lo studio, l'auto-plagio, l'ebbrezza del primo bacio e della prima frullata e poi della seconda. La vita gioiosa sulla punta del pene e della clitoride. Questo fu il Sessantotto.

17. C'è ancora un problema da chiarire: i contestatori si erano lavati il cervello con la rivoluzione sessuale di Wilhelm Reich (*Psicologia di massa del fascismo*, 1933; e *La rivoluzione sessuale*, 1930-34) e con il Marxismo, che aveva una visione conflittuale della società (*Il manifesto dei comunisti*, 1848; Mao Zedong, *Libretto rosso* o *Il libro delle guardie rosse*, 1963), appunto la lotta di classe. La domanda è: gli studenti avrebbero ottenuto di più o di meno con altre strategie? Ad esempio, banalmente, parlando con i loro genitori e chiedendo alla controparte, allo Stato, stabilendo che cosa potevano avere e che cosa potevano dare in cambio. In ogni caso i testi di Reich erano vecchi di 30 anni, quello di Marx di 110 anni…

18. A distanza di 55 anni (2023) non c'è ancora una riflessione né un consuntivo soddisfacente del maggio 1968 e della contestazione giovanile. E allora ci accontentiamo della ricostruzione e della valutazione di Nino Gorio sul "Sole24Ore" (2008), qui sotto, che ci sembra ottima e pure condivisibile. E dovrebbe essere chiaro, ma è meglio dirlo esplicitamente, che criticare i contestatori non significa schierarsi con la controparte, come in genere si pensa e i contestatori pensano. I punti di vista possono essere infiniti.

Nino Gorio, *Maggio '68: quel mese di fuoco che incendiò Parigi*, 28.04.2008

In principio fu Nanterre, poi venne la Sorbona e infine il resto della Francia, che per più di un mese piombò in un clima insurrezionale, con occupazioni, cortei, scontri e barricate ovunque. Fu una quasi-rivoluzione, che dalle università si estese alle fabbriche, facendo scricchiolare la Quinta Repubblica. Tutto ciò accadeva 40 anni fa: era da un secolo che Parigi non vedeva niente di simile [dal 1870, Comune di Parigi]. Poi Charles De Gaulle, "padre della patria", andò in Tv, lanciò un appello alla nazione, indisse le elezioni e sbaragliò tutti: barricate e partiti avversari.

L'hanno chiamato "**maggio francese**", perché la fase acuta della rivolta iniziò il 3 maggio, con i primi scontri alla Sorbona. Ma è un nome improprio, perché in realtà il "maggio" iniziò a marzo e finì in giugno. Mese o quadrimestre che fosse, quel periodo fu il clou del **Sessantotto europeo**, dove "Sessantotto" va scritto, come d'uso, in lettere e con la "S" maiuscola, perché non indica solo una data, ma anche quell'eterogeneo movimento giovanile che attraversò mezzo mondo, segnando – nel bene e nel male – un'intera generazione.

Perché la rivolta? La miccia che innescò l'incendio fu una riforma, proposta da Christian Fouchet (ministro dell'Educazione nel governo gollista di Georges Pompidou), che tendeva a creare un legame stretto fra università e mondo produttivo. All'inizio del 1968 il progetto, definito "tecnocratico", creò diffusi malumori, soprattutto nelle facoltà umanistiche, che si sentivano marginalizzate. Il 22 marzo si registrò un primo atto di protesta: circa 200 studenti occuparono la Facoltà di lettere dell'Università di Nanterre, sobborgo di Parigi.

Ma Fouchet era solo una miccia casuale: già dal 1967 tutti gli ambienti giovanili d'Europa erano in fermento. Motivi: sovraffollamento delle università, incertezza degli sbocchi professionali, crisi dei valori tradizionali, scarso ricambio nelle classi dirigenti. In Germania l'epicentro del movimento era Berlino Ovest, patria di Rudi Dutschke [1940-1979], capo carismatico degli studenti di sinistra. Quanto all'Italia, tutto era iniziato a Trento, dove gli studenti avevano occupato la Facoltà di sociologia con mesi di anticipo rispetto ai loro omologhi di Nanterre.

Articolati in gruppi diversi, i vari movimenti dell'Europa Occidentale erano accomunati da alcune parole d'ordine: anti-autoritarismo, anti-consumismo, rifiuto della "società borghese". Da una certa fase in poi li accomunò anche una diffusa violenza, sia inferta che subita. La Germania vide scorrere il primo sangue l'11 aprile con un attentato a Dutschke. L'Italia ebbe il battesimo del fuoco il 1° marzo, con la "battaglia di Valle Giulia", nata dal tentativo di un corteo di entrare a forza nella Facoltà di architettura, presidiata dalla polizia.

Ma torniamo alla **Francia**, che arrivò ultima sulla scena del Sessantotto, per diventarne però la primattrice. Il 2 maggio, dopo 40 giorni di occupazione, l'Università di Nanterre fu sgomberata dalla polizia. La prova di forza ebbe l'effetto opposto dal voluto; infatti l'indomani gli studenti sloggiati si trasferirono alla Sorbona e contagiarono la maggiore università parigina coi loro slogan perentori: "L'immaginazione al potere", "Tutto e subito", "Vietato vietare". A guidarli era un anarchico nato tedesco: **Daniel Cohn-Bendit** [1945], detto Dany il Rosso.
La situazione precipitò subito: lo stesso 3 maggio la polizia circondò la Sorbona e ci furono i primi scontri; il 7 e l'8 grandi cortei attraversarono Parigi; il 10 nel Quartiere Latino (il rione dell'università, a sud della Senna) sorsero barricate e per tutta notte le vie divennero un campo di battaglia, con centinaia di feriti. Il giorno 13 la rivolta toccò l'apice: mentre un manipolo di studenti occupava la Sorbona, 800 mila scioperanti bloccavano Parigi, sfilando al grido di "Ce n'est qu'un debut, continuons le combat" ("È solo l'inizio, continuiamo la lotta").

Ormai il "maggio" non era più solo una rivolta di studenti: la protesta universitaria si era saldata con vertenze contrattuali di varie categorie, creando una miscela esplosiva che sfuggiva di mano anche alla Cgt, la Cgil francese. Fuori Parigi si moltiplicavano le fabbriche occupate: il 14 erano solo due, a Nantes e in Lorena; ma il giorno dopo divennero 50, sparse in tutto il territorio nazionale. Il 20 fu occupato anche il porto di Marsiglia. E il 21, mentre alla Sorbona parlava Jean-Paul Sartre [1905-1980], un nuovo sciopero coinvolse ben 7 milioni di persone.

Il "maggio" era sempre più eversivo per la Francia gollista. Eversivi erano non solo gli atti di violenza, né solo i danni economici: tale era anche l'atteggiamento irridente con cui i ribelli della Sorbona trattavano istituzioni e modelli di comportamento tradizionali. Nei cortei sfilavano ragazze a seno nudo, con berretto frigio in testa e bandiera rossa in mano, caricature di Marianne[1], icona femminile della "Republique". E nel Quartiere Latino nuove targhe ribattezzavano le vie: boulevard St-Michel divenne in quei giorni "rue du Vietnam héroique".

Poi il vento cambiò, i cortei si assottigliarono e in piazza cominciò a scendere tutta un'altra Francia, quella che chiedeva normalità. Il giorno di svolta fu il 25, quando si registrarono i primi due morti dall'inizio degli scontri, un poliziotto e un manifestante. Il colpo di grazia arrivò il 26, quando i francesi si sentirono dire che la benzina doveva essere razionata, per

[1] [La Marianne nel quadro di Eugène Delacroix, *La Libertà che guida il popolo*, 1830.]

le difficoltà di rifornimento create da scioperi e disordini. Morale: il giorno 30 un nuovo, imponente corteo attraversò Parigi; non reclamava "tutto e subito", bensì "ordine subito".

Così, mentre il socialista François Mitterrand, principale leader di opposizione, chiedeva un governo di unità e pacificazione nazionale, De Gaulle fiutò l'aria favorevole e spiazzò tutti: apparve in Tv, sciolse l'Assemblea nazionale (Camera) e convocò nuove elezioni per fine giugno. Alla Sorbona ci furono alcuni colpi di coda, ma ormai il futuro era segnato: alle elezioni il partito gollista Udr fece il pieno, portando a casa 297 seggi su 487. De Gaulle aveva stravinto: oltre alle barricate aveva spazzato via anche l'**opposizione parlamentare.**

Commento

1. La rivoluzione o (se la parola non piace) i cambiamenti non si possono fare con gli slogan che suonano bene come "L'immaginazione al potere", "Tutto e subito", "Vietato vietare". Servono ben altre analisi e ben altre proposte. Magari poteva essere utile capire i motivi della controparte: lo Stato, i "padroni", i limiti del salario o dello stipendio e, in particolare, che cosa aveva bloccato la comunicazione tra una generazione e l'altra, tra i figli e i padri. Ma la ***fretta*** **di cambiare** fa dimenticare queste regole basilari. Gli studenti protestano (i motivi riportati dal giornalista sono seri e condivisibili), ma non trovano orecchi che li ascoltano: la controparte non li può capire. I padri pensavano di aver dato ai figli tempo libero, diritto allo studio, l'iscrizione all'università, un po' di benessere, l'auto di famiglia e 10 giorni di vacanza. Sono fieri del loro lavoro, sono stati realisti, hanno lavorato, hanno prodotto ed hanno avuto. E i figli disprezzano e contestano tutto questo. Disprezzano il consumismo (a parole, ma si comportano come la volpe e l'uva acerba), e non sanno che consumismo (o quello che è) significa più posti di lavoro agli operai. Significa recuperare una ideologia, quella del *non consumo* (non si tratta del risparmio, del risparmio delle risorse), che veniva proposta dalla Chiesa cattolica e praticata dai fedeli, volontariamente e pure involontariamente, perché l'economia produceva poco, e il digiuno, l'astinenza, il non consumo permettevano che anche gli emarginati mangiassero. Permettevano pure di sopportare la fine dell'inverno e delle risorse alimentari (i digiuni in Quaresima). In tal modo si riducevano i conflitti sociali. La contestazione è velleitaria e fallisce perché non si basa su una *decente* conoscenza della realtà e della storia. ma si potrebbe interpretare in modo banale come un fine settimana diverso dal solito.

2. Gorio ha lavorato bene, si è posto le domande pertinenti e vi ha risposto: "Perché la rivolta? La miccia che innescò l'incendio fu una riforma, […] che tendeva a creare un legame stretto fra università e mondo produttivo". Le facoltà umanistiche si sentono penalizzate e iniziano a protestare. I motivi sono seri: "sovraffollamento delle università, incertezza degli sbocchi professionali, crisi dei valori tradizionali, scarso ricambio nelle classi dirigenti". I rinnovi contrattuali fanno sì che le proteste di studenti e operai si uniscano e si amplifichino. Peraltro accanto al motivo occasionale c'era una *cultura della contestazione* che ormai aveva attecchito e che all'occasione sarebbe emersa o esplosa. Ma la contestazione e gli scioperi trovano l'ostilità di coloro che devono andare a lavorare, che fanno una contro-protesta. Alla fine il crollo improvviso (o il collasso) della contestazione studentesca. E un rafforzamento del governo in carica.

3. Sia chiaro: capire la società e l'economia era difficile, e gli studenti erano giovani e non avevano capacità analitiche. Potevano inventarsi soltanto degli slogan oppure auto indottrinarsi con opere semplici e di successo come quelle di Marcuse e della Scuola di Francoforte[1]. D'altra parte la storia dei movimenti di opposizione dimostrava che i rivoluzionari mai avevano elaborato analisi socio-economiche che permettessero una strategia vincente. La loro cultura era arretrata o proveniva dalla Chiesa, e le loro idee erano velleitarie e del tutto campate per aria. Basta ricordare il fallimento in Italia dell'occupazione delle fabbriche o "biennio rosso" (1919-20).

4. Gorio ha ricostruito bene la protesta e i motivi della protesta, ma non è un generale che deve esaminare il campo di battaglia per conseguire la vittoria. È un giornalista, che fa bene il suo lavoro e descrive bene gli avvenimenti, indicando cause e conseguenze. Neanche i contestatori sono stati dei generali: si combatte per vincere o per spuntar qualcosa, non per farsi caldo. Ma non lo sapevano e pretendevano di avere tutto e di cambiare tutto. Una semplice contro-manifestazione mette fine a tutte le velleità studentesche. Il generale De Gaulle ha colto al volo l'occasione di vincere, preparata da altri.

5. La storia è paradossale: la contestazione ha permesso alla controparte (Stato e industria) di riorganizzarsi e di aggiornarsi. Le idee rivoluzionarie possono aprire mercati di nicchia, come le magliette con l'immagine di "Che" Guevara, nuove mode e nuovi monili. E incrementare il consumismo. Le mode sono passeggere, cambiano spesso, e riguardano prodotti effimeri, di costo contenuto e di bassa qualità, adatti alle fasce d'età studentesche, che hanno modesto potere d'acquisto. E le imprese possono lavorare a ciclo continuo.

[1] Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata* (1964), Einaudi, Torino, 1967. L'espressione "società industriale avanzata" si riferisce a situazioni troppo diverse e perde qualsiasi capacità di "afferrare" la realtà. Compare pure Marx (ed Hegel), e pure l'*alienazione* e l'*uomo autentico*, che nessun testo di economia contempla. L'autore non esamina società ed economia in base ai loro principi, ma in base ai suoi valori. L'uomo a una dimensione (quella economica), che passa il tempo a produrre e a consumare prodotti inutili è una sua fantasticheria, che non corrisponde alla realatà.

Slogan della contestazione italiana (1966-80)

1. *12 dicembre [1969], Piazza fontana, i soliti fascisti, figli di puttana (vedi slogan n. 10)*
2. *A A Alfatah Alfatah [esponente dei palestinesi] vincerà*
3. *Agnelli, Pirelli [due industriali], ladri gemelli*
4. *Anche in Cile, come qui, il nemico è la DC*
5. *Andreotti [1972] è il mandante, il killer è Almirante [segretario dell'MSI]*
6. *Andreotti [1972], fascista, la tua democrazia si fonda sugli assassini di polizia*
7. *Andreotti [1972], le bombe sono anche tue è come se fossi su un B52*
8. *Avola, Battipaglia [proteste popolari violente], Rumor [1973] canaglia.*
9. *Buttiamo a mare le basi americane*
10. *Catanzaro, piazza Fontana: i soliti fascisti, figli di puttana (vedi slogan n. 1)*
11. *Ce n'est qu'un début, continuons le combat! Non è che l'inizio, continuiamo la lotta!*
12. *Ci sfruttano, ci ammazzano, ci mettono in galera, e questa la chiamano libertà*
13. *Ci sfruttano ci ammazzano, ma non abbiam paura, la lotta di classe sarà sempre più dura*
14. *Cile libero, Cile rosso! (o altro Paese)*
15. *Cloro al clero*
16. *Come mai, come mai, sempre in culo agli operai; il potere d'ora in poi ce lo prenderemo noi*
17. *Compagni partigiani, tornate al vostro posto, noi saremo al vostro fianco*
18. *Compagno [Roberto] Franceschi [1973] (o un altro nome), sarai vendicato dalla giustizia del proletariato*
19. *Contro Frei [esponente DC cileno], contro Fanfani, operai cileni, operai italiani*
20. *Contro i fascisti non basta una legnata, prognosi, prognosi riservata!*
21. *Contro il fascismo lotta di classe!*
22. *Contro le squadre di Almirante, parole poche, legnate tante*
23. *DC cilena, DC italiana, la stessa mano americana*
24. *È la lotta, non il voto, è la lotta che decide*
25. *È ora, è ora, potere a chi lavora*
26. *El pueblo unido jamás será vencido, Il popolo unito non sarà mai vinto [Cile]*
27. *Fabbrica (o quartiere), scuola, la lotta è una sola*
28. *Falce e martello, fascisti al macello*
29. *Fascio, attento, ancora fischia il vento*
30. *Fascisti, borghesi, ancora pochi mesi*
31. *Fascisti, carogne, tornate nelle fogne*
32. *Fuori i compagni dalle galere, dentro i golpisti e le camicie nere*
33. *Fuori l'Italia dalla NATO, fuori la NATO dall'Italia*
34. *Giap Giap, Ho Chi Minh [generale e politico vietnamita]*
35. *Governo Andreotti [1972], miseria e poliziotti*
36. *Governo Andreotti, governo dei **padroni**, farai la fine, di Tambroni [1960]*
37. *Governo Colombo [1970-72], tasse e piombo*
38. *Governo DiCì, il fascismo sta lì*
39. *Gramsci, Togliatti, Longo e Berlinguer*
40. *Grecia libera [1967]*
41. *Hasta la victoria: siempre!, Fino alla vittoria: sempre! [Cile, Cuba]*
42. *Il PCI non è qui, fa la corte alla DC [1973-79]*
43. *Il potere nasce dalla canna del fucile, questo c'insegna la Resistenza in Cile*
44. *Il proletariato non ha nazione, internazionalismo, rivoluzione!*
45. *Il Vietnam è rosso, l'Italia lo sarà*
46. *Il potere deve essere operaio*
47. *IRA, Feddayn, Tupamaros… Vietcong*
48. *Italiani, sloveni, uniti nella lotta*
49. *La casa si prende, l'affitto non si paga!*
50. *La classe operaia grida (o Le donne in lotta gridano) in coro, vaffanculo governo Moro [il primo è nel 1963, l'ultimo nel 1978]*
51. *La politica DC non cambia mai, si fa col sangue degli operai*
52. *La Resistenza è rossa e non democristiana*
53. *La strage è di Stato, Pinelli assassinato [1969]!*
54. *La scuola dei **padroni** si abbatte e non si cambia*
55. *Lavorare meno, lavorare tutti*
56. *Lo Stato borghese si abbatte e non si cambia*
57. *Lotta di classe, potere alle masse!*
58. *Lotta dura, senza paura (Lotta Continua)*
59. *Lotta dura senza paura per le riforme di struttura*
60. *Lotta, lotta di lunga durata, lotta di popolo armata, lotta continua sarà (Lotta Continua)*
61. *Lotta, lotta, lotta, non smettere di lottare, per un'Italia (o per un potere) rossa e popolare*
62. *L'unica giustizia è quella proletaria*
63. *L'utero è mio e me lo gestisco io*
64. *Maschio represso, masturbati nel cesso*
65. *MSI fuorilegge, a morte la DC che lo protegge*
66. *Nella caserma, contro il **padrone**, libertà di parola, libertà di riunione*
67. *Nelle case, nelle galere, siam sempre prigioniere*
68. *Nixon boia o Nixon boia, Andreotti è la sua troia*
69. *No ai licenziamenti! No al caro-vita, con questo governo, facciamola finita!*
70. *No al fermo di polizia, governo Andreotti [1972] ti spazzeremo via*
71. *Noi lottiamo per il comunismo, e questo lo chiamano estremismo*
72. *Non un soldo alla scuola [privata e cattolica] dei **padroni***
73. *Operai a scuola, studenti in officina, faremo in Italia, come hanno fatto in Cina*
74. *Ora e sempre Resistenza*

75. *Pace sociale, vince il capitale; lotta di classe, vincono le masse*
76. *Pagherete caro, pagherete tutto*
77. *Piazzale Loreto, Piazzale Loreto*
78. *Piazzale Loreto, c'è ancora tanto posto!*
79. *Potere Operaio, Potere Operaio!*
80. *Potere Studentesco!*
81. *Prendiamoci la roba [=autoriduzione] e non paghiamo più*
82. *Questo governo non ha domani, stanno nascendo i nuovi partigiani*
83. *Rauti, Almirante, assassini! Farete la fine di Mussolini*
84. *Rettori, baroni, servi dei* ***padroni***
85. *Scudo crociato, fascismo di Stato*
86. *Scuola, caserma, fabbrica, quartiere, la nostra lotta è per il potere (Lotta Continua)*
87. *Se non cambierà, lotta dura sarà*
88. *Se vedi un punto nero, spara a vista o è un prete o è un fascista!*
89. *Selezione, arma del* ***padrone***
90. *Stato e famiglia fan dell'uomo poltiglia*
91. *Su, su, su, i prezzi vanno su*
92. *Tremate, tremate, le streghe son tornate*
93. *Tutto il potere, alle masse popolari!*
94. *Un nuovo modo di fare produzione, sotto le presse mettiamoci il* ***padrone***
95. *Valpreda innocente, Pinelli assassinato, le bombe alla banca [1969], le ha messe il* ***padronato****!*
96. *Via, via, la polizia*
97. *Vietnam vince perché spara*
98. *Viva Marx, viva Lenin, [viva Stalin], viva Mao Tse Tung*
99. *Yankee, go home! Americani, andate a casa!*

(https://www.quellidel68.it/sito/index.php/it/documenti/228-slogan-del-69 , 23.02.2023, ampiamente rivisto)

Commento

1. Gli slogan sono inventati dall'estrema Sinistra o dai gruppetti della Sinistra extra-parlamentare ed erano gridati durante i cortei e le manifestazioni di protesta. Il fascismo (o simili) è citato 20 volte su 99 slogan. Altro bersaglio è la DC e i suoi esponenti, 20 volte su 99. I padroni sono citati sei volte su 99. Il PCI del "compromesso storico" e i suoi esponenti (1973-79) sono citati tre volte su 99. Ci sono due slogan femministi su 99: pochi, erano più rivoluzionarie le ragazze delle canzoni di Sanremo. E due slogan contro il clero. Poi c'è il mito dei Paesi con governi di Sinistra: 10 su 99. La parola "lotta" è presente 24 volte su 99.
2. Ci sono due tipi di violenza: quella buona di Sinistra parlamentare ed extra-parlamentare e quella cattiva di: DC, MSI, Stato, padroni, fascisti, Almirante e Rauti ecc. Le BR (o "Brigate Rosse") e i gruppetti di estrema Sinistra praticavano la violenza buona, sparavano alle gambe e uccidevano.





1. Alberto Korda, *"Che" Guevara*, 1960.
2. Paolo Pedrizzetti, *Giuseppe Memeo punta una pistola contro la polizia durante una manifestazione di protesta*, Milano, via De Amicis, 14 maggio 1977.

3. Gli slogan sono soltanto slogan, non vanno più in là. Non hanno nulla alle spalle. Ci sono soltanto proletari (letteralmente "coloro che hanno prole" e basta), Stato e padroni. Gli operai sono stati eliminati, anche i braccianti. I nemici sono DC, MSI e fascisti in genere. La società è divisa in classi, la classe proletaria e poi i borghesi, tutte idee imparaticce, che risalgono a Karl Marx (1818-1883). Gramsci, fondatore del PCd'I (1921), è citato soltanto di nome. La lotta di classe è contro lo Stato, eppure nel 1963 il PSI va al governo con la DC e iniziano caute riforme.
4. Con il senno di poi si può constatare che di questi movimenti, di queste idee, di questi slogan non è rimasto nulla. Ora i rivoluzionari, che proponevano la violenza contro tutto e contro tutti, fanno tenerezza. Il tempo li ha travolti e spazzati via. I rivoluzionari più astuti sono entrati nel sistema, hanno raggiunto il loro scopo personale: una fetta di ricchezza in più o una poltrona ben pagata. La rivoluzione e il comunismo erano soltanto chiacchiere per ingannare gli idioti.

----------I☺I----------

Due fili conduttori delle canzoni politiche: lo sfruttamento degli operai e l'abolizione dei confini tra Stati, 2020

Vale la pena di raccogliere i versi delle canzoni che riguardano due temi: 1) lo sfruttamento degli operai da parte dei "padroni" (latifondisti, industriali o imprenditori) e 2) i confini tra gli Stati (1871-1973).
Operai, sindacati e partiti vogliono il lavoro in pace e libertà, anzi vogliono che tutti si identifichino nel lavoro. Ma accanto a questa idea positiva di lavoro ce n'è un'altra: il lavoro è sfruttamento, il padrone ti sfrutta come una bestia. Anzi la merce è prodotta dagli operai, quindi spetta *tutta* agli operai. Il padrone non lavora, se ne sta in pantaloni bianchi e bastone. Perciò a lui non spetta niente. Marx aveva dimostrato "scientificamente" che il profitto era il furto del capitalista ai danni degli operai. L'occupazione delle fabbriche ("biennio rosso", 1919-20) si spense da sola.
A dire il vero, gli operai hanno firmato un contratto per essere assunti: 40 ore lavorative in cambio di un salario preciso. Se c'erano rimostranze, si dovevano fare in questo momento e anche si doveva rifiutare e non firmare il contratto. E invece no. Questi accordi sono subito dimenticati a favore della tesi che la merce è prodotta dagli operai e che quindi spetta interamente a loro. E alla produzione non ha contribuito nessun altro: né il padrone che ha investito denaro e comperato capannone e attrezzature, né il progettista dell'organizzazione del lavoro, né il progettista della merce, né la segretaria che fa salari e stipendi, né le donne delle pulizie, né i fornitori… Gli operai vivono in fabbrica, ma non conoscono la fabbrica, non hanno occhi per vedere. Il lavoro è soltanto il *loro* lavoro, non ci sono altri tipi di lavoro. Fanno tutto loro.
Si potrebbe dire che queste idee sono inoffensive, perché si trovano in una canzone o che sono le verità che si dicono al bar e si dimenticano subito. Si potrebbe dire che sono le idee degli operai e non dei loro sindacati… In realtà anche i sindacati le condividono. Il problema è che esse fanno vedere la fabbrica e la produzione in modo scorretto e distorto, e ciò porta a un rapporto o a una strategia sbagliati verso il "padrone".
Non è educato dare del ladro o dello sfruttatore al "padrone" (che non è considerato tale da tempi immemorabili!), anzi *conviene* riconoscergli un qualche merito o diritto. Ha investito e lo ha fatto per aumentare la sua ricchezza, e ciò è legale, riconosciuto dalle leggi esistenti. E ha creato pure posti di lavoro.
Il "padrone" poi deve sottostare a numerosi vincoli: essere in attivo (altrimenti è costretto a licenziare), pagare le tasse, costituire degli ammortamenti perché l'attrezzatura e le macchine si consumano, avere consulenti vari, fare o far fare ricerche di mercato, vendere il prodotto, preoccuparsi della concorrenza, fare pubblicità, non restare mai senza denaro liquido. Anche frodare il fisco o spostare altrove la sede dell'azienda, se si pagano meno tasse… Possiamo essere indulgenti se gli operai non sanno queste cose, ma i loro sindacati dovrebbero saperle. Ma non le hanno mai sapute
L'idea di operai e sindacati è quindi quella di eliminare il padrone e in tal modo si elimina lo sfruttamento, la merce resta agli operai che (si suppone) la vendono. E allora come funzionerà la produzione? La fabbrica funziona soltanto con gli operai, non serve nessun altro, né ingegneri, né fornitori, né segretarie, né donne delle pulizie. Tutti costoro sono inutili (ma non sono posti di lavoro che saltano?). Questo però è soltanto un pio desiderio, a cui operai, intellettuali, sindacalisti e partiti di Sinistra non hanno mai rinunciato. Ugualmente hanno sempre rinunciato a studiare l'economia classica e i testi di economia, che proponevano teorie ben diverse. Per gioco bastava fare una fabbrica in miniatura e farla funzionare, per capire come funzionava e che cosa faceva l'imprenditore con gli ingegneri e gli altri esperti. Ma è meglio non controllare.

L'ignoranza è la più grande virtù rivoluzionaria.

Qualcosa di simile succede anche per il tema dello Stato e dei confini. Lo Stato è al servizio del padrone, e allora eliminiamo lo Stato e immaginiamo tutti i lavoratori uniti contro gli Stati. Eliminiamo perciò anche i confini. Immaginiamo la Terra senza Padroni e senza Stati. Possiamo immaginare anche un'astronave che fa il giro della galassia o Cerbero con tre teste. Conveniva cercar di sapere che cos'è lo Stato, che cosa fa, a che cosa serve, perché tassa tutte le merci, i redditi e pure le eredità, che cosa sono i confini e a che cosa servono. Eppure sulla busta paga sono segnate le trattenute per la pensione, le tasse sanitarie, il reddito ecc., entrate che poi lo Stato spende per fornire i servizi. Nessuna domanda, nessuna risposta. I confini servono soltanto per impedire ai lavoratori di unirsi agli altri lavoratori. Non passa neanche per la mente che gli altri lavoratori siano tali soltanto di nome ma che facciano lavori diversi in ambienti e in società diverse. Non passa nemmeno per la mente che possano essere sì lavoratori, ma concorrenti. Il desiderio di eliminare i confini (di cui non si vede alcun uso…) fa poi sorridere. Tutti i commercianti sarebbero ben contenti di eliminarli: fanno perdere tempo, sulla merce esportata devono pagare una tassa, che incide sui costi di produzione… Anche qui l'ignoranza è la più grande delle virtù rivoluzionarie.

Le affermazioni sono sempre campate per aria. Niente Padrone, niente Stato, niente confini, la concorrenza non esiste, neanche le tasse, e tutta la merce è subito venduta. E ci si può abbandonare a slogan fantastici e demenziali: come "la terra è di tutti", "la terra è proprietà di tutti gli uomini", un diritto che non è stato mai riconosciuto; o "la casa è di chi l'abita", caso mai doveva essere *di chi l'ha costruita* e chi la voleva abitare doveva comprarla o prenderla in affitto. I rivoluzionari negano il diritto tradizionale, quello dei

codici, dicendo che fa gli interessi dei borghesi, che i borghesi hanno soltanto diritti e nessun dovere, mentre gli operai hanno tutti i doveri e nessun diritto. Fandonie. Ma nello Stato socialista o comunista esisterà la legge o no? Esisteranno i codici delle leggi o no? O la dittatura del proletariato risolverà tutti i problemi? Con il senno di poi si può vedere che cosa è successo in URSS (1917-1991) e che cosa sta succedendo in Cina (1948-2021). Ma nessuno lo fa.

Il problema dei confini e dello Stato si mescola con un altro problema, che risale ancora ai padri del pensiero socialista, comunista e anarchico: Marx-Engels e Michail Aleksandrovič Bakunin (1814-1876). I primi vogliono la conquista dello Stato e la dittatura del proletariato. Poi lo Stato sarà eliminato, sostituito da non si sa che. Sicuramente esso scomparirà prima delle calende greche. Bakunin invece era per l'immediata distruzione dello Stato e per una società libera e autogestita. Sicuramente, una volta andati al potere, i comunisti avrebbero mantenuto lo Stato, perché faceva i loro interessi (come è accaduto). E, se lo Stato fosse stato conquistato, poi abbattuto e sostituito da micro-comunità autogestite, l'economia sarebbe rimasta soltanto locale e sarebbe divenuta ingestibile sulle grandi aree: un suicidio. Erano idee balzane e campate per aria, ma qui sono importanti perché i gruppi extra-parlamentari di Sinistra le fanno proprie e si organizzano per la lotta armata contro lo Stato.

Di passaggio: che vuol dire comunità auto-gestita? Chi la compone? Si elegge qualcuno? Ci sono competenze certificate da documenti? Ci sono concorsi? Ci sono tecnici? Ci sono esperti? Mistero, non si sa.

Per gioco, immaginiamo che il progetto di un'autostrada da Torino a Palermo debba passare attraverso l'approvazione di migliaia di comunità autogestite: non si troveranno d'accordo nemmeno alle calende greche. Invece, imposta dallo Stato e finanziata con le tasse dei cittadini, l'autostrada si fa, e con vantaggio di tutti. Lo Stato vede più in là delle singole comunità locali. Nel 1494 l'Italia era disarmata e disunita ed è preda dei più forti e organizzati Stati europei. Riacquista l'indipendenza soltanto nel 1870.

Dire che le idee sono balzane è ancora un complimento. Dire, per non sprecar tempo, che con il senno di poi i fatti lo dimostrano è ancora insufficiente. Bisogna capire che già una banale analisi teorica mostrava che quella strada era impraticabile: Lenin aveva un buon partito e una buona organizzazione alle spalle e poteva contare pure su una società e un potere costituito in crisi. I rivoluzionari italiani degli anni Settanta sono tre gatti e non hanno la classe operaia con loro. Gli operai lavorano, guadagnano, spendono, acquistano la "500" e vanno in vacanza almeno due settimane all'anno. Non possono essere favorevoli a nessuna rivoluzione, che avrebbe sicuramente abbassato il loro tenore di vita. Sì, *Bandiera rossa* diceva che *tuona il cannone*, ma l'inno era del 1908, in ben altra situazione storica. Lo Stato era forte e aveva dipendenti: dopo la rivoluzione che fine avrebbero fatto i dipendenti statali, che non erano operai e che, salvo errori, dovevano mangiare pure loro? E le camere di commercio? E moltissime professioni, dall'avvocato al pittore all'imbianchino? Tuttavia la risposta è semplice: i rivoluzionati non vedono alcuno di questi problemi. Sono invasati, vorrebbero vivere o rivivere la grande stagione rivoluzionaria della Russia (1917) e sentirsi intrepidi rivoluzionari, ma sono arrivati in ritardo (1968-82).

Il linguaggio *economico e politico* adoperato è sempre povero ed approssimativo:

anarchia e distruzione dello Stato
avversario
bracciante
casa=è di chi l'abita
chi sta in ozio=il padrone, che non lavora
cittadino
compagno
Comunismo e dittatura del proletariato
confini tra gli Stati
contadino=agricoltore
crumiro=chi non sciopera
diritti (i) dei lavoratori
falce e martello (dal 1950-60 scompaiono)
fannullone=il padrone, che non lavora
fede nell'ideale
fratello e sorella=termini ecclesiastici
frontiere=i confini tra gli Stati
guerra civile
guerra proletaria
guerra senza frontiere
insurrezione
ladro=il padrone, che ruba il profitto all'operaio
lavoro (il) del bracciante o dell'operaio (e basta)
lavoro (il) intellettuale=non esiste
lavoro (il) manuale=l'unico che esista
lavoro salariato=lavoro sfruttato dal padrone
libertà (sottinteso) dallo sfruttamento
licenziamento
lotta di classe, prevista da Karl Marx (1818-1883)
lotta armata contro lo Stato (Italia, 1971-82)
maltolto=il profitto, rubato dal padrone agli operai
mondo intero=la patria dei lavoratori
nemico=lo Stato, la borghesia, il padrone
pace e lavoro=gli ideali di rivoluzionari e lavoratori
padrone=proprietario terriero, industriale
partito (dei lavoratori)
patria=per gli operai il mondo intero
profitto=furto del padrone a danno degli operai
popolo=i lavoratori, esclusi i padroni sfruttatori
proletari, operai, lavoratori, braccianti
proprietà (la)=è un furto (Pierre-Joseph Proudhon)
ribelle=contestatore dell'ordine costituito
ribellione=contestazione dell'ordine costituito
rivoluzione e presa violenta del potere
salario=la paga degli operai
sciopero=astensione dal lavoro contro il padrone
servire il popolo=termine ecclesiastico
sfruttato=il lavoratore, perché il padrone non lavora e si tiene il profitto della merce venduta

signori, signoroni=i padroni che non lavorano
socialismo e libertà (dallo sfruttamento)
società (la) senza classi (un mito mai realizzato)
sol (il) dell'avvenir (che non è mai sorto)
speranza nel futuro=termine ecclesiastico
Stato=uno dei nemici dei lavoratori
sudore=la fatica del lavoratore
terra (la)=è di chi la lavora
tiranni de l'ozio e de l'or (=ricchezza, capitalisti)
uomini (gli)=sono tutti uguali (come dice la Chiesa)

La maggior parte dei termini è emotiva, da bar o da linguaggio comune, non è tecnica. Per le canzoni si può essere indulgenti, ma non per gli altri testi.
Prendiamo uno slogan qualsiasi, ad esempio "società senza classi". Che cosa vuol dire? Non si sa. Dall'uomo delle caverne in poi qualsiasi comunità ha dirigenti e lavori specializzati: il capo che guida, i suoi consiglieri, gli intellettuali, gli agricoltori, i commercianti, gli artigiani (vasai, fabbri, muratori, falegnami, sarti, apprendisti ecc.), gli imprenditori. Ma, ammettiamo che ci siano soltanto Padroni e Lavoratori, come si potrà fare una sola classe? Chi dirige e chi esegue? Ma anche così c'è una classe che comprende tutte le classi. Nella ex RDT i vestiti erano (quasi) tutti uguali, ma l'ingegnere (giustamente) dava ordini, anche se era chiamato "compagno ingegnere".
Dietro la terminologia sta l' "errore dell'orologio": vedo l'esterno dell'orologio e penso che l'orologio sia tutto quel che vedo. E invece no: la parte più importante è *dentro* e *non si vede*. Si chiama anche "errore della *falsa esperienza* (o *empiria*)": vedo di passaggio il padrone con il bastone e penso che non lavori. È anche vestito bene. Mi arrabbio: io sto sudando e lavorando. Per lui. E lui veste tutto elegante. Dimentico che mi paga. Non capisco che sta uscendo per andare in centro città, a sbrigare le sue faccende: deve pagare le tasse o comprar le sementi. Né interpreto correttamente il bastone: è vecchio e sciancato.
Un altro errore è quello dell'*ipostatizzazione*: lo Stato è trasformato in una persona che si può aggredire con le armi o con la falce e il martello. Ma no!, il termine indica una realtà molto complessa e perciò è utile un termine riassuntivo!

Ci sono poi molte metafore:

> Ma, se i corvi e gli avvoltoi (=i padroni)
> un mattino scompariranno,
> il sole brillerà per sempre!
>
> prendete la falce, impugnate il martello
> e abbattete il sistema
>
> re (i) della miniera e della ferrovia

"Ma, se i corvi e gli avvoltoi…": il paragone è insensato perché corvi e avvoltoi non scompariranno. Gli avvoltoi poi non vivono in Europa. E la congiunzione "se" indica semplice possibilità teorica. In proposito c'è una battuta popolare: "Se mia nonna avesse le ruote, sarebbe una carriola". Ma non le ha! Dunque non è e non sarà mai una carriola.
Con la falce si andava a mietere il grano (fino al 1960). Il martello era uno strumento da falegname o da fabbro. Ma i simboli sono rimasti…
I re sono soltanto coloro che hanno la corona in testa. E i ricchi sono i banchieri, gli industriali o i commercianti, anche gli antiquari e qualche artista.

Proposte campate per aria o semplici slogan:

"Proprietà (La) è un furto!" (Proudhon, 1840)

"Proletari di tutto il mondo, unitevi!" (Marx, 1848)

"Fannullone (Il) sloggerà (=il padrone andrà via o sarà cacciato via)" (1871)

"Terra (La) non appartiene che agli uomini!" (1871)

"Terra (La) è di tutti!" (1901)

"Frutto (Il) del lavoro andrà a chi lavora!" (1908)

"Nessuno più al mondo dev'essere sfruttato!" (1966)

Vero o no, ma da millenni esiste il diritto, che stabilisce ciò che è tuo e ciò che è mio. E poi c'è terra e terra: c'è la terra fertile e la terra paludosa. E c'è pure chi nasce vicino alla prima e chi vicino alla seconda. Chi ha un padre ricco e chi un padre povero. Chi ha un padre intelligente e chi ha un padre stupido. Lo stesso vale per la madre. Poi il patrimonio si lascia in eredità ai figli. E oltre a ciò gli slogan intendono sostituirsi al diritto positivo! Una follia. Così pure l'idea che la casa sia di chi l'abita e la terra di chi la lavora.
È pure probabile che i lavoratori europei abbiano interessi diversi dai lavoratori del Brasile o dell'Amazzonia. Ma anche i braccianti dovrebbero avere interessi diversi dai minatori.
La proprietà è un furto, d'accordo, ma a danno di chi? Ovviamente esiste uno straordinario strumento per parlare e discutere: la telepatia e un esperanto universale, che permette agli operai di comunicare, di organizzarsi e di capirsi… A parte le impossibilità linguistiche e le difficoltà tecniche (ieri come oggi), non si capisce l'utilità che operai tedeschi si uniscano a operai o a braccianti messicani e a operai o a contadini giapponesi o cinesi o siberiani. Una cosa si fa se conviene, se è utile, perché *ogni cosa costa* tempo e denaro. Le organizzazioni internazionali dei lavoratori poi son sempre fallite (1864-76,1889-1916, 1919-43). Un bravo rivoluzionario non impara nulla dall'esperienza passata.

Le nuove divinità da adorare:

partito (il) che guida alla conqista dello Stato
popolo (il)

Gli strumenti per abbattere lo Stato, il Sistema o i "padroni" (1968-82) sono:

bottiglie Molotov (si costruiscono in casa)
caschi da ciclista e passamontagna
chiavi inglesi
guerra civile o rivoluzione proletaria
lotta continua, lotta armata
manifestazioni con slogan a rima baciata gridati
metodi didattici: rapimenti e spari alle gambe
pistole e fucili (comprati all'angolo della strada)
rivoluzione proletaria e presa violenta del potere
sciopero continuo (1969-82)
slogan: *Lotta continua*, *Potere operaio* o *studentesco*
spranghe o manici di picconi

Un anarchico che vuol redimere il mondo lascia perplessi. È Pietro Gori, *Inno del primo maggio* (1892). Il linguaggio ecclesiastico era la norma tra i rivoluzionari e le masse socialiste e anarchiche. Le idee e i valori provenivano dalla Chiesa cattolica, all'interno della quale i rivoluzionari hanno fatto un lungo tirocinio, ieri come oggi. "Servire il popolo" è un'altra idea proveniente dalla Chiesa, che forniva effettivamente servizi alla popolazione e li fornisce fino al 1960. I rivoluzionari si sono fatti plasmare o plagiare dalla Chiesa, ma la colpa non è della Chiesa, bensì della loro incapacità di capire. Scappano di sacrestia, ma sono soltanto preti scappati, apostati, che hanno perso la fede e cercano disperatamene un'altra fede.
Nei commenti alle canzoni la terminologia ecclesiastica è sempre stata indicata. Si può sintetizzare:

fede nel sol dell'avvenir
fratelli e sorelle, poi compagni e compagne
nome (il) santo d'anarchia
pace, pace e lavoro
partito=Chiesa
precursore o Giovanni Battista, precursore di Cristo
redenzione
redimere il mondo
santa libertà dell'anarchia
speranza (la) nel sol dell'avvenir
schianto (lo) redentore della dinamite!

Fede, *speranza*, *redenzione*, *precursore* sono termini rubati alla Chiesa.

Sarebbe opportuno conoscere l'estrazione sociale e la cultura di questi rivoluzionari. Ma le loro analisi fanno acqua, sono inadeguate e insoddisfacenti. E così pure i loro strumenti di lotta. Al massimo essi si divertono a giocare a guardie e ladri con le pistole e il manganello in mano. E proveranno grandissime emozioni a sprangare, a manifestare, a gambizzare, a vivere da clandestini. Risultano in ogni caso socialmente e culturalmente emarginati. Si sono auto-intossicati con le loro letture politiche. E sarebbe pure interessante vedere poi che fine hanno fatto sia i prodi condottieri, sia la massa minuta dei soldati. Una facile previsione: i capi hanno avuto successo, i soldati sono rientrati nell'anonimato della vita normale.

In 100 anni il pensiero socialista non ha modificato le sue tesi su *sfruttamento*, *proprietà della terra* (e le industrie o il terziario?) e *frontiere* (1871-1973). Un atteggiamento davvero rivoluzionario.
----------I☺I----------

***Internazionale*, 1871**

il ladro (=il padrone) renda il maltolto
e respiri l'aria della galera,

[…]
nessun dovere è imposto al ricco (=e le tasse?),

[…]
i re della miniera e della ferrovia
mai hanno fatto altra cosa
che derubare il lavoro (=i lavoratori).

[…]
Operai e contadini, noi siamo
il gran partito (=movimento) dei lavoratori.
La terra non appartiene che agli uomini.
Il fannullone sloggerà, [e ugualmente]
quanti si nutrono della nostra carne.
Ma, se i corvi e gli avvoltoi (=i padroni)
un mattino scompariranno,
il sole brillerà per sempre!

Francesco Giuseppe Bertelli (1836-1919), *Dimmi, buon giovine*, 1873

Dimmi buon giovine / così giocondo,
tuo dio, tua patria / dimmi qual è?
Adoro il popolo / mia patria è il Mondo,
il pensier libero / è la mia fe'(=fede).

Filippo Turati-Zenone Mattei, *Inno dei lavoratori*, 1886

[…]
come i bruti d'un armento
siam sfruttati dai signor.

I signor per cui pugnammo (=lavorammo)
ci han rubato il nostro pane,
[…]

Ogni cosa è sudor nostro,
[…]

I confini scellerati
cancelliam dagli emisferi;
i nemici, gli stranieri
non son lungi (=lontani) ma son qui[1].

[1] L'autore è andato a controllare *lungi*, *lontano*, che è così.

Pietro Gori (1865-1911), *Inno del primo maggio*, 1892

Innalziamo le mani incallite
e sian fascio di forze fecondo,
noi vogliamo redimere il mondo
dai tiranni de l'ozio e de l'or (=capitalisti).

Pietro Gori (1865-1911), *Addio a Lugano*, 1895

Ed è per voi sfruttati,
per voi lavoratori,
che siamo ammanettati
al par dei malfattori.

Pietro Gori (1865-1911), *Stornelli d'esilio*, 1895-98

Nostra patria è il mondo intero,
nostra legge è la libertà
ed un pensiero
ribelle in cor ci sta.

[…]

Dovunque uno sfruttato si ribelli,
noi troveremo schiere di fratelli.

***Sciur padrun da li beli braghi bianchi*, 1900ca.**

Sciur padrun da li beli braghi bianchi,
foera li palanchi, foera li palanchi,
sciur padrun da li beli braghi bianchi,
foeri li palanchi (=moneta del tempo),
c'anduma a cà (=che andiamo a casa).

***Internazionale*, 1901**

non più servi, non più signor;
[…]

Lottiam, lottiam!, la terra sia
di tutti eguale proprietà[1],
più nessuno nei campi dia
l'opra ad altri che in ozio sta (=il padrone).

***Se otto ore vi sembran poche*, 1906**

E noi faremo come la Russia,
chi non lavora non mangerà;
e quei vigliacchi di quei signori
andranno loro a lavorar.

Carlo Tuzzi (1863-1912), *Bandiera rossa*, 1908

Il frutto del lavoro a chi lavora andrà!

[…]
non più nemici, non più frontiere[2]
con ai confini rosse bandiere,
o socialisti, alla riscossa,
bandiera rossa trionferà!

[…]

Avanti, popolo, tuona il cannone,
rivoluzione, rivoluzione!
Avanti, popolo, tuona il cannone,
rivoluzione vogliamo far.

James Oppenheim (1882-1932), *Il pane e le rose*, 1912

Non più chi si affatica e chi si annoia,
dieci che lavorano e uno che riposa,
ma la condivisione delle gioie della vita:
[…]

***Dimmi, bel giovane*, 1920**

Dimmi, bel giovane, / onesto e biondo,
dimmi la patria / tua qual è.
Adoro il popolo, / la mia patria è il mondo,
il pensier libero / è la mia fe' (=fede).

Il *pensier libero* è soltanto enunciato e non è mai approfondito. Chissà che cosa sarà. Forse elaborare pensieri diversi da quelli dominanti. Forse pensare con la propria testa ignorando quel che è stato pensato prima di noi? Non si sa.
Qui si sprofonda nell'abisso dell'ignoranza della Sinistra. Un esempio è la rivista

UAAR, "L'ateo" (1996-2019),

divenuto poi

"Nessun Dogma – Agire laico per un mondo più umano" (2020-21),

reperibile in rete, sia gratis sia con abbonamento. Gli autori hanno dato al termine *dogma* il significato che

[1] Come nell'*Internazionale* (1871). Si tratta di un nuovo *principio giuridico*, che scalza il precedente. Bisogna però vedere la fattibilità e le conseguenze, prima di applicarlo. Tra l'altro richiederebbe un governo mondiale… Sarebbe più ragionevole dire che *in Italia* la terra è di tutti. Le altre nazioni si arrangino. Ma sorgono subito problemi: a) c'è terra fertile e terra non fertile (che si fa?); b) c'è chi vuole fare il contadino e chi no. E ci sono pure altri lavori: fabbro, vasaio, barbiere ecc. Che si fa? Fino al 1975 per la Sinistra, che ignorava lo stato dell'economia, esisteva soltanto il lavoro del contadino. Oggi però l'agricoltura occupa appena il 2% della popolazione lavoratrice. Domanda: il principio va mantenuto o abbandonato o sostituito con un altro? Ad esempio, la fabbrica è degli operai. Ma in questo momento è il terziario che tira. Che si fa? I problemi vanno risolti prima sul piano teorico e poi nella realtà.

[2] Chi esporta merci e paga il dazio sarebbe ben contento… I rivoluzionari non hanno la minima idea a che cosa servono le frontiere. Non sono mai usciti dal loro paesiello.

hanno voluto. Non hanno controllato il significato che ha nei testi della Chiesa cattolica: è greco e significa *delibera definitiva*, invece hanno capito *verità assoluta, enunciata senza nessuna dimostrazione*. E quindi hanno escluso i dogmi della Chiesa dalle loro ricerche. Ma chi ha detto loro di rispettarli? Nessuno, e poi sono pochissimi, appena 12-15. Ma essi non hanno mai pensato di contarli. Forse non conoscono nemmeno la matematica.

Giuseppe Raffaelli-Giuseppe Del Freo, *Figli dell'officina*, 1921

> La guerra proletaria,
> guerra senza frontiere[1],
> innalzeremo al vento
> bandiere rosse e nere (=dell'anarchia).

Qui si dimentica chi fa la guerra, contro chi, con quali armi, prodotte da chi. Quali sono i costi umani e materiali della guerra, chi dovrebbe vincere, chi perdere, e che si fa dopo la vittoria o la sconfitta.

Paolo Pietrangeli (1945-2021), *Contessa*, 1966

Che roba, contessa,
all'industria di Aldo
han fatto uno sciopero
quei quattro ignoranti,
volevano avere i salari aumentati,
gridavano – pensi! – di essere sfruttati.

[…]

E voi gente per bene che pace [sociale] cercate,
la pace per far quello che voi volete (=e le tasse?),
ma se questo (=pace) è il prezzo vogliamo la guerra,
vogliamo vedervi finir sotto terra.
Ma, se questo (=pace) è il prezzo,
l'abbiamo pagato (=come, non si dice), [perché]
nessuno più al mondo dev'essere sfruttato[2].

Pietrangeli non sa che con i salari aumentati il potere d'acquisato dei lavoratori aumenta e le industrie vendono più beni. Insomma alle industrie conviene aumentare il più possibile il salario, in modo da aumentare il potere d'acquisto degli operai. Se consumano più beni, il tenore di vita aumenta e i lavoratori non hanno più voglia di scioperare, tanto meno di fare la rivoluzione.

Alberto D'Amico (1943-2020), *Ballata dell'emigrazione*, 1970

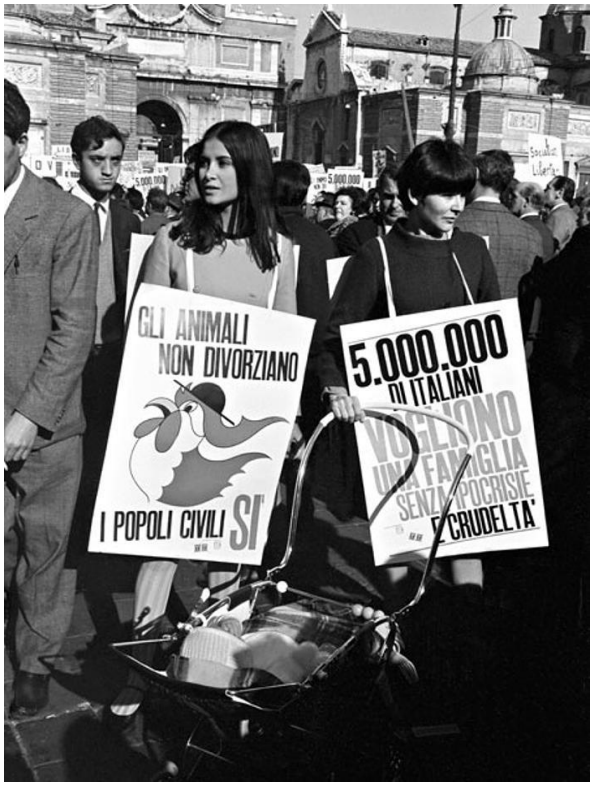
> Padroni, sulla terra ci volete
> per fare fame e fatiche tante,
> ma verrà il giorno che la pagherete
> e che non partirà più un emigrante.

Il testo non dice chi è il padrone e perché è colpevole dell'emigrazione. Per caso non ha creato posti di lavoro? O, al limite, ne ha creati troppo pochi?

Pino Masi (1946), *Lotta continua*, 1971

> Una lotta dura senza paura
> per la rivoluzione
> non può esistere la vera pace
> finché vivrà un padrone[3]!

In attesa della rivoluzione proletaria magari si potrebbe imparare a usare la punteggiatura. No, la punteggiatura fa parte della "scuola dei padroni", è reazionaria e va eliminata. Amen e così sia.



1. Federico Garolla, *Una manifestazione per il divorzio, piazza del Popolo*, Roma, 1966.

----------I☺I----------

[1] I lavoratori di tutti gli Stati si alleano tra loro, senza frontiere, contro il nemico comune: i padroni, gli Stati, i governi, le Chiese. I confini quindi servirebbero per impedire ai lavoratori di unirsi agli altri lavoratori, un'ipotesi completamente balorda e dissennata, dettata da una *radicale ignoranza* sulla funzione dei confini. Per i confini passano le merci, che pagano i dazi, ma possono passare anche persone pericolose come delinquenti o rivoluzionari.

[2] Si è tentato di sanare il testo, ma il nesso resta oscuro.

[3] Se un operaio si mette in proprio e diventa padrone che facciamo? Lo linciamo? Negli anni Settanta in Veneto succedeva normalmente, per "gemmazione" o "clonazione". E l'operaio si metteva in proprio o sviluppava un'attività che s'inseriva in quella dell'ex "padrone". Il cosiddetto "indotto".

Le canzonette italiane degli anni Sessanta (1958-73)

Il Festival di Sanremo nasce nel 1951, subito dopo la guerra, ed ha un successo strepitoso: condiziona la cultura italiana in modo sempre più massiccio, raggiunge il culmine negli anni Sessanta. Quindi ha un affievolimento: la cultura e la società italiana si sono aperte ormai anche ad altre strade. Il suo successo è enfatizzato dalla comparsa della televisione (le trasmissioni iniziano il 03.01.1954) e poi dal *boom* economico (1958-63). A partire dalla metà degli anni Sessanta la televisione è abbastanza diffusa in tutte le case: gli italiani escono da casa e dal paese, e vengono in contatto con il mondo.
Non la cultura ufficiale, né la Scuola Media Unificata (1963) sono o recano contributi alla cultura di massa. Le classi popolari fanno riferimento unicamente a Sanremo, alle canzonette (il nome ufficiale è *brani musicati*) e alle idee e ai problemi veicolati dalle canzonette. Peraltro le canzonette sono molto varie. Si va dalla canzonetta d'amore come *Non ho l'età (per amarti)* a canzoni più impegnate come *Dio è morto*, da canzoni che scoprono l'ecologia e i problemi urbani *ante diem*, come *Il ragazzo della via Gluck*, a canzoni anti-militaristiche come *Mettete dei fiori nei vostri cannoni*. Ci sono anche canzoni che parlano di emigranti che dal sud vanno al nord. L'impatto di Sanremo sulla cultura giovanile e di massa è reso ancora più efficace dalle canzoni provenienti dall'estero. Un mostro sacro per tutti diventa lo statunitense Bob Dylan (1941).
La cultura ufficiale del tempo produce le melense *Bustine di Minerva* di Umberto Eco (1932-2016) pubblicate su "L'Espresso", che era divenuto *tabloid* (20. 03.1974), e le Profondissime Riflessioni degli *Scritti corsari* di Pier Paolo Pasolini (1922-1975), un intellettuale di Sinistra che non sa controllare la sua *pedofilia*, sempre chiamata con il nome non infamante di *omosessualità*, e si fa ammazzare da un minorenne. Insomma era pedofilo, ma basta non dirlo. A onore della storia gli va riconosciuto il merito di aver portato il nudo nel cinema nazionale: il suo *Decameron* (1971) ha fatto epoca e ha avuto decine di imitazioni. Sui suoi demeriti conviene sorvolare.
La letteratura sarà fatta di letteratura alta, ma è sicuramente fatta anche e soprattutto di letteratura bassa, popolare, anche "usa e getta", perché le canzonette dovevano durare una stagione e invece duravano decenni e sono tuttora trasmesse e apprezzate.
La qualità artistica di moltissime canzoni è indubbiamente elevata. Ma non è questo che colpisce: è il grandissimo seguito di pubblico che esse hanno fin dal momento della comparsa sul loro mercato. C'è anche un altro aspetto importante: non sono *canzonette*, sono *brani musicali*. La musica è fondamentale per il successo dei testi, ed è spesso straordinaria. I compositori sapevano fare veramente il loro mestiere.
Sanremo decreta il fallimento della cultura ufficiale, il fallimento della Scuola Media Unificata (1963) e il fallimento degli intellettuali impegnati, degli intellettuali di Sinistra e della cultura ufficiale, che erano persi nelle loro idee bislacche e che provavano ribrezzo per Sanremo e la cultura popolare. Anche se si dicevano impegnati e vicini alle classi popolari.
La loro profondissima cultura è dimostrata dalla loro incapacità di vedere il nudo nelle chiese e dalla loro uguale incapacità di vedere l'uso del nudo da parte della Chiesa. Eppure avevano davanti agli occhi la produzione artistica di oltre un millennio… Ma le loro discussioni più esilaranti riguardavano l'*uso* della donna e/o del nudo femminile nella pubblicità del loro tempo. Potevano chiederlo direttamente a un pubblicitario, bastava una telefonata o due passi a piedi. E invece no, neanche tutti insieme riescono ad avere questa modesta idea. Preferiscono fare fiumi di ipotesi, di riflessioni, di sdegni profondi, di litigi apparenti, di slogan rimati e di parole vuote, di osservazioni acutissime e di idee strampalate. *Libera nos, Domine, a malo*, scrisse giustamente in una sua canzone Francesco Guccini, parafrasando un salmo della *Bibbia*.
Stupisce di dover dire che i cantautori erano più sensibili verso i problemi e più capaci di capire la realtà in movimento di quanto non fossero i pensatori ufficiali. Un solo nome in proposito: Adriano Celentano, che scopre i problemi urbani, l'ecologia e anche il fatto che *Chi non lavora non fa l'amore* (1970).
Alcune canzoni sono degli anni Cinquanta, alcune altre degli anni Settanta. La maggior parte è degli anni Sessanta, perché quegli anni sono stati gli anni più fecondi e innovativi della produzione di canzonette. I testi sono stati copiati e incollati. Ma poi è stato necessario un ampio lavoro di ripulitura e di normalizzazione. Per lo più la punteggiatura, ma anche la grammatica e la sintassi, erano andate in vacanza. Siamo rimasti sorpresi per questa incuria che è perdurata nel tempo. Alcune canzoni però sono state lasciate com'erano. La correttezza grammaticale o di traduzione da altra lingua (se giustificata) non è la cosa più importante. Quel che conta è il suono e il fascino delle parole e ugualmente della musica, perché l'ascoltatore sente il suono e non il senso delle parole.
Sanremo si merita certamente uno spazio in qualsiasi storia della letteratura italiana, anche se gli intellettuali schizzinosi e ignoranti preferiscono bendarsi gli occhi e la mente, per non vedere la realtà e soprattutto per non vedere la massa dei giovani e degli adulti che si identificano nella cultura popolare e in quelle canzonette. Sanremo per la popolazione e per la cultura della popolazione ha fatto molto di più di tutte le scuole di ogni ordine e grado, pubbliche e private, che accoglievano studenti.
Sono state inserite diverse canzoni straniere, francesi, spagnole, inglesi, americane, che mostrano la radicale diversità con la cultura italiana e che permettono facili confronti. Al lettore la fatica e il piacere di leggersi e riflettere su alcune canzonette della *stagion d'oro* della canzone italiana.

Bixio Cherubini-Claudio Concina, *Vola colomba*, 1952

Dio del Ciel, se fossi una colomba
vorrei volar laggiù dov'è il mio amor,
che inginocchiato a San Giusto (=Trieste)
prega con l'animo mesto:
fa' che il mio amore torni,
ma torni presto.
Vola, colomba bianca, vola
diglielo tu
che tornerò.

Dille che non sarà più sola
e che mai più
la lascerò.

Fummo felici uniti e ci han divisi,
ci sorrideva il sole, il cielo, il mar,
noi lasciavamo il cantiere
lieti del nostro lavoro
e il campanon *din don*
ci faceva il coro.
Vola, colomba bianca, vola…

Tutte le sere m'addormento triste
e nei miei sogni piango e invoco te,
anche il mi' vecio (=vecchio) te sogna,
pensa alle pene sofferte,
piange e nasconde il viso tra le coperte.
Vola, colomba bianca, vola…

Diglielo tu
che tornerò.

Commento
1. San Giusto indica la cattedrale di San Giusto a Trieste. La canzone è cantata con grandissimo successo da Nilla Pizzi, Luciano Tajoli e Claudio Villa. È esplicito il riferimento a Trieste divisa in due zone, una controllata dall'Italia, l'altra dalla Jugoslavia: "Fummo felici uniti e ci han divisi". Gli USA nel trattato di fine guerra (e non di pace) si preoccupano di dividere la città in due, metà all'Italia e metà alla Jugoslavia, in modo da creare un motivo permanente di tensioni e di guerra tra i due Stati. La situazione si risolve soltanto nel 1975 con il trattato salomonico di Osimo: si ratifica lo *status quo* durato vent'anni: ognuno si tiene la parte che aveva.
2. "Dio del ciel": una citazione religiosa era normale nell'Italia del tempo. La vita di tutti era pervasa dalla religione e dalla terminologia/cultura religiosa. Nel 1966 a Sanremo Domenico Modugno e Gigliola Cinquetti cantano *Dio, come ti amo*, che fece scandalo, e vincono al festival.
3. "Il mi' vecio" è un soprannome affettuoso espresso in linguaggio familiare.
----------I☺I----------

Umberto Bertini-Eduardo Falcocchio, *Tutte le mamme*, 1954

Donne! Donne! Donne! Che l'amore trasformerà.
Mamme! Mamme! Mamme! Questo è il dono che Dio vi fa.

Tra batuffoli e fasce mille sogni nel cuor.
Per un bimbo che nasce quante gioie e dolor.

Mamme! Mamme! Mamme! Quante pene l'amor vi dà.
Ieri, oggi, sempre, per voi mamme non c'è pietà.
Ogni vostro bambino, quando un uomo sarà,
verso il proprio destino, senza voi se ne andrà!

Son tutte belle le mamme del mondo
quando un bambino si stringono al cuor.
Son le bellezze di un bene profondo
fatto di sogni, rinunce ed amor.

È tanto bello quel volto di donna
che veglia un bimbo e riposo non ha;
sembra l'immagine d'una Madonna,
sembra l'immagine della bontà.

E gli anni passano, i bimbi crescono,
le mamme imbiancano; ma non sfiorirà la loro beltà!

Son tutte belle le mamme del mondo
grandi tesori di luce e bontà,
che custodiscono un bene profondo,
il più sincero dell'umanità.

Son tutte belle le mamme del mondo
ma, sopra tutte, più bella tu sei;
tu, che m'hai dato il tuo bene profondo
e sei la Mamma dei bimbi miei.

Commento
1. La canzone celebra tutte le mamme del mondo, che hanno messo al mondo un bambino, che lo hanno allevato e fatto diventare adulto. Esse con il tempo sono imbiancate, ma non sfioriranno mai. E poi il bambino-adulto le ha piantate ed è andato per la sua strada. La canzone inizia con una parte in prosa ("Donne! Donne! Donne!"), e poi è cantata ("Son tutte belle le mamme del mondo…"). E scomoda anche Dio… Nel 1948, soltanto qualche anno prima, la DC prende il 48,8% dei voti alle elezioni (18.04.1948). La società italiana era cristiana e cattolica.
2. Alla fine della canzone il cantautore ha un colpo d'ala. Dice che sono tutte belle le mamme del mondo e soprattutto è bella la madre dei suoi figli. Un gradito complimento a sua moglie, che ha lasciato la famiglia dei genitori. Ma era normale che la moglie andasse a vivere a casa di lui con i suoceri.
3. Con questa canzone Giorgio Consolino vince il Festival di Sanremo nel 1954.
----------I☺I----------

Cesare Andrea Bixio-Bixio Cherubini, *Mamma*, 1941

Mamma son tanto felice,
perché ritorno da te.
La mia canzone ti dice,
che è il più bel giorno per me.
Mamma son tanto felice,
viver lontano, perché.

(1) Mamma,
solo per te la mia canzone vola.
Mamma,
sarai con me, tu non sarai più sola.

(2) Quanto ti voglio bene,
queste parole d'amore
che ti sospira il mio core,
forse non s'usano più.

(3) Mamma,
ma la canzone mia più bella sei tu,
sei tu la vita
e per la vita non ti lascio mai più.

Sento la mano tua stanca,
cerca i miei riccioli d'or.
Sento, e la voce ti manca,
la ninna nanna d'allor.
Oggi la testa tua bianca
io voglio stringere al cuor.

(1) Mamma,
solo per te la mia canzone vola.
Mamma,
sarai con me, tu non sarai più sola.

(2) Quanto ti voglio bene,
queste parole d'amore
che ti sospira il mio cuore,
forse non s'usano più.

(3) Mamma,
ma la canzone mia più bella sei tu,
sei tu la vita
e per la vita non ti lascio mai più.

(2) Quanto ti voglio bene,
queste parole d'amore
che ti sospira il mio cuore
forse non s'usano più.

(3) Mamma,
ma la canzone mia più bella sei tu,
sei tu la vita
e per la vita non ti lascio mai più.

Mamma, mai più!

Commento
1. Un recupero del passato. La canzone di Cesare Andrea Bixio-Bixio Cherubini (scritta per un film) è sicuramente di qualità artistica molto superiore a quella di Umberto Bertini-Eduardo Falcocchio, ma non si fanno concorrenza. Al tempo (letteralmente) le canzoni erano dure a morire e duravano moltissimi anni. Esse s'intonavano pure con l'atmosfera, improntata alla speranza, del secondo dopoguerra, quando, a partire dai primi anni Cinquanta la natalità riprende in modo massiccio e ci sono moltissime mamme con bambini piccoli.
2. I numeri abbinano le strofe uguali.
3. "Viver lontano, perché": "perché dovrei vivere lontano da te?". Risposta: si va dove ti chiama il lavoro o dove ti porta il cuore, l'amore per una coetanea. Il protagonista era partito ed ora è felice di ritornare a casa dalla sua mamma. Il papà era nei campi.
4. In ambedue le canzoni il papà è assente: una dimenticanza. Ma normalmente non era mai associato al figlio o ai figli, monopolio della moglie o delle donne di casa. Si sarebbe sentito molto imbarazzato ad esprimere qualche sentimento d'affetto verso di lui. I sentimenti sono cose da donne.

----------I☺I----------

Paul Burkhard (1911-1977), *Oh my papà*, 1939

Oh my papà,
sei l'uomo più adorabile.
Oh my papà,
sei l'uomo più sincero.
Oh my papà,
sei tanto caro e amabile
e nel tuo cuor
c'è solo la bontà…

Degli occhi tuoi
gli sguardi m'accarezzano,
perché io so
per te son bimba/o ancora…
Oh my papà,
fratello e amico unico.
Oh my papà,
sei tutta la mia vita…

Oh my papà,
Oh my papà.

Commento
1. Bisogna riempire il vuoto e recuperare una canzone sul papà scritta nel 1939, ma rimessa in circolazione nel 1954 con un film. Così mamma e papà non litigano.
2. Il lettore può confrontare la traduzione italiana e inglese con l'originale tedesco. Le traduzioni sono facili: servono soltanto degli aggettivi bisillabi o al massimo trisillabi. Dato l'argomento e il pubblico, il testo deve usare parole semplici, quelle del linguaggio quotidiano.
3. E spieghi perché nella traduzione italiana è rimasto l'aggettivo *my* e non *mein*.

----------I☺I----------

Paul Burkhard (1911-1977), *Oh, mein Papa*, 1939, 1954

Oh, mein Papa
Für mich war er so wundervoll
Oh, mein Papa
Für mich war er so gut
Niemand konnte so sanft
Und und so liebenswert sein
Oh, mein Papa
Er verstand mich immer

Vergangen sind die Tage
Da er mich auf sein Knie nehmen
Und mit einem Lächeln
Meine Tränen in Lachen verwandeln würde

Oh, mein Papa
So lustig, so liebenswert
Immer der Clown
So lustig auf seine Art
Oh, mein Papa
Für mich war er so wundervoll
Tief in meinem Herzen
Vermisse ich ihn heute so

Vergangen sind die Tage
Da er mich auf sein Knie nehmen
Und mit einem Lächeln
Meine Tränen in Lachen verwandeln würde

Oh, mein Papa
Für mich war er so wundervoll
Tief in meinem Herzen
Vermisse ich ihn heute so
Tief in meinem Herzen
Vermisse ich ihn heute so

Commento

1. *O mein Papa* è una canzone tedesca piena di nostalgia. Inizialmente era raccontata da una giovane donna, che ricorda il suo amato, un tempo famoso padre pagliaccio. L'autore è lo svizzero Paul Burkhard, che la scrisse nel 1939 per il musical *Der schwarze Hecht* (*The Black Pike*) [*Il luccio nero*], riportato sulle scene nel 1950 come *Das Feuerwerk* (*The Firework*) [*Il fuoco d'artificio*] su libretto di Erik Charell, Jürg Amstein e Robert Gilbert. Nel 1954 il *musical* fu trasformato nel film *Fireworks* con Lilli Palmer.

Paul Burkhard, *Oh, My Papa*, 1939

Oh, my Papa
To me he was so wonderful
Oh, my Papa
To me he was so good
No one could be
So gentle and so lovable
Oh, my Papa
He always understood

Gone are the days
When he would take me on his knee
And with a smile
He'd change my tears to laughter

Oh, my Papa
So funny, so adorable
Always the clown
So funny in his way
Oh, my Papa
To me he was so wonderful
Deep in my heart
I miss him so today

Gone are the days
When he would take me on his knee
And with a smile
He'd change my tears to laughter

Oh, my Papa
To me he was so wonderful
Deep in my heart
I miss him so today
Deep in my heart
I miss him so today



1. Adolf von Hildebrand, *Giovane in piedi*, 1881-84.

Dale Hawkins-James Burton, *Susie Q*, 1957

Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
I love you
My Susie Q

I love the way you walk
I love the way you talk
Love the way you walk
I love the way you talk
My Susie Q

Say that you'll be true
Say that you'll be true
Say that you'll be true
And never leave me blue
My Susie Q

Well, say that you'll be mine
Well, say that you'll be mine
Well, say that you'll be mine
Baby, all the time, Susie Q

(Who... do... true... two... you... blue... who...)

Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Honey I love you
My Susie Q

I love the way you walk
I love the way you talk
Love the way you walk
I love the way you talk
My Susie Q

Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Honey I love you
My Susie Q

Commento
1. Dale Hawkins (1936-2010), all'anagrafe Delmar Allen Hawkins, è stato un cantautore statunitense. È considerato uno dei fondatori del genere *swamp rock* (=*roccia palustre*) e conosciuto per avere scritto il brano *Susie Q* portato al successo da numerosi artisti. James Burton (1939) è un grande chitarrista statunitense *rock & roll* e *country* sin dai tempi d'oro del *rock & roll*. Ha accompagnato diversi musicisti di spicco della scena musicale statunitense.
2. Il cantautore è innamorato di Susie Q, e le dichiara il suo amore. Ma l'ha guardata per bene, le piace il suo modo di camminare e di parlare, e glielo dice. Anzi glielo ripete più volte.

Dale Hawkins-James Burton, *Susie Q*, 1957

Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Ti amo
o mia Susie Q

Adoro il modo in cui cammini
adoro il modo in cui parli
adoro il modo in cui cammini
adoro il modo in cui parli
o mia Susie Q

Dimmi che sarai vera
dimmi che sarai vera
dimmi che sarai vera
e non lasciarmi malinconico
o mia Susie Q

Bene, dimmi che sarai mia
bene, dimmi che sarai mia
bene, dimmi che sarai mia
piccola, tutto il tempo, Susie Q

(Che... fanno... vero... due... tu....blu... che...)

Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Tesoro, io ti amo
o mia Susie Q.

Adoro il modo in cui cammini
adoro il modo in cui parli
adoro il modo in cui cammini
adoro il modo in cui parli
o mia Susie Q.

Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Oh, Susie Q
Tesoro, io ti amo
o mia Susie Q

3. La versione più nota è quella incisa dai "Creedence Clearwater Revival" nel 1968.
4. Il testo è semplice, anzi semplicissimo e pure ripetitivo: non deve far ombra alla musica. Quel che conta è la musica e il testo è in funzione della musica.
5. Né testo né musica hanno corrispettivi italiani. In questi anni s'impongono gli urlatori, da Modugno a Celentano. Si potrebbe confrontare con Luigi Tenco (1938-1967), *Ieri*, 1959. Ma sono due mondi diversi.
6. La canzone è raddoppiata dalle ripetizioni. È gradevole, si impara subito e non richiede l'intervento di cellule grige.

----------I☺I----------

Jerry Leiber-Mike Stoller, *JailHouse Rock*, 1957

The warden threw a party in the county jail
The prison band was there and they began to wail
The band was jumpin' and the joint began to swing
You should've heard them knocked-out jailbirds sing

Let's rock everybody, let's rock,
Everybody in the whole cell block
Was dancin' to the Jailhouse Rock. (Coro)

Spider Murphy played the tenor saxophone
Little Joe was blowin' on the slide trombone
The drummer boy from Illinois went crash, boom, bang
The whole rhythm section was the Purple Gang

Let's rock everybody, let's rock… (Coro)

Number forty-seven said to number three
"You're the cutest jailbird I ever did see
I sure would be delighted with your company
Come on and do the Jailhouse Rock with me".

Let's rock everybody, let's rock… (Chorus)

Sad sack was sittin' on a block of stone
Way over in the corner weepin' all alone
The warden said, "hey, buddy, don't you be no square
If you can't find a partner, use a wooden chair".

Let's rock everybody, let's rock… (Chorus)

Shifty Henry said to Bugs, "For Heaven's sake
No one's lookin' now's our chance to make a break".
Bugsy turned to Shifty and he said, "Nix, Nix
I want to stick around a while and get my kicks".

Let's rock everybody, let's rock… (Chorus)

Dancin' to the Jailhouse Rock… *(Chorus, six times.)*

Jerry Leiber-Mike Stoller, *Rock della prigione*, 1957

Il direttore organizzò una festa nella prigione della contea.
La banda della prigione era lì e iniziarono a urlare.
La banda si agitava e la prigione iniziava ad animarsi.
Avresti dovuto sentire quei galeotti rimbambiti cantare.

Balliamo il rock, tutti insieme, balliamo il rock.
Tutti nell'intera prigione
ballavano il Jailhouse rock. (Coro)

Spider Murphy suonava il sassofono tenore,
Little Joe soffiava nel trombone.
Il batterista dell'Illinois faceva *crash, boom,* bang,
L'intera sezione ritmica era "The Purple Gang".

Balliamo il rock, tutti insieme, balliamo il rock… (Coro)

Il numero 47 ha detto al numero tre:
"Tu sei il più simpatico galeotto che io abbia mai visto.
Sono sicuro che mi divertirei in tua compagnia,
vieni e balla il Jailhouse Rock con me."

Balliamo il rock, tutti insieme, balliamo il rock… (Coro)

L'inetto stava seduto su un blocco di pietra
là nell'angolo e piangeva tutto solo.
Il guardiano disse: "*Ehi*, amico, non essere all'antica.
Se non trovi un partner, usa una sedia di legno".

Balliamo il rock, tutti insieme, balliamo il rock... (Coro)

Shifty Henry disse a Bugs, "Per amor del cielo,
nessuno ci guarda, ora è la volta buona per evadere."
Bugsy si rivolse a Shifty e disse, "No, no,
voglio rimanere ancora un po' e divertirmi".

Balliamo il rock, tutti insieme, balliamo il rock… (Coro)

Balliamo il Jailhouse rock… *(Coro, sei volte.)*

Commento

1. Elvis Presley (1935-1977) diffonde canzoni che accompagna con balli al tempo considerati sovversivi: i movimenti del bacino. In effetti i suoi brani musicali sono fortemente trasgressivi nei confronti della tradizione musicale statunitense, eppure si inseriscono perfettamente in essa: egli ricerca la novità in modo continuo e sistematico. È un innovatore, che lavora sodo e sfonda. La ricchezza arriva rapidamente ed egli la usa per mantenere il suo enorme seguito e per fare acquisti folli. Compera una casa che trasforma in mausoleo, dal 1982 aperta al pubblico. nelle visite essa segue di poco la prima: la Casa Bianca. Si dedica alla droga, ha una vita sentimentale movimentata, adora la figlia Lisa Marie (che fa una lunga raccolta di mariti), diventa un mostro di kg 153 e muore di psicofarmaci ad appena 42 anni d'età.

2. Presley unisce canto, musica e danza e si inserisce nelle correnti artistiche del decennio precedente. Il *rock and roll* (lett. "dondola e rotola"), spesso scritto anche *rock 'n roll*, *rock 'n' roll* o *rock & roll*, è un genere della *popular music* nato negli USA verso il 1948-53, originato dal *blues*, dal *bluegrass*, dal *country*, dal *jazz*, dal *gospel* e, in misura minore, dal *folk*. Presley, come altri, si lasciò possedere non da una qualche divinità, ma dallo spirito della musica. E la società occidentale non aveva mai tollerato tali comportamenti in questo stato di possessione.

3. La canzone è simpatica e sembra una delle tante storie per bambini raccontata da Hollywood: il direttore della prigione organizza una festa e tutti i detenuti si mettono a ballare. Quasi tutti: uno non trova il partner, e allora il direttore gli dice di prendersi una sedia. Un altro detenuto propone di cogliere l'occa-

sione per evadere, ma il compagno di fuga si rifiuta: vuol ballare ancora un po'. Così tutti i detenuti si scatenano ballando il *rock*.
4. Danza e musica sono importate in Italia (Adriano Celentano è soprannominato "il molleggiato" per il suo modo di cantare e ballare insieme), e ne svecchiano o movimentano la cultura musicale, con cui sono peraltro in radicale contrasto. Vale la pena di confrontare la musica italiana con la musica che proviene dall''Europa e dagli USA. In tal modo si notano più facilmente le reciproche caratteristiche. peraltro le differenze sono legate anche alle due diverse società: ancora ad economia agricola, quella italiana; ben più complessa, creativa e in movimento quella statunitense. Le canzoni "impegnate" di De André o Guccini non avrebbero avuto successo oltreoceano: non si inserivano in alcun modo in quella tradizione musicale. E, se avesse pubblicato *Jailhouse rock* in Italia, Presley si sarebbe preso una querela per diffamazione o per derisione delle istituzioni carcerarie. Nel 1963 don Lorenzo Milani è processato per il libretto *L'obbedienza non è più una virtù*, ed è condannato in contumacia, perché muore prima della fine del processo. Gli accusatori erano i cappellani militari, che non accettavano le sue idee.
----------I☺I----------

Franco Migliacci-Domenico Modugno, *Nel blu, dipinto di blu* o *Volare*, 1958

Penso che un sogno così non ritorni mai più;
mi dipingevo le mani e la faccia di blu,
poi d'improvviso venivo dal vento rapito
e incominciavo a volare nel cielo infinito…
Volare… oh, oh!…
Cantare… oh, oh, oh, oh!
Nel blu, dipinto di blu,
felice di stare lassù.

E volavo, volavo felice più in alto del sole ed ancora più su,
mentre il mondo pian piano spariva lontano laggiù,
una musica dolce suonava soltanto per me…
Volare… oh, oh!…
Cantare… oh, oh, oh, oh!
Nel blu, dipinto di blu,
felice di stare lassù.

Ma tutti i sogni nell'alba svaniscon perché,
quando tramonta, la luna li porta con sé.
Ma io continuo a sognare negli occhi tuoi belli,
che sono blu come un cielo trapunto di stelle.
Volare… oh, oh!…
Cantare… oh, oh, oh, oh!
Nel blu, dipinto di blu,
felice di stare quaggiù.

E continuo a volare felice più in alto del sole ed ancora più su,
mentre il mondo pian piano scompare negli occhi tuoi



1. François Alfred Delobbe, *Corentine*, 1890.

blu,
la tua voce è una musica dolce che suona per me…
Volare… oh, oh!…
Cantare… oh, oh, oh, oh!
Nel blu, dipinto di blu,
felice di stare quaggiù.

Nel blu degli occhi tuoi blu,
felice di stare quaggiù,
con te!

Commento
1. Modugno mescola versi brevi e versi lunghi (o versi in prosa). E usa anche il ritornello, trasformato in puro suono. È abile l'uso degli infiniti (*volare*, *cantare*) e pure della interiezione (*oh*!). È facile e immediata la contrapposizione "lassù" (e volare) e "quaggiù" (ma con te). E i versi sono onomatopeici. E abile anche la *variazione* "*Nel blu, dipinto di blu*" e "Nel blu degli occhi tuoi blu".
2. La canzone provoca una facile identificazione nell'ascoltatore, che può volare perché canta. Cantare era un'abitudine molto diffusa, fino alla comparsa della radio. Basta poco o addirittura niente, per volare ed essere felici. Il benessere economico (1958-61) doveva ancora arrivare.
3. La canzone o, come si diceva, il *brano musicale cantato*, per l'importanza della musica, dimostra grandissimo mestiere e grande conoscenza della lingua. Essa è un buon prodotto ed è sicuramente buona cultura. E si deve riconoscere che per la cultura popolare hanno fatto di più Sanremo e Mike Buongiorno (1924-2009) che la nuova scuola media italiana (1963).
4. Modugno inventa gli urli, seguito da Adriano Celentano. Negli USA sta furoreggiano Elvis Presley (1935-1977). E inventa i versi in prosa, lunghissimi. Un precedente si trova in Umberto Bertini-Eduardo Falcocchio, *Tutte le mamme*, 1954.
----------I☺I----------

Domenico Modugno-Dino Verde, *Piove*, 1959

Mille violini suonati dal vento,
tutti i colori dell'arcobaleno
vanno a fermare la pioggia d'argento
ma piove piove
sul nostro amor.

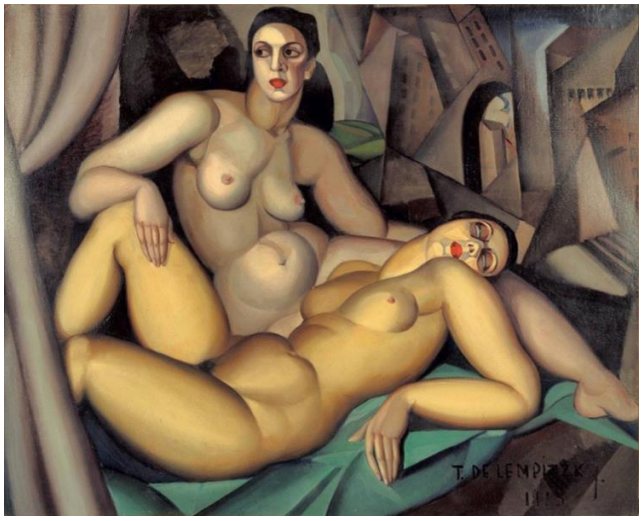
Ciao ciao bambina
un bacio ancora e poi per sempre
ti perderò
come una fiaba l'amore passa
c'era una volta poi non c'è più
cos'è che trema sul tuo visino
è pioggia o pianto
dimmi cos'è
vorrei trovare parole nuove
ma piove piove sul nostro amor.

(Ciao bambina,
ti voglio bene da morire
ciaooooo.....ciaooooo)

Ciao ciao bambina
non ti voltare non posso dirti
rimani ancor
vorrei trovare
parole nuove ma piove piove
sul nostro amor.

Commento

1. Il protagonista dice che il suo amore per lei è finito, ma la saluta gioiosamente. Le da un ultimo bacio e poi non si vedranno più. Forse vede una lacrima sul bel viso di lei. Ma l'amore passa. E la saluta dicendo che le vuole un bene da morire. Forse la vuole consolare perché la pianta o forse la pioggia indica indirettamente l'ostacolo che ha posto fine al loro amore. Forse lui voleva soltanto frullarla e, una volta frullata, voleva piantarla. *Sedotta e abbandonata* è un film italiano del 1964, diretto da Pietro Germi, interpretato da Stefania Sandrelli, Aldo Puglisi e Saro Urzì. Si sogna l'amore, ma si inizia anche a scherzare con l'amore. O con il fuoco.
2. Un amore è finito, ma senza drammi. Eppure lei versa una lacrima e lui le urla che le vuole un bene da morire. Come in altre canzoni, quel che conta è la voce e la musica, non le parole e il contenuto delle parole. E i versi vanno presi singolarmente, in modo che non appaia il loro senso e il loro nesso logico, altrimenti la canzone è fortemente contraddittoria. Tuttavia in questo modo il cantante fa provare all'ascoltatore l'ebbrezza dell'amore e subito dopo l'angoscia o il dolore dell'abbandono. *La vendemmia dell'amore* (1963) di Marie Laforêt ha la stesa struttura: l'ebbrezza dell'amore e subito dopo "il triste addio", che però è molto poco triste. Tutto si è ricolto con una sana frullata sotto le viti.
3. L'inizio è efficace: i mille violini suonati dal vento e tutti i colori dell'arcobaleno. "Ciao" è colloquiale (dopo tutto erano amanti) e "bambina" corrisponde a "*mignon*" francese: "mia cara". Non emerge nemmeno perché l'amore finisce. Eppure doveva essere iniziato per un motivo ed essere finito per un altro motivo. Spesso (se non normalmente) le canzoni trasformano la realtà in immagini e in suoni, in un mondo fantastico e affascinante, che elimina la ragione e crea un paradiso artificiale: il sogno. Se si legge la canzone con un po' di attenzione, si scopre che è un continuo *non senso*, un'accozzaglia di parole e di motivi, che tuttavia è capace di coinvolgere in modo efficace lo spettatore grazie alla musica e all'interpretazione che ne fa il cantante. Essa si colloca nell'immaginario dell'ascoltatore, non nella realtà.
4. L'autore vuole mettere insieme tutti i motivi, anche se sono in contraddizione tra loro: la pioggia, il loro amore, la fine del loro amore, la lacrima di dolore, lui che la ama ancora da morire. Vi aggiunge la pioggia, 1.000 violini suonati dal vento e *tutti i colori* dell'arcobaleno, nessuno escluso, come coreografia. Come contorno vi ha aggiunto la gioia e non il dolore. Una variazione inconsueta.
5. Conviene confrontare le due canzoni di Modugno più sopra con la canzone di Tenco qui sotto: due mondi diversi ed opposti. Modugno dà allo spettatore quel momento di pausa e di oblio della vita normale reale, che lo spettatore vuole e ricerca: almeno un giorno di festa su sei di lavoro. Sappiamo tutti che la vita normale è fatica, ma ogni tanto conviene dimenticarlo e diventare spensierati.
6. Le virgole mancano nell'originale. La lettura dei brani musicali diventa uno strazio. Eppure la punteggiatura ha più di 620 anni.



1. Tamara de Lempicka, *Prospettiva*, o *Le due amiche*, 1923. *Il cubismo dell'artista è assai moderato. L'amore lesbico non scandalizza più. Perrmette di spogliare due donne e mostrarle allo spettatore maschile.*

----------I ☺ I----------

Luigi Tenco (1938-1967), *Ieri*, 1959

Ieri mi hai detto: "baciami,
io voglio solo te",
oggi mi hai detto "lasciami"
senza dirmi perché,
ma fai come ti pare,
tanto non t'amo più.

Ieri volevi stare con me,
oggi però non vuoi,
tu che giuravi sempre a me
di non lasciarmi mai,
ma fa' come ti pare,
tanto non t'amo più.

Ieri piangevo ancor per te,
oggi non piangerò.
Anche se riderai di me,
credi non soffrirò;
ma fai come ti pare,
tanto non t'amo più.

Commento

1. Tenco canta la volubilità femminile. Ieri lei lo amava, oggi non lo ama più. Ieri gli giurava amore eterno ed ora lo vuole lasciare senza dirgli perché. Ed egli le risponde di fare come le pare, perché, tanto, lui non l'ama più. Ieri piangeva ancora per lei, oggi non piangerà più. Anche se lei riderà di lui, egli le assicura che non soffrirà. Ma che faccia come le pare.
2. Le incomprensioni sono sempre in agguato. E il cantautore tocca un aspetto tradizionale del carattere femminile: la volubilità o semplicemente la difficoltà di prendere una decisione definitiva perché potrebbe essere sbagliata. Non c'era una seconda scelta. Chi doveva farla doveva poi accontentarsi di quel che il convento gli offriva. E il protagonista, lasciato o piantato, reagisce in un modo inconsueto. Le dice di fare quello che le pare. Egli è profondamente colpito dalla rottura del rapporto e, per difendersi, dice che non l'ama più, che non piangerà più né soffrirà più per lei. Ma che faccia come le pare. Tenco non ricorda quel che D'Annunzio scrive ne *La pioggia nel pineto* (1902): uomo e donna sono destinati a non capirsi, perché, quando lui ama lei, lei non ama lui. E viceversa: quando lei ama lui…
3. "Ma fa' quel che ti pare" è quel che si dice nella realtà davanti a un comportamento volubile e incomprensibile. È una reazione irritata o semi-irritata. Ed è una risposta sbagliata, per due motivi. a) Non si può abbassare Sanremo alla realtà, si deve innalzare la realtà alle luci di Sanremo. I cantautori del festival erano soliti trasformare in piacere, desiderio e malinconia anche il momento triste dell'addio e della separazione. Basta pensare a *Piove* di Domenico Modugno e Dino Verde o a *Se mi vuoi lasciare* di Gian Piero Reverberi e Rosario Leva. Tenco non se n'era accorto. b) Sul piano psicologico la frase è sbagliata e aumenta la frattura, perché lascia alla ragazza tutta la fatica di decidere. E lei deciderà di andarsene, perché lui non riesce a starle vicino e a raffreddare i problemi e le paure di lei. Un rapporto significa che si è in due in una capanna, non in due che si bagnano sotto il temporale, perché *nessuno* dei due ha l'ombrello per ripararsi *insieme* dalla pioggia.
4. Conviene confrontare la canzone con *Perdono* (1966) della Caselli. La ragazza (o il ragazzo) elabora una strategia vincente per ritornare dal primo amore, che aveva lasciato per fare un po' di esperienza con una altro (o altri?) ragazzi. Apparentemente chiede perdono, ma giustifica bene il suo comportamento. E usa parole più dolci del miele, che calmano ogni rabbia furibonda o ogni parola offensiva: "L'altro è un cerino acceso di notte, tu sei il sole di giorno".
5. Conviene confrontare la canzone anche con *La vendemmia dell'amore* (1963) di Marie Laforêt: i due ragazzi spiluccano un grappolo d'uva, si amano e poi tutto finisce lì, è già previsto l'addio, che sarà ovviamente un "triste addio", con *vere* finte lacrime. Ci mancherebbe che lo festeggiassero con la frullata della staffa! Conviene confrontarla pure con altri addii (o altri ritorni) che avvengono senza drammi, come *Notte di luna calante* (1960) di Domenico Modugno, che trasforma in gioia anche il dolore e la fine di un amore. Ognuno ha il suo carattere e reagisce in modo individuale e imprevedibile.
6. Chi ha l'animo da erudita la può confrontare con Paolo Rolli, *Solitario bosco ombroso* (1727) e Pietro Metastasio, *La libertà* (1733).
7. Il pregio (ma non per Sanremo) o il difetto della canzone è che è realistica e sincera. Parla di fatti che normalmente avvengono e che feriscono. Non va bene come canzonetta di Sanremo. Anche una rottura o un abbandono deve avere un "lieto fine". Non si può andare più in là di *Nessuno mi può giudicare* (1966), sempre della Caselli. E, comunque, anche questa canzonetta era "in riga" con la linea di Sanremo: la ragazza ritorna, lui è sicuramente inferocito, ma lei sa giustificare e difendere bene le sue scelte. È una ragazza di carattere.
8. Conviene confrontare la canzone di Tenco con le due canzoni di Modugno più sopra: due mondi diversi ed opposti. Modugno dà allo spettatore quel momento di pausa e di oblio della vita normale *reale*, che lo spettatore vuole e ricerca. Almeno un giorno di festa su sei di lavoro. Sappiamo tutti che la vita normale è faticosa, ma ogni tanto conviene dimenticarlo e diventare spensierati.
9. Tenco prende la strada sbagliata come era successo a Orlando, il paladino più forte, che finisce nella locanda dove l'oste, vedendolo triste, gli racconta la storia di Angelica e Medoro. E così scopre che la "sua" donna lo aveva abbandonato per un oscuro fante che era mortalmente ferito e che non fa quindi niente per conquistarla (*Orlando furioso*, XXIII, 102-136). E fa la stessa fine.
10. Un'ultima considerazione. Nel testo della canzone (e del commento) appare e si sottolinea la volubilità femminile. Ma il termine è scorretto e impedisce di

vedere chiaramente la situazione, ben più complessa. Si potrebbe capire meglio chiedendo alla ragazza il o i motivi della sua "volubilità". Ma non è detto che li sappia o li voglia dire. Certamente mettersi con qualcuno non è cosa estemporanea, almeno per molti, ragazze e ragazzi. La volubilità è apparente, è soltanto difficoltà di scegliere e di decidere. I dubbi sono sempre in agguato. "Ma faccio bene? Ma faccio male a mettermi con lui? Lui è la persona giusta per me? E se poi mi pianta? E, se è insicuro come me, e più di me? Gli faccio da mamma? Vorrei che mi proteggesse e mi desse sicurezza, sicurezza affettiva e un po' anche economica…".

----------I☺I----------

Adriano Celentano (1938), *Pitagora*, 1960

La somma dei quadrati costruiti sui cateti
è uguale a quella dell'ipotenusa
Pitagora, Pitagora.

Se uomo quadrato sei tu
inventami il sistema
il nuovo teorema
per ogni problema del cuor.

La somma dei cateti costruiti su due gambe
è sempre quella dell'ipotenusa
Pitagora, Pitagora.

Se uomo quadrato sei tu
inventami il sistema
il nuovo teorema
per vivere solo d'amor.

La somma di due baci costruiti cuore a cuore
s'impara senza libri, professore
Pitagora, Pitagora.

Se uomo sensato sei tu
imparmi il sistema
il nuovo teorema
urlando a tempo di rock.

La somma dei quadrati costruiti sui cateti
è uguale quella dell'ipotenusa
Pitagora, Pitagora.

Se uomo quadrato sei tu
inventami il sistema
il nuovo teorema
per ogni problema del cuor
per vivere solo d'amor
urlando a tempo di rock
per vivere solo d'amor.

Commento

1. Celentano è uno straordinario esempio di cantante-paroliere-imprenditore, che per 50 anni lascia una traccia davvero significativa nella canzone italiana. Egli riesce a rivedere in modo originale i motivi che tratta.
2. Una canzone piena di vita, ben diversa dalle lacrime furtive e dai fallimenti amorosi di Luigi Tenco, *Ieri* (1959), più sopra. L'autore con mossa abilissima recupera il teorema di Pitagora, un ricordo ostico dei bei tempi di scuola, perché la dimostrazione risultava incomprensibile. E collega il teorema all'amore, con grande soddisfazione degli ex studenti…
3. I troncamenti sono numerosi (*cuor*, *amor*, più volte ripetuti), ricordo della poesia tradizionale e dei poeti dell'Arcadia (1690), ma i suoni e il conteso sono completamente diversi: la canzonetta popolare.
4. Il cantautore però guarda con attenzione anche alle novità che arrivano dagli USA: il *rock*, da ballare in modo scatenato. Elvis Presley è un suo punto di riferimento.

urlando a tempo di rock
per vivere solo d'amor.

Le canzonette e i cantautori tradizionali degli anni Cinquanta sono massacrate senza pietà.
5. Celentano è una impresa industriale, che scrive o aiuta a scrivere le sue canzoni e la musica delle sue canzoni, ma che si occupa anche di film, di spettacoli televisivi, in modo sempre interessante, originale e provocatorio. Ma è meglio rimandare a:
https://it.wikipedia.org/wiki/Adriano_Celentano
6. Chi vuole può confrontare il testo e lo stesso autore con i cantautori impegnati a Sinistra: De André, Gaber, Guccini. E all'estrema Sinistra: Della Mea, Marini, Pietrangeli. E può confrontare l'argomento con altri autori o cantanti contemporanei: Cinquetti, Endrigo, Modugno, Tenco ecc. Ogni cantautore ha il suo specifico pubblico, non intercambiabile con quello degli altri cantanti.



1. Slava Groshev (1968), *I primi approcci*, 2006. *L'opera va confrontata con le varie versioni della casta Susanna e i vecchioni intraprendenti o invasivi.*

----------I☺I----------

Adriano Celentano-Lucio Fulci-Piero Vivarelli, *24.000 baci*, 1961

Amami,
ti voglio bene!

Con 24.000 baci oggi saprai perché l'amore
vuole ogni istante mille baci,
mille carezze vuole all'ora.

Con 24.000 baci felici corrono le ore,
d'un giorno splendido, perché
ogni secondo bacio te.
Niente bugie meravigliose,
frasi d'amore appassionate,
ma solo baci chiedo a te
ye ye ye ye ye ye ye ye!

Con 24.000 baci così frenetico è l'amore
in questo giorno di follia
ogni minuto è tutto mio.
Niente bugie meravigliose,
frasi d'amore appassionate,
ma solo baci chiedo a te
ye ye ye ye ye ye ye ye!

Con 24.000 baci felici corrono le ore
d'un giorno splendido perché
con 24.000 baci tu m'hai portato alla follia.
Con 24.000 baci ogni secondo bacio te!

Commento
1. Celentano rinnova la canzone anche con gli "urli", qui il *ye ye*, proponendo sempre un contenuto che fa riflettere. Mille baci all'ora, e un'ora ha 60 minuti e 3.600 secondi. In un mondo che parla normalmente o a bassa voce, per non disturbare, anche il *ye ye* è rivoluzionario. Le due sestine centrali sono uguali.
2. In questa canzone canta un motivo antichissimo, l'amore fatto di baci, ma riesce a rinnovare parole e contenuto e a coinvolgere l'ascoltatore. Qualche anno dopo compare *La vendemmia dell'amore* (1963), cantata dalla francese Marie Laforêt (la vendemmia dell'uva e dell'amore), la delicata canzone *Non ho l'età (per amarti)* (1964), cantata da Gigliola Cinquetti (non è ancora pronta ad uscire di casa da sola), e *Perdono* (1966), cantata da Caterina Caselli (lei chiede perdono per il male che gli ha fatto). Dieci anni dopo compaiono canzoni ben diverse: *Chi non lavora non fa l'amore* (1970), cantata da Celentano (se non lavora, la moglie non gliela da); e *Sono una donna, non sono una santa* (1971), cantata da Rosanna Fratello (ha deciso di dargliela a maggio con la bella stagione).
3. Uno degli esempi più significativi di canzone "alla Celentano" è *Il ragazzo della via Gluck* (1966), un ragazzo che deve abbandonare il paese per andare a lavorare in città. Va, ma ha sempre il desiderio di tornare. Ritorna otto anni dopo, ma dove prima c'era l'erba ora c'è una città. E ciò lo disgusta. Si chiede (giustamente) come andrà a finire. Sicuramente male. La canzone può essere confrontata con le canzoni dell'esilio del sec. XX e degli anni Sessanta, qui citate.
4. Celentano non è affatto privo di cultura, come potrebbe sembrare dal linguaggio semplice e popolare delle sue canzoni. Con Guccini e De André è uno dei grandi della cultura italiana. La canzone rimanda addirittura a Gaio Valerio Catullo (84 a.C.-54 a.C.):

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.
Soles occidere et redire possunt;
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum;
dein, cum milia multa fecerīmus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum
(*Carmina*, V, 1-13)

Viviamo, o mia Lesbia, e amiamo
e ogni mormorio perfido dei vecchi
valga per noi la più vile moneta.
Il giorno può morire e poi risorgere,
ma, quando muore il nostro breve giorno,
dormiremo una notte infinita.
Tu dammi mille baci, e quindi cento,
poi dammene altri mille, e quindi cento,
quindi mille continui, e quindi cento.
E, quando poi saranno mille e mille,
nasconderemo il loro vero numero,
che non getti il malocchio l'invidioso
per un numero di baci così alto.

Con un po' di buona volontà si può trovare anche l'*amour fou*, il *folle amore*.
5. Meglio 24.000 baci che mille violini suonati dal vento (Modugno) o la fatica di mettere dei fiori nei vostri cannoni (Enrico Maria Papes-Sergio Di Martino).
----------I☺I----------

Bob Dylan (1941), *Blowin' in the wind*, 1962

How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
Yes, 'n' how many seas must a white dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many times must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, 'n' how many ears must one man have
Before he can hear people cry?
Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many years can a mountain exist
Before it's washed to the sea?
Yes, 'n' how many years can some people exist
Before they're allowed to be free?
Yes, 'n' how many times can a man turn his head,
Pretending he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

Commento
1. La canzone è perfetta: ottimo il testo, ottima la musica, non pesta i piedi a nessuno, né allo Stato, né alle Chiese, e accontenta tutti. È progressista quanto basta e rivoluzionaria quanto basta. Ed è una canzone impegnata, anche se non è propriamente una canzone politica. Essa si mette sullo stesso piano dei film universali di Hollywood, che sono ben accetti anche da culture diverse. I cannoni erano scomparsi nel 1945.
2 Alla domanda quando ci sarà pace, Dylan risponde con una… non risposta: non c'è risposta. Ma le frasi interrogative nella mente di chi ascolta diventano frasi affermative: l'alba nuova è prossima ventura.
3. La canzone è costruita sul valore della pace e della lotta contro la guerra, del "vogliamoci bene", parla di un uomo assolutamente generico e scomoda pure un gabbiano. E la musica fascinosa fa la sua parte.
4. L'ascoltatore o l'utente, ascolta, si commuove, si persuade, e sicuramente comprerà il disco successivo, perché vuole riprovare le stesse emozioni.
5. Non c'è il "sol dell'avvenir", ma "un'alba nuova", anche se non si sa quando mai verrà.
6. La canzone va confrontata in particolare con Felice Cascione (1918-1944), *Fischia il vento e infuria la bufera*, 1944.
7. La canzone va confrontata con le canzoni leggere italiane, ma anche con le canzoni impegnate di Fabrizio De André e di Francesco Guccini, per notarne l'enorme differenza culturale e professionale. Le canzoni italiane non superano i confini italiani, al massimo l'Italia importa canzoni europee (e pure canzoni americane). Gli intellettuali italiani non sono mai riusciti ad andare oltre il loro naso, anche in presenza di idee che potevano funzionare. Il successo del *Decameron* di Pier Paolo Pasolini ha provocato decine di imitazioni, a costi insignificanti, con cui sono state soddisfatte le richieste del mercato.
8. La canzone è sincera o insincera? La domanda è mal posta: la canzone è un ottimo prodotto, che soddisfa le richieste del mercato, che il cantautore ha individuato. E fa girare l'economia con beneficio di tutti.
9. Il ritornello dice: "La risposta, amico mio, sta soffiando (=vola) nel vento. Il testo italiano allunga, perché i due versi sono fondamentali. E forse si deve intendere: "La risposta è caduta nel vento *che l'ha portata via*".
10. La traduzione, di Mogol-Tenco, ha fatto miracoli, ma non è all'altezza dell'originale: le idee hanno bisogno dei loro suoni e della loro musicalità. E ogni lingua ha i suoi. I due traduttori sono stati costretti a usare molti versi tronchi. Di meglio non si poteva fare. Però poi il cantante risistema tutto con la sua voce.
11. Le profonde conclusioni della canzone sono che… tutto continuerà come sempre. Stato, Chiesa e Partiti plaudono con entusiasmo.
----------I☺I----------

Bob Dylan, *Risposta non c'è*, 1962

Quante le strade che un uomo farà
e quando fermarsi potrà?
Quanti mari un gabbiano dovrà attraversar
per giungere a riposar?
Quando tutta la gente del mondo riavrà
per sempre la sua libertà?
Risposta non c'è o forse chi lo sa,
caduta nel vento sarà.

Quando dal mare un'onda verrà
che i monti lavare potrà?
Quante volte un uomo dovrà litigar
sapendo che è inutile odiar?
E poi quante persone dovranno morir
perché siano troppe a morir?
Risposta non c'è o forse chi lo sa,
caduta nel vento sarà.

Quanti cannoni dovranno sparar
e quando la pace verrà?
Quanti bimbi innocenti dovranno morir
e senza saperne il perché?
Quanto giovane sangue versato sarà
finché un'alba nuova verrà?
Risposta non c'è o forse chi lo sa,
caduta nel vento sarà.

Adriano Celentano, *Non esiste l'amor*, 1961

Non esiste l'amor
È soltanto una favola
Inventata da te
Per burlarti di me

Non esiste l'amor
È una storia ridicola
Ma non ride il mio cuor
Me l'hai detto anche tu
Che non m'ami già più
Non posso pensare
Che di un altro tu sei
Che i tuoi baci non son più miei
Mentre ancor ti vorrei

Non esiste l'amor
È soltanto una favola
Mentre ridi di me
Io non amo che te
E se piango d'amor
Non mi sento ridicolo
Sono pazzo, lo so
Ma il mio cuor ti darò
Finché un palpito avrò
Non posso pensar
Che di un altro tu sei
Che i tuoi baci non son più miei
Mentre ancor ti vorrei

Non esiste l'amor
È soltanto una favola
Mentre ridi di me
Io non amo che te
E se piango d'amor
Non mi sento ridicolo
Sono pazzo, lo so
Ma il mio cuor ti darò
Finché un palpito avrò

Non esiste l'amor
Non esiste l' amor

Commento
1. Il cantautore tratta in modo originale un tema vetusto. Tuttavia è ben radicata nella tradizione. Ci sono troncamenti (amor, cuor, pensar, ancor), falsi troncamenti (darò, avrò), l'effetto dell'amore non corrisposto (piango d'amor, con tutte le lacrime di Petrarca), E soprattutto c'è l'amore visto come una favola, inventata dalla ragazza per burlarsi dell'innamorato, che ha piantato a favore di un altro. A quanto pare, si è innamorata di un altro.
2. La ragazza lo ha piantato per un altro e il povero innamorato conclude precipitosamente che l'amore non esiste.
3. La canzone si può confrontare con le probabili fonti letterarie che lo hanno ispirato: Francesco Petrarca, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* (1338-74), Paolo Rolli, *Solitario bosco ombroso* (1727) e Gabriele D'Annunzio, *La pioggia nel pineto* (1902):

piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione.

4. Il confronto più interessante è con i cantautori contemporanei: De André, Gaber, Guccini, Paoli.
5. Il testo non ha punteggiatura.



1. Kitagawa Fujimaro, *Uomo che passeggia con un ragazzo che porta un ramo fiorito*, 1810ca.

----------I☺I----------

Marie Laforêt (1939-2019), *La vendemmia dell'amore*, 1963

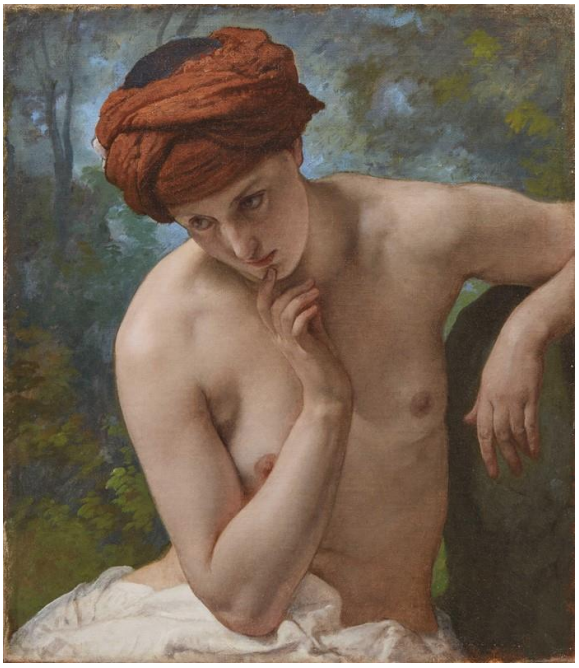
Quest'autunno noi faremo
sotto il cielo più sereno
la vendemmia dell'amore
Tu cadrai nelle mie braccia
come i grappoli dell'uva
che teniamo nelle mani
Quando il sole di settembre
scenderà sulla campagna
canteremo una canzone:
Quest'autunno noi faremo
sotto il cielo più sereno
la vendemmia dell'amore

Quando poi verrà la sera
quando tutte le farfalle
dormiranno sulle foglie
Se davvero mi vuoi bene
in ogni chicco di quell'uva
ci daremo un lungo bacio
Poi tornando verso casa
con le mani nelle mani
canteremo una canzone:
Quest'autunno noi faremo
sotto il cielo più sereno
la vendemmia dell'amore

Sarà triste dirci addio
sarà triste amore mio
ma l'amore dura un attimo
Quando credi di sognare
ti risvegli tutto a un tratto
proprio quando dici t'amo
Ma se un giorno sarai solo
non scordarti che una volta
cantavamo una canzone:
Quest'autunno noi faremo
sotto il cielo più sereno
la vendemmia dell'amore

la la la...

Commento
1. I due innamorati hanno deciso di spupazzarsi in autunno, faranno la vendemmia dell'amore in contemporanea con la vendemmia dell'uva. Poi lei chiede di spiluccare un (grosso) grappolo d'uva e a ogni chicco lui le darà un bacio. Ma la vendemmia finisce presto e i due si diranno addio, perché l'amore dura un attimo. Se un giorno infine sarà solo può ricordare che cantavano una canzone: "Quest'autunno noi faremo sotto il cielo più sereno la vendemmia dell'amore". La canzone diventa circolare, una invenzione che si trova anche in Pascoli (*Orfano*, *La mia sera*). Non c'è alcun dramma a causa della rottura. O forse non c'era mai stata una vera unione, ma un incontro, una frullata piacevole sotto le vigne e un saluto.
2. I due innamorati si amano e poi si lasciano, perché l'amore dura un attimo. Nella stessa canzone lo scrittore fa provare allo spettatore la gioia dell'amore, un addio senza problemi e un vago ricordo di una canzone che cantavano quand'erano innamorati. Insomma un amore "usa e getta" o un amore estivo.
3. Il dramma dell'addio è assente ed anche la pianificazione del rapporto, il mettersi insieme per convivere (un'idea rivoluzionaria negli anni Sessanta) o al limite il matrimonio. L'amore dura un attimo, un po' di baci e forse una frullata in mezzo all'erba, sopra una coperta. Ma la poesia è spensierata come doveva essere. E, come doveva essere, parla dei desideri, dei sogni, dell'amore libero, ma nel pensiero, perché la realtà è ben diversa, prosaica, magari uno dei due non si lava nemmeno i denti. E lei resta incinta. No, non sono stati gli angeli (sono asessuati!) e neanche i marziani…
4. I due innamorati si spupazzano sotto le vigne, spiluccando un grappolo d'uva. I medioevali preferivano farlo sotto i tigli, con un po' di maschia violenza, che lei apprezzava, come risulta da *Ero una bambina innocente*, più sopra citata.
5. In sostanza i due ragazzi con la scusa dell'amore si sono fatti una frullata (si spera più di una), senza giuramenti di fedeltà eterna. E poi si sono lasciati. Anche la finzione (e per tutte e due le parti) ha la sua importanza. Lo si potrebbe chiamare "amore spensierato", "prendi, frulla e scappa", ma esso è rarissimo e ad ogni modo arriva dalla Francia.
6. Chi è cinico e iconoclasta può confrontare la canzone con Bob Dylan, *Risposta non c'è* (1962), appena più sopra.
7. Manca la punteggiatura, non l'abbiamo aggiunta.



1. Francesco Hayez, *Odalisca*, 1867ca.

Gino Paoli (1934), *Sapore di sale*, 1963

Sapore di sale,
sapore di mare,
che hai sulla pelle,
che hai sulle labbra,
quando esci dall'acqua
e ti vieni a sdraiare
vicino a me
vicino a me.

Sapore di sale,
sapore di mare,
un gusto un po' amaro
di cose perdute,
di cose lasciate
lontano da noi
dove il mondo è diverso,
diverso da qui.

Qui il tempo è dei giorni
che passano pigri (=una noia mortale!)
e lasciano in bocca
il gusto del sale.
Ti butti nell'acqua
e mi lasci a guardarti
e rimango da solo
nella sabbia e nel sole.

Poi torni vicino
e ti lasci cadere
così nella sabbia
e nelle mie braccia
e mentre ti bacio,
sapore di sale,
sapore di mare,
sapore di te.

Qui il tempo è dei giorni
che passano pigri (=una noia mortale!)
e lasciano in bocca
il gusto del sale.
Ti butti nell'acqua
e mi lasci a guardarti
e rimango da solo
nella sabbia e nel sole.

Poi torni vicino
e ti lasci cadere
così nella sabbia
e nelle mie braccia
e mentre ti bacio,
sapore di sale,
sapore di mare,
sapore di te.

Commento

1. La canzone è bella, spensierata, affascinante, coinvolgente. I due innamorati sono giovanissimi, sui vent'anni, sono al mare, su una spiaggia che è disabitata o senza bagnati, che sono stati mentalmente rimossi. Lei esce dall'acqua in due pezzi (o bikini) come una novella Venere. E viene a sdraiarsi vicino a lui. Lui la guarda, anche con l'anima. E la bacia, sulla pelle e poi sulle labbra. Le mani non danno alcun contributo all'impresa amorosa (da non crederci). I genitori sono in agguato… E la spiaggia o, almeno, quell'angolo di spiaggia è tutto per loro.
2. La canzone ha avuto giustamente uno straordinario successo. È semplice, facile, orecchiabile, spensierata. Ci sono soltanto lui e lei, lei che esce dal mare, lei che si sdraia vicino a lui, lui che la guarda, la desidera e la bacia, un lungo sguardo e (con il pensiero) un bacio diffuso su tutta la pelle. Tutti i problemi di relazione e di lavoro sono dimenticati.
3. Dietro a Gino Paoli ci sono le languide e orecchiabili canzonette dell'*Arcadia* (1690).

1. *Sapore di sale*, Santa Maria Leuca, 2009.



Gian Piero Reverberi-Rosario Leva, *Se mi vuoi lasciare*, 1963

Se mi vuoi lasciare
dimmi almeno perché.
Io non so capire
perché tu vuoi fuggire da me.
(c) Se mi vuoi lasciare
dimmi almeno perché.

(a) Tu dicevi sempre
che vivevi per me.
Ma se vuoi andare
non ti voglio più qui.
(d) Però, prima di lasciarmi
dimmi almeno il perché.

(b) Il tuo amor
non era sincero,
i tuoi baci
non erano veri.
I tuoi occhi
mi han sempre mentito
se tu ora
non mi ami più.
(c) Se mi vuoi lasciare
dimmi almeno perché.

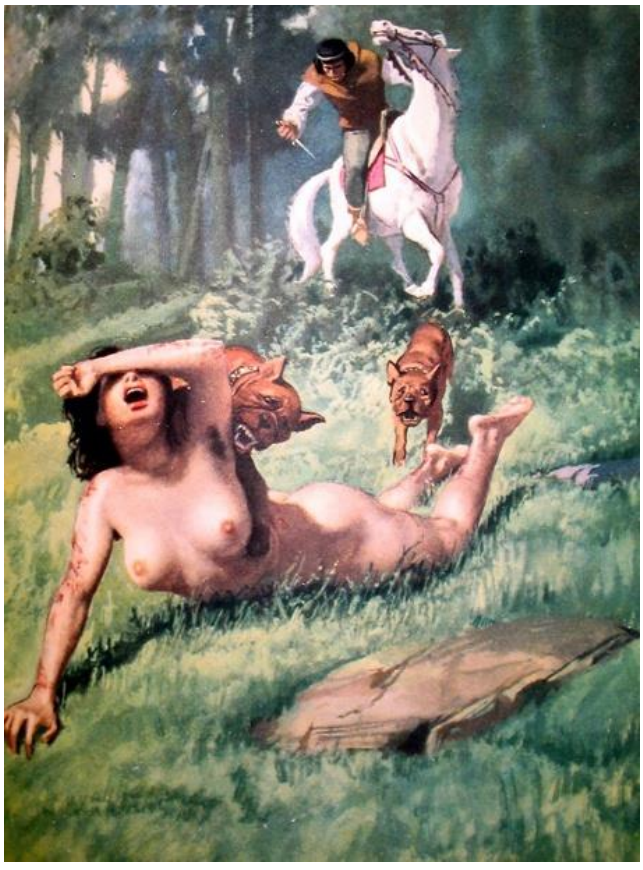
(a) Tu dicevi sempre
che vivevi per me.
Ma se vuoi andare
non ti voglio più qui.
(d) Però, prima di lasciarmi
dimmi almeno il perché.

(b) Il tuo amor
non era sincero,
i tuoi baci
non erano veri.
I tuoi occhi
mi han sempre mentito
se tu ora
non mi ami più.
(c) Se mi vuoi lasciare
dimmi almeno perché.

(a) Tu dicevi sempre
che vivevi per me.
Ma se vuoi andare
non ti voglio più qui.
(d) Però, prima di lasciarmi
dimmi almeno il perché.

Commento

1. Il protagonista è stato lasciato o quasi. E allora chiede: se mi vuoi lasciare, dimmi almeno perché mi lasci. Una domanda (forse) legittima, che chiaramente non avrà risposta. Egli non capisce i motivi dell'abbandono. E, comunque, si premura *preventivamente* di incolpare lei d'essere stata bugiarda, di aver detto che lo amava e addirittura che viveva per lui, anche se non era vero. Ad ogni modo lui la prende con filosofia e senza drammi: "Ma, se vuoi andare, non ti voglio più qui". Insomma, dice sgarbatamente di levarsi dai piedi. Non si chiede che cosa ha fatto lui per farla scappar via. E invece alla domenica lui la lasciava sempre sola per andare a vedere la partita di calcio con gli amici, si lamentava Rita Pavone ne *La partita di pallone* (1962). Era l'anno prima.
2. Il verso "Se mi vuoi lasciare / dimmi almeno perché", ugualmente l'altro verso simile "Però prima di lasciarmi…", è martellante e sembra una mazzata sulla testa dell'ascoltatore. È pure reso ancora più potente dalla musica ad alto volume che lo accompagna. L'ascoltatore è letteralmente frastornato.
3. Sono indicate con (a) e (b) le strofette ripetute. Poi c'è l'alternanza di (c) e (d). Il risultato è una canzone martellante e per di più urlata.
4. Gianfranco Michele Maisano in arte è Michele (1944). Voce e musica chiassosa riempiono mente e cuore dello spettatore.
5. La punteggiatura non è stata corretta.



1. Gino Boccasile (1901-1952), *Nastagio degli Onesti* (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, V, 8), 1939sd. *Il pittore vede la scena con il grandangolo e sbatte le tette della ragazza sul muso dello spettatore, che è contento.*

----------I☺I----------

Enrico Maria Papes-Sergio Di Martino, *Mettete dei fiori nei vostri cannoni*, 1964

Mettete dei fiori nei nostri cannoni
era scritto in un cartello
sulla schiena di ragazzi
che senza conoscersi,
di città diverse,
socialmente differenti
in giro per le strade della loro città
cantavano
la loro proposta
ora pare ci sarà un'inchiesta

Tu come ti chiami?
Sei molto giovane

Me ciami Brambilla e fu l'uperari,
lavori la ghisa per pochi denari
e non ho in tasca mai
la lira
per poter fare un ballo con lei
mi piace il lavoro
ma non son contento
non è per i soldi che io mi lamento,
ma questa gioventù
c'avrei giurato che mi avrebbe dato di più.

Mettete dei fiori nei vostri cannoni
perché non vogliamo mai nel cielo
molecole malate,
ma note musicali che formano gli accordi
per una ballata di pace,
di pace, di pace.

Anche tu sei molto giovane,
quanti anni hai?
E di che cosa non sei soddisfatto?

Ho quasi vent'anni e vendo giornali
girando quartieri fra povera gente
che vive come me,
che sogna come me,
sono un pittore che non vende quadri,
dipingo soltanto l'amore che vedo
e alla società non chiedo
che la mia libertà.

Mettete dei fiori nei vostri cannoni…

E tu chi sei?
Non mi pare che abbia di che lamentarti...

La mia famiglia è di gente bene
con mamma non parlo,
col vecchio nemmeno
lui mette le mie camicie
poi critica se vesto così
guadagno la vita lontano da casa
perché ho rinunciato ad un posto tranquillo
ora mi dite che ho degli impegni
che gli altri han preso per me

Mettete dei fiori nei vostri cannoni…



1. Bernie Boston, *Un dimostrante mette fiori nelle canne dei fucili dell'esercito durante una protesta contro la guerra in Vietnam*, Washington, 21.10.1967.

Commento

1. "Me ciami Brambilla e fu l'uperari, lavori la ghisa per pochi denari" (dialetto milanese): "Mi chiamo Brambilla, faccio l'operaio e lavoro la ghisa (=in fabbrica) con un salario molto basso". Dopo **103** anni dall'unità (1861) l'Italia non era unita nemmeno al livello linguistico. Per diletto possiamo immaginare un siciliano o un veneto che vanno a lavorare a Milano-Torino-Genova. Incontrano barriere linguistiche insuperabili tra loro e con gli abitanti del luogo. Sono all'estero. La riforma della scuola media inferiore è del 31.12.1962 (1963). A 60 anni di distanza si può dire se ha o non ha migliorato la comunicazione tra gli italiani delle varie regioni. Soltanto i parroci in chiesa, quando facevano le prediche, parlavano in italiano. E la messa è detta in italiano soltanto dopo il Concilio Vaticano II (1962-65).
2. La canzone risente delle proteste e della contestazione giovanile che era iniziata in USA (e poco dopo in Francia) contro il consumismo di massa. La contestazione è fatta vestendo in modo trasandato, usando droghe leggere (e anche pesanti), contestando la guerra statunitense in Vietnam. I contestatori sono chiamati *hippy*, *figli dei fiori*. La contestazione ha la sua acme nel 1968: numerose università americane, francesi, europee e italiane sono occupate. I contestatori non sanno che sono i figli del benessere, cioè della società consumistica. Essi possono contestare, perché la società ha raggiunto una stabilità e una solidità economica tale, da resistere anche allo spreco di risorse: il *boom* economico italiano è del 1958-63. Bisogna però capire che cosa si intendeva per lotta contro il consumismo: i contestatori criticavano il consumismo degli altri perché volevano praticare il consumismo anche per se stessi. Non volevano essere esclusi, volevano una fetta di consumi più consistente. A parte piccolissime frange di irriducibili, la contestazione finisce rapidamente, poiché gli Stati trovano il modo di riversare una maggiore quantità di risorse sui giovani studenti (presalario ecc.). In Italia fino a metà degli anni Settanta i gruppi di Sinistra in-

neggiavano e praticavano l'autoriduzione e l'esproprio (o furto) proletario. Comportamenti che dimostrano in modo certo come era intesa la lotta studentesca contro i consumi… I sinistrati si richiamavano poi a Karl Marx (1818-1883) che a loro dire aveva dimostrato in modo "scientifico" lo sfruttamento dei proletari da parte dei capitalisti. I rivoluzionari di Francia come d'Italia si erano appropriati di una cultura vecchia e ammuffita già nell'Ottocento, quando era stata formulata. Marx ed Engels diventano giganti del pensiero socialista soltanto dopo la rivoluzione sovietica (1917), che ne pubblica le opere (il MEGA). In Italia il *Manifesto del partito comunista* (1848) è tradotto e pubblicato da Pietro Gori, un militante anarchico, nel 1891.

3. La canzone è modesta e velleitaria, ma non è questo che conta. Il motivo è orecchiabile ed è un buono slogan di lotta contro la guerra e la società costituita. L'antimilitarismo era diffusissimo tra i contestatori ed in ogni caso aveva dei precedenti nella cultura di Sinistra fin dalla fine del sec. XX. Essa è costruita su una intervista realistica a tre operai, che non sono soddisfatti della loro vita. L'ultimo denuncia l'impossibilità di comunicare con i genitori, con cui viveva. Ovviamente il problema riguarda anche i genitori che non capiscono i figli, per i quali si sono sacrificati e che ora se li ritrovano ostili.

4. Il ritornello c'entra come i cavoli a merenda, ed è bene non farci caso. Non si sa bene chi abbia i cannoni, ma il verso sembra dire qualcosa, sembra impegnato, è bello e orecchiabile. Il paroliere sfrutta l'effetto che le parole (fiori, canone, ballata, pace) fanno sull'ascoltatore o sullo spettatore. Esse per di più sono accompagnate da una musica efficace. E così lo spettatore diventa pacifista o rafforza le sue idee contro la guerra che non avrebbe voluto combattere. Negli USA si diffonde una notevole renitenza alla leva e all'idea di dover andare a combattere in Vietnam.

5. In effetti il rapidissimo sviluppo economico ha reso impossibile la costruzione di una nuova cultura o di un semplice adattamento della vecchia cultura alla nuova situazione. Di qui le contestazioni, le tensioni, le manifestazioni "contro il sistema". Queste tensioni sono destinate a durare (in Italia compaiono le "Brigate Rosse", che nel 1978 rapiscono e uccidono il segretario della DC Aldo Moro), perché non si può costruire una nuova cultura dall'oggi al domani. I contestatori parigini del maggio francese gridavano "l'immaginazione al potere", ma i contestatori non hanno dimostrato di avere immaginazione e il capitalismo industriale ha colto l'occasione per rinnovarsi radicalmente. Un buon generale sfrutta gli errori e gli attacchi del suo nemico…

6. Il testo evita i versi tradizionali, normalmente in rima o con assonanze, e ricorre a una prosa poetica o ritmata. Una piccola innovazione. E ricorre al bilinguismo. Un'altra innovazione. E si apprezza per la sua sincerità e per la sua capacità di descrivere i giovani così come sono: la giovinezza non mantiene le sue promesse, poteva essere migliore; il dialogo tra padri e figli è impossibile; i valori dei figli sono diversi e inconciliabili con quelli dei genitori. I fiori rimandano anche agli *hippy*, i "figli dei fiori", che agli inizi degli anni Sessanta in USA contestavano la vita e i valori ufficiali e che verso la fine del decennio protestano contro la guerra degli USA in Vietnam.

7. Il film che meglio rappresenta la cultura e la contestazione giovanile americana è *Easy Reader – Libertà e paura* (1969, letteralmente *Una vita senza vincoli* o *Una vita vagabonda*), diretto e interpretato da Dennis Hopper, con Peter Fonda e Jack Nicholson. Due giovani su due potenti moto, comperate con la vendita di droga, fanno un viaggio attraverso gli USA da Los Angeles alla Louisiana. Qui sono uccisi da qualcuno che spara loro da un furgone, perché sono capelloni, si drogano e rifiutano i valori americani tradizionali. Le due *chopper*, costosissime, comperate con i guadagni di un carico di cocaina, dimostravano però il contrario. Il film è sgangherato, ma fatto con la consueta maestria di Hollywood, ha un successo enorme tra il pubblico giovanile e vince il premio per la miglior opera prima al 22º Festival di Cannes.

8. La canzone va confrontata con Francesco Petrarca (1304-1374), *Italia mia, ben che 'l sperar sia indarno*, CXXVIII, ultimi versi.

9. Vale la pena di ricordare che cantanti, attori e contestatori facevano uso di droghe leggere e di droghe pesanti. E che oggi la liberalizzazione delle droghe è un valore della Sinistra italiana. Sull'effetto delle droghe il lettore è invitato a informarsi altrove.

9. Canta il gruppo dei "Giganti". Non si capiva chi erano né che cosa ci facevano sul palco a cantare. Avevano l'aspetto di spaventapasseri, alti e magri. Le tre interviste diventano soltanto versi cantati, avulsi dalla realtà.

10. I cannoni erano scomparsi nel 1945, ma si pensa ancora alla guerra come se dovesse essere fatta con i cannoni e non con mezzi ancor più micidiali. I contestatori sono giovani che manifestano contro la guerra. Nel 1955 inizia in sordina la guerra americana in Vietnam, che finirà nel 1975 con la sconfitta statunitense. In numeri:

58.272 morti, 303.644 feriti e 1.719 dispersi tra i soldati americani;

266 000 morti e 1.170.000 feriti tra soldati e popolazione civile del Vietnam del Sud;

1.100.000 morti tra militari e civili nel Vietnam del Nord. I valori della democrazia o degli interessi americani sono esportati con bombe e napalm.

Per una rapida cronistoria cfr.

https://it.wikipedia.org/wiki/Guerra_del_Vietnam

https://it.wikipedia.org/wiki/Cronologia_della_guerra_del_Vietnam

https://it.wikipedia.org/wiki/Massacro_di_M%E1%BB%B9_Lai

----------I☺I----------

Nicola Salerno-Mario Panzer, *Non ho l'età (per amarti)*, 1964

Non ho l'età, non ho l'età per amarti
non ho l'età per uscire sola con te.
E non avrei, non avrei nulla da dirti
perché tu sai molte più cose di me.
Lascia che io viva,
un amore romantico
nell'attesa che venga quel giorno,
ma ora no,
non ho l'età, non ho l'età per amarti,
non ho l'età per uscire sola con te.
Se tu vorrai, se tu vorrai aspettarmi,
quel giorno avrai
tutto il mio amore per te.

Non ho l'età, non ho l'età
per uscire sola con te.
E non avrei, non avrei nulla da dirti
perché tu sai molte più cose di me.
Lascia che io viva,
un amore romantico
nell'attesa che venga quel giorno,
ma ora no,
non ho l'età, non ho l'età per amarti,
non ho l'età per uscire sola con te.
Se tu vorrai, se tu vorrai aspettarmi,
quel giorno avrai
tutto il mio amore per te.

Commento
1. Quando canta la canzone, Gigliola Cinquetti ha 16 anni. La voce è straordinariamente adatta al contenuto del brano musicale ed è capace di esprimere i dubbi e le incertezze delle ragazze del tempo. La vita non era più un rollino di marcia preconfezionato. Si poteva uscire dal rollino, ma i rischi erano in agguato. L'incertezza era un atteggiamento assai diffuso. Spesso la soluzione era immedesimarsi nelle situazioni descritte dalle canzoni di Sanremo. E viverle in prima persona.
2. A distanza di 60 anni (2022) la situazione è completamente cambiata e i ragazzini hanno una visione e un'esperienza diversa della vita. Non hanno paura di uscire di casa da soli o con gli amici. Ma la società italiana è profondamente cambiata. E i genitori sono al servizio dei figli.
3. Conviene confrontare questa canzone con *Sono una donna, non sono una santa* (1971), cantata da Rosanna Fratello, che presenta una situazione sentimentale molto diversa: non vuole concedersi subito, ma fra tre mesi, a maggio. Si può andare in campagna e l'aria è tiepida.
4. La canzonetta è composta da due strofe diverse soltanto per i due primi versi in azzurro.
5. La punteggiatura non è stata risistemata.
----------I☺I----------

Giorgio Calabrese-Gianfrancesco Guarnieri, *Un bene grande così*, 1965

Ho imparato
che il bene più grande
che esiste nel mondo
è sempre la mamma.

È alla mamma,
che mi vuole bene,
mi resta soltanto
una cosa da dire:

"Anch'io ti voglio bene,
un bene grande così".
"Anch'io ti voglio bene,
un bene grande così".

Mi prendevi nel letto dei grandi,
c'erano i tuoni, ed avevo paura,
mille modi di volere bene,
e adesso, più grande, comincio a capire.

"Anch'io ti voglio bene,
un bene grande così".
"Anch'io ti voglio bene,
un bene grande così".

Lo so che mi vuoi bene, sai,
più di tutti, perché sei la mia mamma.
"Anch'io ti voglio bene,
un bene grande così".

Commento
1. La canzone è valorizzata dalla musica e dalla voce di Anna Identici (1947). Il contenuto è esile, se si legge, ma diventa altra cosa quando è cantato e ascoltato. La voce della cantante (con accompagnamento del coro) ha un fascino ipnotico incredibile.
2. La canzone alla mamma è un tributo dovuto: l'Italia, soprattutto al sud, vive dentro la famiglia e legata alle tradizioni. La vita pubblica (lavoro, ferie e spettacoli) acquisterà importanza soltanto in futuro. In quegli anni decolla la riviera romagnola. I milanesi vi si precipitavano a fare i 15 giorni di ferie e poi tornavano al lavoro.
3. La canzone va confrontata con un'altra canzone di successo, Umberto Bertini-Eduardo Falcocchio, *Tutte le mamme* (1954), sicuramente più complessa, perché mette in rapporto le mamme con i figli, e poi le mamme invecchiano e i figli diventano grandi. Ed anche con Cesare Andrea Bixio-Bixio Cherubini, *Mamma* (1941), molto curata.
4. Nel quinto verso serve una "e" congiunzione, non la "è" voce del verbo *essere*: "E alla mamma mi resta da dire…". Stupiscono queste canzoni così sgrammaticate. Tuttavia è meglio non indagare sul livello culturale di parolieri e cantanti.
----------I☺I----------

Francesco Guccini (1940), *Dio è morto*, 1965

Ho visto
la gente della mia età andare via
lungo le strade che non portano mai a niente
cercare il sogno che conduce alla pazzia
nella ricerca di qualcosa che non trovano
nel mondo che hanno già
dentro le notti che dal vino son bagnate
dentro le stanze da pastiglie trasformate
dentro le nuvole di fumo
nel mondo fatto di città
essere contro od ingoiare
la nostra stanca civiltà.
È un Dio che è morto
ai bordi delle strade, Dio è morto
nelle auto prese a rate, Dio è morto
nei miti dell'estate, Dio è morto.

M'han detto
che questa mia generazione ormai non crede
in ciò che spesso han mascherato con la fede
nei miti eterni della patria e dell'eroe
perché è venuto ormai il momento di negare
tutto ciò che è falsità
le fedi fatti di abitudini e paura
una politica che è solo far carriera
il perbenismo interessato
la dignità fatta di vuoto
l'ipocrisia di chi sta sempre
con la ragione e mai col torto.
È un Dio che è morto
nei campi di sterminio, Dio è morto
coi miti della razza, Dio è morto
con gli odi di partito, Dio è morto.

Ma penso
che questa mia generazione è preparata
a un mondo nuovo e a una speranza appena nata
ad un futuro che ha già in mano,
a una rivolta senza armi
perché noi tutti ormai sappiamo
che se Dio muore è per tre giorni
e poi risorge.
In ciò che noi crediamo Dio è risorto,
in ciò che noi vogliamo Dio è risorto,
nel mondo che faremo Dio è risorto!

Commento

1. Francesco Guccini e Fabrizio De André sono i due cantautori italiani che hanno la formazione culturale più solida. Le loro canzoni trasudano cultura e riflessioni. In *Dio è morto*, un titolo forte e provocatorio, il cantautore esprime in modo sistematico i motivi che spingono i giovani a contestare il "sistema" e il consumismo. I giovani si sono staccati dalla generazione dei padri e non li capiscono più. Non capiscono più la loro vita e il loro sistema di valori, perché pensano che si possa volare, che si possono realizzare nuovi valori, fatti di pace, musica, amore, libertà. Credono a una "speranza appena nata" e credono anche che i valori sociali possano risorgere, come è risorto Dio. È facile credere, realizzare quel che si crede è molto più difficile. Con il senno di poi si può dire se i contestatori americani, europei e italiani degli anni Sessanta hanno costruito una nuova società oppure no.
2. È interessante la fusione di sacro e profano in un autore di estrema Sinistra, poco tenero con la Chiesa e poco tenero anche con i partiti ufficiali della Sinistra. Ma così è. Il fatto è che in quegli anni (ma anche nei secoli precedenti…) la Chiesa aveva l'egemonia sulla cultura e forniva la sua terminologia anche ai rivoluzionari e ai contestatori. Risulta anche dai canti rivoluzionari di fine Ottocento, pieni di speranza, di fede nell'avvenire e di valori cristiani messi in salsa socialista o comunista.
3. È facile contestare, ma bisogna mettersi anche dal punto di visa di chi è contestato. Un'auto comperata a rate serviva per andare al lavoro e/o a far la spesa, per i bisogni della famiglia e per andare in ferie. E anche le ferie erano considerate un valore: un po' di tempo libero e di chiacchiere senza capo né coda con gli amici e con i bagnanti che si trovavano sulla spiaggia. Al limite anche con la propria moglie. Le prime ferie degli italiani risalgono agli anni Trenta e sono un merito del Nazional-fascismo.
4. La società tradizionale è però condannata in blocco, senza attenuanti. Eppure proprio i genitori, che si erano scannati per dare ai figli un futuro migliore del loro, danno ai figli quella sicurezza economica e quel tempo libero che permette sia di pensare sia di contestare. Ma i giovani contestatori non lo sanno e non lo capiscono. Né lo capiranno.
5. Sul piano stilistico e musicale gli "attacchi" delle tre strofe sono potenti, soprattutto grazie alla voce dell'autore: "Ho visto", "M'han detto", "Ma penso". La canzone è immersa in una cultura ecclesiastica. Il Concilio Vaticano II (1962-65) era appena terminato. Ma quella e soltanto quella era la cultura del tempo, che pervadeva l'intera società. D'altra parte anche i rivoluzionari del Settecento e dell'Ottocento prendevano o rubavano a piene mani dalla Chiesa cattolica. Niente di nuovo sotto il sole.
5. Resta il fatto di una radicale frattura tra i valori delle giovani generazioni e i valori dei padri, della generazione precedente. Anche i bambini contestano, e poi cambiano modo di pensare e vedono la realtà con altri occhi, quelli di adulti. A distanza di 60 anni si può vedere se quei giovani contestatori accaniti hanno costruito una società migliore, conforme alle loro idee, uguale o peggiore di quella dei loro padri. Le parole sono soltanto emissioni di voce, servono i fatti. Certamente si può riconoscere che i giovani erano in buona fede e le loro speranze erano sincere. E che essi mancavano di qualsiasi esperienza della vita… E al futuro, alla nuova società, hanno lasciato soltanto le loro spesso splendide canzoni. E basta.
6. Se si confronta Guccini con Sanremo, si scopre l'incompatibilità dei due mondi: il mondo delle can-

zoni sentimentali con un pizzico di tragedia e molta commedia, e un mondo che guarda la vita e la cultura con ben altro respiro. Ma ci sono stati e ci sono estimatori di Sanremo come estimatori di Guccini. Meglio così.
6. *In cauda venenum.* I campi di sterminio e i miti della razza c'entrano come i cavoli a merenda. Bastava restare in argomento: la contestazione giovanile del 1968 in arrivo. Neanche criticare le rate dell'auto è una buona riflessione: 15 giorni al mare voleva dire fare altre esperienze, arricchirsi culturalmente, vedere il mondo con altri occhi. Eppure per molti, cioè per quelli che restavano a casa, le vacanze al mare erano percepite come qualcosa di strano, di incomprensibile: non aveva senso andare in albergo e pagare il vitto, quando si era abituati a prepararsi da mangiare a casa. Né aveva senso passare il giorno distesi sulla spiaggia ad abbronzarsi. Le vacanze dovevano entrare nell'ordine normale delle idee e viste per gli aspetti positivi che avevano. Anche per i posti di lavoro che creavano. Il Gargano lavora i tre mesi estivi e poi si riposa. Negli anni Ottanta le infrastrutture sono inesistenti, ma un po' alla volta i turisti sono attirati in modo più decente. I campeggi sorgevano come funghi, i guadagni erano facili e sicuri, gli investimenti erano minimi, e il disgraziato che arrivava doveva piantare la tenda tra i filari di vigne, sulle stoppie o vicino al camino del ristorante. E magari c'erano due docce per 100 persone.
7. Le cose importanti sono altre: a) Contestare e rifiutare il consumismo e poi dire "tutto e subito" o fare autoriduzione al supermercato è una contraddizione in termini, mai percepita da alcuno. b) *Consumismo* vuol dire che le fabbriche producono, vuol dire che le fabbriche assumono, vuol dire più posti di lavoro per gli operai. Nessuno capisce il problema… L'ignoranza più radicale ed esasperata caratterizza i contestatori e ugualmente i loro critici.
8.Vale la pena di fare ancora qualche osservazione sul consumismo. La società italiana era povera, in moltissime regioni era poverissima. E all'improvviso i negozi si riempiono di buone cose da consumare. L'economia era ancora basata sull'autoconsumo o sul baratto. E circolava poco denaro. La reazione è duplice: c'è chi può acquistare e acquista e c'è chi non può acquistare e non acquista, e reagisce male. C'è chi si sente in colpa (chissà perché) per questa abbondanza, ricordando la vita risparmiosa del passato, e la demonizza. Sicuramene la demonizzano coloro che non possono comperare i nuovi beni. E così il *consumo* dei nuovi beni diventa *consumismo*, *spreco di risorse*, moralisticamente da condannare: si poteva continuare a vivere come prima, tirando la cinghia. Ovviamente era una riflessione miope. In realtà si stava passando da una *economia dell'autoconsumo* a una *economia di mercato*, cioè si produceva non per sé, ma per vendere: due cose completamente diverse. E la nuova economia rende soltanto sovrabbondanti i beni di consumo precedenti. E poi introduce nuovi beni di consumo: il salario mensile e con la tredicesima, la radio, la "500" familiare ed eterna, le vacanze, la bicicletta, il motorino, il giradischi, la fotocamera, che sono certamente superflui, ma che rendono più piacevole la vita. Nessuno però si accorge che dietro le quinte nascono nuove imprese che creano migliaia di posti di lavoro per gli operai. Tutti vedono l'apparenza, la superficie delle cose… Per questo motivo sorgono da una parte i giovani ladri che fanno autoriduzione, dall'altra i moralisti più incalliti che urlano a morte contro il consumismo, la società borghese e l'economia o la società capitalistica, che ti sfrutta e che crea continuamente nuovi bisogni, bisogni non necessari… Ed Herbert Marcuse, un intellettuale particolarmente intelligente, scrive *L'uomo a una dimensione* (*One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, 1964), quella economica di consumatore cieco di beni prodotti da altri, di cui si diventa schiavi (*alienazione*). Ammesso (e non concesso) che si trattasse della sola dimensione economica, ben presto si sarebbero aggiunte altre dimensioni, ad esempio quella culturale. Un libro contiene cultura, la sua produzione era costosissima. Ora si possono abbattere i prezzi, stampare in quantità smisurate, pure per il mercato internazionale, e il libro diventa simile a un kg di mele o di pere o di albicocche che si trova sugli scafali del supermercato. Nasce il benessere diffuso, almeno in Occidente.
9. Non serve fare l'elogio della società del benessere, è una perdita di tempo. Serve piuttosto indicare, anche con il senno di poi, i limiti e i problemi connessi a questa società. Essa ha bisogno di risorse per funzionare, e le risorse naturali sono limitate, le risorse artificiali possono essere illimitate, ma producono inquinamento. Basti pensare alle sostanze plastiche, poco costose, utili e indistruttibili. Ma il problema più grosso dovrebbe essere ormai altrove: la ricchezza nuoce a se stessa. Strade e autostrade sono intasate e si intaseranno ancora di più. I lavori in corso rendono le autostrade simili alle strade normali e il territorio italiano rende difficile costruire altre autostrade… Il risparmio di tempo e consumi si riduce sempre più. Le città sono intasate dai turisti (quelle italiane anche da rifiuti). Ed ora anche nelle chiese di tutt'Europa si entra con il biglietto, perché i fedeli sono diminuiti e le chiese hanno bisogno di manutenzione costante e continua… Dall'economia dell'*autoconsumo* e del *baratto* si è passati all'*economia di mercato* ed ora all'*economia dello spreco*: non è importante *consumare*, è importante *comprare*, poi si può anche buttare subito via, perché così si dà lavoro agli operai e il volano dell'economia continua a girare. Questa è ora l'economia nel mondo occidentale. Dallo spettro della povertà si è passati allo spettro del benessere e dell'opulenza.
10. L'espressione "Dio è morto" è presa da Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, 1882 (*Aforisma 125, L'uomo folle*), e si riferiva alla crisi di valori causata dal Cristianesimo, che proponeva l'altro mondo e la vita ascetica come valori di vita. Una interpretazione sbagliata. Il Cristianesimo è ben altra cosa.

Paul McCartney (1942), *Yesterday*, 1965

Yesterday, all my troubles seemed so far away,
Now it looks as though they're here to stay,
Oh, I believe in yesterday.
Suddenly, I'm not half to man I used to be,
There's a shadow hanging over me.
Oh, yesterday came suddenly.
Why she had to go?
I don't know she woldn't say.
I said something wrong,
Now I long for yesterday.
Yesterday, love was such an easy game to play,
now i need a place to hide away,
oh, I believe in yesterday.

Commento
1. *Yesterday* è in assoluto la canzone dei "Beatles" più celebre, ma è anche considerata il brano più famoso del sec. XX con oltre 1.600 copertine realizzate. Pubblicata nel 1965 nell'album *Help!*, la canzone (come racconta la leggenda) nasce dall'ennesimo sogno di Paul McCartney. Mentre dormiva a casa della sua compagna Jane Asher, egli sognò di comporre una melodia. E si alzò subito dal letto, correndo verso il pianoforte prima che il ricordo svanisse. La melodia era pronta, ma mancavano ancora il testo e un arrangiamento che la reggesse. Nel maggio 1965 Paul volò a Lisbona per una vacanza, ospite di Bruce Welsh, cantante degli "Shadows". Qui completò il brano *Yesterday* e lo registrò pochi mesi dopo, con l'arrangiamento semplice di chitarra e archi.
2. La canzone va bene per tutti e pesta i piedi a nessuno. In tutto l'universo infiniti esseri hanno avuto una delusione amorosa o un amore morto fin sul nascere. E si possono identificare. Ma non è questo esile motivo che ha reso famoso il testo, bensì l'insieme di testo, musica e interpretazione dal vivo.
3. Vale la pena di sottolineare che le canzoni italiane di Sanremo ma anche quelle fuori del festival erano diverse. Cercavano sempre di pestare i piedi a qualcuno: il moroso, la morosa, gli amici, lo stesso Dio. E avevano un altro pubblico, meno universale. Sta al cantautore scrivere per un segmento o per un altro del pubblico e dire quel che il pubblico (prescelto) si aspetta di sentire o suggerire pensieri, che il pubblico gradisce. E "The Beatles", nonostante la loro giovanile età, hanno saputo leggere nel profondo del cuore del pubblico. In dieci anni (1960-70) hanno scritto moltissime canzoni, pubblicato numerosi dischi di successo, incassato cifre che fanno impallidire. E sono divenuti baronetti per l'immagine positiva che hanno dato all'Inghilterra e per il denaro che hanno fatto entrare nelle case dello Stato. Poi il gruppo si è sciolto o è scoppiato e ognuno è andato pe la sua strada. John Lennon (1940-1980) è stato ucciso da qualcuno che aveva idee diverse e si sentiva ferito dai suoi atteggiamenti.
4. Non è importante che "The Beatles" piacciano o dispiacciano. Il ricercatore deve chiedersi perché sono piaciuti al pubblico internazionale, che cosa hanno detto che piaceva, quali corde di questo pubblico sono riusciti a far risuonare, quali novità hanno introdotto, quanto hanno fatto girare l'economia nazionale e internazionale, quale eredità ci hanno lasciato.
5. Ma il ricercatore è pestifero: suggerisce poi di confrontare la produzione di Sanremo (o italiana) con le canzoni di Bob Dylan, dei "Beatles", per coglierne somiglianze e differenze e per capire meglio la produzione nazionale. Le canzoni dei gruppi stranieri sono fuori dello spazio e del tempo. Le canzoni italiane sono legate agli anni Sessanta, poi sopravvivono nel ricordo, ma del solo pubblico italiano. *Non ho l'età (per amarti)* (1964), cantata da Gigliola Cinquetti, può essere una canzone eterna. Invece *Sono una donna, non sono una santa* (1971) di Rosanna Fratello non esce dal decennio, perde qualsiasi attualità, finisce nel passato. D'altra parte sono state scritte per il pubblico italiano e sono state utili al pubblico italiano, a cui aprivano gli occhi sul mondo.
6. Il gruppo "The Beatles" nasce a Liverpool nel 1960 e si scioglie nel 1970. Nel 1964 i componenti sono: John Lennon (1940-1980), Paul McCartney (1942), Ringo Starr (1940) e George Harrison (1943-2001). Ha segnato un'epoca nella musica, nel costume, nella moda e nella Popart. A distanza di vari decenni dal loro scioglimento ufficiale (e dopo la morte di due dei quattro componenti) essi contano ancora un enorme seguito e numerosi *fan club* in ogni parte del mondo. Stando alle stime dichiarate, hanno venduto a livello mondiale oltre un miliardo di copie fra album, singoli e musicassette, risultando fra gli artisti di maggior impatto e successo e, negli USA, quelli con il maggior numero di vendite. Sono inoltre al primo posto della lista dei 100 migliori artisti secondo la rivista "Rolling Stone".
7. «Il 4 marzo 1966 il quotidiano "Evening Standard" pubblicò una storica intervista a John Lennon. Quel giorno, il "London Evening Standard", un quotidiano inglese, si prese la briga di pubblicare una scomoda intervista di Maureen Cleave a John Lennon. Il Beatle disse che il cristianesimo era ormai allo sbando e "*destinato a svanire. Chi vivrà vedrà se ho ragione o no.*

Paul McCartney (1942), *Ieri*, 1965

Ieri tutti i miei guai sembravano lontanissimi,
adesso sembrano quasi che stiano di casa qui,
oh, io credo in ieri.
All'improvviso non sono l'uomo che ero,
c'è un'ombra che sta sopra di me.
Oh, ieri è venuto all'improvviso.
Perché lei se n'è andata?
Non so, non me l'ha voluto dire.
Ho detto qualcosa di sbagliato,
ora io desidero ieri.
Ieri l'amore era una facile partita da giocare,
ora ho bisogno di un posto dove nascondermi,
oh, io credo in ieri.

I Beatles sono più popolari di Gesù Cristo adesso. Non so chi morirà per primo. Il Rock and Roll o il Cristianesimo. Gesù era nel giusto, ma i suoi discepoli non lo erano altrettanto". Fu una dichiarazione sconvolgente, che scatenò un putiferio, soprattutto negli ambienti cristiani e nella chiesa cattolica.
"*Cosa avrebbe fatto Lui se avesse avuto a disposizione pubblicità, dischi, film, televisione e giornali? Per diffondere il suo messaggio Cristo fece dei miracoli. Ebbene, il miracolo di oggi sono i mezzi di comunicazione; quindi mettiamoci a usarli."*
La frase di Lennon non passò affatto inosservata, anzi, in men che non si dica, il faccione di Lennon venne pubblicato con il titolo "*I Beatles sono più famosi di Gesù*".
Inutile dire che fu un mezzo disastro: mancavano due settimane all'inizio del tour americano dei Beatles, e le reazioni del pubblico non furono per nulla accoglienti, anzi. Iniziarono dimostranze *anti-Beatles* nelle principali città americane, denunce, dischi bruciati, falò, e musica messa al bando da alcune stazioni radiofoniche.
L'intervento del *manager*, Brian Epstein, fu un mano santa. Convinse Lennon a fare marcia indietro sulle sue parole e chiedere scusa durante una conferenza stampa: "*Volevo solo dire, che oggi i gruppi beat hanno più* appeal *sui giovani che la religione*"» (https://stonemusic.it/3973/i-beatles-sono-piu-famosi-di-gesu-parola-di-john-lennon/). Quando fa l'intervista, Lennon ha 26 anni ed era certamente dominato dal *delirio di onnipotenza*. L'08.12.1980 l'ex "Beatle" è ucciso con quattro colpi di pistola nell'entrata del "Dakota Building", sua residenza a New York City, da un fan che non aveva apprezzato le sue dichiarazioni. Il 14. 12.1980, milioni di persone in tutto il mondo risposero all'appello della Ono di fermare ogni attività per 10 minuti di silenzio in onore di Lennon. Trentamila si riunirono a Liverpool, e circa 225.000 persone si recarono a Central Park, vicino al luogo del delitto. In questi dieci minuti, ogni stazione radiofonica di New York City sospese le trasmissioni. Almeno tre fan dei "Beatles" si suicidarono, portando la moglie Yoko Ono a fare un pubblico appello chiedendo ai fan di non disperarsi e di non compiere atti estremi per amore di John. Al processo l'omicida si dichiarò colpevole e fu condannato ad una pena da un minimo di 20 anni al massimo dell'ergastolo. A partire dal 2000, scontato il termine minimo di pena, i fan impedirono per ben nove volte che fosse scarcerato sulla parola.
8. Il lettore discuta se Lennon aveva il "diritto" di esprimere le sue idee sulla religione (o su altri argomenti) o se doveva starsene zitto, perché a) il problema non era di sua competenza o perché b) poteva offendere i fan o altri. Può considerare anche la variabile "casa sua": il cantautore parlava a casa sua, nel suo ambito culturale, o usciva ampiamente dall'ambito della cultura casalinga o inglese? Rovesciando il problema, può discutere se i fan avevano il "diritto" di imporre le loro idee o di chiedere rispetto per le loro idee. Ma anche qui il guaio era fatto, tutti si accorgono del problema dopo l'intervista. Prima era impossibile prevedere le reazioni. Poteva anche succedere che i fan non reagissero o che perdonassero Lennon per i meriti culturali, musicali e artistici del quartetto e che ingoiassero il rospo…
9. Resta il fatto che a) il successo gli aveva dato ampiamente alla testa: aveva soltanto 26 anni, ma in sei anni dalla nascita del quartetto aveva guadagnato fiumi di denaro. E che b) la battuta era imprudente e da bar, a prescindere che offendesse qualcuno o che qualcuno si sentisse offeso. Bastava un po' di cultura e di intelligenza per capire quanto l'affermazione fosse stupida e ridicola, e sicuramente infondata, con il senno di prima e di poi. Lennon era soltanto un cantante, un cantante di successo e pure di grande successo, e faceva bene a non uscire dall'ambito dei brani musicali. L'errore gli è costato quattro pallottole in corpo e una morte prematura.
10. Il lettore potrebbe anche fare delle profonde riflessioni filosofiche e chiedersi se Lennon ha avuto la stessa fortuna di Dante Alighieri, mandato in esilio dagli avversari e che come reazione all'esilio scrisse la *Divina commedia*. La fortuna del "Beatles" sarebbe stata quella di morir giovane, circondato dal mito e dalla gloria, e di lasciare intatta ed imperitura la fama del quartetto con l'aureola del martire (come nelle religioni). Potrebbe anche commentare moralmente che "*Sic transit gloria mundi!*" o che "*Vanitas vanitatum, omnia vanitas!*". Ma potrebbe anche avere un sussulto di lucidità intellettiva, vedere le cose dall'alto, dal cielo, ricordare altre morti e altri miti, ad esempio Marilyn Monroe (1926-1963) o Elvis Presley (1935-1977), e fare riflessioni o speculazioni teoriche sulla psicologia di massa (americana). E chiedersi se si tratta (o no) di una *isteria collettiva*, che ha bisogno di miti per vivere e che ha una visione allucinata della realtà. E invece il lettore non ha visto alcuno di questi problemi ed è andato a farsi una passeggiata.
11. L'anno dopo in Italia qualcuno commette lo stesso errore e suscita polemiche: Domenico Modugno (1928-1994), *Dio, come ti amo*, 1966. Tira in ballo Dio. Nessuno avrebbe pensato di lapidarlo, era tempo sprecato. Qualcuno gli avrebbe dato dell'idiota o dell'imbecille, bastava e avanzava. Allora vuol dire che la libertà di parola è limitata? Assolutamente no, e non c'entra la libertà di espressione. C'entra qualcos'altro: tutto si può dire, ma nei dovuti modi e nei dovuti luoghi. Esempi che compariranno in seguito: *Lady Mary* non si può tradurre alla lettera, la traduzione non renderebbe merito al testo originale, si è costretti a lasciare l'espressione non tradotta o a ricorrere a una traduzione del tutto libera. In questo stesso brano c'è il problema del titolo: *Yesterday*. La traduzione ovvia è *Ieri*, che non… va bene: è troppo corto. Conviene la traduzione letterale: *Il giorno di ieri*.
12. Una sorpresa. Si potrebbe confrontare *Yesterday* con la canzone dello stesso titolo di Luigi Tenco (1938-1967), *Ieri*, 1959. Sono due mondi diversi.
----------I☺I----------

Tommaso Biggiero-Marcello Minerbi, *Facciamo l'amore, non la guerra*, 1966

Non siamo come voi
non capiamo il mondo come voi
noi vogliamo tra le mani questo mondo
per poterlo accarezzare

per vivere
per amare
non per uccidere
non per sparare
non per uccidere
non per sparare
Facciamo l'amore non la guerra
Facciamo l'amore non la guerra
non la guerra (Due volte.)

Se ci sdraiamo sui prati
è per guardare il cielo insieme
non per uccidere
non per sparare
E quando siamo innamorati
diamo (=ci doniamo) come facevate voi
e c'è qualcosa in fondo a noi
che ci grida "prendi la tua strada e vai"

per sorridere
per amare
non per uccidere
non per sparare
non per uccidere
non per sparare
Facciamo l'amore non la guerra
Facciamo l'amore non la guerra
non la guerra (Due volte.)

Commento
1. *Facciamo l'amore[,] non la guerra* è la canzone italiana più anti-militarista. È semplice ed efficace, abbina amore e guerra e invita a scegliere l'amore, cioè l'attività sessuale tra maschio e femmina. E, come le canzoni inglesi o americane, non pesta i piedi a nessuno. È cantata da Davide Caci e Sara Musella, due artisti sconosciuti al gran pubblico. Qualcuno la accusa di aver plagiato Brian Wilson-Mike Love, *Vibrazioni positive* (1966), cantata da "The Beach Boys" ("Ragazzi di spiaggia"), un gruppo statunitense, ma i problemi di plagio qui sono fuori luogo. È un prodotto che sicuramente sarebbe stato ben accetto ai giovani, pieni di ideali e di buoni sentimenti e normalmente incapaci di pensare e di chiedersi che cosa succede nel mondo e perché. Nella realtà poi c'è qualcuno, con nome e cognome, che fa la guerra e la fa per certi scopi e per motivi determinati. E non si vive di belle parole, di slogan e di metafore:

> noi vogliamo tra le mani questo mondo
> per poterlo accarezzare.

2. Il motivo è di provenienza straniera, dai "figli dei fiori" ai movimenti statunitensi contro la guerra in Vietnam. In Italia non c'erano guerre né in Europa. È comodo esser contro la guerra altrui, ma è meglio non farci caso. In Italia è finito il Concilio Vaticano II (1962-65) e si sta diffondendo la contestazione giovanile. Soltanto il PCI era contro la guerra degli USA, ma non perché fosse contro la guerra in sé, bensì per fare del balordo e superficiale anti-americanismo a favore dell'URSS, che lo finanziava. Per lo stesso motivo voleva il disarmo della polizia.
3. La canzone non va oltre i limiti di una canzone "impegnata". Enuncia tesi, non fa e non può fare alcuna analisi. L'analisi su ciò che spinge alla guerra non si trova da nessun parte. In genere Sinistra italiana, anarchici e pacifisti sono contro la guerra, e tutto finisce lì. Riflettere sulle cause della guerra è troppo faticoso, meglio non farlo.
4. E sull'amore, che sostituirebbe la guerra, non è molto precisa: vuol dire distendersi sui prati e guardare il cielo. Niente amor libero, è ancora tabù. È meglio non scandalizzare i benpensanti.
5. Tra i contestatori si diffondono droghe leggere e pesanti quale forma di lotta contro il Potere Costituito e alla ricerca di nuove libertà. La liberalizzazione della droga è ancora oggi un ideale di vita della Sinistra.
6. La produzione italiana di canzoni contro la guerra è piuttosto limitata. Gli autori sono Fabrizio De André con molteplici canzoni, poi Francesco Guccini, infine Enrico Maria Papes-Sergio Di Martino, *Mettete dei fiori nei vostri cannoni* (1964), Tommaso Biggiero-Marcello Minerbi, *Facciamo l'amore non la guerra* (1966) e Franco Migliacci-Mario Lusini, *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* (1966), la migliore, che indica pure quale guerra, e Umberto Napolitano, *Mille chitarre contro la guerra* (1966).
7. Nel 1991 il PCI diventa PDS: il punto di riferimento, l'URSS, si era frantumato negli Stati costitutivi. Nel 1994 il PDS con Achille Occhetto come segretario è sconfitto da Forza Italia, il partito che Silvio Berlusconi, un industriale milanese, mette in piedi in tre mesi. Con questa sconfitta apocalittica la cultura della Sinistra italiana collassa e scompare. Coloro che ne avevano scritte le canzoni (Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli, Ivan Della Mea ecc.) sono muti più dei pesci roccificati del Triassico. Nessuno se ne accorge e nessuno recita il *De profundis*.
8. Il testo è senza punteggiatura: per i contestatori essa non serviva. Vizio comune di tutti i cantautori.
----------I☺I----------

Adriano Celentano-Luciano Beretta-Miki Del Prete, *Il ragazzo della via Gluck*, 1966

Questa è la storia
di uno di noi
anche lui nato per caso in via Gluck
in una casa, fuori città
gente tranquilla, che lavorava
là dove c'era l'erba ora c'è
una città
e quella casa
in mezzo al verde ormai
dove sarà

Questo ragazzo della via Gluck
si divertiva a giocare con me
ma un giorno disse
vado in città
e lo diceva mentre piangeva
Io gli domando amico
non sei contento
vai finalmente a stare in città
là troverai le cose che non hai avuto qui
potrai lavarti in casa senza andar
giù nel cortile
"Mio caro amico, disse
qui sono nato
in questa strada
ora lascio il mio cuore
ma come fai a non capire
è una fortuna, per voi che restate
a piedi nudi a giocare nei prati
mentre là in centro respiro il cemento
ma verrà un giorno che ritornerò
ancora qui
e sentirò l'amico treno
che fischia così".

Passano gli anni
ma otto son lunghi
però quel ragazzo ne ha fatta di strada
ma non si scorda la sua prima casa
ora coi soldi lui può comperarla.
torna e non trova gli amici che aveva
solo case su case
catrame e cemento
là dove c'era l'erba ora c'è
una città
e quella casa in mezzo al verde ormai
dove sarà?
Eh no,
non so, non so perché
perché continuano
a costruire le case
e non lasciano l'erba
non lasciano l'erba
non lasciano l'erba
non lasciano l'erba
Eh no,
se andiamo avanti così, chissà
come si farà
Chissà …

Commento

1. Conviene confrontare la canzone di Celentano con quelle che negli stessi anni erano scritte dalla cultura di Sinistra come *Monopoli* (1970) di Giovanna Marini o *Non piangere oi bella* (1972) di Alfredo Bandelli. Sono due mondi diversi. Celentano sa articolare in versi un buon ragionamento e buone osservazioni sull'individuo e sui cambiamenti sociali negativi che aspettano l'individuo, lo spettatore e l'ascoltatore. La cultura di Sinistra si limita a protestare, a recriminare e a dare la colpa agli altri, ai borghesi, ai capitalisti, ai nordisti (ovviamente) razzisti che disprezzano i "terroni". E tuttavia i "terroni" continuano ad andare a lavorare al nord o restano al sud a fare lavori socialmente non necessari, come quello dei forestali, il cui lavoro consiste nel far passare il tempo o anche (com'è successo e continua a succedere) nell'incendiare qualche bosco per dimostrare che c'è bisogno assoluto della loro presenza. E Palermo è la capitale dell'assenteismo mondiale. I dipendenti comunali amano il tempo libero *dal* lavoro, uno su due.
2. La punteggiatura è quella originale o è la mancanza di punteggiatura che caratterizza moltissimi testi musicali, che non sono mai passati per le mani del filologo. La "punteggiatura libera" in questo caso si può interpretare come aderenza alla lingua parlata, alla cultura dei personaggi della canzone.
3. Con un intuito davvero eccezionale Celentano mette in versi e fa conoscere i primi problemi dello sviluppo economico italiano (1958-61). E riesce a scrivere ottime canzoni, che pure fanno riflettere. Anche gli altri suoi testi sono di ottimo livello e fanno pensare. E non rigurgita di cultura classica come De André e Guccini, che scrivono negli stessi anni.



1. *Adriano Celentano*, s.d.





1. *Via Gluck agli inizi dell'urbanizzazione selvaggia*, Milano, 1960-64. *In Italia il* boom *economico avviene nel 1958-61. L'arrivo di lavoratori dal resto d'Italia porta a costruire centinaia di palazzoni di trenta piani con locali ridotti all'essenziale: sono piccole prigioni per famiglie intere di tre o quattro persone.*

2. *Nuovi quartieri e nuovi palazzi*, Milano, 2003. *Un palazzo di 30 piani riduce i costi di costruzione e risparmia spazio prezioso, ma si trasforma in un dormitorio, poiché chi lo abita esce di casa per andare al lavoro e ritorna a casa dal lavoro. Permette pure enormi speculazioni edilizie, anche se il prezzo di vendita diventa abbordabile per le modeste entrate di chi lo abiterà. In ogni caso a causa degli spazi ristretti non si può fare vita casalinga o non si percepisce il problema, felici di avere un appartamentino in cui vivere.*

----------I☺I----------

Mick Jagger-Keith Richards, *Lady Jane*, 1966

My sweet Lady Jane
When I see you again
Your servant am I
And will humbly remain

Just heed this plea my love
On bended knees my love
I pledge myself to Lady Jane

My dear Lady Anne
I've done what I can
I must take my leave
For promised I am
This play is run my love
Your time has come my love
I've pledged my troth to Lady Jane

Oh my sweet Marie
I wait at your ease
The sands have run out
For your lady and me

Wedlock is nigh my love
Her station's right my love
Life is secure with Lady Jane.

Commento
1. Il testo dei "Rolling Stones" ("Pietre Rotolanti") non deve sembrare semplice, tanto meno semplicistico: deve inserirsi nella musica e non distrare né attirare l'attenzione, perché la musica è più importante. Perciò è circolare e ripetitivo. Come gli altri testi del gruppo.
2. Il brano musicale ci trasporta in un'atmosfera elisabettiana grazie all'uso di strumenti inconsueti quali il *dulcimer* suonato da Brian Jones e al testo che pare riferirsi a Jane Seymour, moglie di Enrico VIII. Potrebbe però anche riferirsi a Lady Jane Grey, erede indicata del trono di Inghilterra da Edoardo VI, imprigionata e fatta decapitare da Mary Tudor (Maria la sanguinaria) nel 1554. Per molti fan dei "Rolling Stones" è uno dei capolavori dell'album e dell'intera produzione del primo periodo del gruppo musicale. La versione registrata in studio non contiene il suono della batteria o percussioni di altro genere. Invece le versioni dal vivo dell'epoca hanno anche la parte di batteria inclusa.
3. Il brano musicale si può utilmente confrontare con la produzione italiana di quegli anni: quella alta (De André, Guccini), quella popolare (Celentano, Paoli e gli altri) e quella dei "cani sciolti".
4. La storia d'amore che il gruppo canta non ha nessun corrispettivo nelle canzoni italiane. Neanche la musica e neppure l'uso di strumenti insoliti: la sperimentazione non ha mai coinvolto i gruppi italiani,

Mick Jagger-Keith Richards, *Mia cara Giovanna*, 1966

Mia dolce Giovanna,
quando ti rivedo,
il tuo servitore son'io
e umilmente lo resterò

Solo dà ascolto a questa richiesta, amore mio,
in ginocchio, amore mio,
mi offro in pegno a Giovanna.

Mia cara Anna,
ho fatto quello che ho potuto,
devo congedarmi da te,
perché sono fidanzato,
il bel gioco è finito, amore mio,
è giunta la tua ora, amore mio,
ho giurato fedeltà a Giovanna.

Mia dolce Mariella,
aspetto che tu ti senta a tuo agio,
la clessidra si è svuotata,
per la tua signora e per me.

Quando l'amore è vicino, amore mio,
siamo arrivati al capolinea, amore mio,
la vita è al sicuro con Giovanna.

che lavoravano in proprio o imitavano la musica statunitense. Il pubblico era completamente diverso.
5. In Italia la canzone si riduce a un verso taroccato:

Oh, lady Jenny,

facile da memorizzare e ancor più facile da ripetere. Il resto era dimenticato. A parte ciò la canzone era apprezzata. Le canzoni italiane avevano un filo conduttore e richiedevano concentrazione. I cantautori italiani trattavano problemi che toccavano sul vivo gli spettatori o gli utenti. Le canzoni inglesi e statunitensi puntavano invece sulla musica ed erano circolari e ripetitive. Potevano essere cantate senza neanche pensarci.
6, In Francia c'è un'imitazione postuma: David Alexandre Winter (1943), *Oh, Lady Mary*, 1969.
----------I☺I----------

Mick Jagger-Keith Richards, *Think*, 1966

I'm givin' you a piece of my mind.
There no charge of any kind.
Try a very simple test.
You should just retrace your steps.

And think back, back a little bit baby.
Back, back alright.
Think, think, think back baby.
Think, think back a bit girl.
Think, think, think back baby.
Tell me who's fault was that, babe?
Tell me who's fault was that, babe?

Think about a year ago.
How we lived I'll never know.
Connin' people for a dime.
Here's another piece of my mind.

And think back, back a little bit, baby.
Back, back alright.
Think, think, think back, baby.
Think, think back a bit, girl.
Think, think, think back, baby.
Tell me who's fault was that, babe?
Tell me who's fault was that, babe?

Take a look inside yourself.
You're not really someone else.
Still, I am the same old me.
You say I lack maturity.

But think back, back a little bit, baby.
Back, back, alright!

We're not children anymore.
We don't need to play with toys.
Take a look and you will find
you're gettin' old before your time.

But think back, back a little bit, baby.
Back, back alright.
Think, think, think back, baby.
Think, think I said back a bit, girl.
Think, think, think back, baby.
Tell me who's fault was that, babe?
Tell me who's fault was that, babe?

I said think.
You'd better think back a little bit.
I said think.
What about last year and the year before?
I said think.
You promised me so much.
I said think.
Doncha 'member what you said?

Mick Jagger-Keith Richards, *Pensa*, 1966

Ti sto dando un pezzo della mia mente.
Nessun compenso di nessun tipo.
Prova un test molto semplice.
Dovresti soltanto ripercorrere i tuoi passi.

E ripensarci, ripensarci un po', *baby*.
Ripensaci, ripensaci bene.
Ripensaci, ripensaci, ripensaci, *baby*.
Ripensaci, ripensaci un po', ragazza.
Ripensaci, ripensaci, ripensaci, *baby*.
Dimmi: di chi è stata la colpa, bimba?
Dimmi: di chi è stata la colpa, bimba?

Pensa all'anno scorso.
Non saprò mai come abbiamo vissuto.
Pregare le persone per un centesimo.
Ecco un altro pezzo della mia mente.

E ripensaci, ripensaci un po', *baby*.
Ripensaci, ripensaci bene.
Ripensaci, ripensaci, ripensaci, *baby*.
Ripensaci, ripensaci un po', ragazza.
Ripensaci, ripensaci, ripensaci, *baby*.
Dimmi: di chi è stata la colpa, bimba?
Dimmi: di chi è stata la colpa, bimba?

Guardati dentro.
Non sei veramente qualcun'altra.
Ancora, io sono lo stesso di un tempo.
Dici che sono carente di maturità.

Ma ripensaci, ripensaci un po', *baby*.
ripensaci, ripensaci bene!

Non siamo più bambini.
Non abbiamo bisogno di giocare con i giocattoli.
Guarda e troverai
che stai invecchiando prima del tempo.

Ma ripensaci, ripensaci un po', *baby*.
ripensaci, ripensaci bene
ripensaci, ripensaci, ripensaci, *baby*.
ripensaci, ho detto ripensaci un po', ragazza.
ripensaci, ripensaci, ripensaci, *baby*.
Dimmi: di chi è stata la colpa, bimba?
Dimmi: di chi è stata la colpa, bimba?

Ho detto *pensa*.
Faresti meglio a ripensarci un po'.
Ho detto *pensa*.
Che mi dici dell'anno scorso e dell'anno prima?
Ho detto *pensa*.
Mi hai promesso così tanto.
Ho detto *pensa*.
Non ricordi quello che hai detto?

Commento

1. Il testo dei “Rolling Stones” invita a pensare… Ma si tratta di riflettere su una storia d’amore che riguarda il protagonista e una ragazza. Lui la invita a pensare al passato, per giungere a dire di chi è la colpa della loro separazione, di lui o di lei. La domanda è ripetuta più volte e diventa ossessiva. L’ennesimo blando litigio resta aperto, non ha una conclusione. Ma la musica e non il testo la fa da padrona. Questo come gli altri testi sono costruiti per essere cantati negli spettacoli dal vivo, davanti a migliaia di persone ipnotizzate: il testo ha parti che sono ripetute più volte.

2. Il cantautore può contare su parole brevi e su una notevole ricchezza di termini per indicare una ragazza: *baby*, *girl*, *babe*. Ma ha ancora: *miss*, *lady*. E sono tutti monosillabi o al massimo bisillabi. Il lettore veda la libertà che ha un paroliere italiano e uno francese, sullo stesso ambito.

3. Risulta immediatamente che la musica anglo-americana cerca continuamente l’innovazione, mentre la musica di Sanremo è ancorata più o meno nella cultura italiana del passato. I tentativi di innovazione sono contenuti. L’Italia alle spalle non ha un’economia che produca sovrabbondanza di ricchezza e che quindi sia proiettata a inventare sempre nuovi prodotti. Ed è diffusa la ricerca del lavoro, emigrazione inclusa, per non morir di fame. Rispetto agli USA l’Italia è un paese sperduto alla periferia del mondo.

4. Forse per piacere, forse per incrementare la propria creatività i componenti del gruppo fanno uso di droghe leggere e pesanti, e gli effetti si fanno vedere sul loro fisico. Libertà di drogarsi diventa uno dei valori della contestazione che si diffonde in USA e poi in Europa. Oltre alla droga i vari gruppi risentono anche dei viaggi massacranti che costano i loro spettacoli dal vivo in giro per gli USA.

5. Il lettore può confrontare l’attacco iniziale di questa canzone (come delle altre canzoni straniere) con gli attacchi delle canzoni italiane: “Non ho l’età, non ho l’età per amarti” (Gigliola Cinquetti, 1964), “Ho visto La gente della mia età Andare via” (Guccini, 1965), “Questa è la storia Di uno di noi…” (Celentano, 1966), “La chiamavano Bocca di Rosa” (De André, 1967).

6. Può confrontare il diverso rapporto tra il testo musicato e il brano musicale. Gli stranieri prediligono la musica, i cantautori italiani preferiscono il testo, anche se la musica è sempre significativa.

7. Può elencare i diversi sentimenti proposti dai grandi gruppi stranieri e dai gruppi o dai singoli cantanti italiani. Con questi strumenti semplici può esaminare facilmente e con successo la produzione italiana e straniera.

8. Un’ultima differenza: un gruppo straniero non può permettersi fallimenti (i costi sarebbero enormi, il gruppo è una piccola impresa che coinvolge numerose persone), un cantante italiano se li può permettere (si lancia a Sanremo, ma in caso di necessità può pubblicare anche nel corso dell’anno). L’impressione è che il mondo della canzone italiano punti sull’improvvisazione e non sulla professionalità. Le canzoni sono pezzi singoli, non sono mai fatte “in serie”.



1. Edward Hopper (1882-1967), *Self service a Manhattan*, 1927.

John Lennon-Paul McCartney, *Yellow Submarine*, 1966

In the town where I was born
Lived a man who sailed to sea
And he told us of his life
In the land of submarines
So we sailed up to the sun
'Til we found a sea of green
And we lived beneath the waves
In our yellow submarine.
We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine
We all live in a yellow submarine
Yellow submarine, yellow submarine.

And our friends are all aboard
Many more of them live next door
And the band begins to play.
We all live in a yellow submarine…

(Full speed ahead Mr. Parker, full speed ahead
Full speed ahead it is, Sergeant!
Action station, action station!
Aye, aye, sir, fire!
Captain, captain!).

As we live a life of ease
Everyone of us has all we need
Sky of blue and sea of green
In our yellow submarine.
We all live in a yellow submarine,
Yellow submarine, Yellow submarine.
(Four time.)

Commento
1. Inizialmente McCartney fu accusato di aver scritto la canzone sotto l'effetto del LSD, ma smentì con forza, dichiarando di averla scritta come brano per bambini. Dichiarò pure in più interviste di aver provato quella droga solamente nel 1967. La canzone colpì per il timbro e la modalità di canto tipica e peculiare di Ringo Starr. McCartney affermò in molte occasioni che egli e John Lennon gli scrivevano le canzoni su misura, scegliendo le note giuste per la sua estensione vocale non proprio straordinaria. All'interno della canzone sorprese anche una lunga serie di rumori inseriti da Lennon, come suoni di campane e altri suoni, compresa una sequenza di parole pronunciate in lingue diverse dall'inglese. Negli USA il singolo vendette 1.200.000 copie in sole quattro settimane.
2. Il testo dei "Beatles" è simpatico e diventa una canzoncina orecchiabile, adatta ai bambini. È facile e immediato memorizzare e ripetere il ritornello

Viviamo tutti in un sottomarino giallo,
sottomarino giallo, sottomarino giallo.

John Lennon-Paul McCartney, *Sottomarino giallo*, 1966

Nella città in cui sono nato
visse un uomo che navigò verso il mare
e ci raccontò della sua vita
nella terra dei sottomarini.
Poi salpammo verso il sole
finché non trovammo un mare di verde
e vivemmo sotto le onde
nel nostro sottomarino giallo.
Viviamo tutti in un sottomarino giallo
sottomarino giallo, sottomarino giallo
viviamo tutti in un sottomarino giallo
sottomarino giallo, sottomarino giallo.

E i nostri amici sono tutti a bordo,
molti altri vivono accanto
e la band inizia a suonare.
Viviamo tutti in un sottomarino giallo…

(A tutta velocità, signor Parker, a tutta velocità,
avanti a tutta velocità, sergente!
Stazione d'azione, stazione d'azione!
Sì, sì, signore, fuoco!
Capitano, capitano!).

Così viviamo una vita tranquilla,
ognuno di noi ha tutto ciò che gli serve,
cielo blu e mare verde
nel nostro sottomarino giallo.
Viviamo tutti in un sottomarino giallo,
sottomarino giallo, sottomarino giallo.
(Quattro volte.)

La fascia di spettatori o di utenti si allarga in modo considerevole.
3. Il brano musicale va ascoltato. Soltanto così il testo acquista la sua importanza ed è percepito nella giusta prospettiva. E bisogna pure spegnere il lume della ragione, per apprezzarlo. E cercare di vedere la realtà con gli altri occhi: abbiamo incontrato un sottomarino giallo, vi siamo entrati e viviamo tutti felici. In tal modo si può anche simulare l'effetto del LSD senza prenderlo. Lo fa McCartney per noi.
4. Il giusto commento alla canzone è un quadro di René Magritte, *Questa non è una pipa*, 1948.
----------I☺I----------

Domenico Modugno (1928-1994), *Dio, come ti amo*, 1966

Nel cielo passano le nuvole
che vanno verso il mare
sembrano fazzoletti bianchi
che salutano il nostro amore
Dio come ti amo

non e possibile
avere tra le braccia
tanta felicità
Baciare le tue labbra
che odorano di vento
noi due innamorati
come nessuno al mondo
Dio come ti amo

mi vien da piangere
in tutta la mia vita
non ho provato mai
un bene così caro
un bene così vero

Chi può fermare il fiume
che corre verso il mare
le rondini nel cielo
che vanno verso il sole
Chi può fermar l'amore
l'amore mio per te
Dio come ti amo (Quattro volte.)

Commento

1. La canzone fece scandalo e provocò accessi dibattiti sull'opportunità o meno del riferimento al buon Dio in questioni amorose. La perplessità resta, anche oggi. Tuttavia non è la sola canzone provocatoria di Sanremo. Ce ne sono molte altre, che il lettore si va a cercare. Com'è noto e com'è prassi, un artista deve provocare e anche offendere, per farsi spazio. E qui la provocazione c'è, ed è pure pesante. Dio è ridotto a una intercalare e pure collegato al piacere della frullata appena portata a termine. "Ah, come me la sono frullata bene!". Con ciò non si vuol dire che si debbano evitare i confronti irriverenti e osceni. Si vuol dire un'altra cosa: anche i confronti irriverenti e osceni devono essere tradotti in linguaggio e immagini adeguati.
2. La canzone evita i versi tronchi e pure le rime. Evita anche i versi lunghi chilometri. Usa il linguaggio normale e propone sentimenti semplici e normali. Anzi propone un solo sentimento: l'amore, che ubriaca il cantante. In sostanza l'amore è poverissimo anche nei gesti. Qualche bacio e l'emozione totale di sentirsi unici al mondo. Chi vuole, può ritornare indietro, leggersi e ascoltare Adriano Celentano-Lucio Fulci-Piero Vivarelli, *24.000 baci*, 1961. Tutt'altra cosa e tutt'altro amore.
3. Anche la natura festeggia l'amore dei due innamorati. Il cantante però non si dilunga mai a descrivere la ragazza. Potrebbe essere anche un marziano con le antennine verdi.

un bene così caro,
un bene così vero

Sono soltanto parole. Magari qualche sentimento in più vi poteva essere infilato. Ad esempio un commento o un complimento al sorriso della ragazza e al suo abbandonarsi tra le braccia di lui. Ad essere pignoli, l'autore non si chiede nemmeno se lei lo ricambia, anche se dai gesti sembra di sì.

Chi può fermar l'amore,
l'amore mio per te

È una frase retorica, che si poteva evitare. La risposta è che nessuno (a parole) può fermare l'amore di lui per lei. Sono soltanto parole e bei suoni. Peccato che qualche anno dopo l'autore si smentisca: Domenico Modugno-Enrica Bonaccorti, *La lontananza*, 1970. Lui è andato per i fatti suoi, ricorda quando la baciava (e la stropicciava), dice di amarla ancora, ripete più volte che tornerà, ma non le manda neanche una cartolina di saluti. Peraltro, se Modugno non piace, si può cercare un altro autore: la scelta non manca.
4. Chi vuol essere cinico e irriverente può confrontare la canzone con le canzoni "impegnate" di quegli anni, sia italiane sia straniere. Chi vuole massacrarlo deve soltanto andar a leggere qualche brano di Celentano.
5. Nessuno ricorda il "dissidio interiore" di Francesco Petrarca (1304-1374) che attraversa tutto il *Canzoniere*, sempre in bilico tra *amor sacro* e *amor profano*, e i suoi accostamenti (pesanti e fuori luogo) di Laura a Dio. Ma il *Canzoniere* era privato (e il poeta poteva fare quel che voleva) ed è pubblicato soltanto in seguito.
6. La canzone è cantata dalla voce possente di Mina, che letteralmente la trasforma in un brano musicale coinvolgente e sconvolgente. Merito della voce e non del richiamo o dell'apostrofe a Dio. Anche qui la voce della cantante ha tappato e nascosto tutte le carenze del testo, che non è nemmeno il peggiore che l'autore ha scritto.
7. Se si legge con attenzione, si scopre che la canzone è vuota: lui la ama, ma non dice perché, né se intende trasformare l'amore in un rapporto stabile. Le metafore poi sono belle, ma inutili. Non servono per vivere.
8. La punteggiatura non è stata rivisitata. Si doveva scrivere

[O] Dio, come ti amo

Perché *Dio* è un vocativo: *o mio Dio, come ti amo!* Anche tra i cantautori si vede il mancato effetto dell'istruzione scolastica della scuola tradizionale. E sta arrivando la Scuola Media Unificata (1963).

----------I☺I----------

Umberto Napolitano (1947), *Mille chitarre contro la guerra*, 1966

Io mi unisco a voi
Ragazzi d'oltreoceano
Che con le chitarre combattete

Io mi unisco a voi
Sperando d'esser utile
Con le mie canzoni
Da cantare insieme a voi
Tutti uniti con le chitarre
Le nostre chitarre contro la guerra
Tutti uniti con le chitarre
Le nostre chitarre contro la guerra

Ehi amico Bob (=Dylan)
Che canti da laggiù
Le tue canzoni arrivan fino a noi

Ma le parole volano nel vento
Non copre una chitarra
Il tuono dei cannoni
Tutti uniti con le chitarre…

L'operaio in officina
Il muratore nel cantiere
Noi sulle piazze, dài, facciamoci valere

Portiamo fra la gente il pensiero della pace
Il pensiero di una vita
Che serva a qualche cosa
Tutti uniti con le chitarre…

Commento
1. La canzone è discreta, anche qualunquistica o generica, ma cantata da Carmen Villani acquista vita e una sua gradevolezza. Ad ogni modo è stata costruita con cura e ha una sua identità, più che altre canzoni. Ad esempio rispetta il ragionamento: tutti uniti con le chitarre, e le chitarre sono contro la guerra. Risente delle canzoni di protesta negli USA di quegli anni e cita uno dei maggiori autori, Bob Dylan. Cita pure un verso di una sua canzone: "Ma le parole volano nel vento" (*Risposta non c'è*, 1962). È stata messa nelle canzonette e non nelle canzoni politiche, poiché fa parte delle canzoni di Sanremo.
2. La canzone cita l'operaio e il muratore, non il bracciante o l'affittuario, che erano rimasti nei campi a lavorare.
3. La canzone, come altre canzoni italiane contro la guerra, fa proprie le caratteristiche delle canzoni americane: un buon prodotto, ma generico, che non pesta i piedi a nessuno e che accontenta tutti, da vendere, consumare e sostituire quanto prima con un prodotto con le stesse caratteristiche. Tuttavia, se l'acquirente è contento e fa il bis, nulla da eccepire.
4. Se si vuole, si può considerare impegnata la canzone. Ma è meglio non farsi illusioni: è soltanto un prodotto da vendere sul momento e il mercato richiede canzoni impegnate contro la lontanissima guerra in Vietnam (1955-75), condotta in modo criminale dagli USA, che fanno bombardamenti a tappeto, usano il napalm e l'agente chimiro "arancio". Con le chitarre non si contesta nulla, ma le canzoni fanno credere di essere bravi e buoni e impegnati contro i cattivi, cioè gli USA e soltanto gli USA. È dubbio poi che la maggioranza delle persone sapesse dov'era il Vietnam. Peraltro in mancanza di meglio ci si accontenta di quel che offre il convento.
5. Le canzoni più politiche e più impegnate di questi anni sono quelle di Ivan Della Mea, Giovanna Marini e Paolo Pietrangeli, in particolare *Contessa* (1966), messa tra le canzoni politiche. Si trovano più sotto.
6. Anche questa canzone mostra la cultura e l'economia ancora arretrata dell'Italia del tempo. Il fatto o il guaio è che gli italiani avevano bisogno anche di quel minimo di cultura e aggiornamento che fornivano le canzoni di Sanremo.
7. La guerra non è meglio identificata. Forse è combattuta dai marziani contro i gioviani. Una canzone così potrebbe essere sponsorizzata anche dall'esercito americano, che sicuramente non vuole le guerre. Ben diversa un'altra canzone dello stesso anno: Franco Migliacci-Mario Lusini, *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* (1966).
8. Se piace, la canzone è una truffa linguistica:

> Portiamo fra la gente il pensiero della pace
> Il pensiero di una vita
> Che serva a qualche cosa

Sembra che la gente pensi alla guerra, a far guerra, a tempo pieno. Bisogna pure insegnarle a come usare, a quale fine rivolgere la propria vita. Ma ciò si scopre leggendo attentamene la canzone, cosa che non si fa. Quel che valgono sono i suoni, la musica, il ritornello, come per tutte le altre canzoni.
9. La punteggiatura non è stata rivisitata. Un verso è da correggere: "Noi sulle piazze, dài, facciamoci valere". Siamo perplessi per la sciattezza ortografica, grammaticale e sintattica delle canzoni.
10. Chi è malevolo, anzi malvagio, la può confrontare con i *mille violini suonati dal vento* con cui inizia la canzone di Domenico Modugno-Dino Verde, *Piove* (1959). La metafora è bella, dà fremiti ed emozioni, ma non permette alcuna azione.
11. Anche un disco è superfluo: chi in quegli anni era contro il consumismo doveva assolutamente evitare di comprare dischi e anche di mangiare.
12.Umberto Napolitano è autore anche di un'altra gradevole canzone, ugualmente ben confezionata: *Gioventù* (1967), che passa troppo rapidamente.
13. Una canzone ugualmente infarcita di metafore è Enrico Maria Papes-Sergio Di Martino, *Mettete dei fiori nei vostri cannoni*, 1964. Il lettore non si lamenti e faccia i confronti.
----------I☺I----------

Pace-Panzeri-Beretta-Del Prete, *Nessuno mi può giudicare*, 1966

La verità mi fa male, lo so...
La verità mi fa male, lo sai!

Nessuno mi può giudicare, nemmeno tu
(la verità ti fa male, lo so)
Lo so che ho sbagliato una volta e non sbaglio più
(la verità ti fa male, lo so)
Dovresti pensare a me
e stare più attento a te
C'è già tanta gente che
ce la su con me, chi lo sa perché?

Ognuno ha il diritto di vivere come può
(la verità ti fa male, lo so)
Per questo una cosa mi piace e quell'altra no
(la verità ti fa male, lo so)
Se sono tornata a te,
ti basta sapere che
ho visto la differenza tra lui e te
ed ho scelto te

Se ho sbagliato un giorno ora capisco che
l'ho pagata cara la verità,
io ti chiedo scusa, e sai perché?
Sta di casa qui la felicità.
Molto, molto più di prima io t'amerò
in confronto all'altro sei meglio tu
e d'ora in avanti prometto che
quel che ho fatto un dì non farò mai più

Ognuno ha il diritto di vivere come può
(la verità ti fa male, lo so)
Per questo una cosa mi piace e quell'altra no
(la verità ti fa male, lo so)
Se sono tornata a te,
ti basta sapere che
ho visto la differenza tra lui e te
ed ho scelto te
Se ho sbagliato un giorno ora capisco che
l'ho pagata cara la verità,
io ti chiedo scusa, e sai perché?
Sta di casa qui la felicità.
Nessuno mi può giudicare, nemmeno tu!

Riassunto. La protagonista afferma che ognuno ha il diritto di vivere come può (=è capace o come vuole). Lei ha sbagliato, è andata con un altro. Ma riconosce di aver sbagliato ed è ritornata dal primo ragazzo, perché è meglio dell'altro. Ma neanche lui la può giudicare. Gli chiede scusa perché ha sbagliato. Ma è ritornata da lui perché è sicura che soltanto con lui, non con l'altro, sarà felice. Ma insiste: neanche lui la può giudicare.

Commento
1. La canzone è innovativa e anzi è addirittura sconvolgente per quegli anni. Applica la regola delle pari opportunità: se il ragazzo può scegliersi la ragazza, anche la ragazza può fare altrettanto. Qualcuno ha pensato che la canzone anticipasse argomenti femministi, poiché rivendica per la donna la possibilità di scegliere tra più partner. Ma è in errore. Da sempre vale il proverbio o il postulato che l'uomo sceglie la donna che lo ha scelto. Si possono dare per scontato commenti pesanti su ragazze che si comportano così e passano da un ragazzo all'altro ("È una puttana!"). Il fatto è che le generazioni che vengono dopo il *boom* economico pensano di poter fare e scegliere di testa loro, rifiutando in blocco il passato e la saggezza o almeno l'organizzazione sociale implicita nel passato. E fanno esperienza sulla loro pelle: commettono "errori" (che magari non sono tali), che poi pagano. La nuova cultura si fa *in corpore vili*, sulla stessa pelle degli interessati.
2. "Ognuno ha il diritto di vivere come può" significa "come è capace di vivere". In realtà sembra che la donna dica "come vuole", che "fa quel che vuole", tanto da andare contro le regole o le convenzioni sociali. Una persona così complica la vita a se stessa e agli altri, e inutilmente. In genere si adopera il linguaggio che la società usa o impone, ma lo si adatta a se stessi, per fare quel che si vuole, senza irritare nessuno.
3. La canzone si può confrontare con Rosanna Fratello, *Sono una donna, non sono una santa* (1971): la ragazza prega lo spasimante (uno spasimante effettivo) di aspettare tre mesi, a maggio, perché con il bel tempo gliela darà. L'amore diventa una semplice frullata in mezzo ai campi, fatta con il bel tempo. La vita non conosce pianificazione e non va al di là della domenica successiva. Se ci scappa il figlio, c'è sempre una possibilità di recupero: o l'aborto clandestino, fatto con una pompa di bicicletta, o il "diritto" all'aborto, riconosciuto ufficialmente in Italia con la legge 194/1978. I giovani parlano tanto di libertà e di amore libero, e si accontentano del *Festival di Woodstock, 3 Days of Peace & Rock Music*, "tre giorni di pace e musica rock" (15-18.08.1969). Se non riescono ad andarci di persona, lo possono vedere qualche mese dopo al cinema.
4. Del 1969 è anche *Easy Rider*, un film diretto e interpretato da Dennis Hopper, con Peter Fonda (Wyatt "Capitan America") e Jack Nicholson (George Hanson). Il film è modestissimo, ma diventa un simbolo per i giovani di tutto l'Occidente, compresi i giovani rivoluzionari di Sinistra: due moto potenti e costosissime, comperate con i soldi della cocaina venduta, un po' di droga, un vago "amore libero" pieno d'inibizioni e tabù, un viaggio sconclusionato dentro e fuori di se stessi, che attraversa l'America da Los Angeles alla Louisiana. E alla fine del viaggio arriva il cattivo con il fucile, che ammazza i due cappelloni, soltanto perché hanno i capelli lunghi e presumibilmente erano anti-sistema, contestatori della società e dei valori americani.
5. E gli *hippy*, i *figli dei fiori* e i giovani simpatizzanti pensano di aver conquistato il mondo e di aver attuato

il paradiso terrestre in terra. Il fatto è che costruire una nuova cultura non è facile. E che anche una semplice frullata in mezzo ai campi può essere qualcosa di assai complesso, che va oltre i pochi minuti di orgasmo. Bisogna prima capire la cultura che si vuole buttare a mare, quali problemi risolveva e come li risolveva. Era una cultura che si era assestata nel corso dei millenni e i contestatori la volevano buttare via dalla mattina alla sera. Non si poteva scaricare con l'accusa di essere antiquata. Così si trovano spiazzati, spiazzati con le stesse loro mani, davanti ai loro problemi, che erano poi i problemi di sempre, di tutte le generazioni. Niente di nuovo sotto il sole. O, in altre parole, non serve a niente farsi un viaggio per andare al di là del mare: si cambia cielo, non l'animo. *Coelum non animum mutant qui trans mare currunt* (Quinto Orazio Flacco, *Epistulae*, I, 11 v. 27). Porti il tuo animo e i tuoi problemi con te. Meglio restare a casa propria, sdraiati sul divano, e risolverli.
6. La canzone va confrontata con le canzoni goliardiche in latino, il genere delle pastorelle affamate di sesso, Andrea Cappellano (*De amore*, II, 44) e Walther von der Vogelweide, più sopra. Lo fa il lettore.



1. Julius Le Blanc Stewart, *Ninfe che vanno a caccia*, 1898. *Il committente amava i cani, ma voleva anche un paio di ragazze nude. Il motivo non ha precedenti nella storia dell'arte occidentale, dai greci in poi.*

----------I☺I----------

Mogol-Piero Soffici, *Perdono*, 1966

Perdono, perdono, perdono...
io soffro più ancora di te!

Diceva le cose che dici tu
Aveva gli stessi occhi che hai tu
Mi avevi abbandonata
ed io mi son trovata
a un tratto già abbracciata a lui...
Perdono, perdono, perdono...
io soffro più ancora di te!
Perdono, perdono, perdono...
il male l'ho fatto più a me!

A volte piangendo non vedi più
Da come ha sorriso, sembravi tu...
Di notte è molto strano
ma il fuoco di un cerino
ti sembra il sole che non hai!
Perdono, perdono, perdono...
io soffro più ancora di te!
Perdono, perdono, perdono...
il male l'ho fatto più a me!

Di notte è molto strano
ma il fuoco di un cerino
ti sembra il sole che non hai

Commento
1. La canzone è cantata da Caterina Caselli ed è successiva a *Nessuno mi può giudicare*, cantata dalla stessa Caselli. Il *perdono* fa parte del linguaggio ecclesiastico.
2. La ragazza lo lascia (lui però la trascura) e si trova abbracciata a un altro (lo fa per dispetto). Però l'altro gli assomigliava (il tradimento è quindi soltanto parziale) e ad ogni modo era stata una sbandata con un cerino acceso. È ritornata perché lui è il sole, è molto meglio dell'altro.
3. La ragazza è andata a brucare altrove, lui la trascurava e lei lo vuol fare ingelosire o arrabbiare. Ma l'erba del vicino era ancora peggio. Tanto vale tornare indietro a brucare la solita erba. Può anche essere sincera: l'altro era uno schifo, cioè era un cerino. Meglio che mi accontenti di te, sei un paio di cerini o una candela e ti paragono al sole. Sei il mio sole. Se ti faccio un complimento, forse riesco a darti un po' di vita e a farti uscire dalla tua indolenza preistorica e dalla tua anoressia sessuale. Dòtti da fare, saltami addosso.
4. Mogol è il nome d'arte di Giulio Rapetti (1936).

----------I☺I----------

Violeta Parra (1906-1967), *Gracias a la Vida*, 1966

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me dió dos luceros, que cuando los abro
perfecto distingo, lo negro del blanco
y en el alto cielo, su fondo estrellado
y en las multitudes, el hombre que yo amo

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me ha dado el oído, que en todo su ancho
graba noche y día, grillos y canarios
martillos, turbinas, ladridos, chubascos
y la voz tan tierna, de mi bien amado

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me ha dado el sonido, y el abecedario
con el las palabras, que pienso y declaro
madre, amigo, hermano y luz alumbrando
la ruta del alma del que estoy amando

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me ha dado la marcha, de mis pies cansados
con ellos anduve, ciudades y charcos
playas y desiertos, montañas y llanos
y la casa tuya, tu calle y tu patio

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me dió el corazón, que agita su marco
cuando miro el fruto del cerebro humano
cuando miro el bueno tan lejos del malo
cuando miro el fondo de tus ojos claros

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
me ha dado la risa y me ha dado el llanto
así yo distingo dicha de quebranto
los dos materiales que forman mi canto
y el canto de ustedes, que es el mismo canto
y el canto de todos, que es mi propio canto
y el canto de ustedes, que es mi propio canto.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto.

Commento

1. La canzone va ascoltata e non letta. La voce della Parra è straordinaria, riesce a far vibrare le più profonde corde del cuore. È pure una canzone "impegnata", che invita alla speranza. L'autrice ringrazia la vita per tutto ciò che essa le ha dato. Le ha dato tanto e fra tante cose c'è anche l'uomo che lei ama e che è il suo punto di riferimento quotidiano. E così compare anche la figura maschile e il ringraziamento alla vita si completa con una storia d'amore felice.

2 La traduzione è letterale e non migliora certamente l'originale. In traduzione il verso iniziale di ogni strofa può diventare addirittura banale. Un punto è stato intraducibile, perché in italiano non esiste un termine adatto, neanche cambiano la frase: "me ha dado el oído, que en todo su ancho", cioè "mi ha dato l'udito che in tutta la *sua* ampiezza". La traduzione letterale

Violeta Parra (1906-1967), *Grazie alla vita*, 1966

Grazie alla vita che mi ha dato tanto,
mi ha dato due stelle che, quando le apro,
distinguo per bene il nero dal bianco
e nel cielo profondo la volta stellata
e tra le moltitudini l'uomo che amo.

Grazie alla vita che mi ha dato tanto,
mi ha dato l'udito che con tanta sensibilità
cattura notte e giorno il canto di grilli e canarini,
martelli, turbine, latrati, burrasche
e la voce tanto tenera dell'uomo che amo.

Grazie alla vita che mi ha dato tanto,
mi ha dato la voce e l'abbecedario,
con le parole che penso e dico:
madre, amico, fratello e luce che illumina
la strada dell'anima dell'uomo che amo.

Grazie alla vita che mi ha dato tanto,
mi ha dato il cammino per i miei piedi stanchi,
con loro ho attraversato città e pozzanghere,
spiagge e deserti, montagne e pianure
e la casa tua, la tua strada e il tuo cortile.

Grazie alla vita che mi ha dato tanto,
mi ha dato il cuore che agita il mio petto,
quando guardo il frutto del pensiero umano,
quando guardo il bene così lontano dal male,
quando guardo il fondo dei tuoi occhi chiari.

Grazie alla vita che mi ha dato tanto,
mi ha dato il sorriso e mi ha dato il pianto,
così distinguo la gioia e il dolore,
i due sentimenti che ispirano il mio canto
e il canto degli altri, che è lo stesso mio canto,
e il canto di tutti, che è proprio il mio canto,
e il canto degli altri, che è proprio il mio canto.

Grazie alla vita che mi ha dato tanto.

(ma non poetica) è divenuta "con tanta sensibilità", che dice la stessa cosa. Ma chi ascoltava la canzone ascoltava i suoni e la musica, che riuscivano a trasmetterne molto bene il contenuto: la speranza e la fiducia nel futuro per tutto il popolo.

3. La Parro muore suicida quando i militari cileni fanno il colpo di Stato. Non intendiamo schierarci né con lei né con i militari. Uno storico corretto va a sentire le ragioni di lei e dei rivoluzionari e le ragioni che hanno spinto i militari al colpo di Stato. E poi controlla. A casa loro devono arrangiarsi. "Che" Guevara pensava che fosse giusto esportare la rivoluzione in America Latina e in Africa, ma i paesi invasi non hanno apprezzato. Gli USA hanno invaso mezzo mondo, i paesi invasi non hanno apprezzato, ma hanno dovuto piegarsi allo strapotere americano.

----------I☺I----------

Armando Ambrosino-Totò Savio, *Cuore matto*, 1967

Un cuore matto che ti segue ancora
e giorno e notte pensa solo a te,
e non riesco a fargli mai a capire
che tu vuoi bene a un altro e non a me.

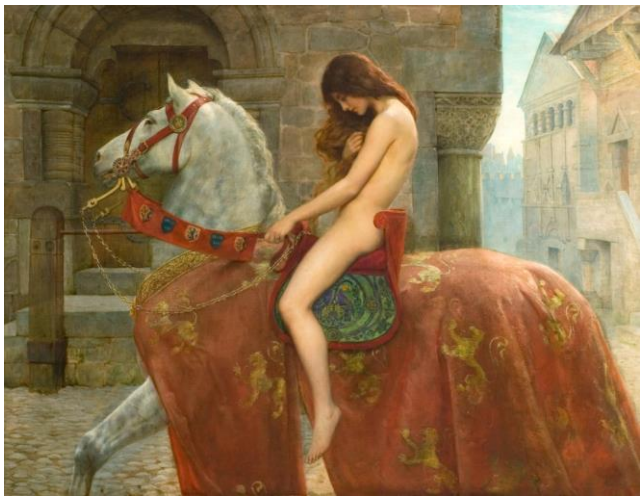
Un cuore matto, matto da legare,
che crede ancora che tu pensi a me,
non è convinto che sei andata via,
che m'hai lasciato e non ritornerai...

Digli la verità
e forse capirà;
perché la verità
tu non l'hai detta mai...

Un cuore matto che ti vuole bene
e ti perdona tutto quel che fai,
ma prima o poi tu sai che guarirà,
lo perderai, così lo perderai...

Un cuore matto, matto da legare...

Commento
1. La canzone è cantata da Little Tony, nome d'arte di Antonio Ciacci (1941-2013). Ricalca la situazione di *Nessuno mi può giudicare*. Lui è innamorato di lei, ma lei gli ha preferito un altro. Il *perdono* ecclesiastico impregna la cultura contestataria delle giovani generazioni. È straordinario che lui sia disposto a perdonarla o a non usare parole offensive verso di lei. A parte l'accusa di non essere mai stata sincera. Ma è un'accusa/peccato veniale.



1. John Collier, *Lady Godiva, che si pensa sia vissuta*, 1897. *La ragazza girava nuda per la città, per protestare contro le tasse del marito.*

----------I☺I----------

Fabrizio De André (1940-1999), *Bocca di Rosa*, 1967

La chiamavano Bocca di Rosa,
metteva l'amore, metteva l'amore,
la chiamavano Bocca di Rosa,
metteva l'amore sopra ogni cosa.

Appena scese alla stazione
nel paesino di Sant'Ilario,
tutti si accorsero con uno sguardo
che non si trattava di un missionario.

C'è chi l'amore lo fa per noia,
chi se lo sceglie per professione,
Bocca di Rosa né l'uno né l'altro,
lei lo faceva per passione.

Ma la passione spesso conduce
a soddisfare le proprie voglie
senza indagare se il concupito
ha il cuore libero oppure ha moglie.

E fu così che da un giorno all'altro
Bocca di Rosa si tirò addosso
l'ira funesta delle cagnette
a cui aveva sottratto l'osso.

Ma le comari d'un paesino
non brillano certo in iniziativa,
le contromisure fino a quel punto
si limitavano all'invettiva.

Si sa che la gente dà buoni consigli
sentendosi come Gesù nel tempio,
si sa che la gente dà buoni consigli,
se non può più dare cattivo esempio.

Così una vecchia mai stata moglie
senza mai figli, senza più voglie,
si prese la briga e di certo il gusto
di dare a tutte il consiglio giusto.

E rivolgendosi alle cornute
le apostrofò con parole argute:
"Il furto d'amore sarà punito –
disse – dall'ordine costituito!".

E quelle andarono dal commissario
e dissero senza parafrasare:
"Quella schifosa ha già troppi clienti,
più di un consorzio alimentare!".

Ed arrivarono quattro gendarmi
con i pennacchi, con i pennacchi,
ed arrivarono quattro gendarmi
con i pennacchi e con le armi.

Spesso gli sbirri e i carabinieri
al proprio dovere vengono meno,

ma non quando sono in alta uniforme
e l'accompagnarono al primo treno.

Alla stazione c'erano tutti,
dal commissario al sacrestano,
alla stazione c'erano tutti,
con gli occhi rossi e il cappello in mano.

A salutare chi per un poco
senza pretese, senza pretese,
a salutare chi per un poco
portò l'amore nel paese.

C'era un cartello giallo
con una scritta nera
diceva: "Addio, Bocca di Rosa,
con te se ne parte la primavera!".

Ma una notizia un po' originale
non ha bisogno di alcun giornale,
come una freccia dall'arco scocca,
vola veloce di bocca in bocca.

E alla stazione successiva
molta più gente di quando partiva
chi mandò un bacio, chi gettò un fiore,
chi si prenota per due ore.

Persino il parroco, che non disprezza
fra un *Miserere* e un'estrema unzione
il bene effimero della bellezza,
la vuole accanto in processione.

E con la Vergine in prima fila
e Bocca di Rosa poco lontano
si porta a spasso per il paese
l'amore sacro e l'amor profano.

Riassunto. Nel paesino di Sant'Ilario scende dal treno una ragazza, che certamente non è un missionario. I compaesani la chiamano Bocca di Rosa, perché metteva l'amore sopra ogni cosa. C'è chi fa l'amore per noia, chi se lo sceglie per professione. Bocca di Rosa lo faceva per passione, senza preoccuparsi se il concupito ha il cuore libero oppure ha moglie. E così si tira addosso l'ira funesta delle cagnette, a cui aveva sottratto l'osso. Le comari si lamentano, ma non prendono alcuna iniziativa. Una vecchia zitella dà però il consiglio giusto: la potevano accusare all'ordine costituito di furto d'amore. Così quattro gendarmi vengono a prelevarla per riportarla alla stazione del treno. Ma alle loro spalle si aggiunge l'intero paese. Qualcuno aveva un cartello: "Addio, Bocca di Rosa, con te se ne parte la primavera!". C'era anche il parroco che non disprezzava il bene effimero della bellezza. Con la Vergine in prima fila e Bocca di Rosa poco lontano si porta a spasso per il paese l'amore sacro e l'amor profano.

Commento
1. Un'altra grande canzone-racconto di De André. Il lettore legge, canta e sorride. Immagina Bocca di Rosa che fa l'amore, mentre le donne del paese sono frigide e si lamentano. A loro non viene in mente di fare altrettanto, di "riscaldarsi" per i loro mariti. La donna affamata di sesso o ninfomane è un *tópos* dell'immaginario maschile: esiste soltanto nei pensieri del maschio, nella realtà è come l'araba fenice.
2. *Bocca di Rosa* indica in genere la prostituta, che fa l'amore a pagamento o, in alternativa, la donna di costumi aperti. Indica anche le grandi labbra della vagina.
3. In azzurro le citazioni dotte, che sono inserite in un linguaggio comico, popolare (come in altre canzoni dello stesso autore).
4. "L'ira funesta delle cagnette": nell'*Iliade* l'ira di Achille, che si ritira alla guerra perché offeso da Agamennone, il capo supremo dell'esercito greco, provocò lutti tra i greci. Qui essa è attribuita comicamente a donne che si comportano come cagnette, a cui era stato sottratto l'osso, il marito.
5. "L'amore sacro e l'amor profano" è una citazione da Francesco Petrarca (1304-1374), sempre incerto tra l'amore verso Dio e l'amore verso i beni terreni, donna compresa.
6. Il cantautore ci porta in un altro mondo, in cui non valgono le normali leggi fisiche o sociali. Nella realtà sarebbe arrivato il medico dell'ULSS a fare i necessari controlli igienico-sanitari contro la diffusione di malattie veneree. Ed è opportuno non confondere il sogno o l'immaginario con la realtà.
7. De André è velenoso con le comari del paese, che paragona a cagnette a cui era stato strappato l'osso. Ma ogni donna accetta il suo destino ed esprime i suoi desideri e le sue paure. Forse erano state educate male o forse erano frigide. Ma volevano fare la loro vita, bella o brutta che fosse. Stesso discorso per la zitella piena di rancore o custodi delle abitudini.
8. Possiamo immaginare altri scenari:
a) si sparge la voce che è una poco di buono, una puttana, e qualcuno scrive *puttana* o *troia* sui muri delle case, la sua vita sociale diventa difficile, impossibile;
b) si prende una denuncia per esercizio della prostituzione, un'attività in Italia considerata illegale;
c) le donne del paese si mettono a imitare Bocca di Rosa, con cui diventano amiche: le chiedono lezioni sessuali, per non perdere i loro mariti. E diventano tutte amiche.
E il lettore continui con altri scenari.
9. *Bocca di Rosa* è anche il nome o il soprannome della protagonista di una canzone già incontrata, *Chume, chume, geselle min!* (sec. XIII), cantata dagli studenti universitari, più sopra.
10. L'autore esprime idee simili in altre canzoni: *Ballata degli impiccati*, 1968; *Il pescatore*, 1968; *Canzone del maggio,* 1973. Il lettore esprima la valutazione che vuole.
----------I☺I----------

Umberto Napolitano (1947), *Gioventù*, 1967

Gioventù, gioventù passi in fretta
e non torni più
Ieri avevo 18 anni, mi son svegliato
e ne ho 2 di più…

Viaggia il sole come un treno,
voltati, è già sera
L'ora dura un istante,
l'anno un momento ed io sempre qua
Con tutta la mia voglia
di vivere e cantare
Ma il tempo non mi lascia
neanche il tempo di fiatare…
Gioventù, gioventù passi in fretta
e non torni più
Ieri avevo 18 anni, mi son svegliato
e ne ho 3 di più…

Questo mondo ne sa tante
ed io non so un bel niente
L'uomo scava nel mare,
cammina nel cielo ed io sempre qua
Con tutta la mia voglia
di vivere e girare
Ma il tempo non mi lascia
neanche il tempo di imparare…
Gioventù, gioventù passi in fretta
e non torni più
Ieri avevo 18 anni, mi son svegliato
e ne ho 6 di più…

Il mio cuore fra la gente
cerca il grande amore
Ogni volta è per sempre,
ma dopo un istante rieccomi qua
Con tutta la mia voglia
di vivere ed amare
Ma il tempo non mi lascia
neanche il tempo di provare…
Gioventù, gioventù passi in fretta
e non torni più
Ieri avevo 18 anni,
oramai non li conto più!

Commento
1. La canzone è gradevole, malinconica e leggera. Sviluppa un motivo antico in modo originale: Quinto Orazio Flacco (65 a.C.-8 a.C.) suggeriva:

Dum loquimur fugerit invida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero
(*Odi*, 1, 11, 8).

Mentre parliamo, il tempo fugge, perché vuole
il nostro male! Perciò cogli l'attimo e non riporre alcuna
speranza nel futuro.

E Lorenzo de' Medici (1449-1492), *Canzona di Bacco e Arianna* (1490) cantava:

Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

2. Conviene confrontare la canzone con la celebrazione della giovinezza nell'anarchico Pietro Gori (1865-1911), *Inno del primo maggio* (1892); nel Nazional-fascismo (1920) e nei canti rivoluzionari, in particolare *Bella ciao* (1947).
3. La punteggiatura è quella originale.
4. La canzone va confrontata con le canzoni goliardiche in latino, il genere delle pastorelle affamate di sesso, Andrea Cappellano (*De amore*, II, 44) e Walther von der Vogelweide, più sopra.



1. Lotte Laserstein, *Nel mio studio*, 1928. *Il nudo è il motivo più trattato dagli artisti.*

Prog.-Iller Pattacini, *Canta, ragazzina*, 1967

Tu sei come me
quando ero bambina…
Sei bella e lo sai,
[ed è] tutto quello che hai
Canta, ragazzina,
che il giorno dura solo poche ore
e quando arriva sera puoi scoprire
che il sole se n'è andato e resti tu…

Canta, ragazzina,
e non fermarti a piangere o a pensare
che tanto tutto passa, anche l'amore
e alla fine resti solo tu…
Non fare come me,
non fare come me…
Un giorno vale un anno
e la vita vale un attimo…
Ti svegli un mattino e ti trovi già donna…
Canta, ragazzina,
che il giorno dura solo poche ore
e quando arriva sera puoi scoprire
che il sole se n'è andato e resti tu…

Canta, ragazzina,
e non fermarti a piangere o a pensare
che tanto tutto passa, anche l'amore
e alla fine resti solo tu…
Non fare come me,
non fare come me,
non fare come me,
non fare come me…

Commento
1. Qualcuna pensa di aver sbagliato le sue scelte giovanili ed ora dà i buoni consigli a una ragazzina di vent'anni, affinché non commetta i suoi errori. Sicuramente la ragazzina *non* la ascolterà, perché a) la persona, il carattere e la situazione sono diversi; b) i consigli sono di chi è stato sconfitto dalla vita e non crede né alla speranza, né alle illusioni, perciò sono sbagliati. In azzurro la parte ripetuta.
2. Non si capisce l'invito alla ragazzina di cantare. Forse significa "Dàtti una mossa, o ragazzina"? Sembrerebbe un invito a cogliere il presente, e senza sbagliare, prima che passi, come suggeriva Quinto Orazio Flacco (65 a.C.-8 a.C.):

Dum loquimur fugerit invida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero
(*Odi*, 1, 11, 8).

Mentre parliamo, il tempo fugge, perché vuole il nostro male! Perciò cogli l'attimo e non riporre alcuna speranza nel futuro.

3. Magari la ragazzina non ha i problemi lamentati da chi dà consigli. E poi con un po' di organizzazione si può far durare a lungo anche l'amore, anche l'amicizia, anche le conoscenze più superficiali. E infine, quando qualcosa inizia ad andar male, si prendono subito provvedimenti.
4. I paragoni sono cattiva letteratura, anche se sono o anche se fossero veri:

Un giorno vale un anno
e la vita vale un attimo

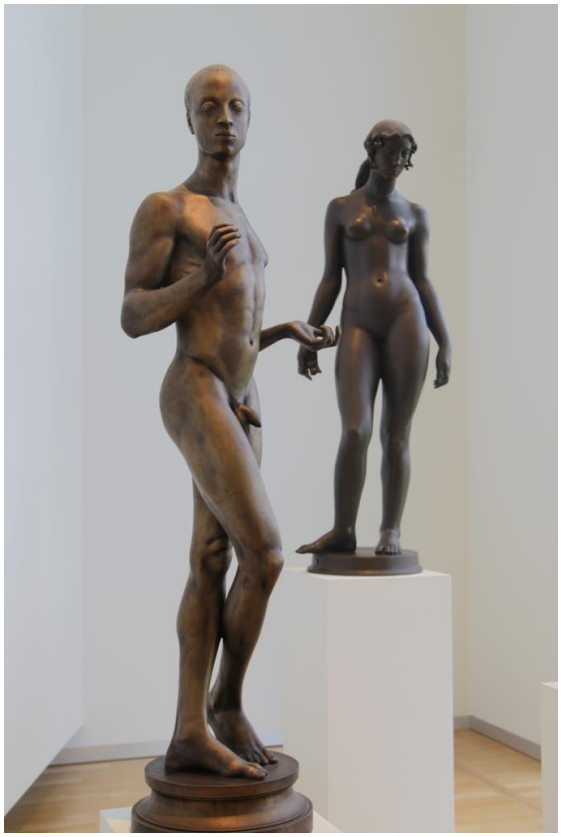
5. Ed è meglio evitare il pessimismo preventivo, si fa sempre tempo a tirarlo fuori dopo, a fatti avvenuti:

non fermarti a piangere o a pensare
che tanto tutto passa, anche l'amore

L'amore può essere sostituito dall'amicizia o da nuove passioni, dalla lettura ai viaggi all'arte.
6. D'accordo, ma lo sai per tempo e ti puoi sia preparare sia organizzare, e in due ci si aiuta:

Ti svegli un mattino e ti trovi già donna…

La consigliera ha fatto cattiva esperienza e si sente addirittura capace di dare i giusti insegnamenti a una ragazzina. A dir poco, è presuntuosa.
7. Il testo sembra scritto in fretta e furia, come molti altri, perché, tanto, la musica o la voce del o della cantante nascondeva tutto e trasformava tutto.



1. Johannes Bjerg, *Abissino*, 1914-15. *La scultura greca e romana sono lontanissime e completamente dimenticate.*
----------I☺I----------

Luigi Tenco (1938-1967), *Ciao amore, ciao*, 1967

La solita strada, bianca come il sale
il grano da crescere, i campi da arare.
Guardare ogni giorno
se piove o c'è il sole,
per saper se domani
si vive o si muore
e un bel giorno dire basta e andare via.
Ciao amore,
ciao amore, ciao amore ciao.
Ciao amore,
ciao amore, ciao amore ciao.

Andare via lontano
a cercare un altro mondo
dire addio al cortile,
andarsene sognando.
E poi mille strade grigie come il fumo
in un mondo di luci sentirsi nessuno.
Saltare cent'anni in un giorno solo,
dai carri dei campi
agli aerei nel cielo.
E non capirci niente e aver voglia di tornare da te.
Ciao amore,
ciao amore, ciao amore ciao.
Ciao amore,
ciao amore, ciao amore ciao.

Non saper fare niente in un mondo che sa tutto
e non avere un soldo nemmeno per tornare.
Ciao amore,
ciao amore, ciao amore ciao.
Ciao amore,
ciao amore, ciao amore ciao.

Commento
1. Una canzone vera, tristissima e deprimente. Anche le cose tristi vanno dette nel dovuto modo. E anche le cose felici vanno dette nel dovuto modo. Gino Paoli lo aveva insegnato con *Sapore di sale* (1963). I due innamorati sono al mare e sono abbastanza felici (come lo spettatore) e permettono di identificarsi (allo spettatore). Sì, c'è il momento bello del bacio dato o soltanto pensato, meglio non dire (tutta la spiaggia guarda e i genitori sono pronti con il fucile), ma ci sono anche i "giorni lunghi"… "Lunghi" (è uno splendido eufemismo), perché le vacanze sono sempre le stesse e sono noiose, noiosissime, ripetitive, anche se durano appena due settimane. Ma la realtà va sempre addomesticata e abbellita. Non si va al mare per dire che si è stati male e/o ci si è annoiati: si fa brutta figura. Anche gli amici direbbero, 'ma che sei andato a fare? Non potevi fare un po' di casino?'. Tenco invece va controcorrente.
2. Come Tenco, moltissimi giovani si trovavano in quella situazione di incertezza. Non si sentivano né carne né pesce. Non erano più siciliani o veneti e non erano divenuti milanesi o torinesi. Avevano perso la loro identità. Si sentivano disorientati e si aggrappavano al paesiello, alla famiglia o alla ragazza che avevano. Erano disadattati. Non riuscivano a inserirsi nel nuovo mondo e nei nuovi valori. Passare dal lavoro nei campi al lavoro in fabbrica è un trauma. Era un rovesciamento delle abitudini. Ma si era costretti a lasciare il paese. In paese si moriva di noia o di fame, ma a Milano non si viveva, anche se il salario era assicurato. Si mangiava e dormiva. In questo dramma dell'emigrazione soltanto le parrocchie erano luogo di accoglienza e di socializzazione. L'alternativa statale era il bar o le associazioni di doppio lavoro.
3. Gli intellettuali, i sociologi e gli storici erano assenti, presi da altri problemi e da altre Nobili Occupazioni, e non si interessano dei drammi dei "terroni" e dei "polentoni" che vanno a lavorare nel triangolo industriale di Milano, Torino, Genova. Erano più attenti i fotografi, come Fulvio Roiter, *Visibilia*, 1953, che mostra minatori che lavorano in una miniera di zolfo a Caltanissetta.
4. D'Annunzio in *Epódo* (1887) suggeriva di lasciare perdere la filosofia, che è completamente inutile, e di dedicarsi ai piaceri della vita.
5. L'approccio sbagliato a Sanremo porta il cantautore al suicidio. Nella canzone vi sono tutti i presupposti per la violenza contro se stesso.



1. Johannes Bjerg, *Primavera*, 1920.

----------I☺I----------

Enzo Jannacci (1935-2013), *Vengo anch'io? No, tu no*, 1968

Si potrebbe andare tutti quanti allo zoo comunale.

Vengo anch'io? No tu no.

per vedere come stanno le bestie feroci
e gridare "Aiuto aiuto è scappato il leone"
e vedere di nascosto l'effetto che fa.

Vengo anch'io? No, tu no.
Vengo anch'io? No, tu no.
Vengo anch'io? No, tu no.
Ma perché? Perché no.

Si potrebbe andare tutti quanti ora che è primavera.

Vengo anch'io? No tu no.

con la bella sottobraccio a parlare d'amore
e scoprire che va sempre a finire che piove
e vedere di nascosto l'effetto che fa.

Vengo anch'io? No tu no
Vengo anch'io? No tu no
Vengo anch'io? No tu no
Ma perché? Perché no

Si potrebbe poi sperare tutti in un mondo migliore

Vengo anch'io? No tu no.

dove ognuno sia già pronto a tagliarti una mano,
un bel mondo sol con l'odio ma senza l'amore
e vedere di nascosto l'effetto che fa.

Vengo anch'io? No tu no
Vengo anch'io? No tu no
Vengo anch''io? No tu no
Ma perché? Perché no

Si potrebbe andare tutti quanti al tuo funerale

Vengo anch'io? No tu no

per vedere se la gente poi piange davvero
e scoprire che è per tutti una cosa normale
e vedere di nascosto l'effetto che fa.

Vengo anch'io? No tu no
Vengo anch'io? No tu no
Vengo anch'io? No tu no
Ma perché? Perché no

Commento
1. Finalmente una canzone che non parla d'amore e che è pure divertente. L'autore è un medico, prestato alla canzone.
2. L'autore s'inserisce nella corrente del *non senso*, con ottimi risultati. i precedenti sono indicati più sopra: ***Non senso, antipetrarchismo e poesia barocca***.
3. La punteggiatura non è stata corretta. La sua trascuratezza o la sua ignoranza dimostra la scarsa cultura scolastica del paroliere e pure il modo approssimativo e trasandato di lavorare nel settore. E Jannacci è pure un medico, che ha fatto un corso di studi lunghissimo.





1. Jean-Antoine Watteau (1684-1721), *Pierrot*, detto anche *Gilles*, 1719.
2. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), *La clown Cha-U-Kao al "Moulin Rouge"*, 1897.

----------I☺I----------

Paul McCartney (1942), *Hey, Jude*, 1968

Hey, Jude, don't make it bad
Take a sad song and make it better
Remember to let her into your heart
Then you can start to make it better
Hey, Jude, don't be afraid
You were made to go out and get her
The minute you let her under your skin
Then you begin to make it better
And anytime you feel the pain
Hey, Jude, refrain
Don't carry the world upon your shoulders
For well you know that it's a fool
Who plays it cool
By making his world a little colder.
Na-na-na, na, na
Na-na-na, na

Hey, Jude, don't let me down
You have found her, now go and get her (let it out and let it in).
Remember to let her into your heart (*hey*, Jude)
Then you can start to make it better.
So let it out and let it in
Hey, Jude, begin
You're waiting for someone to perform with
And don't you know that it's…

Paul McCartney, *Ehi, Jude*, 1968

Ehi, Jude, non farlo male,
prendi una canzone triste e rendila migliore.
Ricordati di farla entrare nel tuo cuore,
quindi puoi iniziare a renderla migliore.
Ehi, Jude, non aver paura,
sei stato fatto per uscire e prenderla
nel momento in cui l'hai lasciata sotto la pelle,
quindi inizi a renderla migliore.
E ogni volta che senti il dolore,
ehi, Jude, fermati,
non portare il mondo sulle tue spalle.
Sai bene che è uno sciocco
chi la suonerà bene,
rendendo il suo mondo un po' più freddo.
Na-na-na, na, na
Na-na-na, na

Ehi, Jude, non deludermi,
l'hai trovata, ora vai a prenderla (lasciala uscire
e lasciala entrare).
Ricordati di farla entrare nel tuo cuore (*hey*, Jude),
quindi puoi iniziare a renderla migliore.
Quindi lasciala uscire e lasciala entrare.
Ehi, Jude, inizia,
stai aspettando qualcuno con cui esibirti
e non sai che è...

Commento
1. *Ehi, Jude* è una delle canzoni più famose dei "Beatles" e sicuramente una dei più grandi successi commerciali dei "Fab Four" (=Favolosi Quattro). Quando il pezzo uscì come singolo nel 1968 (prima si era pensato di inserirlo nell'album *White Album*), divenne subito un successo, rimanendo nelle classifiche britanniche e statunitensi per ben 16 settimane. Il disco vendette in sei mesi oltre cinque milioni di copie in tutto il mondo, e dopo quattro anni il numero complessivo salì a sette milioni e mezzo. La canzone è scritta da Paul McCartney, ma è attribuita come sempre alla coppia Lennon/McCartney. Ha una storia particolare. Nel 1968 John Lennon (1940-1980) ha appena iniziato una relazione con Yoko Ono, lasciando la sua prima moglie, Cynthia. Così Paul cerca di consolare Cynthia e il figlio Julian, recandosi spesso a trovarli. Un pomeriggio, durante una di queste visite, pensa a quanto un divorzio possa turbare un bambino e gli viene in mente la frase "*Don't make it bad, take a sad song and make it better*" ("*Non farti male, prendi una canzone triste e rendila migliore*"), pensando che potrebbe incoraggiare Julian. Nasce così il primo embrione di *Hey, Jude*, che inizialmente Paul pensa di intitolare *Hey, Jules*, la modifica in *Jude* è ispirata dal personaggio *Jud* (=Giuda) del musical *Oklahoma!*, che McCartney adorava. Tornato a Londra, fa ascoltare la canzone a John, che si è presentato con l'ormai inseparabile Yoko. A un certo punto si ferma, guarda verso John e dice: "Qui, se vuoi, possiamo sistemarla diversamente". Ma John risponde: "Non farlo! Sai, questa frase è perfetta, non toccarla, va benissimo così". Per una volta i due si trovano d'accordo. Così raccontano le riviste del settore.
2. Il brano musicale è universale: soddisfa tutti e non pesta i piedi a nessuno. È semplice, orecchiabile, ed ha una struttura ripetitiva. Sembra una canzoncina per l'infanzia. Per di più molti utenti possono aver vissuto una situazione simile. La musica e le voci fanno un eccezionale accompagnamento.
3. "*Ehi*, Jude": straordinaria l'idea di parlare con un interlocutore presente, ma muto. Il lettore o l'ascoltatore ha l'impressione di essere davanti a una scenetta. La canzone esce dai suoi limiti.
4. Il lettore può confrontare la canzone con le altre canzoni straniere qui citate e pure con le canzoni italiane coeve.
----------I☺I----------

Franco Migliacci-Barbata-Kaylan-Nichol-Pons-Volman, *Scende la pioggia*, 1968

Tu nel tuo letto caldo, io per strada al freddo
ma non è questo che mi fa triste
Qui fuori dai tuoi sogni l'amore sta morendo
ognuno pensa solo a se stesso

Scende la pioggia ma che fa,
crolla il mondo addosso a me
per amore sto morendo!
Amo la vita più che mai
appartiene solo a me,
voglio viverla per questo!
E basta con i sogni, ora sei tu che dormi
ora il dolore io non conosco
Quello che mi dispiace è quel che imparo adesso
ognuno pensa solo a se stesso

Scende la pioggia...

Commento
1. L'amore di lui e lei sta morendo, perché ognuno pensa soltanto a se stesso. E intanto scende la pioggia e il mondo gli crolla addosso. Lui dice basta ai sogni, ha scoperto con tristezza che ognuno, cioè lei, pensa solo a se stesso.
2. Con *Scende la pioggia* Gianni Morandi vince *Canzonissima* nel 1968. La canzone è la versione italiana di *Eleanore*, una canzone americana interpretata dal gruppo "The Turtles".
3. La canzone va confrontata con tutte le altre piogge che scendono o che cadono. C'è anche un film, i cui protagonisti danzano e cantano sotto la pioggia*: Singin' in the Rain* (*Cantando sotto la pioggia*, USA, 1952), diretto da Stanley Donen e Gene Kelly, interpretato dallo stesso Gene Kelly, Donald O' Connor e Debbie Reynolds.
4. La punteggiatura non è stata risistemata.
----------I☺I----------

Franco Romano-Francesco Calabrese, *Ho scritto t'amo sulla sabbia*, 1968

Ho scritto t'amo
sulla sabbia
e il vento
a poco a poco
se l'è portato via
con sé.
L'ho scritto poi
nel mio cuor
ed è restato lì
per tanto tempo.
Una bambola come te
io l'ho sognata sempre
no no non l'ho avuta mai
mai mai
mai.

Ho scritto t'amo
sulla sabbia
e il vento
a poco a poco
se l'è portato via
con sé.
Io non avevo mai
capito te
ma ora sì
ma ora sì
una bambola come te
io l'ho
sognata sempre
no no non l'ho avuta mai
mai mai
mai.

Ho scritto t'amo
sulla sabbia
e il vento
a poco a poco
se l'è portato via
con sé
se l'è portato via
con sé.

Commento
1. Il protagonista ha scritto "t'amo" sulla spiaggia (un'azione molto romantica), ma il vento a poco a poco se l'è portato via (l'ipotesi è inverosimile, ma è molto fotogenica). Egli ha sempre desiderato una donna come lei, ma non l'ha mai avuta. Soltanto adesso ha capito la ragazza. Ma essa rimane ancora un sogno.
2. Il filo conduttore della canzone è esile: la canzone, come altre, è costruita sul ritornello. Quel che conta però è la voce ipnotica del cantante, che rapisce lo spettatore.
3. Il vento compare anche in canzoni politiche: *Fischia il vento e infuria la bufera* (*Fischia il vento*, 1944) e *Se il vento fischiava ora fischia più forte* (*Contessa*, 1966).
4. Franco IV e Franco I sono rispettivamente Franco Romano e Francesco Calabrese. Dopo questo successo lasciano il mondo della canzone.
5. La canzone va confrontata con Gino Paoli, *Sapore di sale* (1963). Le due situazioni sono profondamente diverse.
6. La punteggiatura non è stata risistemata.
----------I☺I----------

Patty Pravo (1948), *La bambola*, 1968

Tu mi fai girar, tu mi fai girar
come fossi una bambola
poi mi butti giù, poi mi butti giù
come fossi una bambola.
Non ti accorgi quando piango
quando sono triste e stanca, tu pensi solo per te.

No ragazzo, no, no ragazzo, no
del mio amore non ridere.
Non ci gioco più quando giochi tu,
sai far male da piangere, da stasera la mia vita
nelle mani di un ragazzo, no, non la metterò più.

No ragazzo, no
tu non mi metterai
tra le dieci bambole
che non ti piacciono più.
Oh no, oh no.

Tu mi fai girar, tu mi fai girar
come fossi una bambola
poi mi butti giù, poi mi butti giù
come fossi una bambola.
Non ti accorgi quando piango,
quando sono triste e stanca, tu pensi solo per te

No ragazzo, no
tu non mi metterai
tra le dieci bambole
che non ti piacciono più.
Oh no, oh no.

Tu mi fai girar, tu mi fai girar
poi mi butti giù, poi mi butti giù
tu mi fai girar, tu mi fai girar
poi mi butti giù, poi mi butti giù.

Commento

1. Patty Pravo, pseudonimo di Nicoletta Strambelli (Venezia, 9 aprile 1948), è una cantante italiana. Nella sua lunga carriera ha attraversato svariati stili musicali, reinventando continuamente la propria immagine: da esponente del beat a interprete della canzone d'autore italiana e francese, quindi sperimentatrice del pop rock nelle sue varie declinazioni. Successi come *La bambola* (1968), *Pazza idea* (1973), *Pensiero stupendo* (1978) e *...E dimmi che non vuoi morire* (1997) si annoverano fra i suoi brani più celebri.
La peculiare timbrica bassa e sensuale, le provocazioni e gli eccessi ne hanno fatto un'icona di trasgressione, che ha contribuito all'evoluzione del costume e dei canoni legati alla figura dell'interprete femminile in Italia. Ha ispirato artisti come Tano Festa e Mario Schifano, e per lei hanno scritto cantautori quali Léo Ferré, Vinícius de Moraes, Lucio Battisti, Paolo Conte, Francesco Guccini, Gino Paoli, Riccardo Cocciante, Francesco De Gregori, Bruno Lauzi, Antonello Venditti, Ivano Fossati, Vasco Rossi, Mango, Lucio Dalla, Roberto Vecchioni, Enrico Ruggeri e Franco Battiato. Nel 2014, la cantautrice statunitense Lana Del Rey l'ha citata come modello di gestualità.
Su dieci partecipazioni al Festival di Sanremo ha raggiunto nove volte la finale e si è aggiudicata 4 Premi della Critica, che si aggiungono ad altri riconoscimenti nazionali e internazionali, come il Premio Lunezia, vinto due volte, nel 2010 e nel 2014 (da *Wikipedia*, voce *Patty Pravo*, 17.11.2022).
2. La canzone appartiene al mondo della cantante, non risente del 1968 né della contestazione giovanile, né dell'autunno caldo, né dei fatti che caratterizzano l'Italia negli anni Settanta. La protagonista ha un rapporto conflittuale con l'uomo che ama, perché egli la tratta come una bambola, da lasciare quando si stanca. Lei si limita a protestare, a dire che non vuol più mettere la sua vita nelle mani di un ragazzo che gioca, che gioca con lei. Ma lo dice, e basta. E ricorda, quasi ipnotizzata, che lui la fa girare come fosse una bambola. Il femminismo è di là da venire.
3. Le rime stridono, non hanno precedenti nella storia della canzone o della letteratura. Talvolta ci sono rimalmezzo che colpiscono e stupiscono. La cantante ha sempre voluto rappresentare la figura della donna trasgressiva. A parte i risultati in questa finzione, ha avuto una carriera lunghissima e ha cambiato più volte il suo stile.
4. *La bambola* si può opportunamente confrontare con le canzoni coeve, come *La vendemmia dell'amore* (1963), *Non ho l'età (per amare)* (1964), *Una lacrima sul viso* (1964), *Nessuno mi può giudicare* (1966), *Perdono* (1966), *Ave Maria* (*spiritual*, 1970), *Sono una donna, non sono una santa* (1971). Tutte figure femminili diverse e contrastanti.
5. La punteggiatura è stata risistemata (Si spera…).
6. La canzone va confrontata con le canzoni goliardiche in latino, Andrea Cappellano (*De amore*, II, 44) e Walther von der Vogelweide, più sopra.



1. Natalia Goncharova, *Il ciclista*, 1913. *Dopo secoli di inattività l'Italia propone una nuova corrente artistica, il Futurismo (1909), ma lancia il manifesto da Parigi…*

----------I☺I----------

Giorgio Spagna-Ivana Spagna, *Se perdo te*, 1968

Se perdo te [che] cosa farò
Io non so più restare sola
Ti cercherò e piangerò
Come un bambino che ha paura

M'hai insegnato a volerti bene
Hai voluto la mia vita: ecco, ti appartiene
Ma ora insegnami, se lo vuoi tu
A lasciarti, a non amarti più

Se perdo te, se perdo te
[Che] cosa farò di questo amore
Ti resterà, e crescerà
Anche se tu non ci sarai

M'hai insegnato a volerti bene
Hai voluto la mia vita: ecco, ti appartiene
Ma ora insegnami, se lo vuoi tu
A lasciarti, a non amarti più

Se perdo te, se perdo te
[Che] cosa farò di questo amore
Ti resterà, e crescerà
Anche se tu non ci sarai

Commento
1. Canta Patty Pravo (1948), il nome d'arte di Nicoletta Strambelli, che riesce a dare drammaticità alla canzone.
2. Un'altra variante di lei abbandonata da lui, come *Nessuno di voi mi parla di lui* (1966). Ma Sanremo considera anche l'altra possibilità: lui abbondonato da lei: *Se mi vuoi lasciare* (1963) o *Cuore matto* (1966). I parolieri vanno sistematicamente alla ricerca di nuove situazioni da cantare.
3. La punteggiatura non è stata risistemata.
----------I☺I----------

Gianni Argenio-Panzeri-Corrado Conti-Pace, *La pioggia*, 1969

Sul giornale ho letto che
il tempo cambierà
le nuvole son nere in cielo e
i passeri lassù
non voleranno più.
Chissà perché?

Io non cambio mai
No, non cambio mai!
Può cadere il mondo
ma che importa a me?
La pioggia non bagna il nostro amore
quando il cielo e blu.
La pioggia, la pioggia non esiste
Se mi guardi tu.
Butta via l'ombrello amor
che non serve più
non serve più, se ci sei tu.

Il termometro va giù
il sole se ne va
l'inverno fa paura a tutti ma
c'è un fuoco dentro me
che non si spegnerà.
Lo sai perché?

Io non cambio mai
No, non cambio mai!
Può cadere il mondo
ma che importa a me?
La pioggia non bagna il nostro amore
quando il cielo è blu.
La pioggia, la pioggia non esiste
se mi guardi tu.
Butta via l'ombrello, amor
che non serve più
non serve più, se ci sei tu.

La pioggia, la pioggia non esiste
se mi guardi tu.
Butta via l'ombrello, amor
che non serve più.
La pioggia non bagna il nostro amore
quando il cielo è blu,
il cielo è blu.

Commento
1. Il tempo cambia, invece la ragazza non cambia, anzi non cambia mai. E che cosa non cambia? Non cambia quello che ha in cuore: è innamorata di lui, e continua ad esserlo, anzi lo sarà per sempre. Può cadere il mondo, ma lei continua ad essere innamorata. Anzi la pioggia scompare, lui può buttare via l'ombrello, quando lui la guarda, sono insieme.
2. Il tempo è brutto, le nuvole sono nere e minacciano guai. Ma, basta che ci sia lui, e lei vede il mondo roseo e se ne infischia della pioggia ed anche se il mondo cade a pezzi.
3. Si può fare anche l'ipotesi opposta: c'è bel tempo, ma lui non c'è e lei è di umore nerissimo. In effetti le donne sono psicologicamente meteoropatiche. Prudentemente le possiamo avvicinare con un estintore o con una clava.
4. La canzone è gradevole, valorizzata dalla voce della cantante, dalla musica e dalle strofe ripetute, indicate in azzurro.
5. Notevole l'interpretazione di Patty Pravo.
6. La punteggiatura non è stata risistemata.
----------I☺I----------

John Fogerty (1945), *Fortunate Son*, 1969

Some folks are born made to wave the flag
They're red, white and blue
And when the band plays "Hail to the Chief"
They point the cannon at you, Lord
It ain't me, it ain't me
I ain't no senator's son, son
It ain't me, it ain't me
I ain't no fortunate one

Some folks are born silver spoon in hand
Lord, don't they help themselves, yeah
But when the taxman comes to the door
The house look a like a rummage sale
It ain't me, it ain't me
I ain't no millionaire's son, no, no
It ain't me, it ain't me
I ain't no fortunate one

Yeah,
some folks inherit star-spangled eyes
They send you down to war
And when you ask 'em: "How much should we give?"
They only answer: "More, more, more".
It ain't me, it ain't me
I ain't no military son
It ain't me, it ain't me
I ain't no fortunate one
It ain't me, it ain't me
I ain't no fortunate one
It ain't me, it ain't me
I ain't no fortunate one.

---I☺I---

Commento

1. I "Creedence Clearwater Revival" sono forse il più importante gruppo *rock* di tutti i tempi. Sorgono a San Francisco (California), sono attivi già nel 1955-57, ma pubblicano dischi dal 1969 al 1993. Capo del gruppo e autore dei testi è John Fogerty (1968-71).
2. La banda della marina militare suona *Hail to the Chief* [*Salute al Capo*] per il presidente degli USA.
3. Il complesso critica la guerra in Vietnam (1963-75), respinge gli ideali dell'eroe e della patria e va a vedere quanti figli di politici, di generali e di ricchi sono andati a combatterla: nessuno. Tocca soltanto ai poveri disperati che pagano le tasse. E usa il ritornello: "Io non sono fortunato", perché non son figlio di politici, di generali e di ricchi. "Io non sono uno di quelli". Il messaggio è semplice e pure condiviso da frange di renitenti alla leva, che fuggono in Canada. Ed è arricchito dall'apparato musicale.
4. Le canzoni contro la guerra sono (giustamente) numerose. La guerra in Vietnam fu contro la popolazione civile e non contro l'esercito nemico. E furono usati pure il napalm e i diserbanti. Alla fine gli USA dovettero ritirarsi sconfitti. L'abilità militare e la conoscenza del territorio fecero vincere il Vietnam del

John Fogerty, *Figlio fortunato*, 1969

Alcuni nascono per sventolare la bandiera
loro sono rossi, bianchi e blu
e, quando la banda suona *Hail to the Chief*,
puntano il cannone verso di te, Signore.
Non lo sono, non lo sono
non sono il figlio di un senatore,
non lo sono, non lo sono
non sono quel fortunato, no.

Alcuni sono nati col cucchiaio d'argento in mano,
Signore, non aiutano loro stessi, sì
Ma, quando il fisco bussa alla loro porta,
la casa sembra quasi un mercatino.
Non lo sono, non lo sono
non sono il figlio di un milionario, no, no
non lo sono, non lo sono
non sono quel fortunato, no.

Yeah,
Alcuni ereditano gli occhi a stella,
vi spediscono giù in guerra
e, quando gli chiedi quanto dovremmo dare,
la loro sola risposta è: "Ancora, ancora, ancora di più".
Non lo sono, non lo sono
non sono il figlio del militare
non lo sono, non lo sono
non sono un tipo fortunato
non lo sono, non lo sono
non sono quel fortunato, no
non lo sono, non lo sono
non sono quel fortunato, no.

---I☺I---

Nord. Ma sicuramente contribuì anche il fronte interno, i giovani renitenti, che non era compatto contro una lontanissima guerra che con la patria non c'entrava niente.
5. La produzione italiana di canzoni contro la guerra è piuttosto limitata. Gli autori sono Fabrizio De André con numerose canzoni, poi Francesco Guccini, infine Enrico Maria Papes-Sergio Di Martino, *Mettete dei fiori nei vostri cannoni* (1964), Tommaso Biggiero-Marcello Minerbi, *Facciamo l'amore non la guerra* (1966) e Franco Migliacci-Mario Lusini, *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* (1966) e Umberto Napolitano, *Mille chitarre contro la guerra* (1966).

----------I☺I----------

John Fogerty (1945), *Green River*, 1969

Well
Take me back down where cool water flow, y'all
Let me remember things I love, Lord
Stoppin' at the log where catfish bite
Walkin' along the river road at night
Barefoot girls dancin' in the moonlight

I can hear the bullfrog callin' me, oh
Wonder if my rope still hangin' to the tree, Lord
Love to kick my feet way down the shallow water
Shoo fly, dragonfly, get back t'mother
Pick up a flat rock, skip it across Green River
Well

Up at Cody's camp I spend my days, Lord
With flat-car riders and cross-tie walkers
Old Cody, Junior took me over
Said "You're gonna find the world is smold'rin'"
"And if you get lost, come on home to Green River"
Well
Well

Commento
1. John Fogerty è capo-gruppo dei "Creedence Clearwater Revival". In un'intervista, rilasciata alla rivista "Rolling Stone" nel 2012, ha spiegato: "Green River è un posto che esiste realmente, ed è un posto dove andavo da bambino e si trova a Putah Creek, vicino a Winters, in California. Durante la mia infanzia sono andato lì con la mia famiglia ogni anno. Conservo molti ricordi felici: lì ho imparato a nuotare. Lì c'era una fune appesa all'albero... libellule, rane... c'era una piccola capanna, dove eravamo soliti andare, di proprietà di un discendente di Buffalo Bill, Cody".
2. *Green River* è l'affluente principale del fiume Colorado (USA).
3. I *flat-car riders* sono i *cavalieri delle auto piatte*, coloro che usano auto adibite al trasporto di merci.
4. Fogerty si rivolge a Cody Junior e lo invita a portarlo sul fiume, come faceva quando era bambino. Lì rivive le sue esperienze infantili: vede il vecchio albero, sguazza con i piedi nell'acqua, ascolta la rana e vede passare le ragazze. L'ultimo suggerimento: deve prendere un sasso piatto e farlo balzare sull'acqua. Nel campo di Cody ha trascorso la sua giovinezza. E ricorda al vecchio come suo figlio Cody Junior lo prendeva con sé. Il giovane gli ha detto che il mondo stava bruciando senza fiamme. Se si perdeva, poteva sempre ritornare lì da loro, sul fiume.
5. Il brano musicale è costruito sulla nostalgia del passato. Rimanda a: Dante Alighieri, *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, 1294ca., Giovanni Pascoli, *Romagna*, 1891, Giuseppe Ungaretti, *I fiumi*, 1917, Secondo Casadei, *Romagna mia*, 1954.

John Fogerty, *Fiume Verde*, 1969

Bene
Riportami giù dove l'acqua scorre fresca,
lasciami ricordare le cose che amo.
Mi fermo al tronco dove il pesce-gatto abbocca.
Cammino lungo la strada del fiume di notte.
Le ragazze ballano a piedi nudi al chiaro di luna.

Riesco a sentire la rana che mi chiama, *oh*.
Mi chiedo se la mia corda è ancora appesa all'albero.
Amo scalciare i miei piedi giù nell'acqua bassa.
La scarpa vola, il dragone vola, torna da tua madre.
Prendi un sasso piatto e fallo saltare sul Green River.
Bene

Sul campo di Cody ho trascorso le mie giornate
con i *flat-car riders* e i giramondo.
Vecchio Cody, Junior mi ha preso con sé.
Ha detto: "Scoprirai che il mondo sta bruciando senza fiamme e, se ti perdi, vieni a casa al Green River".
Bene
Bene



1. George Dunlop Leslie, *Girasoli e fiori di Luna*, 1890. *I fiori di Luna sono i girasoli un po' pallidi. La Luna è pallida rispetto al Sole.*

----------I ☺ I----------

Sergio Endrigo-Sergio Bardotti, *Lontano dagli occhi*, 1969

Che cos'è?
C'è nell'aria qualcosa di freddo
che inverno non è.
Che cos'è?
Questa sera i bambini per strada
non giocano più.

Non so perché
l'allegria degli amici di sempre
non mi diverte più.
Uno mi ha detto che

Lontano dagli occhi,
lontano dal cuore
e tu sei lontana
lontana da me.

Per uno che torna
e ti porta una rosa
mille si sono scordati di te.

Lontano dagli occhi,
lontano dal cuore
e tu sei lontana
lontana da me.

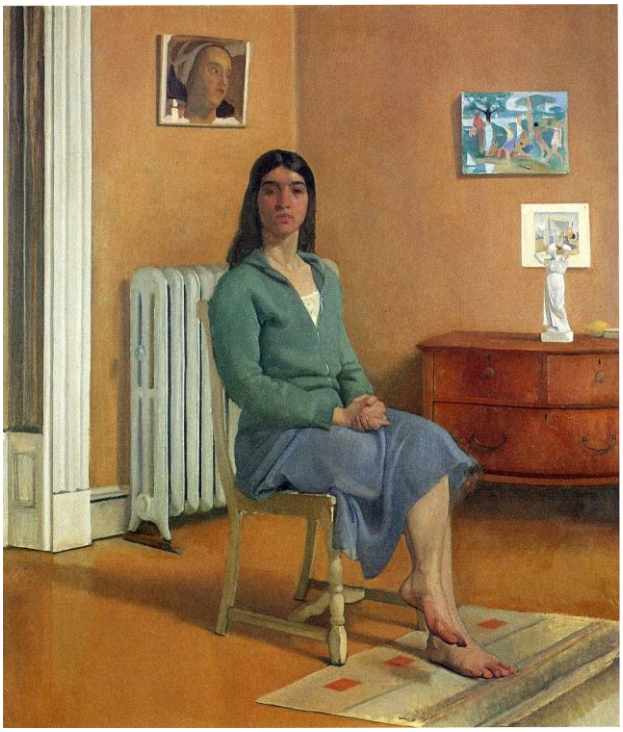
Ora so
che cos'è questo amaro sapore
che resta di te
quando tu
sei lontana e non so dove sei
cosa fai, dove vai.

E so perché
non so più immaginare il sorriso
che c'è negli occhi tuoi
quando non sei
con me.

Lontano dagli occhi
lontano dal cuore
e tu sei lontana
lontana da me.
Per uno che torna
e ti porta una rosa
mille si sono scordati di te.
(Due volte.)

Riassunto. Nell'aria c'è qualcosa di mutato. Per strada i bambini non giocano più. E un amico gli ha detto che "lontano dagli occhi vuol dire lontano dal cuore". E la sua ragazza è lontana, lontana da lui. Quando lei è lontana, lui sente un sapore amaro in bocca, perché non sa più immaginare il sorriso che c'è negli occhi di lei.

Commento
1. La canzone è tutta nel ritornello, malinconico, facile ed orecchiabile. C'è il motivo della lontananza: se lei è lontana dagli occhi di lui, è anche lontana dal cuore di lui. E lui non sa più immaginare il sorriso di lei. Deve vederlo. Se lei è lontana, corre il rischio di perderlo.
2. Accanto a questo c'è il motivo (non molto chiaro) dell'innamorato che torna portando una rosa, cioè dicendosi innamorato di lei. Per uno che torna (è lui?), mille innamorati si sono però dimenticati di lei. È meglio quindi che lei stia vicino ai suoi occhi e al suo cuore.
3. Il motivo è costruito sul proverbio popolare "Lontano dagli occhi…": Sanremo pesca abbondantemente anche dalla cultura popolare. Lei è lontana dai suoi occhi e quindi anche dal suo cuore. Ma lui è ritornato da lei portandole una rosa, per dire che è innamorato. Mille altri innamorati l'hanno già dimenticata. Egli è l'eccezione.
4. Chi ricorda può fare riferimento a Giacomo da Lentini (1210ca.-1260ca.), *Amor è un desio* (*L'amore è un desiderio*).



1. Anderson Lennart, *Ritratto di Barbara*, 1976-77.

----------I☺I----------

Isola-Carraresi-Panzeri-Pace, *Viso d'angelo*, 1969

Lei mi fa morire e poi,
e poi mi fa rivivere.
Io sì lo so
che donna è lei.
Lei ha il viso d'angelo,
ma lei ha il cuore gelido
e se ne va senza un perché,
ma un giorno poi ritorna qui.
Ma per me lei è sempre un angelo
ma per me lei ha il viso d'angelo,
oh, sì per me lei è sempre un angelo,
un angelo che torna quando non l'aspetti più.

Quaggiù le rose piangono,
però, però non muoiono.
Quaggiù un nido aspetta lei,
ma lei chissà dov'è.

Lei mi fa morire e poi,
e poi mi fa rivivere.
Io, sì, lo so che donna è lei.
È un angelo, è un diavolo.
Ma per me lei è sempre un angelo…

Commento
1. Lei ha il viso d'angelo, ma noi non sappiamo come sono i visi degli angeli. Dobbiamo immaginarlo. Gli autori pescano un'idea che si trova nel Dolce Stil Novo (1274): 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 disceso dal cielo, per innalzare l'uomo a Dio o per fargli tirar fuori dall'animo le sue capacità. Gli autori però inseriscono la terza tesi stilnovistica in un contesto diverso: il tema della lontananza o dell'abbandono, a cui si aggiunge il tema del ritorno. Lei se ne va, ma poi ritorna. Non ha trovato niente di meglio…
2. L'innamorato però non si chiede perché se ne va né perché ritorna: sembra una meteoropatica. In un'altra canzone lei se ne va, ma poi ritorna: lui era uno schifo, ma l'altro ragazzo era peggio. Perciò era meglio ritornare dal primo: Mogol-Piero Soffici, *Perdono* (1966). Lei è sempre un angelo e il poeta innamorato resta sempre a bocca aperta davanti a lei. Né si chiede se *Anche gli angeli mangiano fagioli* (Enzo Barboni Clucher, film, 1973), cioè se è prudente o è avventato innamorarsi di loro e pensare di vivere con un angelo.
3. La canzone è tranquilla, da cantare. Trasforma in dolci note, un po' problematiche e un po' malinconiche, i difficili rapporti tra uomo e donna.
4. La canzone è orecchiabile e ripetitiva, come le canzoni straniere, senza essere un capolavoro. Il punto forte è il verso "ma per me lei ha il viso d'angelo". È cantata dai "Camaleonti".
5. La canzone si può confrontare con Mogol-Piero Soffici, *Perdono* (1966), di tutt'altro tipo. La ragazza è andata a fare esperienza con un altro ragazzo, che si rivela uno schifo, un cerino, ed è perciò subito ritornata all'ovile, dal suo sole, chiedendogli perdono. E sottolinea: per l'errore, che aveva fatto, a perderci era stata soprattutto lei. E lui è contento del complimento e non si mette a sgridarla per averlo tradito.



1. Ciro Ferri, *Castità di Giuseppe*, 1660. *Giuseppe respinge la moglie di Putifarre.*

Tommy James-Nelson Prince Rogers-Peter Lucia, *Soli si muore*, 1969

Oh la voglia di amare
mi scoppia nel cuore
soli si muore...

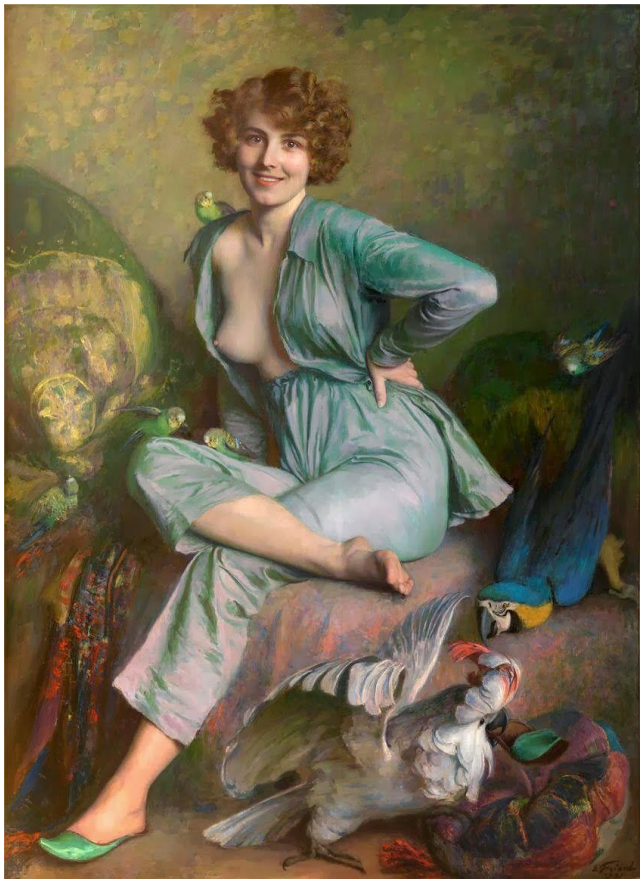
Tu o un'altra è lo stesso
aspettare non posso
soli si muore
senza un amore

Oh, è l'ultima notte
che prego il Signore
fa freddo di notte
soli si muore
voglio l'amore

Soli si muore, senza l'amore.
Soli si muore, voglio un amore.
Soli si muore, senza l'amore.
Soli si muore, voglio l'amore.
Soli si muore, senza l'amore.
Soli si muore, soli si muore.
Io prego il Signore, io prego il Signore...

Commento

1. La canzone è la versione italiana di *Crimson and Clover* di Tommy James e the Shondells, con un testo scritto da Mogol e Cristiano Minellono. Con questa canzone Patrick Samson resta per molte settimane ai primi posti in *Hit parade* (1969) e arriva al secondo posto al *Festivalbar*. La lunga ripetizione del ritornello alla fine della canzone fa pensare che l'autore avesse fretta di finire la canzone o fosse rimasto senza idee. Tanto, ci pensava il cantante a "tirar su" il testo con la sua voce. L'argomento trattato è però un *unicum* in tutta la storia della canzone italiana, che preferisce l'amore in mezzo alle vigne (*La vendemmia dell'amore*, 1963) o al limite in mezzo al bosco (*Sono una donna, non sono una santa*, 1971).
2. Il paroliere mette insieme *amore*, *solitudine* e *morte*, scrivendo una canzone di grande potenza e di grande fascino. Le incertezze della vita fanno sentire più che mai la propria solitudine di fronte al mondo. E ci sono momenti di abbattimento e di crisi, durante i quali si vorrebbe morire. Si vorrebbe un amore, ma non c'è nemmeno quello. Possibile che nessuna ragazza sia disposta a fare la crocerossina?
3. Se si è da soli si può pensare e dire quel che si vuole. Ma, usciti dalla propria isola solitaria, è bene rispettare le regole della comunicazione e dell'educazione. A una donna o a un uomo non si va a dire "Tu o un'altra è lo stesso", perché non posso aspettare. Si dice, almeno con la bocca, che essa o esso è unica/o, è eccezionale, insostituibile, anche se nessuna delle due parti ci crede. La vita è anche finzione e teatro. Ma un complimento fa sempre splendere un raggio di sole sul volto della persona amata o che si dice di amare. Che diventa – incredibile ma vero – più bella.
4. Il 1968 è passato, ma i riferimenti alla religione son rimasti. Nel 1966 la canzone *Dio come ti amo* di Domenico Modugno fa scandalo e suscita numerosi dibattiti sull'opportunità o meno del riferimento al buon Dio in questioni amorose. Nessuno ricordava il "dissidio interiore" di Francesco Petrarca (1304-1374) che attraversa tutto il *Canzoniere*, sempre in bilico tra *amor sacro* e *amor profano*.
5. L'amore come rimedio ai dolori e ai mali della vita non è una intuizione malvagia. Ma poi l'intuizione è rimasta tale e non ha avuto debito sviluppo. La punteggiatura è quella originale. I cantautori erano restii ad applicare grammatica e sintassi, tanto ci doveva pensare il cantante a interpretare la canzone.
6. Anziché pregare il Signore, era meglio che l'aspirante innamorato si desse una mossa. Peraltro i problemi di solitudine non sono un'invenzione sadomasochista: il suicidio di Luigi Tenco (1938-1967) lo dimostra. Ma la vita è fatta anche da difficoltà, che dobbiamo superare, anche soffrendo, perché così costruiamo la nostra esperienza, per affrontare il futuro.
7. Conviene confrontare la canzone con *Ed è subito sera* (1930) di Salvatore Quasimodo. La solitudine è la stessa. Nella canzone in più c'è l'amore, che non arriva.



1. Émile Friant, *Uccelli di famiglia*, 1921.

----------I ☺ I----------

Herbert Pagani-Alberto Anelli, *L'amicizia*, 1969

L'amicizia vuol dire
chiamarsi fratelli,
nasce con un pugno
dato per antipatia,
nasce al capezzale
di una lunga malattia,
nasce al bar o sotto
il fuoco dell'artiglieria,
ti darà coraggio
quando il corpo non ce l'ha…
ed una famiglia
che il tuo sangue non ti dà.

L'amicizia vuol dire
chiamarsi fratelli,
guardare nella stessa direzione.
L'amicizia sincera
È un grande dono,
il più raro che c'è.
L'amicizia sincera
è un grande dono
il più caro che c'è.

Io ti picchierò
per ogni tua vigliaccheria,
ma per quelle liti
morirò di nostalgia.
Tu sarai di casa
nel mio cuore e a casa mia,
amerò la donna
che non ci dividerà…
Spero che mio figlio
con tua figlia si sposerà.

L'amicizia vuol dire
chiamarsi fratelli,
guardare nella stessa direzione.
L'amicizia sincera
è un grande dono,
il più raro che c'è.
L'amicizia sincera
è un grande dono,
il più caro che c'è.

Tutti insieme!

L'amicizia vuol dire
chiamarsi fratelli,
guardare nella stessa direzione.
L'amicizia sincera
è un grande dono,
il più raro che c'è. (Tre volte.)

Commento

1. I sentimenti e gli ideali proposti sono elementari, superficiali, semplicistici, lacrimogeni. E sono ribaditi più volte nel corso della canzone. Ma non si poteva fare di più. Anche gli utenti hanno una cultura semplice e vivono sentimenti semplici ed elementari. Il sentimento non si complica la vita uscendo di casa e scontrandosi con il mondo. Basta essere o chiamarsi *fratelli* o – aggiungiamo noi – *sorelle*. E almeno sulla solidarietà all'interno della famiglia si è d'accordo. Gli autori possono pescare nel gran mondo della cultura cristiana popolare. E, com'è prevedibile, la canzone ha successo. Per fugare ogni dubbio, si tratta dell'amicizia tra due ragazzi. Si suppone poi che le ragazze facciano la stessa cosa. Neanche le mogli riusciranno a infrangere la loro amicizia. Anzi chi canta vorrebbe che suo figlio sposasse la figlia dell'amico…
2. Il brano musicale ha il momento culminante quando i cantanti invitano il pubblico ad associarsi nel ritornello e ad alzare le mani. Il *canto corale* è un altro contributo della Chiesa cattolica alla civiltà occidentale. La canzone quindi è ben orchestrata: non è soltanto una serie di versi lacrimogeni, accompagnati dalla musica. È anche gesto, azione, movimento, coralità.
3. Il testo talvolta dice *caro* e talvolta dice *raro*. È quasi la stessa cosa. Quel che conta è il suono. Moltissime canzoni sono costruite sul suono delle parole, non sul loro significato.
4. *Fratello* è termine preso dal *Vangelo* e dalla cultura ecclesiastica. Ma permette di risolvere tutti i problemi, affogandoli nei buoni sentimenti. Rimanda o rimanderebbe anche a Giuseppe Ungaretti, *Fratelli* (1916).
5. L'amicizia profonda tra due ragazze o tra due maschi ha una lunga tradizione: Ulisse e Diomede, Achille e Patroclo (Omero, *Iliade* e *Odissea*, sec. VI a.C.), Eurialo e Niso (Virgilio Marone, *Eneide*, 29-19 a.C.), Cloridano e Medoro (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 1532), Carlo e Ubaldo (Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, 1575, 1581).
6. Gli autori hanno dimenticato la storia di Caino e Abele (*Genesi*, 4) o di Giuseppe venduto dai fratelli (*Genesi*, 37). A quanto pare, non andavano mai in chiesa…

----------I☺I----------

Paolo Pietrangeli (1945-2021), *Mio caro padrone domani ti sparo*, 1969

Circolare a tutte
le fabbriche del mondo
siano esse per azioni
o esse erre elle o come vi pare.
Commendatore illustre
le scrivo la presente
per renderle noto
un fatto increscioso
per lei.

Per farle presente
che il giorno ventuno
del mese corrente
abbiamo deciso
di farla finita
con lei.

Mio caro padrone domani ti sparo
farò di tua pelle sapon di somaro
ti stacco la testa ch'è lucida e tonda
così finalmente imparo il *bowling*.

Miei cari compagni perché quelle facce
ho detto qualcosa che un po' vi dispiace
se forse ho ecceduto non fateci caso
vent'anni di rabbia fan parlare così.

Pensate che bello
il giorno ventuno
padroni son tanti
e padrone è nessuno
pensate che bello
pensate che bello
sarà.

Ma prima ti inchiodo
la lingua al palato
ti faccio ingoiare
un pitone salato
e con quei tuoi occhi
porcini e cretini
alla mia ragazza
farò gli orecchini.

Compagni sia chiaro
che il giorno ventuno
migliore vendetta
sia proprio il perdono
e allora saremo
più grandi e più forti
se tutti i rancori
saranno sepolti
Però...

Chi mi pagherà la gioia
di vederti star li appeso
grosso grasso unto e obeso
proprio come un baccalà.

Chi mi pagherà la gioia
di vedere le tue mogli
tutte piene di cordogli
pianger solo il venerdì.

Che ti importa se ti strippo (=strapazzo?)
se ti importa accendi un cero
te lo spengo tutto intero
tutto intero dentro il naso (=culo)
tutto intero dentro il naso
tutto intero dentro il naso.

Commento
1. Interrompiamo le canzoni leggere con una canzone "pesante" di Paolo Pietrangeli. La canzone è politica, è una canzone di lotta contro il padrone cattivo (ce n'è soltanto uno? Sì, quello di Pietrangeli). L'autore usa la tecnica di dire (*Domani ti sparo*) e di rimangiarsi tutto subito (*ma poi ti perdono*) e di prendersi soltanto una mezza vittoria (*Con i tuoi occhi farò una collana d'orecchini*). Nel finale c'è una facile metafora o doppio senso: "dentro il naso" significa "dentro il culo". Insomma, se capitasse l'occasione, Pietrangeli non si farebbe scrupoli ad uccidere il padrone o, almeno, a infilargli un cero acceso in culo. Lo scopo da raggiungere uccidendolo è indicato:

padroni son tanti
e [poi] padrone è nessuno.

Uccidendo il padrone, tutti poi diventeranno padroni, perché "nessuno più al mondo dev'essere sfruttato" (Pietrangeli, *Contessa*, 1966). Una pia illusione, da ventenne senza cultura e senza capacità di vedere la realtà. Nonostante il lavoro che fa e che farà, Pietrangeli non riesce a capire che per produrre serve una organizzazione articolata, che comprenda direttore, progettisti, operai, donne delle pulizie e fornitori. Il padrone poi è un termine inadeguato, che nella cultura di Sinistra non vuol morire: si chiama *imprenditore*, *ingegnere*, *geometra*, *consulente esterno* ecc.
2. Il cantante è un ingenuo e crede alle fate. Non sa che chi lavora in proprio non ha orari di lavoro e si sfrutta oltre misura. Che magari sia contento (o no) è un altro discorso. E cade nel facile errore secondo cui "l'erba del vicino è sempre più verde". Le autogestioni non hanno mai funzionato: a) troppi litigi nella "dirigenza" e b) impegno lavorativo diverso tra i componenti. Serve una dirigenza forte che imponga le sue decisioni.
3. Pietrangeli usa pure la strategia di rimproverare i compagni, che finge che siano passivi e recalcitranti ad agire. Ma Pino Masi appena due anni dopo (*Lotta continua*, 1971) scrive/canta e spara:

non può esistere la vera pace
finché vivrà un padrone!

4. Un punto è importante:

> se forse ho ecceduto non fateci caso
> vent'anni di rabbia fan parlare così.

Vent'anni di rabbia: il cantautore immagina di essere un giovane ventenne, che si è arrabbiato appena nato e poi ha continuato così. La rabbia è (giustamente) una causa, ma poi non è ulteriormente spiegata. Il cantautore non approfondisce, non cerca di individuare le cause di quel malessere che colpisce i giovani e che si trova anche in altre canzoni: Enrico Maria Papes-Sergio Di Martino, *Mettete dei fiori nei vostri cannoni* (1964). Uno dei protagonisti si aspettava molto di più dalla sua giovinezza e invece gira per il quartiere a vendere giornali.
5. L'autore usa un linguaggio che tradizionalmente si sarebbe detto *comico*: un linguaggio scurrile. Ma va anche oltre: ricorre a una tradizione mai usata in ambiente rivoluzionario: il *non senso*. Ciò risulta in particolare nelle ultime due strofe.
6. E così Pietrangeli dice di perdonare il suo fantomatico padrone che è un padrone universale. Lo dice e c'è da non credergli. Il perdono è termine ecclesiastico, che si trova però anche in una canzone: Mogol-Piero Soffici, *Perdono* (1966), di tutt'altro tipo. La ragazza è andata a fare esperienza con un altro ragazzo, che si rivela uno schifo, un cerino, ed è perciò ritornata all'ovile, dal suo sole, chiedendogli perdono. E sottolinea: per l'errore a perderci era stata soprattutto lei. C'è anche chi reagisce in altro modo: Pace-Panzeri-Beretta-Del Prete, *Nessuno mi può giudicare* (1966). La ragazza è andata a brucare altrove, era peggio di quel che brucava e ritorna dal ragazzo che aveva lasciato, che risulta migliore del previsto: tutto è relativo, disse un fisico famoso. Un perdono famoso si trova pure in Alessandro Manzoni, *Promessi sposi* (1840-42): padre Cristoforo… Il lettore si dia una mossa e vada a cercarlo.
7. Non si sa che lavoro faccia Pietrangeli (o chi per lui) nella fabbrica del padrone. Il fatto o il guaio è che ha ipostatizzato il padrone (ma anche gli altri termini, come *sfruttamento*), e non riesce più ad uscire dal vicolo cieco in cui si è infilato. Se cambiasse termine, sarebbe il collasso del modo di vedere la realtà di tutta la Sinistra, rivoluzionaria e non.
8. Intanto l'economia italiana cambia sotto gli occhi dei rivoluzionari, che restano ciechi: nel giro di pochi decenni (1950-80) l'agricoltura perde importanza, passa dal 90% degli occupati ad appena il 3%. L'industria si espande, ma non arriva al 50% degli occupati. E invece hanno uno sviluppo enorme i servizi, che superano il 50% degli occupati. A fine anni Sessanta il PCI chiede ancora terra per i contadini-braccianti, suoi elettori. Non si chiede mai dove vada il mondo e neanche il mercato.

----------I☺I----------

David Alexandre Winter (1943), *Oh, Lady Mary*, 1969

Oh Lady Mary,
occhi dipinti di blu
Oh Lady Mary,
non devi piangere più
Oh Lady Mary,
non ci pensare, lo sai
Oh Lady Mary,
sei stata un gioco per lui.

Canta con me *la terra, il mare, il cielo e i fior sono per te*, canta con me, canta all'amor.

Oh Lady Mary,
guardati attorno e vedrai
Oh Lady Mary,
un nuovo mondo, lo sai
Oh Lady Mary,
i tuoi vent'anni vorrei,
Oh oh oh Lady Mary,
tanti rimpianti perché.

Oh Lady Mary (*cori*)
La la la là la la là
Oh Lady Mary (*cori*)
La la la là la la là

Canta con me *la terra, il mare, il cielo e i fior sono per te*, canta con me, canta all'amor.

Oh Lady Mary,
tanti rimpianti perché
Oh oh oh Lady Mary,
pensa la vita cos'è
Oh Lady Mary,
non devi piangere sai
I tuoi vent'anni,
valgono molto di più.

Oh Lady Mary *(Cori.)*
La la la la la
La la la là la la là (due volte)

Oh Lady Mary (*sfumando*)
La la la la la
La la la là la la là (due volte)

Commento

1. Prima la traduzione poetica, che è una traduzione libera, poi il testo originale in francese, quindi la traduzione letterale in italiano. Lady Mary rimanda certamente a Mick Jagger-Keith Richards, *Lady Jane*, 1966. Il lettore spieghi perché un cantautore francese usa due termini inglesi.
2. La canzone è cantata in francese e in italiano da Dalida (1933-1987), *alias* Iolanda Cristina Gigliotti.

----------I☺I----------

David Alexandre Winter (1943), *Oh, Lady Mary*, 1969

Oh Lady Mary, petite fille aux yeux bleus
Oh Lady Mary, tu n'étais pour lui qu'un jeu
Oh Lady Mary, à l'aube de chaque nuit
Oh Lady Mary, un nouveau jour vient sans bruit
Petite fille, brise les chaînes de l'ennui
Tu es jolie et ta fraîcheur salue la vie
Oh Lady Mary, regarde autour de toi
Oh Lady Mary, tous les trésors que tu as

La mer et le ciel, la vie les a fait pour toi
Oh Lady Mary tous ces cadeaux sont à toi

Oh Lady Mary *(chœurs)*
la la la la.....
Oh Lady Mary *(chœurs)*
la la la la...

Petite fille, oublie tes pleurs, aime la vie.
Elle est jolie, ouvre tes yeux à ses folies.
Oh Lady Mary, donne ton cœur au printemps
Oh Lady Mary, joue le jeu de tes vingt ans
Oh Lady Mary, le bonheur est comme un enfant
Oh Lady Mary, il grandit avec le temps
La la la la la...

Commento
1. La canzone racconta una diafana storia d'amore di una ragazza ventenne ingannata dal solito lui. Il cantautore la consola e le dice che è fortunata, ha ricevuto molti doni, e che un futuro roseo è davanti a lei.
2. L'autore sfrutta la strada aperta tre anni prima da Mick Jagger-Keith Richards, *Lady Jane*, 1966. E non ci pensa nemmeno di usare il francese: *mademoiselle Marie* è troppo lungo e troppo casalingo. Non ha potuto evitare *petite fille*, pure casalingo. Ma tutto il resto è francese o europeo, certamente non è anglo-americano.
3. David Alexandre Winter (1943) è un cantautore olandese, che ha avuto successo negli anni Sessanta e Settanta. *Oh, Lady Mary* è una delle canzoni di maggior successo.
4. La traduzione in italiano più sopra è libera, quindi ha potuto sfruttare meglio il testo francese. Indubbiamente è molto libera. La traduzione italiana in parallelo è aderente al testo, ma non va bene. La signora Maria fa pensare non a una ragazzina di 20 anni, ma a una attempata signora di mezza età. E il contrasto emerge subito: "*signora* Maria, *bambina* con gli occhi azzurri". Neanche *ragazza* o *ragazzina* o *signorina* vanno bene. E *bambina* è da evitare. In italiano rimanda pure alla *Signora Felicita* di Guido Gozzano (1883-1916). Una zitella. Potrebbero andar bene Giulietta o Mariolina o Antonietta, tre vezzeggiativi abbastanza lunghi. L'unica soluzione è quella della traduzione libera: lasciare *Lady Mary*. Al limite non si traduce il termine: in italiano non si usa mettere nessun termine in questi casi. I termini stranieri sono

David Alexandre Winter (1943), *Oh, cara Maria*, 1969 (versione letterale)

Oh cara Maria, bambina con gli occhi azzurri,
oh cara Maria, eri solo un gioco per lui.
Oh cara Maria, all'alba ogni notte,
oh cara Maria, un nuovo giorno arriva in silenzio.
O bambina, rompi le catene della noia.
Sei carina e la tua freschezza saluta la vita.
Oh cara Maria, guardati intorno
oh cara Maria, tutti i tesori che hai.

Il mare e il cielo, la vita li ha fatti per te,
oh cara Maria, tutti questi doni sono tuoi.

Oh cara Maria *(cori)*
la la la...
Oh cara Maria *(cori)*
la la la…

O bambina, dimentica le tue lacrime, ama la vita.
Essa è carina, apri gli occhi alle sue follie.
Oh cara Maria, dai il tuo cuore in primavera.
Oh cara Maria, fa' il gioco dei tuoi vent'anni.
Oh cara Maria, la felicità è come un bambino,
oh cara Maria, che cresce con il tempo.
La la la la…

sempre guardati con ammirazione: dimostrano o dimostrerebbero cultura… Più sotto i parolieri hanno cercato di costruire la canzone su un termine difficile: *L'infinità* (1982). La canzone è modesta e il termine non ha funzionato.
5. I versi sono sconclusionati, senza capo né coda. Ma la musica nasconde tutto. La ragazzina ha appena avuto una delusione amorosa e il cantautore le dice che è graziosa, poi la invita a "rompere le catene della noia", quindi le dice che è pieni di tesori donati dalla natura. E alla fine c'è un paragone moralistico non pertinente: "la felicità è come un bambino (…) che cresce con il tempo". Come fa a sapere che è strangolata dalla noia? Se le idee non vengono, si può sempre copiare dal passato. Peraltro la musica piena di sonorità nasconde i versi orrendi.
6. La canzone, come moltissime altre (sia italiane sia straniere), sembra essere scritta in fretta, senza cura, perché, tanto, la musica nasconde tutto e fa ingoiare allo spettatore anche rospi giganti. Fa emergere anche la bassissima cultura del paroliere.
7. Il testo va confrontato almeno con il brano ispiratore: Mick Jagger-Keith Richards, *Lady Jane*, 1966. Lo faccia il lettore benevolo.
----------I☺I----------

Adriano Celentano-Beretta-Micky Del Prete, *Chi non lavora non fa l'amore*, 1970

Chi non lavora non fa l'amore!
Questo mi ha detto ieri mia moglie!
Chi non lavora non fa l'amore!
Questo mi ha detto ieri mia moglie!
A casa stanco, ieri ritornai, mi son seduto…
niente c'era in tavola.
Arrabbiata lei mi grida
che ho scioperato due giorni su tre…
Coi soldi che le do
non ce la fa più e ha deciso che
lei fa lo sciopero contro di me!

Chi non lavora non fa l'amore!
Questo mi ha detto ieri mia moglie!
Allora andai a lavorare.
mentre eran tutti a scioperare!
E un grosso pugno in faccia mi arrivò,
andai a piedi alla guardia medica!
C'era lo sciopero anche del tranvaj…
Arrivo lì, ma il dottore non c'è!
È in sciopero anche lui!
Che gioco è! Ma?! Ma come finirà…

C'è il caos nella città. Non so più cosa far!
Se non sciopero mi picchiano!
Se sciopero, mia moglie dice:
Chi non lavora non fa l'amore!
Dammi l'aumento, signor padrone,
cosi vedrai che in casa tua
e in ogni casa entra l'amore.
Così vedrai che in casa tua
e in ogni casa entra l'amore.

Commento
1. La canzone suscita mille polemiche, da tutte le parti sociali. Nel 1970 alla Fiat Mirafiori gli scioperi superano i 4 milioni di ore, spesso accompagnati dal "corteo interno" agli stabilimenti. Il 14.10.1980 la marcia dei 40.000 quadri FIAT a Torino contro la stagione degli scioperi decreta la sconfitta dei sindacati. Con le sue canzoni Celentano colpisce e colpirà ancora. Eppure ha ragione: qualsiasi scelta ha aspetti negativi. Il 1968 era appena passato, con le sue lotte e le sue passioni. Gli studenti erano tornati a studiare, ma era iniziata la stagione degli scioperi, che dura un decennio. Gli scioperi dovrebbero danneggiare il datore di lavoro, ma nella realtà danneggiano soltanto coloro che scioperano e poi gli utenti dei servizi. Poco dopo arrivano le bombe a Milano, Brescia, Bologna ecc. e la lotta armata contro lo Stato borghese, che si sarebbe conclusa con l'uccisione di Aldo Moro (1916-1978), segretario della DC e capo del governo, e la morte di Enrico Berlinguer (1922-1984), segretario del PCI, ma anche con la sconfitta delle "Brigate Rosse".
2. Di solito si diceva: "Chi non lavora non mangia". Celentano opera l'opportuna e ben più divertente modifica: chi non lavora non frulla. Viste le proteste della moglie e il caos provocato nella vita quotidiana dagli scioperi, il cantautore trova una soluzione: chiede l'aumento del salario al padrone, così l'amore rientrerà in tutte le case.
3. Insomma la moglie di Celentano fa lo sciopero della vagina: "Tu non lavori, non mi porti a casa i soldi per far da mangiare, e allora io NON te la do, non te la do!". E il cantautore cede al ricatto. Lo sciopero ha un precedente storico illustre: Aristofane, *Lisistrata* (Atene, 411 a.C.). Gli uomini sono in guerra, non sono mai a casa, le donne fanno lo sciopero della vagina, per costringerli a por fine alla guerra e a restare a casa, vicini a loro.
4. Una domanda: per operai e studenti rendeva di più un accordo con la controparte oppure lo sciopero ad oltranza? E un'altra domanda: qual era il margine di manovra dei "padroni"? A quanto poteva arrivare l'aumento salariale? I sindacati lo avevano calcolato? Ma a Sinistra si è sempre parlato di lotta, più o meno violenta, contro la controparte. Già Machiavelli nel *Principe* (1512) riteneva che la flessibilità fosse importante. Certamente non si può contrattare correttamente con gli imprenditori, se si pensa che si tengano il profitto e derubino gli operai. La FIAT è costretta a fare una cura dimagrante paurosa che la porta da 350.000 (1970) a soli 135.000 operai (2000). Se non la faceva, non resisteva alla concorrenza delle altre case automobilistiche, chiudeva e mandava a casa *tutti* gli operai.
5. A dire il vero, si dovrebbero usare le forme di lotta più convenienti e non partire dal presupposto che si debba usare sempre lo sciopero. Verrebbe la voglia di ripetere con noia l'apologo di Menenio Agrippa: la società è fatta da patrizi e da plebei, e gli uni hanno bisogno degli altri. Le idee di Marx sulla lotta di classe erano balorde. Il Basso Medio Evo aveva già inventato il modo per evitare una concorrenza autolesionistica tra le varie imprese, che avrebbe danneggiato i datori di lavoro come gli operai: la corporazione.
6. Ma i sindacati non hanno imparato niente dalla sconfitta del maggio francese di soli due anni prima: Nino Gorio, *Maggio '68: quel mese di fuoco che incendiò Parigi*, "IlSole24Ore", 28.04.2008, poco più sotto.
7. Ancora una volta Celentano fa centro: tocca un problema che è sentito e provoca opportune polemiche. Egli è il cantante di punta della cultura popolare, mentre De André e Guccini sono i cantautori letterati. A ognuno il suo spazio. Serve lui, e servono gli altri, i cantautori "impegnati". E poi servono pure i cantautori lacrimogeni o sdolcinati.
----------I☺I----------

Domenico Modugno-Enrica Bonaccorti, *La lontananza*, 1970

Mi ricordo che il nostro discorso
fu interrotto da una sirena
che correva lontana, chissà dove?
Io ebbi paura perché sempre
quando sento questo suono,
penso a qualcosa di grave
e non mi rendevo conto, che per me e per te,
non poteva accadere nulla di più grave,
del nostro lasciarci…
allora come ora

Ci guardavamo;
avremmo voluto rimanere abbracciati, invece
con un sorriso ti ho accompagnata per la solita strada.
Ti ho baciata come sempre, e ti ho detto dolcemente…

"la lontananza sai, è come il vento
spegne i fuochi piccoli, ma
accende quelli grandi… quelli grandi".

La lontananza, sai, è come il vento,
che fa dimenticare chi non s'ama
è già passato un anno ed è un incendio
che, mi brucia l'anima.
Io che credevo d' essere il più forte.
Mi sono illuso di dimenticare,
e invece sono qui a ricordare…
a ricordare te.

La lontananza, sai, è come il vento
che fa dimenticare chi non s'ama
è già passato un anno ed è un incendio,
che brucia l'anima.

Adesso che è passato tanto tempo,
darei la vita per averti accanto
per rivederti almeno un solo istante
per dirti "perdonami".
Non ho capito niente del tuo bene
ed ho gettato via inutilmente
l'unica cosa vera della mia vita,
l'amore tuo per me

Ciao, amore,
ciao, non piangere,
vedrai che tornerò,
te lo prometto ritornerò,
te lo giuro amore ritornerò,
perché ti amo
ti amo
ritornerò
ciao amore
ciao
ti amo.

Commento
1. "Vedrai che ritornerò". Il protagonista è vago e non intende ancora impegnarsi e fa una promessa da marinaio… Almeno poteva fare un salto da lei e ritornarsene a casa sua. Ma la canzone non è costruita sul filo logico della razionalità, ma sui suoni dei versi, sulle parole e sulla musica, che creano un'atmosfera magica, ipnotica e suggestiva, che accalappia l'ascoltatore. Ma, se si ferma a riflettere sul testo, sono guai. Sono soltanto chiacchiere, senza sostanza. Ma potrebbe essere anche uno sgradevole inganno verso una ragazza che si è innamorata e che aspetta. Il cantante ascolta se stesso e il suono delle sue parole. E fa un enorme minestrone di tutti i più obsoleti motivi della canzone italiana: l'addio, il "ti amo ancora", il "ritornerò", la "lontananza" (non si capisce per quale motivo), si sentiva "il più forte", "l'incendio brucia l'anima", ma non si capisce a proposito di che. E il lettore continui con le sue forze. Se potessimo sentire la versione di lei…
2. Sanremo accenna ai problemi della separazione, normalmente per motivi di lavoro. Il lavoro e gli operai sono considerati argomenti proibiti, sgradevoli, che turbavano la serenità dei benpensanti. Bastava non parlarne o accennarli confusamente, e il gioco era fatto. Migliore è il brano musicale *Volare nel blu dipinto i blu*.
3. Il testo non è poetico è soltanto un testo in prosa con accompagnamento musicale. Stessa cosa per altre canzoni di Modugno. Il problema non è la mancanza di rime, ma il fatto che un testo in prosa è freddo e piatto, non è evocativo, anche se la voce gli può dar vita.
4. Conviene confrontare la canzone con un testo lontanissimo nel tempo: *L'amore di terra lontana* di Jaufré Rudel (1125-1148). Ma il termine "lontano" è inflazionato da scrittori e poeti. La lontananza suscita forti sentimenti, da cogliere al volo e mettere in versi e in rima.
5. Il testo non è stato rivisto, ma rispetto alla media è sicuramente corretto.
6. Ed è meglio *non* confrontare la canzone con quelle di Celentano, De André e Guccini… Quel che conta però è che il cantante abbia il suo seguito di ammiratori. E che con la voce nasconda l'orrore del testo.
----------I☺I----------

John Lennon (1940-1980), *Imagine*, 1971

Imagine there's no heaven
It's easy if you try
No hell below us
Above us only sky
Imagine all the people
Living for today…

Imagine there's no countries
It isn't hard to do
Nothing to kill or die for
And no religion too
Imagine all the people
Living life in peace…

You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will be as one.

Imagine no possessions
I wonder if you can
No need for greed or hunger
A brotherhood of man
Imagine all the people
Sharing all the world…

You may say I'm a dreamer…

John Lennon (1940-1980), *Immagina*, 1971

Immagina che non ci sia il paradiso,
provaci, è facile,
nessun inferno sotto i piedi,
sopra di noi solo il Cielo.
Immagina che la gente
viva al presente…

Immagina che non ci siano paesi,
non è difficile,
niente per cui uccidere e morire
e nessuna religione.
Immagina che tutti
vivano la loro vita in pace…

Puoi dire che sono un sognatore
ma non sono il solo.
Spero che ti unirai anche tu un giorno
e che il mondo diventi uno.

Immagina un mondo senza possessi,
mi chiedo se ci riesci,
senza necessità di avidità o fame,
la fratellanza tra gli uomini.
Immagina tutta la gente
condividere il mondo intero…

Puoi dire che sono un sognatore…

Commento

1. La canzone è universale: piace a tutti e non dispiace a nessuno. Come più sopra la canzone di Bob Dylan (1962). È ben confezionata, è perfetta. I sentimenti che esprime hanno preso chiunque, almeno una volta nella vita. La comperi, la senti, la impari a memoria, la canti. E sei pronto per comperare l'album successivo di Dylan o di Lennon o degli altri cantautori internazionali. Le cose poi restano come sono sempre state, ma nessuno ci fa caso. Quel che conta è il sentimento provato, il piacere di averlo provato, la speranza di riprovarlo e di potersi abbandonare alla dolcezza della musica. E all'oppio delle illusioni.
2. L'autore però è esplicito e non inganna il suo spettatore: *si immagina* un mondo diverso da quel che è, ma è soltanto immaginazione o labile speranza. È la canzone più famosa scritta da John Lennon durante la sua carriera solista dopo lo scioglimento dei "Beatles" (1960-70). Ha una storia discografica insolita: negli USA fu pubblicata prima sull'album omonimo e soltanto dopo come singolo (1971). Nel 1975 fu ripubblicata in Inghilterra, ancora una volta come singolo. Essa divenne l'icona del pacifismo e dalla rivista "Rolling Stone" fu inserita al terzo posto nella classifica dei migliori brani di tutti i tempi.
3. Noi invece *ci immaginiamo* di essere immortali o di andare sulla luna a piedi e con la sacca da golf sulle spalle. Immaginare non costa niente ed è rilassante.
4. Può essere istruttivo confrontarla con Enrico Maria Papes-Sergio Di Martino, *Mettete dei fiori nei vostri cannoni* (1964), Adriano Celentano-Luciano Beretta-Miki Del Prete, *Il ragazzo della via Gluck* (1966), Francesco Guccini, *Dio è morto* (1966), Fabrizio De André, *Canzone del maggio* (1973), Alberto Testa-Eros Sciorilli, *Sono una donna, non sono una santa* (1971), qui accanto. I confronti son facili e permettono di risparmiar fatica. Il mondo è davvero variegato.
5. Chi è irriverente la può confrontare con le canzoni di lotta contro il padrone e contro il potere costituito: quelle anarchiche, socialiste e comuniste.
6. Non vorremmo esser condannati per il giudizio duro sulla canzone. Abbiamo apprezzato i canti corali, di Chiesa, socialisti, comunisti, anarchici, e anche i brani musicali di Sanremo. Il prodotto è buono e vendibile. Se i clienti sono contenti, tanto meglio. Non pretendiamo neanche che si risolvano i problemi con slogan o canzoni. Il fatto è che il pacifismo era ignorante e imbelle e sarebbe tutt'al più rimasto un'idea sconclusionata per tutta la vita di chi professava tale religione. Le canzoni possono esprimere i sentimenti del cuore, ma occorre anche il lavoro della ragione, che dica se il pacifismo è percorribile e realizzabile, che dica anche perché ci furono e ci sono le guerre. Tutti i pacifisti invece facevano ampio risparmio dei loro neuroni.
7. La canzone mostra che la droga non rende più lucidi, anzi intacca pure quel po' di cervello che si ha. La canzone suggerisce di *immaginare* un mondo diverso. Si può fare: si può immaginare pure che esistano i marziani con le antennine verdi o le sfere con gli spigoli. I costi sono di poco conto: niente religioni, niente fame di denaro, niente proprietà privata, perché il mondo è di tutti… Ovviamente per i sinistrati e i dementi a tempo pieno una canzone così va

bene, è anzi "patrimonio dell'umanità" ("La Repubblica", 06.07.2020) e tutti devono condividerla, anche i leghisti. Ma ci sono almeno cinque miliardi di individui che danno importanza alla religione, anzi a varie religioni, e altre migliaia che danno importanza all'odio e all'invidia, alla brama di possesso e alla droga, e non si spiega perché abbiano queste fissazioni né perché se le dovrebbero togliere. Chi ha voglia può fare una battuta cattiva sul povero Lennon e sui suoi amici in giacca e cravatta, che predicano il rifiuto del denaro e della ricchezza e che hanno raggiunto sia la fama sia la ricchezza. Non risulta che l'abbiano distribuita tra i poveri…
8. Il poeta è demente e i suoi amici gli fanno compagnia: 1) chiede agli altri individui di abbandonare i loro valori, e 2) di condividere i suoi, che ovviamente sarebbero migliori e superiori. Noi invece immaginiamo che gentaglia così arrogante, intollerante e ignorante scompaia dal mondo. Purtroppo è un desiderio irrealizzabile. E qualche sinistrato intollerante usa la canzoncina per lottare contro la religione, anche dopo che la lotta contro di essa è fallita e addirittura l'URSS si è disgregata. Alla demenza non ci sono limiti.
----------I☺I----------

Alberto Testa-Eros Sciorilli, *Sono una donna, non sono una santa*, 1971

Sono una donna, non sono una santa
non tentarmi non sono una santa
Non mi portare nel bosco di sera
ho paura nel bosco di sera
Fra tre mesi, te lo prometto
che il mio amore tu l'avrai
ti assicuro, non è un dispetto,
ogni cosa a suo tempo, lo sai.
Tre mesi sono lunghi da passare
quando l'amore stuzzica il tuo cuore
ti prego amore mio non mi lasciare.
Se non avessi te meglio morire.

Non sono sola, ho quattro fratelli,
non scordare che ho quattro fratelli.
Dove sei stata, la gente ti guarda,
resta in casa, la gente ti guarda.
Fra tre mesi saremo in maggio
e il mio amore ti darò.
Gesù mio, dammi coraggio
di resistere e dirgli di no.
Tre mesi sono lunghi da passare…

Commento
1. La canzone è proposta a Gigliola Cinquetti e a Iva Zanicchi, che (giustamente) la rifiutano. A Rosanna Fratello (1951) piace, e la canta. Ha anche il carattere e la voce che serve ed è pure meridionale (San Severo, FG). È sicuramente una delle più belle e incisive canzoni di Sanremo.
2. La canzone rispecchia in modo straordinario la vita e i drammi femminili del tempo. I valori e la società statica tradizionale subiscono enormi sconvolgimenti dallo sviluppo economico e dalla proposta di nuovi valori come il consumismo, la vita romantica dei film e dei telefilm, il "sesso libero e senza pregiudizi". Il distacco, anche fisico, dalla famiglia con la frequenza degli istituti superiori e dell'università, e il desiderio di volare favorisce la pratica di questi nuovi valori, interpretati normalmente in modo molto semplice: si va nel bosco o in campagna e si fa la frullata. Il paradiso è a portata di mano. Sorgono idee femministe, ma sono soltanto idee. Spesso con la scusa del femminismo e della libertà di fare quel che si vuole si rifiuta ad oltranza qualsiasi apertura al nuovo. E per le donne è sempre un dramma: se gliela do, poi resta o mi lascia? E, se non gliela do, resta o mi lascia?
3. Il nuovo crea problemi e non indica soluzioni. La vita sociale precedente era più semplice e "incanalata". Ci si conosceva a scuola o davanti alla chiesa. Ci si frequentava e si decideva di stare insieme. E si pensava subito al matrimonio. Lavoro e famiglia. E figli. D'estate le vacanze, se possibile. Il consumismo e i produttori di beni di consumo hanno interessi che si oppongono al rollino di marcia tradizionale. E le idee che diffondono attecchiscono. I giovani pensano di entrare nel paradiso proibito. Woodstock, tre giorni di pace, amore e musica è del 1969, il film è dell'anno dopo.
4. Il testo è molto curato, basta vedere i versi e le rime. Splendido è un verso del ritornello, che contiene un paragone straordinario tra cuore/vagina e stomaco: "*quando l'amore stuzzica il tuo cuore*". E anche un altro verso, che rispecchia la cultura religiosa del tempo: "Gesù mio, dammi coraggio". E ugualmente il titolo: "Sono una donna, non sono una santa". Il pubblico avrebbe capito e apprezzato.
5. Esiste anche una versione più lunga e più libera della canzone. Il verso del ritornello "*ti prego amore mio non mi lasciare*" diventa "*ti prego amore mio lasciami stare*". Nella nuova strofa la ragazza prega l'innamorato di non insistere a chiedergliela, altrimenti avrebbe ceduto prima di maggio: "Batti e ribatti / si piega anche il ferro / con il fuoco / si piega anche il ferro".
6. Nel 1974 la scrittrice americana Erica Jong pubblica un romanzo, *Paura di volare*, una paura che al di là delle chiacchiere le donne americane come le europee provavano, quando devono gestire le nuove presunte libertà. Un libro di successo.
7. La ragazza non si preoccupa di rimanere incinta, ma di rimandare la prima volta a un momento piacevole: una tiepida giornata del mese di maggio, il mese dedicato alla Madonna.
8. La canzone va confrontata con le canzoni goliardiche in latino, le pastorelle affamate di sesso, Andrea Cappellano (*De amore*, II, 44) e Walther von der Vogelweide, più sopra.
----------I☺I----------

Roger Waters-David Gilmour, *Wish you were here*, 1975

So, so you think you can tell
Heaven from hell
Blue skies from pain
Can you tell a green field
From a cold steel rail?
A smile from a veil?
Do you think you can tell?

Did they get you to trade
Your heroes for ghosts?
Hot ashes for trees?
Hot air for a cool breeze?
Cold comfort for change?
Did you exchange
A walk on part in the war
For a lead role in a cage?

How I wish, how I wish you were here
We're just two lost souls
Swimming in a fish bowl
Year after year
Running over the same old ground
And how we found
The same old fears
Wish you were here

Commento
1. I "Pink Floyd" sono un gruppo musicale *rock* britannico che si è formato nel 1965 a Cambridge (GB). Nel corso di una lunga carriera sono riusciti a riscrivere le tendenze musicali della propria epoca e sono divenuti uno dei gruppi più importanti della storia della musica. Il gruppo è fondato dal cantante e chitarrista Syd Barrett, dal bassista Roger Waters, dal batterista Nick Mason e dal tastierista Richard Wright. Nel dicembre del 1967 si aggiunge il chitarrista David Gilmour, che si affianca e poi sostituisce definitivamente Barrett, che si era lentamente emarginato dal gruppo per l'uso di droghe pesanti e per una forma di alienazione. Hanno prodotto 15 album in studio, quattro dal vivo e 10 raccolte. Secondo un calcolo del 2008 hanno venduto circa 250 milioni di dischi in tutto il mondo, di cui 74,5 milioni negli Stati Uniti d'America. Per i 50 anni di carriera della band, nel 2016 la Royal Mail ha emesso una serie di dieci francobolli dedicati ai migliori album del gruppo.
2. Per i fan *Wish You Were Here* era un omaggio a Syd Barrett per il suo contributo al gruppo, da cui era stato allontanato per uso di droga e perché non teneva fede agli impegni sempre più importanti che stavano arrivando. La canzone parla appunto dell'assenza e del bisogno di un amico. Le cose invece stanno in modo diverso. Roger Waters, il principale autore del testo, dichiarò che quel "vorrei che tu fossi qui" era rivolto a se stesso più che a un'altra persona. Per vivere appieno bisognava essere presenti a se stessi, cosa che allora non sempre si realizzava nella sua vita.

Roger Waters-David, *Vorrei che tu fossi qui*, 1975

E allora pensi di saper distinguere
il paradiso dall'inferno,
i cieli blu dal dolore,
di poter distinguere un campo verde
da una fredda rotaia d'acciaio?
Un sorriso da un velo?
Pensi di saperli distinguere?

Ti hanno portato a barattare
i tuoi eroi con dei fantasmi?
Ceneri calde con alberi?
Aria calda con una fresca brezza?
Un freddo benessere con il cambiamento?
Hai scambiato
una parte da comparsa in guerra
con un ruolo di comando in una gabbia?

Come vorrei, come vorrei che tu fossi qui,
siamo solo due anime perse,
che nuotano in una boccia per i pesci,
anno dopo anno,
correndo sul solito vecchio terreno.
Che cosa abbiamo trovato,
le solite vecchie paure.
Vorrei che tu fossi qui.

In tal modo la canzone diventa un *monologo interiore*. È come se l'autore dicesse: "Come vorrei che tu, la parte migliore di me, la parte che era viva e libera quand'ero giovane, tornasse qui, ritornasse in vita, nonostante i tradimenti che io stesso ho compiuto!".
3. Le parole di Waters alzano il livello culturale della canzone, perché tutti le possono attribuire a se stessi.
Il testo si fonde con la musica, come di consueto, si potrebbe dire che la musica s'impone sul testo ma che il testo non si fa assorbire: diventa esso stesso musica. Una musica che la traduzione non può rendere.
4. E un monologo interiore, tra sé e sé, cantato in pubblico è sicuramente originale e straordinario.
5. Il brano musicato va ascoltato in una immersione totale: non basta leggerlo.
6. Conviene confrontare il valore e l'uso dei testi e della musica in questa canzone dei "Pynk Floyd" e nei brani musicali e/o nei cantautori di Sanremo.
7. Lo spettatore si può abbandonare alla musica, ma può anche riflettere sul significato delle parole. E le parole o la situazione sono universali, possono coinvolgere qualsiasi abitante della terra. In altre "parole" il gruppo può vendere il disco in ogni parte della terra. Se si drogava, era una pratica che poteva restare dentro le mura di casa sua.
8. Il lettore può anche riflettere sul modo in cui questo come gli altri gruppi internazionali fanno musica e fanno economia: vendono dischi. E lo confronta con autori e prodotti musicali italiani.
----------I☺I----------

Francesco Guccini (1940), *Libera nos, Domine*, 1978

Da morte nera e secca, da morte innaturale,
da morte prematura, da morte industriale,
per mano poliziotta, di pazzo generale,
diossina o colorante, da incidente stradale,
dalle palle vaganti d'ogni tipo e ideale,
da tutti questi insieme e da ogni altro male,
libera, libera, libera, libera nos, Domine!

Da tutti gli imbecilli d'ogni razza e colore,
dai sacri sanfedisti e da quel loro odore,
dai pazzi giacobini e dal loro bruciore,
da visionari e martiri dell'odio e del terrore,
da chi ti paradisa dicendo "è per amore",
dai manichei che ti urlano "o con noi o traditore!",
libera, libera, libera, libera nos, Domine!

Dai poveri di spirito e dagli intolleranti,
da falsi intellettuali, giornalisti ignoranti,
da eroi, navigatori, profeti, vati, santi,
dai sicuri di sé, presuntuosi e arroganti,
dal cinismo di molti, dalle voglie di tanti,
dall'egoismo sdrucciolo che abbiamo tutti quanti,
libera, libera, libera, libera nos, Domine!

Da te, dalle tue immagini e dalla tua paura,
dai preti d'ogni credo, da ogni loro impostura,
da inferni e paradisi, da una vita futura,
da utopie per lenire questa morte sicura,
da crociati e crociate, da ogni sacra scrittura,
da fedeli invasati d'ogni tipo e natura,
libera, libera, libera, libera nos, Domine,
libera, libera, libera, libera nos, Domine...

Commento

1. La canzone recupera un genere particolare di poesia medievale: *l'elenco* di cose piacevoli o, in alternativa, di cose noiose, fastidiose e sgradevoli. Il testo più noto è Girard Pateg (inizi sec. XIII), *Frotola della noia morale* (1228), che conferma se stesso: è tanto lungo, da essere di una noia mortale... Il poeta fa della letteratura assai dotta.
2. La canzone è composta da quattro strofe di sei versi, ognuna delle quali ha la stessa rima; tutte terminano con lo stesso settimo verso. Una grandissima dimostrazione di abilità letteraria. Tuttaviaa ogni verso si apprezza per la forzatura del senso delle parole. E la canzone si apprezza e si capisce soltanto inserendola nella tradizione letteraria, vicina e lontana. *Libera nos, Domine, a omni malo* (*Liberaci, o Signore, da ogni male*) è tratto dalle *Litaniae Sanctorum*, *Invocatio ad Christum* (*Litanie dei santi*, *Invocazione a Cristo*), che elencano i mali da cui il Signore deve liberare il credente. Voce del cantautore, musica e testo si rafforzano a vicenda e hanno un impatto fortissimo sullo spettatore. L'autore non risparmia nessuno, neanche se stesso.
3. Il poeta si rivolge al Signore e lo invoca affinché ci



1. Raffaello Sanzio, *La visione di Ezechiele*, 1518.

liberi da ogni male. I mali sono numerosissimi, racchiusi nelle quattro strofe. Bisogna fare attenzione: Guccini dice "CI liberi", non dice "MI liberi".
4. I sanfedisti sono i sostenitori ad oltranza della Chiesa cattolica e del re (1799). I giacobini sono l'ala più estrema della rivoluzione francese (1789).
5. "Da eroi, navigatori, profeti, vati, santi": il riferimento è alla visione retorica ed eroica della vita di Gabriele D'Annunzio (1867-1938) e poi del Nazional-fascismo. L'Italia è una terra di "eroi, navigatori, profeti, vati, santi", ma anche di parassiti, di falsi invalidi, di pensioni non meritate, di furbetti, di furbastri, di vitalizi per i parlamentari, di tasse folli e di conseguenza anche di evasori fiscali.
6. "Da te, dalle tue immagini e dalla tua paura": dovrebbe essere la donna che ama, anche lei fastidiosa.
7. Poco dopo mette anche l'egoismo "sdrucciolo", scivoloso, suo e di tutti. Insomma non salva nessuno.
8. Guccini continua a far riferimento alla cultura religiosa, come in precedenza nella canzone *Dio è morto* (1965). D'altra parte fino al 1970 l'educazione e la cultura ecclesiastica pervadevano la società italiana.
9. Un'osservazione: se il Signore ci libera da ogni male, non resta più niente, la vita diventa noiosa e insopportabile… Meglio che qualche male e che qualche seccatore resti. Ma quella di Guccini è soltanto un'invocazione. I mali restano. Ariosto aveva messo sulla Luna tutte le cose che gli uomini e le donne perdono, compreso il cervello. Soltanto la pazzia era rimasta sulla terra (*Orlando furioso*, XXXIV, 69-87). Aveva ragione.

----------I☺I----------

Franco Migliacci-Claudio Mattone-Eduardo De Crescenzo, *L'infinità*, 1982

L'infinità
è una camera segreta
di un motel
sulla via
che attraversa la tua vita
insieme alla vita mia.
Decidi tu se ripartire
o rimanere ancora.

Ora lo so
che una notte può
cambiare un uomo
che come me
è vissuto sempre
troppo solo,
forse perché
dentro di sé
stava aspettando
solo te.

Amore mio,
l'alba è già qui,
la luce invade
strade e città,
ma porte chiuse
non ne aprirà.

Fuori c'è il giorno
mentre di qua c'è
l'infinità
dei tuoi occhi
che san leggere
i pensieri che ho,
i segreti, le emozioni,
il desiderio di te.

L'infinità:
se non ti avrò
mi mancherai.

L'infinità
è una camera segreta
di un motel sulla via
che attraversa la tua vita
insieme alla vita mia.
Decidi tu se ripartire
o stare qui
o stare qui.

Commento
1. La canzone è lo specchio del pubblico a cui si rivolge. Il linguaggio è semplice ed elementare. E gira intorno alla parola magica, che alza il livello della situazione e del rapporto: l'infinità. Lei potrebbe essere la donna della sua vita.
2. I due protagonisti hanno passato una notte d'amore in un motel e lui ha scoperto che lei non è poi così male: il rapporto poteva continuare. Ben inteso, a condizione che lei lo volesse o ci tenesse. Da parte sua, se lei diceva di no, lui ne avrebbe sentito solo la mancanza. Egli vive al risparmio e ha risparmiato anche la parola *amore*: troppo sdolcinata e troppo borghese. La "camera segreta" vuol dire che sono andati in motel senza che nessuno lo sapesse: è il loro segreto. Non hanno neanche l'intenzione di raccontare la bravata agli amici, che dopo avrebbero sparlato per giro.
3. Non ci sono progetti o programmi di vita in comune. Si tratta di una semplice sveltina in una comoda camera ad ore di un motel (l'albergo costa troppo), con le lenzuola pulite. E il pubblico grazie a questa canzone va a far l'amore in albergo con il pensiero, e con il corpo resta a casa. L'evasione con il pensiero in un albergo, normalmente irraggiungibile a causa dei costi, basta e avanza.
4. La canzonetta va confrontata con canzoni degli stessi anni sullo stesso argomento: Luigi Tenco, *Ieri*, 1959 (lei ora dice di amarlo, ora lo vuole lasciare e lui risponde "ma fai come ti pare, Tanto non t'amo più"); Nicola Salerno-Mario Panzer, *Non ho l'età (per amarti)*, 1964 (Gigliola Cinquetti che la canta ha appena 16 anni); Mogol-Piero Soffici, *Perdono*, 1966 (la ragazza è andata a fare esperienza con altri ragazzi, che si rivelano uno schifo ed è perciò ritornata all'ovile); Pace-Panzeri-Beretta-Del Prete, *Nessuno mi può giudicare*, 1966 (la ragazza è andata a brucare altra erba, era peggio di quella che brucava, un cerino contro il sole, ed è ritornata dal ragazzo che aveva lasciato, che risulta migliore del previsto); Paolo Pietrangeli, *Contessa*, 1966 (i borghesi provano schifo per l' "amor libero" che gli operai praticherebbero); Alberto Testa-Eros Sciorilli, *Sono una donna, non sono una santa*, 1971 (la ragazza, veramente saggia, gli chiede di aspettare tre mesi: gliela darà a maggio con la bella stagione e sotto la protezione della Madonna). Ora l'amore è soltanto una frullata, non in un bosco di sera, ma nella più comoda stanza di un alberghetto, fantasticando che gli occhi di lei siano non l'infinito, ma l'infinità. Il tempo d'oro dell'amore è ormai lontanissimo, e sono passati soltanto 10-15 anni.
5. Se dopo la frullata l'amore che egli dimostra è così fievole e smorto, la ragazza deve pensarci bene prima di decidere di mettersi insieme con lui. In *Ieri* (1959) anche Tenco aveva lasciato decidere lei: "Ma fai come ti pare, Tanto non t'amo più". Una pessima idea: bisogna aiutare sempre una persona incerta a decidere correttamente, per il bene di tutti e due. Le si deve mostrare motivi solidi e positivi per dire sì.
6. Chi ha buona memoria ricorda Giacomo Leopardi, *L'infinito* (1819). Tutt'altra cosa. Qui il nome astratto è usato per riscaldare la canzone e stupire lo spettatore comune, con pochissima cultura, che non conosce bene i nomi astratti.
----------I☺I----------

Francesco Guccini (1940), *La Genesi*, 1973

Una canzone molto più seria e più impegnata, oserei dire impegnatissima, una canzone che a me è stata ispirata – a me succede poche volte – però questa canzone mi è stata ispirata direttamente dall'alto. Ero lì nel mio candido lettino… e ho sentito una voce che diceva «Francesco!», dico «Soccia (=intercalare), ma chi è?»… dico «Uh?», diceeeeee: «Svegliati sono il tuo Dio», e allora così, in questo modo sollecitato, ho pensato di… dii… fare un'opera musicale colossale e mettere in musica l'Antico Testamento. Per ora sono riuscito a fare soltanto la Genesi… che è la vera storia della creazione del mondo.

Per capire la nostra storia
bisogna farsi ad un tempo remoto.
C'era un vecchio con la barba bianca:
lui, la sua barba, ed il resto era vuoto.

Voi capirete che in tale frangente
quel vecchio solo lassù si annoiava.
Si aggiunga a questo che, inspiegabilmente,
nessuno aveva la tivù inventata.

«Beh, poco male», pensò il vecchio un giorno:
«A questo affare ci penserò io.
Sembra impossibil ma in roba del genere,
modestia a parte, ci so far da Dio».

Dixit (=Disse). Ma poi toccò un filo scoperto,
prese la scossa, ci fu un gran boato.
Come tivù non valeva un bel niente
ma l'Universo era stato creato.

«Come son bravo che a tempo perso
ti ho creato l'Universo!
Non mi sembra per niente male.
Sono davvero un tipo geniale!
Zitto, Lucifero, non disturbare,
non stare sempre qui a criticare!
Beh, sì, lo ammetto, sarà un po' buio,
ma non dir più che non si vede un tubo!»

«Che sono parolacce che non sopporto!» - disse il vecchio a Lucifero - «E poi se c'è una cosa e un'altra che non posso sopportare sono i criticoni: fattelo te l'Universo se sei capace! Che me at dig un quel… (=io ti dico una cosa)» disse il ve'… era di antica origine modenese da parte di madre il vecchio; «Io parlo chiaro: pane al pane, vino al vino, anzi vin santo al vin santo. Sono buono e bravo ma se mi prendono i cinque secoli me at sbat a l'infèren (io ti sbatto all'inferno) com'è vero Dio! ».

Ma poi volando sull'acqua stagnante
e sopra i mari di quell'Universo,
mentre pensava se stesso pensante (=il dio di Aristo-
in mezzo a quel buio si sentì un po' perso. tele)

Sbatté le gambe su un mucchio di ghiaia
dopo una tragica caduta in mare.
Quando andò a sbattere sull'Himalaya
il colpo gli fece persino un po' male.

Fece crollare anche un gran continente
soltanto urtandolo un poco col piede.
Si consolò che non c'era ancor gente
e che non gli era venuto poi bene.

Ma quando il buio gli fece impressione
disse, facendosi in viso un po' truce:
«Diavol d'un angelo, avevi ragione.
Si chiami l'Enel, sia fatta la luce!»

Commutatori, trasformatori,
dighe idroelettriche e isolatori,
turbine, dinamo e transistori
per mille impianti di riflettori;
albe ed aurore fin boreali,
giorni e tramonti fin tropicali.
«Fate mò bene che non bado a spese,
tanto ho lo sconto alla fine del mese».

«Te Lucifero non ti devi interessare come faccio io ad avere lo sconto alla fine del mese. Ma cosa vuol dire corruzione? Una mano lava l'altra come si dice; vuoi che uno nella mia posizione non conosca nessuno? Però intanto ragazzi, andateci piano perché la bolletta la portano a me. M'avete lasciato accesa la luce al polo per sei mesi, sei mesi! No, sei mesi! Grazie che c'era freddo, i surgelati li debbo pur tenere da qualche parte. Adesso la tenete spenta sei mesi come… e poi quei ragazzi lì, come si chiamano quei ragazzini che vanno in giro con quella cosa, aureola si chiama, no no, nom am pies menga (=non mi piace per niente), no no no ragazzi: quelle cose li, io vi invento il peccato in superbia e vi frego tutti eh, adesso ve lo dico bisogna guadagnarsele… voi, a parte il fatto che non mi adorate abbastanza, no no no Lucifero, è inutile che tu mi chiedi scusa: adorare significa non dovere mai dire "mi dispiace", tienitelo in mente…»

«Voi, ecco, io vi do ogni dieci atti di adorazione… vi do un buono, ogni dieci buoni voi mandate la cartolina che il 6 di gennaio ci ho poi tutta un'altra idea in testa… facciamo "Aureolissima" che è una festa bella. Piuttosto Lucifero, non sgamare… vieni qua ragazzo, com'è mi hanno detto che hai stampato un libro "Il Libretto Rosso dei Pensieri di…" oh bella roba il libretto rosso dei pensieri di Lucifero. Ragazzi mi piace… ma cosa vuol dire di sinistra, di sinistra… non sono socialdemocratico anch'io? Avanti al centro contro gli opposti estremismi!… eh ma… no no no, non ci siamo mica qua, se c'è uno che può pensare anzitutto sono io… e non tirare in mica ballo mio figlio - quel capellone - con tutti i sacrifici che ho fatto, per me lui lì finisce male ah me, me a tal deg… (io te lo dico) finisce male. Attento che te e lui, io ho del-

le soluzioni per voi che non vi piaceranno, per Dio, e non guardarmi male che qui dentro "per Dio" lo dico come e quando mi pare!»

Ma fatta la luce ci vide più chiaro:
là nello spazio girava una palla.
Restò pensoso, e gli parve un po' strano;
ma scosse il capo: chi non fa non falla.

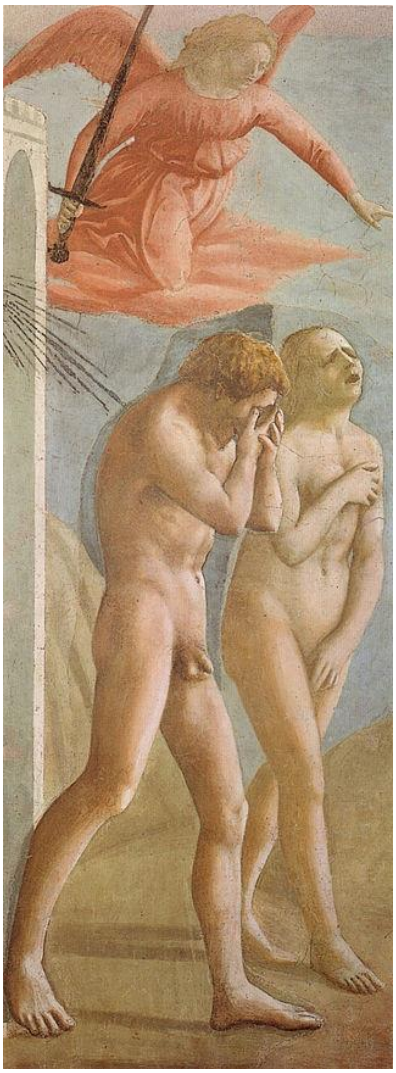
Rise Lucifero stringendo l'occhio
quando lui e gli angeli furon da soli.
«Guarda che roba! Si vede che è vecchio:
l'ha fatto tutto schiacciato sui poli!»

«Per riempire 'sto bell'ambiente
voglio metterci tante piante.
Forza, Lucifero, datti da fare:
ordina semi, concime e trattore.
Voglio un giardino senza uguali,
voglio riempirlo con degli animali!
Ma cosa fa 'sto cane che ho appena creato?
Boia d'un Giuda! M'ha morsicato!»

«Piuttosto fallo vedere da un veterinario che non vorrei aver creato anche la rabbia, già così… cos'è che non ho creato? Lo sapevo: l'uomo non ho creato! Grazie, mi fate sempre fare tutto a me, mi tocca sempre fare! Qua se non ci sono io che penso a tutto… va beh nessuno è perfetto, sì lo so che sono l'Essere Perfettissimo Creatore e Signore. Grazie! Adesso ti trasformo in serpente così impari, striscia mò lì! Viuscia via!»
E portarono al vecchio quello che c'era rimasto…
c'era un po' di formaggio e due scatolette di Simmenthal, cioè lui li mise assieme e poi…

Prese un poco di argilla rossa,
fece la carne, fece le ossa,
ci sputò sopra, ci fu un gran tuono,
ed è in quel modo che è nato l'uomo.
Era un venerdì 13 dell'anno zero del Paradiso.

Commento
1. La canzone è la più bella e la più articolata di Guccini, è gradevole e irriverente, e accontenta sia cristiani, sia atei o agnostici, sia laici bacchettoni. Mostra anche come si possa vedere un testo antico o moderno in modo originale, divertente e pure istruttivo.
2. Interessante soluzione stilistica il bilinguismo e pure l'uso di versi con linguaggio in prosa.
3. La canzone acquista spessore se si tiene presente che negli anni Settanta la cultura popolare era ancora ampiamente religiosa. Nel decennio precedente i erano diffusi gli *Spiritual*, provenienti dagli USA. E Fabrizio De André vi si era cimentato: *Spiritual*, 1967.
4. Com'è noto, il venerdì 13 porta sfortuna…
Altri testi irriverenti sono:
Francesco Guccini, *Libera nos, Domine*, 1978;
Zucchero Fornacciari (1955), *Miserere, miserere*, 1992.





1. Masaccio, *Adamo ed Eva cacciati dal paradiso terrestre*, Cappella Brancacci, Firenze, 1424-25. *I corpi esprimono dolore. Eva inizia a provar pudore. Il pene di Adamo è il pene più turgido della pittura occidentale. Il pene più turgido nella scultura è la statua di Nettuno di Giambologna (e Tommaso Laureti),* Fontana del Nettuno, *Bologna, 1566.*
2. *Prova d'orchestra*, 2009. *Strizzatevi le tette soltanto con il ragazzo giusto, che non faccia un ictus. I maschi sono fragili e pensano (forse) soltanto con la punta del pene.*
----------I☺I----------

Romanzi italiani e stranieri del Novecento (1890-2010)

E, per finire, cinque romanzi di autori italiani del Novecento, circondati da 15 romanzi di autori stranieri: **Italo Svevo** (1861-1928) è triestino e ragioniere di banca, che pubblica tre romanzi e numerosi racconti; **Dino Buzzati** (1906-1972) è giornalista, letterato e pittore, che scrive in uno splendido italiano; **Umberto Eco** (1932-2016) è pubblicista, linguista, divulgatore culturale, che scrive romanzi vari e che si può vantare di essere stato insignito di 42 lauree *honoris causa*; **Valerio M. Manfredi** (1943) è un docente di storia antica, che scrive romanzi d'avventura ambientati nel mondo antico; **Licia Troisi** (1980) è una giovane scrittrice di successo per ragazzi. La scelta non è arbitraria: sono gli autori più significativi e capaci che in Italia hanno condizionato la cultura e le vendite delle librerie: anche l'economia vuole la sua parte. I riassunti sono meticolosi e permettono di "entrare" nei romanzi.
Altri autori italiani potevano essere Alberto Moravia (1907-1990), Cesare Pavese (1908-1950), Giorgio Bassani (1916-2000), Alberto Bevilacqua (1934-2013). Le scrittrici non hanno prodotto niente di decente e non meritano nemmeno di essere nominate. Non sanno che la parità si conquista lavorando sodo e non con i proclami universali o con i propri pii desideri di redenzione.

Gli autori stranieri sono francesi, britannici e statunitensi:
Oscar Wilde (1854-1900), uno scrittore e drammaturgo britannico;
Frank L. Baum (1856-1919), uno scrittore e avventuriero statunitense;
Arthur Conan Doyle (1859-30), uno scrittore britannico d'avventure e di mistero;
Eric Ambler (1909-1998), uno dei più grandi scrittori britannici di *spy story*;
Agatha Christie (1890-1976), una prolifica scrittrice britannica di gialli polizieschi moraleggianti;
Georges Simenon (1903-1989), uno straordinario scrittore franco-belga di gialli polizieschi psicologici;
Isaac Asimov (1920-1992), un grandissimo scrittore russo-statunitense di fantascienza;
Ray Bradbury (1920-2012), un grandissimo scrittore britannico di fantascienza;
Gérard de Villiers (1929-2013), un grande scrittore francese di *spy story*;
Stanley Kubrick (1928-1999), un regista statunitense, e **Arthur C. Clarke** (1917-2008), uno scrittore britannico di fantascienza;
Michael Crichton (1942-2008), un poliedrico scrittore statunitense;
Wilbur Smith (1933-2021), un prolifico scrittore zambiano di avventure africane;
Douglas Preston (1956) e **Lincoln Child** (1957), due scrittori statunitensi a quattro mani, che scrivono *techno-thriller* mozzafiato;
Matilde Asensi (1962), una giornalista spagnola che scrive romanzi storici d'avventura, fede e formazione;
Steve Alten (1959), uno scrittore statunitense apocalittico e di fanta-*horror*.

I romanzi stranieri servono per mostrare opere di altri mondi culturali e modi di produrre cultura di alto livello e cultura *d'intrattenimento* ancora sconosciuti in Italia.
Tutti i romanzi servono per conoscere i testi in modo più fine e come si può e si deve lavorare con precisione e con metodo sui testi. Alla fine del quinquennio lo studente dovrebbe essere capace di esaminare in modo più approfondito le opere che legge.
Tutti i romanzi qui presentati sono esaminati in modo più articolato in
http://www.letteratura-italiana.com/pdf/letteratura%20italiana/14%20Scrittura%20creativa.pdf

Conviene anche fare riferimento ai *tópoi*, che indicano 50 possibili fili conduttori e motivi letterari e artistici
www.letteratura-italiana.com/pdf/letteratura_italiana/13_50 topoi della letteratura italiana.pdf

I romanzi, le commedie e i poemi cavallereschi riassunti più sopra e quelli riassunti qui sotto devono essere tra loro confrontati, in tal modo si capiscono più facilmente. L'elenco delle opere più sopra è questo:

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, 1349-51;
Masuccio Salernitano, *Novellino*, 1476;
Niccolò Machiavelli, *Mandragola*, 1518;
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 1532;
Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, 1575, 1581;
Carlo Goldoni, *La locandiera*, 1751;
Giuseppe Parini, *Il giorno*, 1763, 1765;
Ugo Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1798;
Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, 1840-42;
Giovanni Verga, *I Malavoglia*, 1881;
Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, 1888;
Italo Svevo, *Una vita* (ex *Un inetto*), 1892;
Italo Svevo, *Senilità*, 1898;
Luigi Pirandello, *Ma non è una cosa seria*, 1918;
Dino Buzzati, *Bàrnabo delle montagne*, 1933;
Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, 1955;
Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, 1959;
Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, 1960;
Umberto Eco, *Il nome della rosa*, 1980;
Valerio M. Manfredi, *Lo scudo di Talos*, 1988.
----------I☺I----------

Genere: romanzo psicologico e di fanta-*horror*

Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, 1890

Oscar Wilde (Dublino, 1854-Parigi, 1900) è un poeta, scrittore e drammaturgo irlandese, fortemente critico verso la società perbenista del suo tempo. Da parte sua la società lo processa e lo condanna alla galera per omosessualità. Si fa due anni, ma quando esce è emarginato.

Riassunto. Nello studio del pittore Basil Hallward, Basil e lord Henry Wotton parlano del ritratto che Basil sta terminando. Henry lo invita a esporre il ritratto, che è bellissimo. Basil si rifiuta: mostra troppo la sua anima. Ritrae Dorian Gray, un giovane di 17 anni che il pittore ha conosciuto qualche mese prima. Il ragazzo è l'espressione più alta e perfetta della bellezza. Da quel momento la pittura di Basil aveva spiccato il volo. Poco dopo arriva Dorian a posare per il pittore. Basil vorrebbe che Dorian non incontrasse Henry, temendo che con le sue idee lo possa traviare (I). Ma Dorian dice che si annoia a posare e che gradisce parlare con Henry. Henry, cinico e spregiudicato, vede in lui un'anima pura e candida e lo stimola a fare nuove esperienze. Dorian si sente attratto dalle idee di Henry sul piacere e sulla bellezza. Nel giardino, dove si spostano, Henry tesse l'elogio della bellezza e della giovinezza, e si lamenta che la giovinezza e con lei la bellezza siano destinate a passare. E perciò dà importanza all'apparire. Dorian è turbato e nello stesso tempo è attratto dalle idee che ascolta, e lentamente si allontana da Basil per avvicinarsi ad Henry. Terminato il ritratto, Henry si offre di comperarlo, ma il pittore lo regala a Dorian. Henry teme che un giorno quella bellezza sia rovinata dal tempo. Dorian è preso dall'angoscia, afferma che avrebbe dato l'anima per restare sempre giovane e si augura che al suo posto invecchiasse il ritratto (II). Il giorno dopo Henry va dallo zio, lord Fermor, un vecchietto scapolo e simpatico, e si fa raccontare la storia di Dorian. Sua madre apparteneva all'alta aristocrazia e si era sposata con un ragazzo di modeste condizioni, che il padre disprezzava. Ben presto resta vedova perché il marito muore in un duello. Lo sfidante era stato pagato dal padre. Lei ritorna a vivere in famiglia ma non rivolge più la parola al padre (III). Dorian va a trovare Henry. Incontra la moglie, che è nervosa e isterica. Da tempo i due ormai facevano una vita sociale separata. Quando giunge Henry, la donna se ne va. Henry lo invita a non sposarsi mai e fa un ritratto ripugnante delle donne e del matrimonio. Dorian gli risponde che si è innamorato di Sibyl Vane, un'attrice di 17 anni che interpreta i ruoli più diversi con grande abilità. Ha scoperto il teatro per caso, perché Henry lo aveva invitato a fare nuove esperienze. Alla sera, ritornato a casa, Henry trova un telegramma di Dorian che annuncia il suo fidanzamento con Sibyl (IV). In teatro Sibyl confessa alla madre di essere innamorata. La madre è contenta e augura alla figlia di non conoscere la vita dura che ha avuto lei. Poi la ragazza fa una passeggiata con il fratello James, di 16 anni, in partenza per fare fortuna in Australia. Il fratello la mette in guardia, teme che si faccia ingannare da un nobile come loro madre (V). Henry, Dorian e Basil si trovano a cena al ristorante e discutono del fidanzamento di Dorian. Basil approva il matrimonio. Finita la cena, Dorian se ne va con Henry. Basil è amareggiato: non è riuscito ad evitare che Dorian cadesse sotto l'influsso nefasto di Henry (VI). La sera dopo i tre amici vanno a teatro. La recita è fischiata: Sibyl ha una bella voce, ma il tono è falso e non trasmette passione. I due amici se ne vanno alla fine del secondo atto. Dorian, amareggiato, raggiunge la ragazza in camerino. La ragazza è felice. Prima credeva alla finzione scenica che recitava, Dorian con il suo amore l'ha messa in contatto con la realtà. Dorian esprime la sua delusione, rompe il fidanzamento e se ne va. Tornato a casa, vede la bocca del ritratto che è cambiata. Si pente di quel che ha fatto e decide di ritornare dalla ragazza. Intanto mette un paravento davanti al quadro, in modo che nessuno lo possa vedere (VII). Il giorno dopo osserva il ritratto e si spaventa. Si mette a scrivere una lunga lettera a Sibyl, le chiede perdono e le dice che la vuole sposare. Giunge Henry che lo informa che Sibyl si è uccisa. Dorian si dispera, ma Henry lo convince che la deve dimenticare e che è "la meravigliosa conclusione di un meraviglioso dramma". Alla sera i due amici vanno a teatro come se nulla fosse successo (VIII). Il giorno dopo Basil va a trovare Dorian, si meraviglia per la sua indifferenza davanti alla morte della ragazza, gli confessa che non può più dipingere senza di lui e gli chiede di poter esporre il dipinto. Dorian rifiuta e gli impedisce anche di vederlo (IX). Quindi chiama il corniciaio e gli fa spostare il quadro in uno studio che non era aperto da anni. Poi si mette a leggere un libro dalla copertina gialla, inviatogli da Henry. Parla di un giovane parigino che volle fare le esperienze di tutti i secoli, tranne di quello in cui viveva (X). Dorian è fortemente influenzato dal libro, che lo condiziona per tutti gli anni successivi. Il tempo passa, la sua bellezza rimane inalterata. Si dedica a un interesse e poi a un altro. Passa dai profumi alla musica, dai gioielli agli arazzi e non pone limiti alla curiosità e al suo sviluppo intellettuale. Sul suo conto si spargono voci di risse, di contatti con falsari. Gli amici lo lasciano e le donne arrossiscono a sentire il suo nome (XI). È il giorno del suo 38° compleanno. Vicino a casa incontra Basil, che sta partendo per Parigi. Lo aveva aspettato ma invano. I due entrano in casa. Basil gli chiede se sono vere le voci che si sentono su di lui. Lo delineano come un uomo corrotto e malvagio. Vorrebbe che l'amico lo rassicurasse. Dorian gli risponde che per saperlo doveva vedere la sua anima. E gliela avrebbe mostrata. Il pittore reagisce scandalizzato: soltanto Dio poteva vederla (XII). Dorian lo porta a vedere il ritratto. Basil fa fatica a riconoscerlo, tanto

rappresenta un vecchio abbruttito. Va a vedere la firma e scopre che è la sua. Il quadro lo aveva dipinto lui, ma il ritratto era cambiato. Se quella era la sua anima, egli era peggiore di quanto era descritto dalla gente. Dorian gli ricorda il desiderio espresso anni prima nel suo studio: di restare giovane per sempre e che il quadro invecchiasse al suo posto. Basil lo invita a redimersi. Dorian, accecato dall'odio, prende un coltello e lo uccide. Quindi, per crearsi un alibi, esce di casa e si fa aprire dal cameriere (XIII). Il giorno dopo pensa a come far scomparire il corpo. Manda un servo a chiamare Alan Campbell, un chimico dilettante, un tempo suo amico, e con il ricatto lo costringe a sciogliere il corpo nell'acido. Poi l'ex amico se ne va, augurandosi di non rivederlo mai più (XIV). Il giorno dopo a una festa che lo annoia incontra Henry, che gli chiede che cosa ha fatto la sera prima. Temendo di tradirsi, se ne va. A casa brucia l'impermeabile e la borsa, le ultime tracce di Basil (XV). Qualche giorno dopo Dorian va in una bettola per incontrare un amico. Lo trova mentre sta fumando oppio. Ben presto decide di andarsene. Ha bisogno di restare solo. Al banco una donna lo chiama Principe Gentile, come faceva Sibyl. Un marinaio addormentato alza il capo. Poco dopo è aggredito dall'avventore. È James, il fratello di Sibyl, che vuole vendicare la sorella. E gli chiede se è lui il Principe Azzurro di 18 anni prima. Dorian è terrorizzato, ma risponde che non poteva essere lui. Non dimostra 40 anni, ma al massimo 20-25. James si scusa e se ne va. La donna della bettola lo informa che da anni Dorian aveva sempre lo stesso aspetto. Si dice che avesse venduto l'anima al diavolo. James cerca Dorian, ma questi è scomparso (XVI). La settimana dopo Dorian è nella sua residenza di campagna con numerosi ospiti. Va nella serra e sviene. Gli ospiti accorrono. Si riprende subito. Durante la cena, terrorizzato, ripensa al volto di James che aveva visto oltre i vetri (XVII). Il giorno dopo è ancora spaventato. Si sente braccato. Partecipa alla battuta di caccia. C'è un incidente. Un battitore è ucciso. Dorian decide di partire. Alla partenza il guardiacaccia lo informa che non era un battitore, sembrava un marinaio. Dorian lo va a vedere e riconosce James (XVIII). Una sera Henry, ormai vecchio, e Dorian sono a cena. Dorian dice all'amico che è innamorato di una ragazza di campagna, Hetty, ma che intende lasciarla, perché non la vuole corrompere. Vuole ritornare buono. L'amico lo prende in giro e gli chiede se vuole ingannare se stesso. Dopo tutte le esperienze che ha fatto egli vuole provare anche l'esperienza di redimersi. In realtà, lasciandola, le ha spezzato il cuore e l'ha resa infelice per sempre. Dorian allora confessa di aver ucciso Basil. Henry si rifiuta di crederlo. Soltanto le classi inferiori commettono crimini. Ed egli è l'espressione più alta della bellezza. I due amici parlano anche di altri argomenti: l'esistenza dell'anima (o della coscienza) e il segreto che lo mantiene eternamente giovane. Dorian invita l'amico a non prestare mai più il libro giallo che ha prestato a lui, perché contiene cattivi insegnamenti. Poi i due amici si separano (XIX). A casa Dorian ricorda le parole dell'amico: diceva di voler diventare buono, perché voleva provare anche questa esperienza. Ma egli vuole veramente diventare buono. Per questo motivo ha lasciato la ragazza. Pensa perciò che il ritratto, che è la sua coscienza, sia cambiato. Va a vederlo. Sulla bocca ha invece un'espressione di scaltrezza e ipocrisia. Dunque non può più cambiare! Pensa di confessare l'omicidio di Basil, ma nessuno gli crederebbe, poiché ha distrutto tutte le prove. Pensa allora che il quadro sia all'origine di tutte le sue disgrazie e decide di distruggerlo. Prende il coltello con cui aveva ucciso Basil e colpisce il ritratto al cuore. I servi e due poliziotti sentono un urlo disumano. Vanno nello studio e per terra trovano un vecchio raggrinzito. Era morto, aveva un coltello piantato nel cuore. Il ritratto di Dorian risplendeva nella sua fulgida bellezza (XX).

Commento

1. I personaggi sono pochi: il giovanissimo Dorian Gray (1), il cinico lord Henry Wotton (deuteragonista) (2), il pittore Basil Hallward (altro deuteragonista) (3), l'attrice Sibyl Vane (4); e alcuni personaggi secondari: Alan Campbell, chimico, ex amico di Dorian (5), James Vane, fratello di Sibyl (6), Hetty, la ragazza di campagna (7). Lord Henry Wotton potrebbe essere considerato anche l'antagonista, il demonio tentatore, poiché dà a Dorian il libro che ne cambierà la vita. Camerieri, cocchieri e altri personaggi non fanno testo, sono ombre che restano sullo sfondo. Peraltro il numero dei personaggi non ha importanza. Lo scrittore non si pone affatto il problema di come aumentare il numero delle pagine.
2. Il riassunto è soltanto la parte superficiale del romanzo. È il supporto per i dialoghi. Quel che conta sono i dialoghi dei personaggi e i problemi che i dialoghi affrontano. L'azione c'è, ma non ha grande importanza, è sempre secondaria. Il romanzo è pieno di aforismi, enunciati da lord Wotton. Esso celebra l'amicizia maschile fra i tre amici e ha passi fortemente misogini. Propone il culto della bellezza maschile, che è legata alla giovinezza. Non propone affatto il culto consueto della bellezza e della grazia femminili. In una lettera all'amico Robert Ross lo scrittore dice: "Basil Hallward è quello che credo di essere, Henry Wotton è come il mondo mi dipinge e Dorian Gray è quello che mi piacerebbe essere". Il romanzo ha una base autobiografica nella vita dell'autore, anticonformista e critico verso la società vittoriana del suo tempo, che accusa di essere ipocrita e oppressiva. La società risponde accusandolo e condannandolo a due anni di carcere per omosessualità. Occhio per occhio… Peraltro, se uno vuole essere ipocrita, perché non dovrebbe avere la libertà di esserlo? È Wilde che in proposito fa il moralista.
3. Sibyl Vane è la ragazza innocente che Dorian spinge al suicidio. La moglie di lord Wotton, nervosa e isterica (ma è stato il marito a renderla così), è una

nullità assoluta. In seguito abbandona il marito per un amante di nessuna importanza, tanto per dimostrare al marito e a se stessa che esiste. E il marito divorzia. Peraltro egli riconosce candidamente che non si occupava mai della moglie. E allora perché si era sposato? Per abitudine sociale… E si potrebbe aggiungere che con le sue idee e con i suoi giudizi negativi la umiliava costantemente fino a renderla insicura e isterica. Poi compare Hetty, che è una seconda Sibyl. Anche lei rappresenta la giovinezza e l'innocenza, che attraggono magneticamente Dorian. I personaggi maschili sembrano incapaci di stabilire rapporti positivi, piacevoli e costruttivi con le donne, che non sono mai nemmeno il "riposo del guerriero" né lo strumento per continuare la discendenza e a cui lasciare la propria sudata eredità. Le idee sul mondo femminile provengono dalla biografia dell'autore, che ebbe due figli, ma tradì la moglie con un giovane amante, da cui non riuscì a staccarsi. Basil, lord Wotton e Dorian non riescono ad abbandonare l'amore verso gli amici e verso se stessi che caratterizza l'adolescenza e che scompare all'improvviso quando si scopre l'esistenza delle ragazze e del mondo femminile. Normalmente si passa dal narcisismo alla ricerca e al culto della bellezza femminile. Le letterature sono piene di donne idealizzate e adorate come divinità. Qui invece c'è stato un blocco nella crescita, nel passaggio dal mondo sognante dell'adolescenza al mondo reale della maturità sessuale e fisica.

4. I dialoghi sono sempre lunghissimi, sono discorsi o panegirici. Non hanno la brevità che in seguito avranno nei romanzi. Sono fatti per essere letti e riletti. Gli aforismi e le battute proverbiali vanno imparati a memoria e recitati nelle feste di società. Lo scrittore si preoccupa anche del successo sociale del suo lettore. Esiste anche un'opera di Wilde che raccoglie 366 aforismi.

5. L'opera ha diversi antecedenti storici e letterari. a) Nella mitologia greca Eos, l'aurora, ottiene da Zeus l'immortalità per Titone, re troiano, ma dimentica di chiedere l'eterna giovinezza. Perciò Titone invecchia accanto alla bella consorte, finché chiede a Zeus di poter morire. Zeus esaudisce il suo desiderio. b) La mitologia greca propone anche il mito di Narciso, che ama soltanto se stesso e respinge Eco, la ninfa che si è innamorata di lui. Si specchia in un ruscello, cade nell'acqua e muore. Zeus lo trasforma nel fiore che porta il suo nome. Trasforma la ninfa nell'eco, che ci risponde quando parliamo. c) Il mondo greco propone ancora l'ideale della *kalokagathìa*, l'ideale del bello che si unifica con il buono. La bellezza riguarda il corpo, la bontà l'anima. L'uomo deve coltivare il corpo con la palestra, l'anima con la filosofia. I romani, più pratici, parlavano invece di "*mens sana in corpore sano*". Essi sapevano costruire ponti, strade, acquedotti, ma non erano filosofi: "*Primum vivere, deinde philosophari*". d) Nella letteratura occidentale è diffusissima l'idea che chi è bello è anche buono e chi è brutto è anche cattivo. E viceversa: chi è buono è anche bello e chi è cattivo è anche brutto. Le basi di questa convinzione si possono trovare nella fisiognomica di Ippocrate, il maggior medico del mondo antico: il volto rispecchia l'animo di una persona. Normalmente le classi inferiori che vivevano di stenti e mangiavano poco erano brutte e cattive, ma se avessero mangiato meglio e di più sarebbero divenute per incanto belle e buone… e) In *Faust* (1797-1808) di Johann Wolfgang von Goethe Faust, il protagonista, vende l'anima al diavolo per soddisfare la sua sete di sapere e di onnipotenza, alle quali sacrifica anche l'amore, rappresentato da Margherita. Ma la sua anima non finisce all'inferno, perché Margherita intercede per lui (*ah*, l'amore di una donna ti perseguita anche nell'aldilà!) e perché il suo desiderio di sapere era nobile, in quanto si proponeva di migliorare le condizioni degli uomini. f) In *Frankenstein, o Il moderno Prometeo* (1818), scritto da Mary Shelley a 19 anni, Frankenstein è buono ma brutto. Respinto dalla società, egli si vendica uccidendo il suo creatore. Per la scrittrice la scienza, prodotta dal desiderio di conoscere, crea mostri e i mostri si ribellano al loro creatore. g) Ne *Il ritratto ovale* (1842) di Edgar Allan Poe un pittore dipinge il ritratto della moglie e ne trasferisce la vita sulla tela. Ultimato il ritratto, la moglie muore. L'arte ha sostituito la vita. h) Ne *Lo strano caso del dottor Jekyll e di mister Hyde* (1886) di Robert L. Stevenson il protagonista assume una sostanza che ne sdoppia la personalità e separa quella buona da quella cattiva. Alla fine quella cattiva ha il sopravvento. i) Invece in *Dracula* (1897) di Bram Stoker, di poco posteriore, il protagonista è un vampiro dal fiato fetido, che si nutre di sangue umano e minaccia la città di Londra. Ma alla fine viene sconfitto e ucciso. l) Sulla falsariga del *dandy* inglese Gabriele D'Annunzio crea la figura di Andrea Sperelli, un giovane decadente ed esteta, protagonista del romanzo *Il piacere* (1889), antecedente all'opera di Wilde. Queste opere parlano in modi diversi dell'eterno contrasto tra il Bene e il Male. Esse però sono pubblicate in contesti sociali e culturali molto lontani dalla problematica di Wilde ed hanno perciò significati diversi. Wilde ha come pubblico la società del suo tempo e le problematiche che la pervadono: la vita estetica, il contrasto tra i bravi borghesi (anche se ipocriti) e i cattivi proletari, la vita del *dandy*, che non ha bisogno di lavorare per vivere e che si annoia a morte perché non ha niente da fare. Le citazioni mostrano come lo stesso motivo possa essere trattato in modi e per scopi radicalmente diversi, tutti ugualmente validi e tutti ugualmente interessanti. L'importante è che il lettore-acquirente sia contento.

6. Nel romanzo le donne hanno un ruolo marginale e sono maltrattate. Non affascinano l'uomo né sono l'espressione massima della bellezza, che l'Occidente canta da 5.000 anni. Dorian, seguendo i consigli di lord Wotton e ignorando quelli di Basil, vuole mantenersi eternamente giovane e provare tutte le sensazioni e i piaceri della vita. Alla fine tenta senza successo di redimersi. Per non corrompere Hetty, la ragazza di campagna (una seconda Sibyl), decide di distruggere

il ritratto colpendolo al cuore. Ma il colpo di pugnale uccide lui stesso, che subito invecchia e muore.
7. Il finale è lieto e tragico, e rapidissimo: Dorian si uccide, perde il corpo, che diventa brutto, ma salva l'anima. La coscienza del bene è riemersa ed ha avuto il sopravvento sulla vita dedicata alle sensazioni e al piacere. Il suicidio-omicidio è giustificato, anche se giunge del tutto inaspettato. I conti tornano. E il romanzo termina. Nell'ultima riga c'è l'ultima emozione per il lettore. Qualcuno potrebbe obiettare che non si capisce perché Dorian voglia abbandonare la sua vita vissuta sulle sensazioni e diventare buono. Per di più non si parla né di Dio, né di altro mondo né di punizione eterna. La risposta potrebbe essere questa: per lo scrittore come per il personaggio quelli sono gli orizzonti della propria esistenza. Sappiamo che esiste la Cina, il Giappone, gli aztechi, ma non ci facciamo caso, non ci interessa. Di passaggio (e se vuole) il lettore può riflettere su che cosa sia il Bene e che cosa il Male. I pazzi scatenati parlano (per imbrogliare) di Bene assoluto e di Male assoluto. Spesso il Male assoluto è soltanto il male che fanno a se stessi o che subiscono. Degli altri non gliene frega niente. In realtà, se ammacco o altri ammaccano la mia auto, per me è sicuramente un male, ma per il carrozziere o per il concessionario è sicuramente un bene. Bene e Male sono banalmente due punti di vista diversi su una stessa cosa, i due aspetti di una stessa medaglia: il mio male è il tuo bene, il mio bene è il tuo male.
8. Lo scrittore, come nei racconti per i figli, è abilissimo: basa la storia sul sortilegio (il ritratto invecchia al posto di Dorian; e infine Dorian colpisce il quadro, ma muore lui), ma il sortilegio passa subito in secondo piano. Il lettore non ci pensa più. Insomma il sortilegio è causa di tutto, ma scompare subito dalla trama. Un altro scrittore lo avrebbe tirato fuori ogni altra pagina: Dorian che va a vedere ogni giorno come il suo ritratto si modifica. Nel testo non ci sono mai descrizioni o scene "forti". I motivi sono due: la società del tempo lo avrebbe impedito in malo modo; e, comunque fosse, esse non servivano. Lo scrittore naviga elegantemente dentro e fuori i limiti che la società concedeva a lui e agli altri scrittori. Non si sente mai stritolato da paletti o impedito da ostacoli. Eppure ne rispetta molti.
9. Non sembra, ma il romanzo dura 22 anni, dai 17 ai 38 anni di Dorian. Il tempo passa lentamente, di giorno in giorno. Ma all'improvviso nel cap. XII c'è un salto temporale di 20 anni. Il testo li riassume in pochissime righe. Il romanzo è lungo 260 pagine, ma si legge in fretta. Il linguaggio è scorrevole, non ci sono punti difficili, parole oscure, incomprensibili. Non spinge mai il lettore ad andare a vedere quante pagine mancano alla fine. Gli argomenti trattati interessano sia il lettore che ama riflettere o filosofare, sia la lettrice, che pensa costantemente alla sua bellezza. Coinvolge i giovani, di cui canta la bellezza, ma interessa anche ai vecchi, che rimpiangono la bellezza e la giovinezza perdute.
10. I colpi di scena ci sono, ma sono di secondaria importanza. Quello che coinvolge del romanzo è ben altro: la ricostruzione degli ambienti, la psicologia accurata dei personaggi, i riti sociali che si rispettano con piacere (sono uno *status symbol*), gli argomenti trattati. Non occorre un colpo di scena ogni altra riga per trascinare il pubblico dei lettori. Wilde mostra come lavora uno scrittore di serie A, i riassunti qui proposti mostrano come lavorano gli scrittori di serie B o C o D. Ma al di là della qualità del testo, bisogna tenere sempre presente un'altra variabile: quanto il romanzo vende e quanto fa incassare a scrittore ed editore. Sul mercato dei tessuti c'è il fustagno che costa poco e il broccato che costa molto. C'è chi ha scelto di vendere il primo e chi il secondo. Vale anche per l'acquirente di romanzi. In ogni caso bisogna sbarcare il lunario.
11. *Il ritratto di Dorian Gray* va confrontato almeno con *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas (i due romanzi hanno un'idea diversa di pubblico, di letteratura e di intrattenimento) e con *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni (Dio, morale e coscienza sono interpretati in modo diverso). Con il coevo Jules Verne (1828-1905), che punta sull'avventura geografica e scientifica e che non sa che cosa sia il Decadentismo e la crisi delle scienze europee... Con i racconti di Guy de Maupassant, che come lo scrittore britannico ha grossi problemi con le donne. Un confronto sorprendente e coinvolgente può essere anche fatto con la novella *Nastagio degli Onesti* (*Decameron*, V, 8) di Boccaccio, che parla di giovinezza, bellezza, amore e matrimonio, e mostra una società con valori completamente diversi da quelli di Wilde. Il lettore poi può immaginare come avrebbe immaginato e steso il romanzo uno scrittore verista o neorealista o picaresco o dadaista o futurista o… lui stesso!
12. Due opere sono un adeguato commento al romanzo e al suo autore: Eco Umberto (a cura di), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano, 2004, pp. 440; e Eco Umberto (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007, pp. 456. Il lettore può vedere quante idee *diverse e contrastanti* ci sono state di *bello* e di *brutto* nella sola cultura occidentale. Per un giapponese i piedi soffocati dalle calzature sono belli, per un occidentale sono invece malformazioni. Per il Seicento una donna grassa e lardellosa, insomma rubensiana, era bella. Nel 1960-70 era invece bella *Twiggy Lawson* (1949), il ramoscello, che pesava la metà o un terzo. La bellezza o la bruttezza sono dunque arbitrarie? Assolutamente no. Una donna grassa significa che mangia in abbondanza e nel Seicento era un ideale di vita mangiare una volta ogni due o tre giorni. Negli anni Sessanta i valori cambiano, non sono più legati alla quantità di cibo che si poteva mangiare. Anche presso gli etruschi era un valore e un simbolo di nobiltà e di ricchezza la pancetta: sui sarcofaghi marito e moglie la mostrano. Oggi nei paesi industrializzati molti sono grassi perché il cibo costa poco, è buono, e ci si abbuffa senza regole. Anche il rito sociale della cena con gli amici spinge in questa direzione. Così si va in palestra o…

Genere: romanzo d'avventura, intrattenimento e formazione

L. Frank Baum, *Il meraviglioso mago di Oz*, 1900

Baum L. Frank (Chittenago, Stato di New York, 1856-Glendale, California, 1919) è uno scrittore statunitense, molto sfortunato negli affari. *Il meraviglioso mago di Oz* è il romanzo per adolescenti più famoso della letteratura americana.

Riassunto. Dorothy è una bambina che vive in Kansas con gli zii Henry ed Em e il cane Totò. Gli zii sono grigi come la terra che li circonda. Un giorno lo zio avvista un ciclone. Ordina alla moglie di scendere nel rifugio sotterraneo, mentre egli va a dare un'occhiata al bestiame. La moglie scende. Il cane impedisce alla bambina di fare altrettanto (I). Il ciclone solleva la casa e la porta in volo nella *Terra dei Ghiottoni*. Nell'atterraggio la casa schiaccia la *Strega Cattiva dell'Est*. Dorothy è accolta da tre Ghiottoni e dalla *Strega Buona del Nord* che si complimenta per l'uccisione della strega cattiva. Poi prende le *Scarpette d'Argento* della defunta strega, le pulisce e le dà a Dorothy. Le spiega che nel Regno di Oz esistono quattro streghe, due buone (la *Strega del Nord* e la *Strega del Sud*) e due cattive (la defunta *Strega dell'Est* e la *Strega dell'Ovest*). Dorothy dice che vorrebbe tornare subito in Kansas dagli zii. Ma la Strega non può aiutarla e le consiglia di andare dal Mago di Oz, l'unico che poteva farlo. Per trovare il Mago, deve seguire la *strada delle pietre gialle* fino alla *Città degli Smeraldi*. Quindi la Strega bacia la bambina sulla fronte, affermando che grazie a quel bacio nessuno le poteva fare del male (II). Strada facendo, Dorothy e Totò incontrano lo *Spaventapasseri* (III), il *Boscaiolo di Latta* (IV) e il *Leone Codardo*. Essi decidono di accompagnarla perché vogliono chiedere al Mago rispettivamente un cervello, un cuore e il coraggio (V). Subito dopo il Leone con un balzo li porta oltre un burrone. Poi incontrano i Tigrorsi, che hanno la testa di tigre e il corpo di orso. C'è un altro burrone. Il boscaiolo taglia un albero che fa da ponte. L'ostacolo è superato. Quando i Tigrorsi arrivano sul ponte, il Boscaiolo taglia l'albero, che precipita con gli inseguitori. Poco dopo incontrano un fiume che interrompe la strada di pietre gialle (VII). Essi costruiscono una zattera per attraversarlo. Lo Spaventapasseri rimane però in mezzo al fiume aggrappato al suo remo. Gli altri lo salvano grazie all'aiuto di una cicogna, che lo riporta a riva. Giungono quindi ad un campo di papaveri, che fanno addormentare chiunque respiri il loro profumo. Dorothy, Totò e poi anche il Leone si addormentano. Lo Spaventapasseri e il Boscaiolo portano la bambina e il cagnolino in salvo fuori del campo (VIII). Il Leone però è troppo pesante. Un Gatto Selvatico insegue un topolino. Il Boscaiolo di Latta lo uccide. Allora il topolino, che è la regina dei Topi Campagnoli, per sdebitarsi chiama i suoi sudditi che tirano il carro, costruito dal Boscaiolo, e portano il Leone fuori del campo di papaveri. Così anche il Leone è salvo (IX). Giunti alla Città degli Smeraldi, Dorothy e i suoi compagni sono invitati a mettere speciali occhiali per non essere accecati. Le lenti mostrano loro un mondo tutto verde (X). Il Grande Mago di Oz li riceve uno alla volta. Ad ognuno appare con un aspetto diverso, ma sempre terribile: a Dorothy come una grande testa, allo Spaventapasseri come una donna splendida, al Boscaiolo come un mostro bizzarro, al Leone come una sfera di fuoco. Il Mago promette di aiutarli soltanto se, in cambio, uccidono la perfida *Strega dell'Ovest* che regna sul *Paese dei Luccichini (o Gialloni)* (XI). Il giorno dopo partono alla ricerca della strega. Essa però li vede da lontano e pensa di ucciderli. Manda perciò contro di loro i lupi (uccisi dal Boscaiolo di Latta), le cornacchie (uccise dallo Spaventapasseri), le api nere (che muoiono spezzando i pungiglioni contro il Boscaiolo, mentre gli altri si sono nascosti sotto l'imbottitura di paglia dello Spaventapasseri) e l'esercito dei Luccichini (o Gialloni) (che sono spaventati dal ruggito del Leone codardo). Infine la Strega usa il potere del *Cappello d'Oro* per inviare contro di loro le *Scimmie Alate*. Esse fanno precipitare dall'alto il Boscaiolo, tolgono la paglia allo Spaventapasseri, ma si fermano davanti a Dorothy, poiché sulla fronte ha il segno del bacio della *Strega Buona del Nord*. Perciò portano delicatamente la bambina, Totò e il Leone al castello della Strega, dove il Leone è imprigionato. Qui la Strega dell'Ovest costringe Dorothy a lavorare per lei come serva, perché vuole impossessarsi ad ogni costo delle scarpette della bambina, che invece ne ignora i poteri. Ma non le può torcere neanche un capello a causa del bacio che ha sulla fronte. Tiene il Leone a digiuno finché non accetta di farsi bardare come un cavallo per trainare la carrozza della strega, ma l'animale continua a rifiutare. Il digiuno è inefficace, perché durante la notte la bambina gli porta da mangiare. Alla fine la Strega riesce a rubare una scarpetta a Dorothy, facendola inciampare in una sbarra di ferro invisibile. Ma Dorothy si arrabbia e le lancia addosso un secchio d'acqua, che la fa morire fra atroci dolori (XII). I Luccichini, felici di essersi liberati della strega, recuperano il Boscaiolo e lo Spaventapasseri, che sono rimessi a posto. Propongono al Boscaiolo di diventare loro re. Egli accetta, ma prima vuole aiutare Dorothy a tornare a casa nel Kansas. Dorothy, mentre riempie il cestino di provviste, vede il Cappello d'Oro della strega e se lo mette in testa (XIII). I cinque ripartono, ma la strada è troppo lunga, perciò la bambina pensa di ricorrere ai Topi Campagnoli per arrivare alla Città degli Smeraldi. La regina si precipita, ma, vedendo il Cappello d'Oro, le dice di ricorrere al suo aiuto. Essa la ascolta, ricorre al Cappello e invoca le Scimmie Alate, che compaiono e portano lei e i suoi compagni alla Città degli Smeraldi. Durante il viaggio il re delle Scimmie spiega perché devono ubbidire al Cappello: erano state punite perché avevano fatto uno scherzo al pretendente della regina.

Lui aveva riso e le aveva perdonate, lei no e si era vendicata (XIV). In un primo momento il Mago rifiuta di incontrarli, ma poi, sotto la minaccia delle Scimmie Alate, è costretto a cedere. La bambina e i suoi amici scoprono che il Mago è un vecchietto inoffensivo tutto calvo. Alle loro domande il Mago, che li chiama amici, mostra i trucchi con cui era apparso la volta precedente. La bambina lo accusa di essere un imbroglione. Egli lo riconosce. Gli amici della ragazzina sono delusi, perché non avranno cervello né cuore né coraggio. Egli racconta la sua storia: è ventriloquo e proviene da Omaha, in Nebraska. È giunto nel paese di Oz con la sua mongolfiera, che un vento fortissimo aveva strappato dagli ormeggi e trascinato in quella terra sconosciuta. Gli abitanti lo avevano nominato loro re ed egli aveva fatto costruire la Città degli Smeraldi e imposto loro di mettere gli occhiali verdi. Riconosce onestamente di essere un buon uomo e un cattivo mago. Dietro le loro insistenze promette di esaudire i loro desideri, ma deve pensarci su (XV). Il giorno dopo esaudisce il desiderio dello Spaventapasseri (gli infila un po' di crusca e di spilli nella testa come cervello), del Boscaiolo (gli colloca nel petto un cuoricino d'argento pieno di segatura) e del Leone (gli fa bere una pozione che infonde coraggio). Tutti e tre sono contenti, perché hanno ricevuto quel che desideravano (XVI). Per riportare Dorothy e Totò a casa, il Mago costruisce una nuova mongolfiera, pensando di tornare negli Stati Uniti con loro. Prima della partenza nomina lo Spaventapasseri suo sostituto. Ma per colpa del cagnolino la mongolfiera parte soltanto con lui a bordo (XVII). Dorothy è disperata. Chiede aiuto al Cappello d'Oro, ma le Scimmie Alate non possono uscire dal Regno di Oz. Il Soldato dalla Barba Verde le consiglia di chiedere aiuto a Glinda, la *Strega Buona del Sud* (XVIII). Il giorno dopo i cinque amici partono verso il *Paese del Sud* o *dei Paffutelli*. Essi incontrano la foresta degli Alberi Viventi che non li vuol far passare. Con la sua scure il Boscaiolo di Latta li persuade a non intralciare il loro viaggio (XIX). Giungono nel delicato Paese di Porcellana, dove incontrano la graziosa Principessa di porcellana e messere Matta, uno dei pagliacci. Tutti cercano di non urtare le statuine, che altrimenti si rompono (XX). Poco dopo attraversano una foresta meravigliosa che affascina il Leone. Qui gli animali sono a consiglio, perché sono minacciati da un grosso ragno. Il Leone lo uccide ed è eletto Re. Egli accetta, ma prima vuole aiutare Dorothy (XXI). Giungono poi nel paese delle Teste-Martello, che hanno due gambe, un collo allungabile e una testa capace di uccidere. Essi non li vogliono far passare. Allora Dorothy ricorre alle Scimmie Alate, che li portano nel Paese dei Paffutelli (XXII). I quattro amici vanno a palazzo e sono ricevuti dalla Strega del Sud. La bambina racconta la sua storia e le chiede come può fare per tornare a casa. La strega le dice che poteva farlo fin dall'inizio, usando le Scarpette d'Argento, che possono portarla ovunque. La bambina risponde che non sapeva che erano fatate. Con il Cappello d'Oro la Strega Buona rimanda lo Spaventapasseri nella Città degli Smeraldi, il Boscaiolo tra i Luccichini e il Leone nella foresta. Poi, dopo un saluto accorato, la bambina prende in braccio Totò, batte i tacchi delle Scarpette e torna a casa. Vede la fattoria ricostruita e lo zio Henry che munge le mucche. Non ha più le scarpette ai piedi (XXIII). La zia è nell'orto. Corre verso di lei per abbracciarla. Tutti sono felici.

Commento

1. Una protagonista femminile, per di più bambina, è sorprendente. La scelta dello scrittore è avveduta. La ragazzina non ha paura e cerca di sbrigarsela da sola. Riesce a farsi degli amici, che la aiutano in caso di bisogno. Alla fine le lacrime di commozione per l'addio (o l'arrivederci?) ci sono, ma ognuno va per la sua strada e non ci pensa più.
2. Il cagnolino è il consueto compagno di giochi in una casa di campagna (ed anche di città). Può essere anche di pezza (più comodo e lavabile). Lo Spaventapasseri e il Boscaiolo sono due figure che compaiono nella realtà del lettore: il primo teneva lontano gli uccelli dal campo di grano. Il secondo poteva essere il padre o uno zio del lettore: tagliava gli alberi per vendere i tronchi e la legna. Anche altri animali fanno parte dell'esperienza diretta del lettore: i lupi, le cornacchie, le api, i ragni. I personaggi quindi sono calati nell'esperienza quotidiana del lettore, compreso il servizio buono di porcellana, vanto di ogni famiglia che si rispetti... Il leone, normalmente conosciuto come il re della foresta, fa parte degli animali che si incontrano all'asilo o alle elementari e in ogni caso a scuola, e che più colpiscono la fantasia. Il leone in questo caso non fa onore al suo nome, è codardo, ma crescerà e guarirà (come il giovane lettore). Il leone e le scimmie sono animali esotici che vivono in Africa. Le streghe fanno parte dell'immaginario infantile: "Se non stai buono, viene il lupo cattivo o il babau o la strega a portarti via!". Qui però ci sono due streghe buone e due cattive: una perfetta simmetria. Streghe soltanto cattive sarebbero state troppo prevedibili e noiose. Non ci sono fate, né orchi. Le fate sono sostituite dalle streghe buone: fanno più effetto, perché inattese. Anziché orchi lo scrittore ha preferito inventare altri nemici, più vicini all'esperienza del lettore: lupi, cornacchie, ragni, alberi ecc.
3. Il linguaggio è semplice, originale e soprattutto leggero. Le parole e le proposizioni sembrano soffi di brezza. Sono spesso piene di una lieve ironia, che sconfina nella parodia. I capitoli sono sempre brevi, adatti al lettore. Le creazioni sono simpatiche: Ghiottoni (o Golosoni), Luccichini ecc. Il traduttore non può rendere letteralmente le parole. Così traduzioni diverse propongono termini diversi: Toto o Totò; Golosoni, Ghiottoni o Mastichini; Luccichini o Gialloni; Sentinella dai Baffi Verdi o Soldato dalla Barba Verde. Una buona traduzione non deve essere alla lettera, deve mantenere efficaci le immagini e le creazioni del testo originale.

4. Lo schema del viaggio è semplice e articolato: Dorothy è portata con il cagnolino nel Regno di Oz (1), con i tre nuovi amici deve raggiungere il Mago di Oz (2), poi per soddisfare la richiesta del Mago deve andare a uccidere la Strega cattiva (3), quindi ritorna indietro dal Mago, che per errore parte da solo con la mongolfiera (4), allora deve andare dalla strega buona (5), va dalla strega buona che le rivela il potere delle scarpette fatate (6), a questo punto i tre amici ritornano nei loro regni e la bambina ritorna al punto di partenza, a casa (7). Strada facendo gli incontri sono stati quanto mai vari.
5. I personaggi sono ricalcati sulla realtà del giovanissimo lettore: i campi di grano (lo spaventapasseri), la foresta (il boscaiolo), la fattoria (sempre a rischio di uragani o di inondazioni) con i genitori o gli zii e il cagnolino da compagnia (i *farmer*, gli agricoltori americani). Gli orsi sono animali americani. I personaggi sono e non sono magici. In realtà sono gli adulti che agli occhi dei bambini sanno fare cose prodigiose, e invece non è così. Il Terribile Mago di Oz è semplicemente un ventriloquo imbroglione, trascinato nel Regno dei Luccichini contro la sua volontà. Come egli stesso dice, è un buon uomo e un cattivo mago. Ma… imbroglia il prossimo perché il prossimo gli chiede cose impossibili e non necessarie ed egli, come ogni buon piazzista, ne approfitta (XVI, fine). Però il cliente (lo Spaventapasseri, il Boscaiolo di Latta, il Leone) è contento *perché* l'imbroglio è efficace: potenza della parola che persuade! Dall'esperienza il mago non impara niente: il vento strappa gli ormeggi a casa sua e anche nel Regno di Oz. L'ironia dello scrittore esce dalle pagine del romanzo e coinvolge lui stesso e il mondo in cui il lettore e i suoi genitori vivono.
6. Il romanzo è efficace e ben confezionato. Anticipa Hollywood di alcune decine d'anni. Inventa le streghe buone, la soluzione che poi si scopre a portata di mano fin dagli inizi, calibra le streghe sui quattro punti cardinali, che anche i bambini delle elementari conoscono, fa protagonista una bambina che nella realtà per il suo comportamento era considerata una rompiscatole da tutti, da evitare più della peste, parla del servizio di porcellana che era il vanto di ogni famiglia per bene e lo trasforma in un servizio di porcellana fragile e vivente, spande ironia a piene mani sul mondo inventato che è una copia del mondo reale, inizia con l'omicidio della strega cattiva, propone con leggerezza un omicidio: il mago ordina alla bambina di andare ad uccidere la strega cattiva. Magari un bambino prima o poi prendeva sul serio il comando, però… non è un incitamento a delinquere! Ma ci sono molte altre cose sorprendenti.
7. La Strega dell'Est è uccisa per sbaglio dalla casa che le cade addosso. La Strega dell'Ovest è uccisa da… un secchio d'acqua! E, mentre sta morendo, si mette a chiacchierare compostamente con Dorothy… I personaggi non si prendono mai troppo sul serio. Alcune battute restano impresse nella mente: "Il cagnolino coraggioso le morsicò una gamba. La ferita non sanguinò perché la Strega era talmente cattiva che il sangue le si era asciugato nelle vene". Sicuramente molti lettori e molti ceti sociali si sentono rappresentati e presi in giro con garbo. La pubblicità moderna, l'arte della comunicazione, nasce negli USA a fine Ottocento. Basta pensare alla pubblicità agli spinaci fatta da Braccio di Ferro e Olivia, la nondonna ma palo della luce!
8. I tre amici incontrati nel Regno di Oz sono tre creduloni, come gli acquirenti delle merci americane, che cercano in tutti i modi di farsi gabbare e poi, addirittura, sono contenti. Però hanno ottenuto i servizi che cercavano. E il cliente contento ritorna.
9. Nelle favole ci sono soltanto re, regine, principesse: i presidenti della repubblica sarebbero incomprensibili per il lettore in erba. Il passato pesa come un macigno su di noi e non ci fa cambiare modo di parlare nemmeno quando le teste coronate sono scomparse quasi da per tutto.
10. Il romanzo è legato alle fiabe europee raccolte dall'olandese Andersen, dal francese Perrault e dai fratelli Grimm tedeschi. Riempie un vuoto della letteratura americana, nata soltanto nel Settecento. E tuttavia diventa una fiaba moderna, integrata nella cultura e nel modo di vivere americano. Questa cultura non va per i fatti suoi, in mondi inesistenti, ma diverte, fa anche pensare e… diventa industria dell'intrattenimento. Insomma crea milioni di posti di lavoro! Davanti a questa cultura il moralismo insensato di un Böll o di un Brecht diventa offensivo per il povero europeo che muore di fame come per il ricco europeo che se ne infischia dei problemi altrui. Questi autori come gli intellettuali italiani "impegnati" andrebbero almeno moralmente linciati e messi alla gogna.
11. Un confronto con *Pinocchio* (1883) di Collodi è necessario. Pinocchio è un burattino disubbidiente che alla fine diventa bambino. Dorothy è una bambina che vuole tornare a casa. Pinocchio ha numerose avventure, ma vive in un mondo sostanzialmente realistico, dove non ci sono oggetti magici. Dorothy incontra il Mago di Oz e scopre che è un imbroglione. Gli altri personaggi hanno poteri magici a *part-time*. Ma la cosa non è importante: il mondo di Oz è la cartina di tornasole del mondo reale. Pinocchio non incontra alcuna ragazzina, né Dorothy alcun ragazzino: il tempo non è ancora maturo.
12. Un confronto con *Cuore* (1886) di De Amicis. Lo scrittore italiano presenta un'umanità che soffre a tempo pieno e che è felice se soffre o se si sacrifica a favore del prossimo. La misura della ragione non c'è mai. Ci sono fiumi di lacrime. Non c'è mai una punta di ironia o di critica ai superiori. Baum riesce nello stesso tempo a presentare un mondo fantastico che permette di capire più facilmente il mondo reale. Insegna a cercare soluzioni, anche se esse sono lunghe e sembra di girare a vuoto. E fa grandissimo uso di ironia e auto-ironia.
13. Un confronto con *Il gigante egoista* (1888) di Oscar Wilde è istruttivo: i protagonisti di questa fiaba moderna sono il gigante, il gruppo generico dei bam-

bini, infine Gesù Bambino. I bambini vogliono giocare nel giardino e sono ostacolati dall'"egoismo" del gigante. Non hanno altri scopi nella vita. Come Wilde, Baum riesce a scrivere una fiaba moderna, che soddisfi il mondo immaginario del bambino *e che lo leghi alla realtà*. Tutti gli americani avranno fatto esperienza con un Mago di Oz, che ha venduto loro azioni spazzatura. E tuttavia non se la prendono… Tutti, compresi i grandi economisti, pensavano di diventare ricchi comprando e vendendo azioni (ma che creduloni!), poi però è giunta la crisi del 1929, che ha coinvolto gli USA, ma anche il resto del mondo e in due settimane la ricchezza mondiale si dimezza e i disoccupati diventano decine di milioni. Addio sogni di ricchezza!

14. Un confronto con Mark Twain, *Le avventure di Huck Finn* (1884). Anche 25 anni prima Twain scriveva un romanzo che divertiva, coinvolgeva e nello stesso tempo parlava della realtà. Senza inutili moralismi e senza soluzioni ideali campate per aria. I due romanzi sono costruiti sul viaggio, che porta a fare infiniti incontri, di gente onesta come di imbroglioni. In tal modo lo scrittore si guadagnava onestamente la pagnotta e nello stesso tempo rendeva un sevizio (e non di solo intrattenimento) al lettore. Verrebbe da dire che i romanzi europei (o almeno italiani) puzzano di chiuso e di biblioteca, i romanzi americani profumano di aria aperta, anche se gli imbroglioni (il mago di Oz; il duca e il re di Huck Finn) sono sempre in agguato.

15. Il successo del romanzo dà inizio ai *Libri di Oz*, una serie di romanzi ambientata nel Regno di Oz. Soltanto alcuni sono scritti da Baum. Negli USA nasce lo scrittore professionista, lo scrittore su commissione, che presta la sua opera ed è capace di inserirsi in una catena di montaggio. È addirittura intercambiabile con altri scrittori. In Europa la produzione di opere arranca e a parte rare eccezioni resta legata al prodotto artigianale dello scrittore che riesce a sfondare. Scrivono opere uniche Collodi (*Pinocchio*) e De Amicis (*Cuore*). Nel 1911 il vicentino Emilio Salgari si suicida perché non era nemmeno riuscito a fare denari. La colpa indubbiamente è anche del mercato molto ristretto e molto diviso, con tradizioni e lingue diverse che caratterizza l'Europa nel suo insieme e poi gli specifici Stati europei.







1. *Giovane*, forse *Apollo*, Berlino, 20ca. a.C.
2. *Afrodite, Pan e Cupìdo*, Delo, 100ca. a.C. La dea è moderatamente pudica, non appare nemmeno impaurita, il satiro non si fa porblemi ad avvicinarla. Ha già il pene eretto, ma… gli è stato rotto.
3. Jergen Gudmundsen-Holmgreen, *Giuseppe*, 1937-38.

I due nudi maschili sono divisi da 1.960 anni.

Genere: romanzo d'avventura

Arthur Conan Doyle, *Il mondo perduto*, 1912

Arthur Conan Doyle (Edimburgo, 1859-Crowborough, Sussex, 1930) è uno scrittore e medico britannico, che pone le basi al romanzo giallo e al romanzo fantastico.

Riassunto.
Parte prima.
Edward Dunn Malone, giornalista della *Daily Gazette*, dichiara il suo amore a Gladys Hungerton. La ragazza lo respinge: lei vuole sposare un eroe, un uomo famoso, che la illumini con la sua fama (I). Malone perciò chiede a McArdle, il suo direttore, un incarico che offrisse pericoli e avventura. Il direttore gli propone di intervistare George Challenger, uno scienziato scorbutico che odiava la stampa. Prende informazioni da Henry Tarp, un giornalista di *Nature*. Scrive una lettera per un appuntamento e lo ottiene (I). Malone va, ma, scoprendo che è un giornalista, Challenger lo assale. I due precipitano in giardino, ma sono interrotti da un poliziotto (III). Challenger decide di raccontargli le sue scoperte: in un altopiano dell'Amazzonia vivono animali preistorici. Gli mostra l'album di disegni di un esploratore, un certo Marple White, alcune foto sfuocate e due ossa. Il resto delle prove era andato perduto nel viaggio di ritorno. Lo invita anche alla conferenza della serata (IV). L'amico Tarp è scettico sulle "prove" di Challenger, che considera un imbroglione. Insieme vanno alla conferenza. Quando parla, Challenger suscita simpatia ma anche commenti velenosi. Chiede allora la creazione di una commissione che vada a controllare le sue affermazioni. Si propone Summerlee, professore di anatomia comparata, alza la mano anche Malone, si aggiunge lord Roxton, che conosceva già il Rio delle Amazzoni (V). Roxton invita Malone nel suo appartamento. I due fanno conoscenza: sanno già le imprese che l'altro ha fatto. Al momento dell'imbarco nel porto londinese di Southampton Challenger va a salutarli e dà una lettera con le istruzioni: la devono aprire soltanto a destinazione. Malone avrebbe fatto da cronista dell'impresa per il giornale (VI). Il giornalista descrive i suoi due compagni di viaggio. Summerlee era uno scienziato stimato, arrogante quanto Challenger, e forte e resistente, nonostante i suoi 65 anni. Malone sapeva di Roxton: in una località indefinita tra Brasile, Perù e Colombia aveva liberato una tribù di indigeni dall'oppressione di un gruppo di mulatti che dominava la regione e ne aveva ucciso il capo, Pedro Lopez. Giunti a Manaos assoldano le guide: Gomez e Manuel, due mulatti, e tre Mojo (Mojo, José, Fernando), indiani della Bolivia. All'ora stabilita, aprono la lettera. È un foglio bianco! Sono sorpresi. Ma poco dopo arriva Challenger, che si scusa per il ritardo. Farà lui da guida (VII). Partono in barca, l'*Esmeralda*, risalendo il Rio delle Amazzoni. Ad un certo punto devono abbandonarla e continuare con i canotti. Quindi procedono a piedi. Strada facendo, Challenger e Summerlee non cessano di litigare. Dopo nove giorni di viaggio a piedi vedono un uccello che Challenger identifica per uno pterodattilo. José si frattura un braccio e torna indietro con una lettera da spedire (VIII). Malone anticipa la cosa tremenda che è successa: sono sull'altopiano e non possono più tornare indietro. E poi la racconta: Challenger nella sua visita precedente aveva cercato di salire sull'altopiano, ma senza successo, perciò avrebbero cercato la salita girando ad ovest. La salita esiste, perché Marple White l'aveva percorsa. Incontrano segnali che indicano la strada. Poco dopo trovano uno scheletro di cui bambù alti sei metri attraversavano le ossa. Un mistero. Challenger si era informato: poteva essere soltanto James Colver, l'amico di Marple White, morto due anni prima. Era precipitato o era stato fatto precipitare dall'altopiano. Le frecce portano a una grotta. Vi entrano, ma la grotta è franata e non è percorribile. Non avrebbero potuto usare la strada di Marple White. Poco dopo dall'altopiano cadono sassi su di loro: qualcuno li aveva scagliati. Decidono di proseguire. Durante la notte vedono un altro pterodattilo. Summerlee si scusa con Challenger per aver dubitato della sua parola. Fanno il giro dell'altopiano e dopo sei giorni si trovano al punto di partenza, la collina conica. Challenger ha un'idea: salire sulla collina e poi vedere. Arrivano sulla piattaforma. L'altopiano è a soli 12 metri di distanza. Summerlee ha un'idea: tagliare un faggio di m 18 che sorgeva lì e usarlo come ponte. L'idea funziona. Così ad uno ad uno si ritrovano sull'altopiano. Sono sull'altopiano, quando sentono uno schianto. Il ponte è precipitato. Accorrono. Gomez, la guida, si era vendicato della morte del suo capo ucciso da Roxton. Roxton gli spara e lo uccide. Poco dopo in pianura vedono due puntini muoversi: Zumbo raggiunge e uccide l'altro mulatto. Poi sale sulla piattaforma e concordano il da farsi A sera Malone prende appunti all'ombra di una candela (IX).

Parte seconda.
Challenger, Summerlee, Roxton e Malone sistemano le provviste e l'attrezzatura in un fortino improvvisato. Al mattino Malone si trova un'orrenda sanguisuga alla gamba. La schiaccia. Il giorno dopo inizia l'esplorazione. Trovano impronte di animali preistorici, che poi vedono sulla riva di uno stagno. Sono iguanodonti. Poco dopo vedono centinaia di pterodattili. Gli uccelli sono disturbati e li attaccano. Si salvano in mezzo alla boscaglia. Roxton scopre che ci sono crateri vulcanici che attraversano un'argilla azzurrognola (I). Malone percepisce un pericolo indefinito. Durante la notte ricevono la visita di un animale sconosciuto. Roxton esce e gli ficca un tizzone ardente in bocca. L'animale si ritira. Decidono di fare turni di guardia. Il giorno dopo scoprono che al fiume un iguanodonte è stato fatto a pezzi da un megalosauro. Sulla pelle ha un misterioso segno di asfalto. Summerlee si

lamenta che occorre troppo tempo per esplorare l'altopiano ed egli deve tornare a Londra e riprendere le sue attività universitarie. Malone ha l'idea di fare una pianta dell'altopiano usando come vedetta l'albero, alto m 30, presso cui si sono sistemati. Sale sull'albero, incontra un animale sconosciuto, che egli fa fuggire. Arrivato in cima, inizia a tracciare la mappa, che poi perfeziona con gli altri. Danno i nomi: Paese di Marple White, lago Gladys. Agli amici Malone parla dell'incontro con lo strano animale. Challenger pensa che si tratti di una scimmia antropomorfa, insomma di un uomo-scimmia (II). La notte dopo Malone, non riuscendo a dormire, decide di andare da solo al lago. Si accorge che ha preso una carabina e le pallottole dei fucili. Procede ugualmente. Vede uno pterodattilo volare contro la luna. Giunge al lago. Vede luci intermittenti all'altezza della superficie. Immagina che siano i fuochi accesi dagli abitatori delle caverne. Vede un grosso animale con il collo di cigno che si muove sull'acqua. Decide di tornare. Sente un rumore alle spalle. Fugge, abbandonando il fucile inutile. All'improvviso il terreno si apre sotto i suoi piedi e precipita. Era una trappola per gli animali, sicuramente costruita dagli uomini che abitavano le grotte. Giunge al fortino. Non c'è alcuno, le armi e le munizioni sono lì abbandonate, i viveri sono sparpagliati. Cerca gli amici, ma invano. Raggiunge l'orlo dell'altopiano. Zumbo gli dice che sono stati portati via dal diavolo. Verso sera ritorna da Zumbo con una lettera. Gli indiani l'avrebbero portata al villaggio e sarebbero tornati con delle corde (III). Decide di dormire fra tre fuochi accesi. La mattina dopo è svegliato da Roxton, che racconta quanto è successo: sono stati assaliti dagli uomini-scimmia e sono stati presi prigionieri. Erano troppi, per opporre una qualsiasi resistenza. Egli era riuscito a fuggire. Aveva colpito con un pugno l'uomo scimmia che lo custodiva. Nella corsa è molto più veloce di loro. Challenger aveva avuto un trattamento di favore perché… assomigliava fin troppo al capo degli uomini-scimmia. Vedono anche alcuni uomini delle caverne presi prigionieri. Si armano per andare a liberare gli amici. Un rumore di nacchere indica dove si trova la città delle scimmie. Gli uomini-scimmia avevano spinto sei indiani oltre il precipizio dove avevano visto lo scheletro di Colton. Raggiungono la città. Un corteo con sei indiani prigionieri ne usciva. Lo seguono. Passano davanti a Zumbo, che non chiamano, e giungono sull'orlo del precipizio. Qui Roxton spara e colpisce al cuore il capo degli uomini-scimmia. Insieme sparano contro i nemici. Liberano gli amici e ritornano al fortino. I cinque indiani scampati alla morte li seguono. Qui prendono materiale e quindi vanno a nascondersi nella foresta (IV). Il mattino dopo decidono di raggiungere le grotte degli indiani. Scoprono che uno di essi è il figlio del capo degli indiani. In tal modo anche Challenger riconosce che lo scopo della spedizione è raggiunto. Un indiano va a far provvista d'acqua e non ritorna. Malone va a cercarlo. Era stato ucciso. Egli è assalito a sua volta da un uomo-scimmia. Il suo grido richiama Roxton che spara. Lo sparo spaventa l'aggressore, che fugge. Verso sera raggiungono le sponde del lago e subito dopo gli uomini delle caverne. Sono in assetto di guerra. Il figlio del capo arringa i suoi: devono attaccare gli uomini-scimmia con l'aiuto dei bianchi. Tutti si schierano con gli indiani, Summerlee si associa, ma nota che ciò fuoriesce dalla loro missione. Challenger osserva la presenza di gas che esce dal terreno. Forse si poteva usare per lasciare l'altopiano. Il gruppo chiede aiuto al capo tribù per abbandonare l'altopiano, ma questi finge di non capire. Il giorno dopo partono per attaccare la città degli uomini-scimmie, che sono massacrati. I prigionieri sono portati alle grotte come schiavi. Gli scienziati sono fortunati: hanno assistito a uno degli scontri che nella preistoria avrebbe portato alla vittoria dell'uomo sulle scimmie antropomorfe (V). Risolvono anche il problema degli iguanodonti segnati con l'asfalto: era il segno di proprietà degli uomini delle caverne. Un giorno sono assaliti da due enormi sauri. I fucili non riescono a fermarli. Li fermano gli indiani con le loro frecce avvelenate. Il capo vuole dare loro una piccola moglie, scelta tra le più belle. Essi rifiutano. Challenger costruisce un pallone con lo stomaco di un animale e lo fa alzare con i gas che escono da una pozza vulcanica. Lasciato libero, il pallone si alza, portando con sé il costruttore. Malone lo prende per le gambe e si innalza in cielo anche lui. La corda che si spezza li fa cadere a terra. Si poteva però costruire un altro pallone. Una sera il figlio del capo villaggio dà loro un rotolo. Lo aprono. Capiscono che è una mappa. Indica una caverna per uscire dall'altopiano. Fanno i preparativi e dopo un primo insuccesso si trovano nella pianura. Raggiungono Zumbo. Erano giunti anche gli indiani con le corde (VI). A Londra sono accolti in trionfo. Gli articoli pubblicati sulla *Daily Gazette* erano stati letti dagli scienziati come dal vasto pubblico. Summerlee tiene una conferenza, ma non è creduto. McDonald, un amico di Malone al giornale, ne dà il resoconto. Il dottor Illingworth di Edinburgo lo attacca duramente. Interviene Challenger, che fa portare la cassa. La apre e mostra uno pterodattilo. L'animale però si alza in volo e fugge da una finestra. Applausi a non finire. Di Gladys nessuna notizia. Malone va a trovarla. Ricorda il suo umore variabile, i suoi scatti di inesplicabile ironia. La sente urlare dalla finestra. Entra. La ragazza gli dice di essere Gladys Potts. Erano ospiti del padre in attesa di avere una casa tutta per loro. Il marito era seduto in poltrona. Malone gli chiede come ha fatto a conquistarla. La domanda è indiscreta, ma risponde ugualmente: si chiama William Potts, è avvocato e come tale lavora presso una grossa banca. Malone è amareggiato, ma non si abbatte. Il giorno dopo pranza con gli amici. Roxton aveva portato con sé un pezzo di roccia vulcanica. L'aveva data a un gioielliere che l'aveva trasformata in un diamante da 5 milioni di sterline. Un milione a testa. Challenger avrebbe costruito un museo. Summerlee sarebbe andato in pensione e si sarebbe dedicato alla classifica-

zione dei gessi fossili. Da parte sua Roxton risponde che avrebbe organizzato una nuova spedizione sull'altopiano. Sarebbe partito dopo che Malone si fosse sposato. Malone dice che avrebbe aspettato a lungo, ma, se lo voleva con lui, non si sarebbe fatto pregare ad accompagnarlo (VII).

Commento.

1. Il romanzo è diviso in due parti, la prima di nove capitoli, la seconda di soli sette. La spedizione sull'altopiano è quindi trattata in un numero limitato di capitoli, sei. Sei contro nove. Il settimo parla del ritorno. Nella *Parte seconda*, capitolo III, Conan Doyle cita o copia da *L'isola del tesoro* (*Parte quinta*, XXVII): Jim Hawkins ritorna al fortino, dove aveva lasciato il Cavaliere e il dottore Livesey, e si trova in mezzo ai pirati. Dopo i temi tradizionali dell'amore, della ricchezza e dell'avventura compare un nuovo tema: la scienza. In tutti i suoi vari aspetti, dalla visione di Verne a quella di Conan Doyle a quella degli scrittori di fantascienza.

2. I personaggi sono numerosi e con una loro psicologia: Edward Dunn Malone, giornalista della *Daily Gazette* (1), Gladys Hungerton, una ragazza romantica, di cui Malone è innamorato (2), McArdle, direttore della *Daily Gazette* (3), George Challenger, zoologo (4), Summerlee, docente universitario (5), lord John Roxton, giramondo ed eccellente sportivo (6), Henry Tarp, giornalista della rivista *Nature* (7), Zumbo, il gigante moro (8), Pedro Lopez, criminale mulatto, ucciso da Roxton (9), Gomez e Manuel, due mulatti, le guide (10-11), Mojo, José, Fernando, tre indiani della Bolivia (12-14), Marple White, disegnatore-esploratore americano (15), James Colver, l'amico di Marple White (16), gli uomini-scimmia (17-18), gli indiani delle grotte, il loro capo e il figlio del loro capo (19-21), il dottor Illingworth, di Edinburgo, odiato da Challenger come da Summerlee (22), William Potts, avvocato, marito di Gladys (23). Si possono ricordare ancora la moglie di Challenger (24), l'amico giornalista McDonald (25) e il pubblico che partecipa e interviene alle conferenze (26-27).

3. Il protagonista è Edward Dunn Malone, che è anche narratore. Deuteragonisti sono Challenger, Summerlee e Roxton. Gladys fa da apertura e da chiusura del romanzo. Ogni personaggio è ben caratterizzato. Challenger e Summerlee sono costruiti come due scienziati che passano il tempo a litigare, che pensano soltanto alla scienza e che non si curano delle donne. Peraltro Challenger è sposato. L'antagonista è duplice: i due mulatti, che vogliono vendicarsi di Roxton, e gli uomini-scimmia, che aggrediscono gli esploratori. Gli esploratori poi aiutano i piccoli indiani a sterminare gli avversari.

4. La figura femminile è Gladys, che è oggetto di desiderio per Malone, ma non è il premio in palio o da conquistare (Le ragazze indiane offerte ai protagonisti non fanno testo). Lo scopo del romanzo è un altro: l'esplorazione a fini scientifici di un altopiano dell'Amazzonia, abitato forse da animali preistorici. Malone accetta di andare, perché la ragazza vuole un marito spericolato e coraggioso. Egli va, supera la prova e torna da eroe. Ma nel frattempo la ragazza ha cambiato idea e ha sposato un avvocato ricco e famoso. Volubilità femminile. Le fiabe propongono personaggi astratti, tipi ideali. I romanzi invece propongono personaggi reali o verisimili. La ragazza, che urla, sconvolge Malone e (forse) cambia idea sull'eroe, è un personaggio reale, è la ragazza della porta accanto, la ragazza che si ama, la ragazza che si incontra e che abbiamo l'audacia o facciamo la pazzia di sposare. Se la sposiamo diventa un'arpia e ci rende la vita impossibile. Nello scontro tra maschi Gladys (e, ugualmente, l'arpia della porta accanto) sceglie il pretendente più ricco. Il romanticismo scompare come neve al sole. Malone si accorge che è profondamente cambiata e fugge per non averla sempre davanti agli occhi: parte subito per un'altra spedizione.

5. Un romanzo deve intrattenere e divertire. Questi sono i suoi scopi. Dietro le quinte il lettore però può chiedersi se l'esplorazione fatta da Malone e dagli altri è corretta o no, in che senso sia corretta o scorretta ecc. Il fatto è che la presenza degli esploratori inglesi turba l'equilibrio millenario all'interno dell'altopiano. Arrivano poi *altri* microbi, virus, batteri, che non c'erano e che avranno un impatto, sicuramente negativo, sugli organismi locali. Oltre a questi problemi etici l'aspirante scrittore si può chiedere se una spedizione si organizza così oppure no; e se lo scrittore l'ha organizzata come ha voluto, per poter fare spettacolo, o se l'ha organizzata come si faceva ai suoi tempi. Ad esempio: il personaggio di carta lascia incustodito il fortino con le provviste e l'attrezzatura, un personaggio reale lo avrebbe fatto? E lo scrittore a chi vuole fare riferimento? Ugualmente l'uscita notturna di Malone è sensata o serve soltanto a fare spettacolo e a far provare *suspense* al lettore? Soltanto una persona fuori di testa sarebbe uscita da sola, al buio, in un mondo sconosciuto e ostile, e per di più disarmata. Il lettore con un'esperienza limitata avrebbe ritenuto ragionevole e coraggioso il comportamento di Malone. E magari lo avrebbe imitato, tanto a lui nella realtà non sarebbe successo niente. E può avere tutte le avventure che vuole, anche inverosimili, nella fantasia.

6. Malone, come il lettore, fa la figura dell'ingenuo o dello stupido con Gladys: parte alla volta dell'Amazzonia per conquistarla, vuole assomigliare all'ideale maschile dell'eroe tutto d'un pezzo, che la donna ha sventuratamente in testa. Poi ritorna e la trova sposata e isterica. Coerenza delle donne! Almeno si può consolare pensando che ha evitato un repentino divorzio o un rapido uxoricidio! Non tutto il male viene per nuocere. Con questo sorprendente e imprevisto episodio finale lo scrittore termina l'opera.

7. Il lettore può e deve confrontare *Il mondo perduto* (1912) di Conan Doyle e *Il mondo perduto* (1995) di Crichton, riassunto più sotto. Le differenze sono visibili e abissali. Il primo dura diversi mesi, il secondo

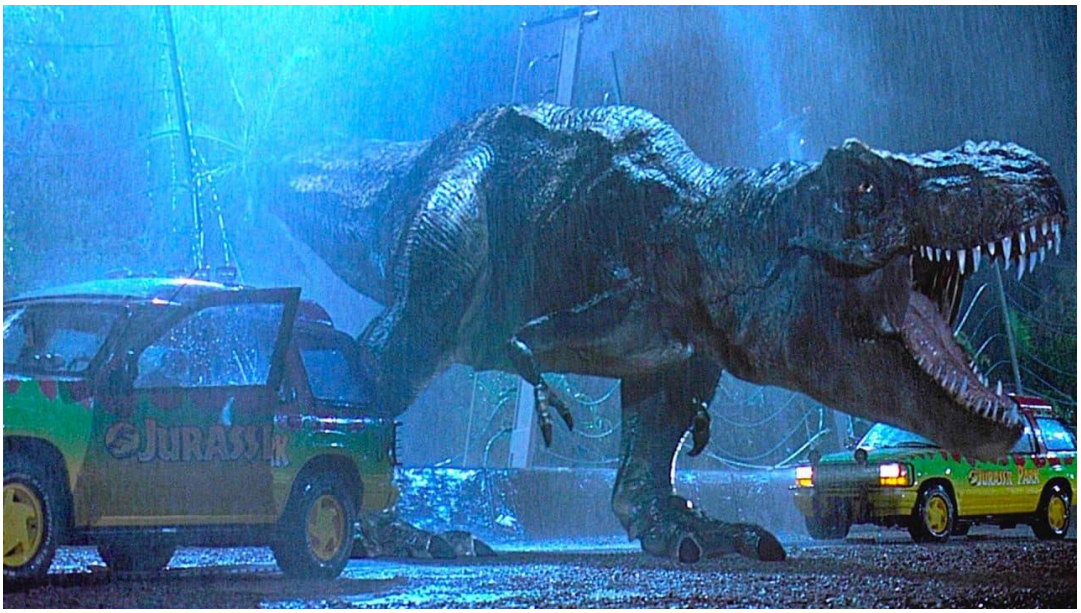
due giorni. Il primo tratta in pochi capitoli la spedizione. Il secondo dal primo all'ultimo. Il primo dà spazio al brutto carattere dei due scienziati, il secondo invece è la sceneggiatura per il film (che poi è stato fatto). Nel primo c'è l'imprudenza notturna di Malone (che poi si rivela un colpo di fortuna). Nel secondo c'è l'imprudenza di voler curare il piccolo dinosauro o di voler uscire di notte: idee balorde e balzane, che soltanto i protagonisti dei film possono avere. Nel primo il protagonista è un giornalista innamorato, nel secondo ci sono due bambini che arrivano abusivamente sull'isola. Il primo è per giovani e adulti, il secondo è per bambini, adolescenti, giovani, genitori che portano i figli al cinema, nonni e pensionati. Nel primo i "cattivi" sono gli uomini-scimmia, nel secondo sono individui che vogliono rubare le uova dei dinosauri a scopo di lucro (e fanno prevedibilmente una brutta fine). Il secondo poi è pieno di interessantissime riflessioni filosofiche sulla teoria del caos.

8. In seguito i dinosauri diventano un *tópos* della letteratura d'intrattenimento, perché offrono facile spazio al pericolo, all'ignoto e all'avventura. Ormai sono ampiamente aiutati e supportati dalla rivoluzione digitale, che permette di ricreare animali e macchine di qualsiasi tipo e di farli agire con estrema naturalezza. Permettono pure di criticare le multinazionali cattive e malvage, che pensano soltanto al profitto. Alcuni continuatori:

a) GIANLUIGI BONELLI-AURELIO GALLEPPINI, *Tex. Le terre dell'abisso*, Tex n. 47, Bonelli, Milano, 9/1964, pp. 58-130, che si conclude nel numero successivo BONELLI-GALLEPPINI, *Tex. Duello a Laredo*, Tex n. 48, Bonelli, Milano, ottobre 1964, pp. 5-60; e
JOSÉ ORTIZ-ANTONIO SEGURA, *Tex. Il cacciatore di fossili*, Maxi Tex n. 2, Mondadori, Milano, 1997; Best Sellers n. 2156, Mondadori, Milano, 2011.
Nella prima avventura Tex, Kit e Tiger Jack finiscono in una caverna sotterranea abitata da mostri preistorici e da una tribù di uomini primitivi. Ne escono appena in tempo, perché il mondo sotterraneo è distrutto da un'enorme eruzione vulcanica. Nella seconda avventura Tex, Kit Carson, Kit e Tiger Jack riescono a portare un archeologo più o meno fanatico e sua figlia a scavare un deposito di animali preistorici che si trova in territorio indiano. Ma sono costretti ad abbandonare gli scavi e ad andarsene, quando gli indiani per volere del Grande Spirito tolgono il permesso in precedenza accordato. Tex ritiene che si debba rispettare la volontà degli indiani, che considerano sacro il luogo del deposito, e lasciar perdere i "diritti" della scienza.

b) MICHAEL CRICHTON, *Jurassic Park* (USA, 1990), che ha grande successo come libro e come film (1993);
MICHAEL CRICHTON, *Il mondo perduto* (USA, 1995), riassunto più sotto, nell'ultimo capitolo: **Romanzi italiani e stranieri del Novecento (1890-2010)**, un omaggio a Conan Doyle fin dal titolo, anch'esso trasformato in film (1997), che riprende e continua il romanzo e il film *Jurassic Park*.

c) La saga cinematografica sul mondo perduto:
c1) Steven Spielberg, *Jurassic Park*, USA, 1993, che incassa 1.029.153.882 dollari;
c2) Steven Spielberg, *Il mondo perduto - Jurassic Park*, USA, 1997, che incassa 1.029.153.882 dollari;
c3) Joe Johnston, *Jurassic Park III*, USA, 2001;
c4) Colin Trevorrow, *Jurassic World*, USA, 2015, che incassa 1.671.713.208 dollari;
c5) Juan Antonio Bayona, *Jurassic World - Il regno distrutto*, USA-E, 2018.



1. Steven Spielberg, *The Lost World: Jurassic Park* (*Il mondo perduto - Jurassic Park*), film, USA, 1997.

Genere: romanzo psicologico e psicoanalitico

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno,* 1923, 1930

Italo Svevo (Trieste, 1861-Motta di Livenza, 1928), pseudonimo di Aron Hector Schmitz, lavora in banca e si dedica a scrivere romanzi e racconti. Inventa la figura dell'inetto, l'uomo passivo, che si lascia vivere e trascinare dalla vita.

Riassunto. Zeno Cosini, il protagonista del romanzo, proviene da una famiglia ricca, vive nell'ozio e ha un rapporto conflittuale con il padre, che condizionerà tutta la sua vita. Sia nei rapporti amorosi, sia nei rapporti con i familiari e gli amici, sia nel lavoro egli prova costantemente un senso di inadeguatezza e di "inettitudine", che interpreta come sintomi di una malattia. In seguito giunge alla conclusione opposta: non è lui ad essere ammalato, ma la società in cui vive.

Prefazione
La *Prefazione* pone le basi alla finzione letteraria in cui si articola il romanzo. Sono poche righe firmate dal dottor S., lo psicoanalista che cura Zeno, il quale spiega l'origine del libro. Egli ritiene ingiustificata l'interruzione della terapia da parte del paziente proprio nel momento in cui essa stava dando i suoi frutti. Si sente profondamente ferito nel suo orgoglio professionale e perciò decide di vendicarsi, pubblicando quelle memorie che aveva consigliato a Zeno di scrivere come parte integrante della cura. Queste memorie, in cui Zeno ha profuso menzogne e verità, sono i capitoli successivi del libro.

Il fumo
Zeno parla della sua inettitudine e della sua dipendenza dal fumo, narrando fatti che coprono tutta la sua vita. Il suo grande problema è il vizio di fumare, del quale non riesce a liberarsi. Egli ricorda di aver iniziato a fumare già nell'adolescenza a causa del rapporto conflittuale con suo padre. Inizialmente gli rubava denaro per comprare le sigarette, in seguito, dopo essere stato scoperto, raccoglieva i sigari fumati a metà sparsi per casa. Più volte si ripropone di smettere, ma non vi riesce e perciò si sente frustrato. Moltiplica i tentativi e anche gli sforzi, ma senza risultati.

Ogni volta che prova a smettere di fumare, Zeno decide di fumare l'"ultima sigaretta" (U.S.) e di annotarne la data. Dopo numerosi fallimenti si rende conto che fumare "ultime sigarette" è per lui un'esperienza piacevolissima, poiché esse assumono ogni volta un sapore diverso, causato dalla coscienza che dopo quelle non potrà fumarne più. Zeno indica inoltre il vizio del fumo come causa dei cambiamenti repentini di facoltà universitaria, poiché passa più volte dalla facoltà di chimica a quella di giurisprudenza.

Zeno parla del fumo su suggerimento del dottore, che lo invita "a iniziare il suo lavoro con un'analisi storica della sua propensione al fumo". Egli così scopre di essere un accanito fumatore fin dall'adolescenza e di aver iniziato a fumare con un sigaro lasciato da suo padre in giro per la casa. Scopre anche che, appena è divenuto dipendente dal fumo, tenta *subito* ed *invano* di liberarsene. Ogni occasione – una bella giornata, la fine dell'anno, il piacevole accostamento delle cifre di una data – coincide con la scritta U.S.-ultima sigaretta. Zeno si rivolge a medici famosi, riempie libri e addirittura pareti con la sigla U.S., ma non riesce a smettere. Il tentativo dura moltissimi anni e non ha successo, neanche dopo che si è recato in una clinica specialistica. Qui si pente di avere iniziato la cura e corrompe l'infermiera con l'alcol, perché vuole scappare, pensando erroneamente che la moglie lo stia tradendo con il dottor Muli, il direttore della clinica. Egli scopre di essere un nevrotico, poiché il rimando continuo di un'azione al futuro è tipico del nevrotico. Così, nel suo caso, può gustare sempre di più l'ultima sigaretta.

La morte di mio padre
Zeno rievoca il rapporto conflittuale con suo padre, facendo particolare attenzione ai suoi ultimi giorni di vita. La relazione è conflittuale, perché è ostacolata dall'incomprensione e dai silenzi. Il padre non ha alcuna stima del figlio, tanto che, per sfiducia, affida l'azienda commerciale di famiglia a un amministratore esterno. A sua volta Zeno, che si ritiene superiore per intelletto e cultura, ricambia suo padre con una uguale disistima ma nel contempo sfugge ai tentativi paterni di parlare di argomenti seri.

Il più grande dei malintesi è l'ultimo, che avviene in punto di morte: il figlio è al capezzale del moribondo, il padre, ormai incosciente, ha una reazione inconsulta e lo colpisce con la mano. Il protagonista non riuscirà mai a capire il significato di quel gesto: suo padre lo aveva schiaffeggiato per punirlo o per una reazione inconscia di cui non era cosciente? Zeno teme che il dubbio lo accompagnerà fino alla fine dei suoi giorni. Poi decide di ricordare suo padre come aveva sempre fatto: "Io sonio divenuto il più debole e lui è divenuto il più forte".

La storia del mio matrimonio
Zeno ripercorre con la memoria le vicende che lo hanno portato al matrimonio. Era alla disperata ricerca di una moglie, conosce quattro sorelle, le figlie di Giovanni Malfenti, con il quale ha uno stretto rapporto di lavoro e per il quale nutre una profonda stima, tanto che, morte suo padre, lo vedrà come una figura paterna. Egli è accolto in casa Malfenti da una delle quattro fanciulle, Augusta, la quale non essendo bella e mostrando riguardo verso il protagonista, è da lui subito "esclusa" per un'eventuale proposta di matrimonio. Poco dopo esclude anche Anna, poiché è una bambina di soli 8 anni. Perciò punta su Ada, la primogenita e la più attraente delle figlie. E inizia a corteggiarla. La ragazza però non lo ricambia, perché lo considera troppo diverso da lei e incapace di cambia-

re. E poi è già promessa sposa a Guido, un uomo a modo, che lei ama.

Zeno non è ferito dal rifiuto, si rende conto di non voler rimanere da solo e di avere bisogno soltanto di una donna al suo fianco. Perciò, la sera stessa, fa la proposta di matrimonio prima ad Alberta, che lo respinge, poi si accontenta di Augusta, la meno attraente delle sorelle. La ragazza accetta la proposta ed egli riconosce che si rivelerà una moglie ideale.

Zeno si sente legato ad Augusta da un sincero e tiepido affetto, perché, concretamente, la donna gli garantisce una vita familiare comoda e sicura. Ciò però non gli impedisce di farsi un'amante, Carla Gerco, una ragazza modesta, ma molto bella, che vive con la madre. Augusta è una moglie dolce e tenera, che si prodiga con affetto per il proprio marito. In lei Zeno ritrova la figura della madre che cercava e quel conforto sicuro, che non aveva avuto nell'infanzia. La considera "la salute personificata".

La moglie e l'amante

Il rapporto conflittuale di Zeno con il mondo femminile, che il dottor S. aveva bollato come *sindrome edipica*, emerge anche nella sua ricerca dell'amante. Egli parla di tale esperienza come di un rimedio per sfuggire al "tedio della vita coniugale".

Quella con Carla è un'"avventura insignificante". Lei è solo una "povera fanciulla", peraltro "bellissima", che inizialmente suscita in lui un istinto di protezione. All'inizio Zeno e Carla sono legati da una relazione basata su una semplice attrazione fisica, ma successivamente essa si trasforma in una vera e propria passione. Anche Carla subisce dei profondi cambiamenti: prima è insicura, poi diventa una donna energica e dignitosa, che decide di abbandonarlo a favore di un maestro di canto, che Zeno stesso le aveva presentato.

Ad ogni modo Zeno non smette mai di amare la moglie Augusta, che dimostra verso di lui un atteggiamento materno e gli comunica sicurezza. Invece, quando il suo rapporto con l'amante si sta concludendo, sviluppa verso Carla un sentimento ambivalente di amore e odio.

Storia di un'associazione commerciale

Incapace di gestire il proprio patrimonio, Guido prega Zeno di aiutarlo a mettere in piedi un'azienda. Egli dice a se stesso di accettare per "bontà", in realtà lo fa per un oscuro desiderio di rivalsa e di superiorità nei confronti del fortunato rivale in amore che intanto ha sposato Ada.

Tuttavia nei ricordi di Zeno anche Guido appare come un inetto e comincia, per inesperienza, a sperperare il suo patrimonio e a tradire la moglie con Carmen, la giovane segretaria. Nello stesso tempo Zeno ha la soddisfazione di essere incaricato da Ada di aiutare e di proteggere il marito. Questi, dopo un'ennesima perdita di denaro (ha iniziato a giocare in borsa) simula un tentativo di suicidio, per indurre la moglie ad aiutarlo economicamente. Più tardi ritenta il colpo astuto, ma per un banale gioco della sorte si uccide davvero.

Zeno è impegnato a salvarne il patrimonio per quanto gli è possibile e arriva in ritardo al suo funerale. E si accoda a un altro corteo funebre. Per questo errore Ada, divenuta nel frattempo brutta e non più desiderabile per una malattia (il morbo di Basedow) lo accusa da di avere in tal modo espresso la sua gelosia e il suo malanimo verso il marito. Il triangolo matrimoniale termina con tre sconfitte irreparabili, provocate dal l'autoinganno dei tre protagonisti, incapaci di distinguere fra sogno e realtà.

Psicoanalisi

Il capitolo precedente aveva concluso il racconto imposto che il dottor S. aveva imposto di scrivere. Zeno però lo riprende per ribellarsi al medico, che a suo avviso non l'abbia guarito. egli tiene un diario, che in seguito invia al dottore per comunicargli il suo punto di vista. Il diario si compone di tre parti, contrassegnate dalle date di tre giorni distinti negli anni di guerra 1915-16. Nella riflessione conclusiva Zeno si considera completamente guarito, perché ha scoperto che la "vita attuale è inquinata alle radici" e che rendersene conto è segno di salute, non di malattia.

Commento

1. Per inquadrare i romanzi e l'opera di Svevo si deve tenere presente che da fine Ottocento al primo terzo del Novecento imperavano in Italia gli astri di Giovanni Pascoli (poeta), Gabriele D'Annunzio (poeta e romanziere), Luigi Pirandello (scrittore di teatro e romanziere) e Benedetto Croce (critico letterario).

1.1. Al livello internazionale due scrittori da ricordare sono il britannico Oscar Wilde, che pubblica *Il ritratto di Dorian Gray* (1890), che diventa il manuale del *dandy*; e l'irlandese James Joyce (1882-1941), che pubblica *Gente di Dublino* (1914), *Dedalus* (1917), *Ulisse* (1922) e *La veglia per Finnegan* (1938).

1.2. Eppure l'iniziatore assoluto dell'epopea degli sconfitti è un autore che non lascia tracce, Giovanni Verga (1840-1922), che progetta il *Ciclo dei vinti* (1881), di cui scrive i primi due romanzi e l'inizio del terzo. Tutti sono vinti, cioè sconfitti, dall'umile famiglia dei Malavoglia all'onorevole Scipioni. Verga riprende il Realismo francese, che a fine secolo aveva prodotto scrittori su posizioni darwinistiche, come Émile Zola (1840-1902), il maggior esponente del Naturalismo francese: i suoi personaggi, provenienti dalle frange emarginate della popolazione, non possono redimersi e sono destinati alla sconfitta a causa del determinismo biologico a cui non possono sottrarsi.

3. Il romanzo ha successo per le recensioni favorevoli della critica. Il successo permette il recupero di tutta la produzione di Svevo, che così è fatto conoscere al livello internazionale. Le recensioni della critica quindi possono fare miracoli. In altri casi le recensioni non hanno decretato il successo del romanzo. E spesso c'è divario e contrapposizione tra i giudizi

(negativi) della critica e i giudizi (positivi) del lettore comune, che decreta il successo di vendite del romanzo.
4. Nonostante sia confinato in una città di confine, Svevo è proiettato verso una cultura internazionale. Il merito è suo ed anche della vicina Vienna, capitale dell'impero. Conosce Joyce, di cui diventa amico, e usa le ricerche che in ambito psico-analitico Sigmund Freud (1856-1939) stava facendo.
5. Nella *Prefazione* Svevo intende polemizzare contro la psicoanalisi, una forma di terapia che proprio in quegli anni si stava affermando, con Vienna come epicentro, grazie all'attività del suo iniziatore, Sigmund Freud, che pubblica una quantità enorme di testi. L'iniziale *S.* può essere la prima lettera del nome di Sigmund Freud, ma potrebbe anche indicare l'autore stesso. A lungo si è ritenuto che fosse l'analista triestino Edoardo Weiss, un seguace di Freud. Lo studioso Giovanni Palmieri ha ipotizzato che fosse lo psicologo ginevrino Charles Baudouin. La sua identificazione (una tipica strategia della critica letteraria ottocentesca, che riduceva un testo alle sue fonti) non migliora né peggiora l'interpretazione del romanzo. E, in ogni caso, l'identificazione deve essere in funzione del romanzo, e non viceversa.
6. I romanzi dell'Ottocento avevano come protagonisti i buoni e come antagonisti i cattivi. I cattivi rendevano difficile la vita ai buoni, ma alla fine i buoni vincevano ed erano premiati, i cattivi puniti (nei *Promessi sposi* don Rodrigo muore di peste, Renzo e Lucia si sposano; in *Michele Strogoff* il protagonista porta a termine l'incarico ricevuto, trova l'amore di una sedicenne e ritorna a Mosca dove fa carriera nell'esercito). Alla fine del secolo diventano protagonisti i "cattivi" o, meglio, i ladri (Arsenio Lupin, 1905; e Fantômas, 1911), che si prendevano la rivincita sulla società costituita, che li ignorava, disprezzava e sfruttava. Nei primi decenni del Novecento la situazione cambia ancora: diventano protagonisti da una parte i *dandy* e dall'altra gli inetti, e le frange di popolazione che nei primi come nei secondi si identificano sono molto vaste.
7. Il romanzo è come ogni prodotto: deve cambiare, si deve rinnovare. E Svevo indubbiamente rinnova il romanzo. Le sue scelte possono piacere o no, ma il rinnovamento che egli attua è effettivo. Il solito prodotto stanca e il lettore richiede qualcosa di nuovo e di emozionante. Stancano le storie lacrimose, stancano i lieti fini o l'"arrivo dei nostri". E compaiono i variegati romanzi di Jules Verne (1828-1905), i meno variegati romanzi di Emilio Salgari (1862-1911) e i romanzi d'appendice, i romanzi di Joyce e di Svevo. La varietà è assicurata e ogni lettore trova ciò che più gli piace. E, comunque, ricorrendo anche alla psicoanalisi, Svevo riesce a mettere a fuoco in modo preciso i sentimenti e le pulsioni che agitano l'animo dei protagonisti. L'inizio è paradossale: il romanzo è addirittura la vendetta del medico curante contro il suo paziente, che non lo vuole ascoltare e che si ritiene guarito.
8. Il romanzo non è un romanzo d'appendice, che si rivolge alle classi popolari, alfabetizzate o poco più. È un romanzo letterario e sperimentale, che si rivolge agli intellettuali e a chi è nato in mezzo alla ricchezza o almeno in mezzo alla cultura.
9. La storia degli inetti prosegue: nel 1929 Alberto Moravia (1907-1990) pubblica *Gli indifferenti* e nel 1960 *La noia*. Nel 1938 Jean Paul Sartre (1905-1980), con Albert Camus (1913-1960), uno dei padri dell'Esistenzialismo, pubblica il romanzo *La nausea*. Peraltro nei romanzi d'appendice è una pratica assai diffusa che il protagonista sia un inetto o un incapace o uno sfigato all'ennesima potenza e che poi nel corso della vicenda si dimostri un cervello sopraffine, che vince e/o che sbroglia problemi intricatissimi. Il lettore, che normalmente o spesso è uno sfigato, si identifica che è una meraviglia.



1. Evelyn De Morgan, *La prigione dell'anima*, 1888.
----------I☺I----------

Genere: *spy story*

Eric Ambler, *La maschera di Dimitrios*, 1939

Eric Ambler (Londra, 1909-Londra, 1998) è uno scrittore e sceneggiatore britannico, autore di alcune fra le più famose *spy story* della letteratura contemporanea. Molti suoi romanzi sono divenuti film.

Riassunto. Charles Latimer, un docente universitario, insegna storia e si diletta a scrivere romanzi gialli, che hanno un certo successo. Dopo la conclusione del suo sesto romanzo decide di passare una vacanza ad Istanbul. Qui a un ricevimento conosce il colonnello Haki, un suo ammiratore, che lo porta nel suo ufficio, per fargli leggere la trama di un romanzo che vorrebbe scrivere (I). Il colonnello gli fa conoscere il dossier su Dimitrios, un assassino che inseguivano da 20 anni. Dimitrios, un greco di Smirne, aveva fatto diversi attentati e si era dato al contrabbando di droga. Ora la sua carriera era finita, poiché era stato assassinato. Latimer esprime il desiderio di vederne il cadavere. È accontentato. Vedendolo, pensa a come è stata la sua vita e decide di ricostruirla (II). Nel 1922 i turchi occupano Smirne. Latimer si reca a Smirne e cerca un buon interprete. Trova un russo di nome Fedor Muishkin, che gli traduce un documento su Dimitrios che ha trovato negli archivi della polizia locale. Il documento dice che Zakari, un ebreo, dichiara che suo cugino Skolem è stato ucciso da Dhiris Mohammed, un imballatore di fichi negro. Il negro non sa giustificare la provenienza del denaro che ha ed è impiccato. Nell'interrogatorio egli afferma che a uccidere Skolem è stato Dimitrios: erano penetrati nella sua casa, per derubarlo, e il greco gli aveva tagliato la gola. Dimitrios gli aveva dato la sua parte di denaro, egli l'aveva spesa e si era fatto scoprire. Latimer e il traduttore concludono che Dimitrios aveva incastrato il negro, contando sul fatto che si sarebbe fatto scoprire e avrebbe pagato per l'assassino non commesso. Preso da un senso di colpa, Muishkin rivela pure che aveva già tradotto l'interrogatorio per un altro committente, forse un francese. Lo scrittore rimane stupito per la notizia (III). Latimer segue le tracce di Dimitrios ad Atene. Anche qui consulta i verbali della polizia. Il nome doveva essere Makropoulos o Talat. Trova Taladis, con il suffisso greco. Si reca quindi a Sofia, seguendo le informazioni del colonnello Haki. Sul treno conosce il signor Peters, un grassone inglese (IV). Qui cerca notizie dell'affare Stambulisky, il capo del Partito Democratico dei Contadini assassinato nel 1923. Le trova grazie all'aiuto di Marukakis, un greco che lavora in un'agenzia di stampa francese. L'attentato all'uomo politico era stato finanziato dalla Banca Eurasiana di Credito. Nel consiglio di amministrazione c'era un certo Anton Vazoff. Il greco riesce anche a tradurgli un foglio dell'archivio della polizia su Dimitrios Makropoulos relativo agli anni 1922-24. Trova anche la traccia di una donna, Irana Preveza, che aveva incontrato Dimitrios (V). Con Marukakis riesce a rintracciarla. Ha un locale. La donna ha fatto un prestito di 1.000 franchi francesi a Dimitrios, cosa che non doveva fare, poiché era sicura che non glieli avrebbe restituiti. Racconta che l'aveva persuasa di scrivere un biglietto a un tale, per chiedere 5.000 dollari. Era andato dal tale con il biglietto e lo aveva persuaso a dargli il denaro, altrimenti rivelava la sua relazione con lei. Poi le aveva dato la metà del ricatto, come aveva promesso. I ricatti continuano. Lei si innamora del greco, ma egli le risponde che poteva trovare infinite donne come lei. Un giorno era venuto a chiederle denaro, lei glielo aveva dato, ma egli non glielo aveva più restituito. Latimer la informa che Dimitrios è morto. La donna dice addio al prestito, ma sembra dispiaciuta per la morte del greco. Egli pensa di andare a Belgrado, ma avrebbe informato Marukakis dei risultati della sua indagine. Tornato in albergo, entra nella sua stanza e trova il signor Peters con una pistola in mano (VI). E la camera in disordine. Era stata frugata da cima a fondo. È stupefatto. Peters gli propone uno scambio di informazioni su Dimitrios. Latimer alla fine accetta e racconta i risultati della sua indagine dall'incontro con il colonnello Haki in poi. Il grassone è sorpreso nel sentir dire che ha visto il cadavere di Dimitrios. Gli chiede per quale motivo si interessa di Dimitrios, poi gli propone un accordo. Per continuare l'indagine, non deve andare a Belgrado, ma a Ginevra, dove vive Wladyslaw Grodek, un polacco, che a certe condizioni gli fornirebbe le informazioni che ha. Gli scrive l'indirizzo, la lettera di presentazione e il suo recapito a Parigi. Gli dice anche che, se fosse andato, avrebbe guadagnato mezzo milione di franchi. Poi se ne va (VII). Latimer va a Ginevra ed è ospite nella villa di Grodek. Il polacco chiede i motivi dell'interesse verso Dimitrios. Latimer dice che è uno scrittore di romanzi. Racconta l'incontro con Peters e la sua promessa che avrebbero guadagnato mezzo milione di franchi. Aggiunge anche che nelle tasche Dimitrios non aveva denaro. Grodek è sorpreso e gli consiglia di andare a Parigi (VIII). Latimer scrive una lunga lettera a Marukakis, per informarlo di quanto ha scoperto. E gli racconta quanto ha saputo da Grodek sulle attività di Dimitrios. I servizi segreti italiani cercavano notizie sui campi minati nel mare Adriatico. Grodek pensa di fornirle ricorrendo all'aiuto di Dimitrios. Il greco riesce a corrompere Bulić, un funzionario del Ministero della marina jugoslava, e di ricattare lui e la moglie portandoli a giocare in una casa da gioco. Prima vincono, poi perdono una montagna di denaro. Così aveva avuto la mappa e anche la riconoscenza del Bulić e della moglie, che non avevano mai vissuto momenti così emozionanti e che, pagati i debiti di gioco con il denaro ricevuto da Dimitrios, potevano contare ancora su 50.000 dinari. Dimitrios non consegna il negativo della mappa a Grodek. Così il polacco è costretto a renderla inservibile denunciando

al ministero la sottrazione della mappa. Per lui era stata una grande perdita di denaro. In seguito in altro modo riesce ad impossessarsi della nuova mappa (IX). Latimer va a Parigi all'indirizzo indicato da Peters. La casa è vuota. Va in archivio a consultare i quotidiani del 1931. Trova notizie su una "banda degli stupefacenti", che era stata sgominata al completo. Ma Dimitrios non era stato catturato. Aveva denunciato i complici per sbarazzarsi di loro. Il giorno dopo Latimer è raggiunto in albergo da Peters. Il grassone confessa che era finito in galera due anni per la spiata di Dimitrios. Latimer accusa Peters di aver ucciso Dimitrios per vendicarsi. Ma Peters lo nega. Poi vanno nella casa dell'appuntamento. È intestata a un certo Caillé. Peters l'aveva comperata anni prima. Poi mostra un armadio che nasconde un passaggio segreto: l'aveva ideato Dimitrios. La casa, intestata a Peters, serviva come deposito della droga. Poi mostra a Latimer una foto sfocata. Lo scrittore vi riconosce Dimitrios (X). Peters traccia il profilo di Dimitrios: era un uomo che aveva le idee chiare in testa, voleva denaro e potere. Dimitrios, Peters e Giraud nel 1928 avevano aperto un locale per ricchi americani e inglesi. Il greco era riuscito a persuadere il grassone che si trattava di un buon affare. Il locale rendeva. Peters scopre anche che il socio è implicato nella tratta delle bianche. Dalla Polonia, dove le reclutava, le portava a Parigi, dove lavoravano nel locale per un paio di settimane, poi scomparivano dalla circolazione. Finivano ad Alessandria d'Egitto. Il locale fece poi da paravento per lo smercio dell'eroina. Peters era andato a prendere il primo carico in Bulgaria. A Sofia aveva incontrato Vazoff della Banca Eurasiana, che faceva da intermediario con i venditori di droga. Gli affari andavano bene. La polizia però era riuscita a scoprire diversi carichi ed occorrevano sempre nuove idee per far giungere la droga. Dimitrios era divenuto eroinomane, ma nessuno si aspettava che li tradisse, anche se bisognava diffidare di un tossicomane. Grazie alla spiata la polizia riesce ad arrestare tutta la banda. Durante gli interrogatori la polizia gli mostra l'incartamento inviato da Dimitrios, ma Peters non parla. E con gli altri si fa la galera. Intanto il greco scompare e si disintossica. La foto sfocata non è di Dimitrios, ma di Vissier, un componente della banda (XI). Latimer rimane stupefatto. Peters fa la sua proposta: ricattare Dimitrios chiedendogli un milione di franchi. Latimer poteva testimoniare che non era morto. A malincuore Latimer accetta, precisando però che non voleva il denaro. Peters aveva perso le tracce di Dimitrios da cinque anni e il suo incontro con Latimer era stato un colpo di fortuna. Avrebbero però chiesto un solo milione, poi sarebbero scomparsi. Uscito di prigione, Vissier aveva seguito le tracce di Dimitrios a Biarritz e a Roma, ma poi le aveva perse. Grazie a Vissier, che gli aveva chiesto denaro e glielo aveva restituito (aveva ricattato con successo Dimitrios), Peters era riuscito a scoprire che Dimitrios era divenuto una persona importante a Parigi. Non poteva ricattarlo, perché non aveva prove contro di lui né sul traffico di stupefacenti né sul traffico di donne. Stava cercando prove ad Atene, quando aveva notato la notizia della morte di un certo Dimitrios Makropoulos ad Istanbul. Ma le loro strade si erano incrociate nell'archivio della polizia, perciò aveva deciso di seguire Latimer a Sofia. Peters ricostruisce la fine di Vissier. Era stato invitato a una crociera, era disceso dalla nave con gli altri ospiti, Dimitrios lo aveva fatto risalire con la scusa di un affare da discutere soltanto con lui, poi con la nave andava a Istanbul, qui lo uccideva e si sbarazzava del cadavere. Ma sfrutta l'omicidio, mettendo in tasca alla vittima un suo vecchio documento, intestato a Dimitrios Makropoulos. In tal modo ufficialmente risultava morto. Egli sa con certezza che Dimitrios si trova a Parigi (XII). Poi organizza il ricatto. Invia una lettera a Dimitrios, accennando che sarebbe morto a Istanbul. Chiede un milione di franchi, una donna li doveva consegnare il giorno dopo. Latimer vuole denunciare il ricatto alla polizia. Va, il poliziotto gli chiede un documento di riconoscimento. Non lo ha. Il poliziotto lo rimprovera e gli dice di ritornare. L'incontro con Dimitrios deve avvenire in una stanza d'albergo. Peters e Latimer lo aspettano (XIII). Dimitrios entra. Latimer nota i suoi occhi malvagi. Peters avanza la richiesta di denaro, snocciolando il delitto di Smirne, la tratta delle donne, il traffico di stupefacenti, l'uccisione di Vissier. Dimitrios cerca di mettere Latimer contro Peters, insinuando che Peters si sarebbe tenuto tutto il denaro del ricatto. Poi se ne va (XIV). Peters e Latimer incontrano la donna con il denaro del ricatto. Poi, usando la metropolitana, seminano i pedinatori, quindi vanno nell'abitazione intestata a Caillé. Peters è tutto gongolante per il successo dell'impresa: erano riusciti a convincere Dimitrios che avrebbero continuato a ricattarlo e invece sarebbero scomparsi dalla circolazione. Confessa anche che non avrebbe dato a Latimer la sua parte. Fa anche notare che Dimitrios aveva cercato di metterli l'uno contro l'altro. Entrano perché Peters vuole festeggiare il ricatto. Latimer contro voglia accetta. Peters va in cucina e si ferma. Lo aspetta Dimitrios con la pistola in mano. Il greco lo deride. Sapeva che Peters, un mese dopo che era uscito di prigione, aveva comprato da se stesso l'appartamento con il nome di Caillé. In precedenza era rimasto vuoto per una decina d'anni. Gli intima di gettare il denaro e gli spara. Latimer balza su Dimitrios, per salvarsi. Nella colluttazione il greco perde la pistola. Latimer lo colpisce con un vassoio e si impossessa dell'arma. Peters perde sangue. Latimer gli dà la pistola per andare a chiamare un medico. Dimitrios gli offre cinque milioni di franchi: Peters gli avrebbe sicuramente sparato. Latimer esce. A metà corridoio sente uno sparo. Ritorna indietro. Peters lo aveva colpito con due proiettili nel corpo e uno tra gli occhi. Il grassone era morto. Se ne va. Alla polizia scrive un biglietto invitandola ad andare a controllare un appartamento in una certa via. Il giorno dopo i giornali riportano che c'era stato un regola-

mento di conti tra due sudamericani, che si erano uccisi a vicenda: per terra era sparso molto denaro. In albergo trova una gradevole lettera di Marukakis. Poi prende il treno per ritornare a Londra. Durante il viaggio si mette a pensare alla trama del nuovo romanzo che avrebbe scritto (XV).

Commento

1. In Italia il romanzo è stato pubblicato per la prima volta nel 1949 da Mondadori con il titolo *A caccia di un'ombra* (*Il giallo Mondadori*, n. 70). È considerato il capolavoro del genere. Ambler fa ricostruire a Latimer la "maschera" di Dimitrios, ma intende anche delineare il mondo sordido della politica e delle spie. Intende pure tracciare un quadro della scena politica internazionale del tempo. La storia è ambientata nel 1937 circa e poi il protagonista ritorna indietro nel tempo, dal 1922 in poi, per ricostruire la vita di Dimitrios dal passato al presente, il momento in cui a Istanbul è stato trovato il suo cadavere. Negli ultimi capitoli però il personaggio ricompare vivo e vegeto e Latimer lo incontra in carne ed ossa. E a suo rischio e pericolo.
2. I protagonisti sono sostanzialmente due: Latimer e Dimitrios. Inizialmente Dimitrios è soltanto il protagonista dell'inchiesta di Latimer, poi diventa un personaggio reale, in carne ed ossa, le cui vicende si intersecano pericolosamente con la vita di Latimer. Il protagonista è curiosamente uno scrittore, proprio come Ambler. La storia è un elogio degli scrittori che diventano protagonisti dei loro romanzi. Latimer non è in nessun modo e in nessun senso un eroe o un super-eroe. È preso da curiosità, esce dal tran tran della sua vita quotidiana, ha denaro sufficiente e tempo libero. Decide di impiegarli per dare uno spessore psicologico al cadavere che ha sotto gli occhi. E inizia la sua inchiesta. Fa quello che un qualsiasi scrittore (o giornalista) avrebbe fatto in biblioteca o in presenza di un evento significativo. Le cose gli vanno in sostanza bene. Ma il rischio poteva essere sempre in agguato. Ed evita per caso di essere ucciso. Come egli stesso riconosce, una cosa sono i libri (e gli eroi dei libri), un'altra è la vita reale. Ambler però costruisce con cura anche la psicologia di Peters, che è sostanzialmente un chiacchierone e sopravvaluta ampiamente la sua intelligenza.
3. La storia ha tanta ricerca di documenti e poca azione. A parte i viaggi in nave, in treno e in metropolitana (Istanbul, Smirne, Atene, Sofia, Ginevra, Parigi ecc.) e le visite agli archivi di polizia (Atene, Sofia), l'azione si riduce allo scontro finale tra Dimitrios, Peters e lo stesso Latimer, con la vittoria di Latimer sugli altri due. Insomma uno scrittore di romanzi non si poteva fisicamente permettere un numero maggiore di azioni. Invece Robert Langdon, il giovane docente statunitense protagonista de *Il codice da Vinci*, ha una nottata di fuoco, da *superman*, che inizia dopo mezzanotte e si conclude all'ora di colazione, quando il lettore si è appena svegliato a fatica e si prepara a fare la prima colazione.
4. Ambler attira il lettore con il fascino del segreto, con la descrizione del mondo parallelo delle spie e dei servizi segreti, dove regna la corruzione, il doppio gioco, il tradimento, la compra-vendita di tutto e di tutti. Il lettore è curioso di conoscere questo mondo, completamente lontano dalla sua onestà. La Mondadori ha una collana di romanzi interamente dedicata a questo mondo: "Segretissimo".
5. Il narratore esterno appare agli inizi del romanzo, poi scompare: racconta quel che sanno i personaggi, privilegiando il punto di vista di Latimer. Ad esempio Latimer racconta a Marukakis quel che ha scoperto scrivendo una lettera, che il lettore legge. La lettera che Latimer scrive a Marukakis è anche un *flash-back*, che il lettore non si aspettava: era convinto che l'incontro di Latimer e Grodek fosse stato inconcludente. La lettera è poi una scatola cinese: racconta al giornalista greco quel che Grodek ha raccontato a Latimer. Insomma è la versione dei fatti di Grodek (e non di Dimitrios, dei coniugi Bulić o di altri). Quindi una versione soggettiva, partigiana, interessata e parziale. Tutti i personaggi raccontano fatti che sono successi in passato a Dimitrios o a se stessi. Il racconto è di prima mano o di seconda mano, e sempre soggettivo. I verbali della polizia di Smirne, di Atene o di Sofia si possono considerare di seconda mano: riferiscono gli interrogatori degli imputati. Ci sono diversi *flash-back*, il più importante dei quali è la storia dei coniugi Bulić. La loro storia o è un *excursus* o una storia inserita in un'altra storia, insomma una scatola cinese.
6. Il finale è complesso. Latimer ricostruisce la vita di Dimitrios, scampa a un omicidio, inizia un nuovo romanzo. Peters e Dimitrios ufficialmente si uccidono a vicenda. Insomma i cattivi sono morti. Lieto fine da tutti i punti di vista, allora? La fine è in sordina: Dimitrios uccide Peters, Peters uccide Dimitrios, Latimer informa la polizia, che scopre i due cadaveri e interpreta l'accaduto come un regolamento di conti tra due sudamericani. C'è lieto o tragico fine o catarsi? Difficile a dire: Latimer ha portato a casa la pelle, ha portato a termine con successo la sua inchiesta, ha conosciuto Dimitrios in carne ed ossa, ha fatto esperienza diretta degli intrighi internazionali, ha denunciato il duplice omicidio alla polizia. E poteva dire che i due criminali si erano giustiziati a vicenda e che alla fine Dimitrios era stato giustiziato per intervento del caso. Insomma i cattivi sono puniti con la morte e il protagonista se ne torna a casa soddisfatto. Il lieto fine è quindi per Latimer e soltanto per lui. Gli altri sono morti. Comunque sia, non c'è la morale della favola o del romanzo, né nel corso dell'opera, né alla fine.
7. Il romanzo va confrontato con lo stesso ambiente delle spie che

a) emerge in Ian Fleming (Londra, 1908-Canterbury, 1964), inventore dell'agente segreto 007 James Bond, che ha un notevole successo negli anni Sessanta del secolo scorso. Bond ha anche una biografia: nasce nel 1924 e diventa operativo nel 1941, fingendosi più

vecchio di due anni. Nel gennaio del 1962 l'organizzazione Spectre gli uccide la moglie il giorno delle nozze. Egli la vendica. In una missione perde la memoria. Ritorna a Londra e cerca di uccidere il suo vecchio capo… Le sue avventure sono trasformate in film di successo, che mostravano automobili e congegni avveniristici e incredibili.

b) Che emerge ne *La spia che venne dal freddo* (1963) di John Le Carré, *alias* David John Moore Cornwell (Poole, 1931), ex dipendente del SIS (*Secret Intelligence Service*) inglese, e nelle *spy story* successive dello stesso autore.

c) Che emerge in Malko Linge, detto SAS, Sua Altezza Serenissima, agente della CIA, un personaggio inventato nel 1965 da Gérard de Villiers (Parigi, 1929-Parigi, 2013), nel 1981 fonda una casa editrice per il suo eroe), che compare nelle edicole con quattro romanzi l'anno. La Mondadori ha pubblicato in una specifica collana tutti i romanzi fino agli inizi del 2000: *Il giro del mondo con Malko Linge*. Ed infine d) che emerge ne *Il cimitero di Praga* (2010) di Umberto Eco (Alessandria 1932-Milano 2016). In Eco il protagonista non è uno scrittore, ma una spia a tempo pieno, che si è specializzata nella falsificazione di documenti. Gli agenti segreti inventati negli anni Cinquanta-Sessanta sono però moltissimi. Sono statunitensi e, se europei, sono sfegatatamente filoamericani o al massimo inglesi.



1-2. Terence Young, *James Bond: licenza di uccidere*, film, GB, 1962, con Sean Connery e Ursula Andress. *James Bond è creato dallo scrittore inglese Jan Fleming (1908-1964) e dura un decennio. I film hanno successo. In Francia nel 1965 il giornalista Gérard de Villiers (1929-2013) lancia un personaggio simile, ma con un altissimo dosaggio di sesso e violenza: Malko Linge, Sua Altezza Serenissima, tuttora vivo e vegeto (2023).*



2. Ursula Andress in Terence Young, *James Bond: licenza di uccidere*, film, GB, 1962. *Per l'epoca il bikini era audace.*

Genere: romanzo giallo

Agatha Christie, *Dieci piccoli indiani*, 1939

Agatha Christie (Torquay, Gran Bretagna, 1890-Wallingford, 1976) è stata la più grande scrittrice di gialli della storia. Ha inventato le figure di Hercule Poirot e di Miss Marple. Raggiunge il successo con i gialli *Dalle nove alle dieci* (1926) e *Assassinio sull'Orient Express* (1930), che hanno per protagonista l'ispettore belga Hercule Poirot, che fa morire nel Natale 1975 in *Sipario* (Giallo Mondadori n. 1403, Milano 1975). Molti suoi romanzi sono divenuti film di successo.

Riassunto.

Primo giorno

Quando arrivano nella lussuosa villa, i 10 ospiti sono accolti dai coniugi Rogers, che sono rispettivamente maggiordomo e cuoca (I). Essi li informano che i padroni di casa sono al momento assenti. Gli invitati si sistemano nelle stanze a loro destinate. In ogni stanza, sopra il camino, trovano un quadretto con una filastrocca per bambini che parla di "dieci poveri negretti", che muoiono ad uno ad uno (II). Sulla tavola in salotto ci sono dieci statuette di porcellana. La cena si svolge tranquilla. Dopo cena il gruppo si sposta in salotto. Eseguendo gli ordini ricevuti, il cameriere mette un disco. Una voce registrata accusa tutti i presenti, compresi i due servi, di essere degli assassini che la giustizia non è riuscita a punire. Tutti hanno un momento di incertezza, poi il giudice cerca di appurare chi li abbia invitati. Nessuno conosce il loro anfitrione. Le iniziali dei coniugi, con un po' di fantasia, sembrano significare *sconosciuto* (III). Tutti, tranne il generale Macarthur, Lombard e la Brent, respingono le accuse. Poco dopo però Anthony Marston si sente male e muore per avvelenamento da cianuro (IV). Sembra un suicidio, ma Marston non era uno con tendenze al suicidio. Durante la notte il giudice, Macarthur e la Claythorne pensano ai crimini di cui sono accusati (V).

Secondo giorno

Il dottor Armstrong ha un incubo. Rogers lo sveglia dicendogli che sua moglie era morta nel sonno. Armstrong può dire soltanto che il suo cuore si è fermato, ma non può dire perché. Non conosceva lo stato di salute della donna. La Brent pensa che sia stata la giustizia divina. Blore sospetta il marito. Il traghetto per un qualche motivo non arriva. Rogers chiama in disparte il medico, per fargli notare che le statuette sono divenute nove e poi otto (VI). La Brent racconta a Vera che cosa è successo: la Taylor era al suo servizio, era figlia di brava gente. Quando scoprì che era incinta, lei la licenziò. La ragazza si uccise gettandosi in un fiume. Non si sente affatto colpevole per quanto è successo. Il medico e Lombard iniziano a sospettare che il padrone di casa, U.N. Owen, li abbia assassinati, si nasconda sull'isola e uccida seguendo la filastrocca dei dieci piccoli negretti (VII). Blore, Lombard e Armstrong si mettono alla sua ricerca, controllano attentamente tutta l'isola, ma senza alcun risultato. Vera parla con Mcarthur sulla spiaggia. Il generale riconosce di aver mandato a morte Richmond, e adesso aspetta la fine, ma si sente sollevato dal peso della colpa. Il medico, Lombard e Blore ispezionano la casa, ma senza risultato (VIII). Blore sospetta del medico: avrebbe sbagliato dose di tranquillante per la signora Rogers. Lombard accusa nuovamente Owen, che li ha fatti cadere in trappola. Più tardi il medico trova il generale Macarthur morto sulla scogliera, mentre stava guardando il mare. Sta arrivando una tempesta. I negretti sono divenuti sette. Il medico dice che il generale è stato colpito alla testa con un corpo contundente. Il giudice Wargrave allora osserva che sull'isola non c'è nessuno, ci sono soltanto loro sette, perciò l'assassino, U.N. Owen che li vuole giustiziare, è necessariamente uno di loro. Tutti sono sospettabili, anche le donne. L'analisi degli omicidi conferma l'ipotesi (IX).

Terzo giorno

Discutendo tra loro, Lombard sospetta del giudice, Vera del medico. Discutendo ugualmente tra loro né Rogers né Blore saprebbero indicare l'omicida. Parlando con il medico, il giudice dice di avere un sospettato. Tutti vanno a letto chiudendo la porta a chiave (X). Lombard e Blore dormono fino a tardi: non sono stati svegliati dal maggiordomo. Lo vanno a cercare. In tavola le statuette sono divenute sei. Poco dopo trovano Rogers, morto nella lavanderia. Un colpo di scure gli aveva spaccato la testa. Vera è presa da un attacco isterico. Blore dice a Lombard che sospetta della Brent, rimasta imperturbabile. Spinto da Blore, Lombard riconosce che la sua testimonianza contro Stephen Landor era falsa. Ambedue sono sicuri di essere capaci a badare a se stessi. Mentre sta preparando la prima colazione con la Brent, Vera pensa ancora al bambino. Aveva finto di andarlo a salvare e aveva aspettato l'arrivo della barca. La Brent invece quella notte aveva sognato la ragazza suicida. Gli altri pensano che sia presa da mania religiosa (XI). Il giudice li aspetta in salotto. La Brent ha un po' di vertigini, ma non vuole prendere niente. La vertigine passa, ma si sente punta da un'ape. Lombard la sospetta di aver ucciso per mania religiosa. Tutti sono colpiti dalla sua freddezza e dalla sua mancanza di rimorso e iniziano a sospettarla. Ma ci vogliono le prove. La vanno a cercare in sala da pranzo e la trovano morta. Qualcuno l'aveva avvelenata con cianuro iniettato nel collo con una siringa ipodermica. Nella stanza vola una grossa vespa, di cui non si capisce la provenienza. Il giudice chiede se qualcuno ha portato con sé la siringa. Il medico dice che fa parte degli oggetti che porta sempre con sé. Insieme vanno a controllare la valigetta di pronto soccorso dove essa era. Il giudice propone di sistemare

in un luogo sicuro i medicinali del medico e suoi, la pistola di Lombard e tutto ciò che poteva essere letale. Vanno insieme a prendere la pistola di Lombard, ma il cassetto è vuoto. Sono perquisite tutte le stanze, ma la pistola è scomparsa. Blore ritrova la siringa ipodermica del dottor Armstrong dietro i cespugli della sala da pranzo. Insieme c'è anche il sesto negretto distrutto (XII). Erano tutti terrorizzati. La tempesta continua. Il giudice propone di stare tutti in salotto e di uscire uno alla volta. Il tempo passa lentamente. Ognuno sospetta degli altri. Alle cinque prendono il tè. Ormai è buio, ma la luce non si accende. Era compito del maggiordomo. Lombard esce per accendere il generatore. Vera sale in camera. È ancora turbata dalla morte del ragazzino. Entra in camera. Una mano bagnata le tocca la gola. Urla. Gli altri salgono con le candele. Un'alga era appesa al soffitto. Il giudice però non è salito con gli altri. Scendono e lo cercano. È seduto tra due candele accese, è vestito come un giudice (la tenda rossa di cui il maggiordomo lamentava la scomparsa), ha la parrucca in testa (la lana di cui la Brent lamentava la scomparsa) e un foro in mezzo alla fronte. Il medico gli tasta il polso. È morto. Lombard commenta che Edward Seton, se fosse presente, riderebbe (XIII). Lo trasportano nella sua stanza. Lombard immagina che qualcuno gli abbia sparato approfittando della confusione provocata dall'urlo di Vera. I quattro per la notte si barricano nella loro stanza. Lombard scopre che la sua pistola era tornata nel suo cassetto. Vera pensa ancora al ragazzino morto annegato. Blore pensa al giudice ucciso, alla rivoltella scomparsa e a Landor, a Landor e alla sua famiglia. Ma la rivoltella era più importante. Sente rumori fuori della porta. Decide di andare a vedere. Un'ombra esce per la porta di casa. Ha un'idea: controllare quale camera è vuota. Lombard e Vera rispondono. La camera del medico è chiusa dall'esterno. Allora è lui il colpevole. Lombard, uscito di stanza, e Blore lo cercano per tutta l'isola. Vera sente rumori. I due si fanno aprire e le dicono che il medico è scomparso (XIV).

Quarto giorno

Il giorno dopo Blore, Lombard e Vera fanno insieme la prima colazione. Sul tavolo sono rimasti soltanto tre negretti. Blore teme per la sua vita, sapendo che Lombard ha la pistola. Vera, pensando alla filastrocca, si convince che abbiano preso un granchio, che abbiano cioè commesso un errore. Fanno segnali verso la terraferma, ma senza risultati. Blore entra in casa perché vuole pranzare. Lombard insinua sospetti su di lui. Lombard le chiede se ha fatto affogare il bambino. Sentono un tonfo. Fanno il giro della casa. Trovano Blore con la testa fracassata da un blocco di marmo bianco. Era l'orologio che si trovava nella stanza di Vera. Passeggiano insieme sulla scogliera e scoprono il corpo di Armstrong. La ragazza propone di tirarlo su dall'acqua e metterlo con gli altri. Lombard la aiuta. Lei ne approfitta per prendergli la pistola. Poi gli spara e lo uccide. Era rimasta sola con nove cadaveri. Aveva fame e sonno. E si sentiva al sicuro. In salotto ci sono tre negretti. Ne prende due e li distrugge. Sale in camera. Una corda pende dal soffitto e sotto c'è una sedia. Pensa ancora al bambino affogato. La statuetta le cade di mano e si rompe. Sale sulla sedia e poi le dà un calcio (XV).

Epilogo

Sir Thomas Legge alto commissario di Scotland Yard, e l'ispettore Maine, non riescono a raccapezzarsi. Dieci morti assassinati e nessun assassino. Se c'era, il mare mosso gli avrebbe impedito di fuggire a nuoto dall'isola. Anche Isaac Morris, che approvvigionava l'isola, era morto. Di lui si sa soltanto che aveva comperato l'isola per un certo Owen. Aveva sparso la voce di non far caso se vedevano segnali di SOS. Ciò non ostante, Narracott pensa ugualmente di andare a vedere. Vede i segnali al mattino, ma non può andare prima del pomeriggio del giorno dopo. L'ispettore ha fatto ricerche sui dieci morti. Ma non ha scoperto niente di più di quanto era noto, tranne che per il giudice. Dopo l'esecuzione emergono prove decisive a carico dell'accusato. Su altri crimini la legge non è potuta andare oltre quello che ha appurato. Invece Glode era un abilissimo criminale, ma era sempre riuscito a farla franca. Morris è morto perché aveva preso una dose eccessiva di sonnifero. È morto però troppo tempestivamente, commenta l'alto commissario. Insomma c'erano 10 persone da giustiziare ed Owen ha portato a termine il suo compito. I due ipotizzano che l'assassino fosse uno dei dieci. Ma combinando e ricombinano le morti degli ultimi tre non riescono a far quadrare i conti. Per di più la sedia a cui Vera ha dato un calcio si trovava al suo posto accanto alla parete… Il mistero risulta insolubile. Qualche tempo dopo il capitano del peschereccio *Emma Jane* manda a Scotland Yard il messaggio trovato in una bottiglia che spiega gli omicidi. È la confessione del giudice Wargrave. Da giovane era stato sadico e contemporaneamente aveva un forte senso della giustizia. È sempre stato scrupoloso. Era sicuro che Seton era responsabile dell'omicidio imputatogli. Da qualche tempo sentiva l'impulso di commettere un delitto, era il desiderio dell'artista. Doveva commettere un assassinio fantastico, fuori del comune. Ma non voleva coinvolgere innocenti. Un medico gli dà l'idea di punire colpevoli che erano sfuggiti alla legge ordinaria. Decide allora di commettere delitti su larga scala. Individua i colpevoli. Un medico gli dice che aveva poco tempo da vivere. E li invita sull'isola. Inizia da coloro che avevano una colpa più leggera. E uccide tutti seguendo le strofe della filastrocca. Alla fine ha bisogno di un aiutante. Pensa al medico, che era ingenuo. Gli dice che, se si finge ucciso, poteva tentare di scoprire l'assassino. La messa in scena riesce. Poi egli uccide il medico sulla scogliera spingendolo in acqua. Dopo che tutti erano morti egli si uccide con la pistola impugnata da Vera: un elastico l'avrebbe scagliata oltre la porta dove lei aveva ucciso Lombard. Il granchio della filastrocca (il medico

prende un granchio, cioè si sbaglia), un elastico e il fazzoletto con cui aveva impugnato la pistola erano tutti gli indizi dei crimini. Finisce di scrivere la sua confessione, la getta in mare e poi si uccide. Un artista non può sentirsi appagato dalla sola arte, altri devono riconoscere la sua maestria. Egli affida la bottiglia alle onde. La polizia sa che uno dei dieci non era un assassino e per paradosso deve pensare che proprio lui fosse l'assassino.

Commento

1. I personaggi principali, in ordine alfabetico, con le loro storie alle spalle sono:

1) Il dottor *Edward George Armstrong*, un medico chirurgo di una certa fama. È accusato di aver provocato la morte di Louisa Mary Clees: sbaglia un'operazione chirurgica molto semplice, perché ubriaco.

2) *William Henry Blore*, un ex agente di polizia che ha intrapreso la carriera di investigatore privato. È accusato di aver fatto condannare a morte James Stephen Landor con una falsa testimonianza.

3) *Emily Caroline Brent*, un'anziana signorina puritana e bigotta. Ha un comportamento rigido e severo, e non dimostra alcuna compassione verso gli altri. È accusata di aver provocato il suicidio di Beatrice Taylor, la sua giovane governante, che rimane incinta e lei licenzia.

4) *Vera Elisabeth Claythorne*, una giovane insegnante di ginnastica. Ha dovuto rinunciare al lavoro di governante dopo la morte di Cyril Hamilton, il bambino che accudiva. È processata, ma è riconosciuta innocente.

5) *Philip Lombard*, un ex capitano ed esploratore. Ha un passato movimentato ed è a corto di denaro. È accusato di aver lasciato morire di fame 21 indigeni di una tribù africana.

6) *John Gordon Mcarthur*, vedovo e veterano della Grande Guerra. Si allontana intenzionalmente dagli ex colleghi dell'esercito a causa di alcune dicerie, secondo le quali si sarebbe vendicato di Arthur Richmond, il giovane ufficiale amante dalla moglie.

7) *Anthony James Marston*, un avvenente e scapestrato rampollo di una ricca famiglia inglese. Ha un'incontenibile passione per le automobili e l'alta velocità, che lo hanno messo più volte nei guai. È accusato di aver investito e ucciso due fratellini, John e Lucy Combes.

8-9) *Thomas Rogers e Ethel Rogers*, il maggiordomo e la cuoca-cameriera. Hanno ereditato una parte del patrimonio della ricchissima Jennifer Brady, di cui erano al servizio. Sono accusati di aver ucciso l'anziana signora.

10) *Lawrence John Wargrave*, un giudice da poco in pensione. È sospettato di aver condannato a morte ingiustamente Edward Seton.

11) *U.N. Owen*, cioè *Ulick Norman Owen o Una Nancy Owen*, i proprietari dell'isola e padroni di casa. Nessuno li ha mai visi o si ricorda di loro. Nome puntato e cognome, letti di seguito (UNOwen), si pronunciano quasi come la parola inglese *unknown*, cioè *sconosciuto*.

I personaggi secondari sono:

12) *Lady Constance Culmington*, vecchia amica del giudice Wargrave.

13) *Hugo "Hugh" Hamilton*, ex fidanzato di Vera Claythorne e zio di Cyril Hamilton.

14-15) *Thomas Legge* e *Maine*, i due ispettori che giungono sull'isola e trovano le 10 vittime.

16) *Archibhald* (detto anche *Isaac*) *Morris*, che esegue gli ordini di Owen. È uno spacciatore ed ha indotto a drogarsi una ragazza, che poi si è suicidata.

17) *Fred Narracott*, il battelliere che porta gli invitati sull'isola e garantisce il collegamento con la terraferma.

2. Il titolo inglese iniziale è *Ten Little Niggers*, cioè *Dieci piccoli negri* (o *Dieci negretti*), che è il titolo della filastrocca. Esso diventa *And Then There Were None* (*E poi non rimase nessuno*) nella traduzione americana, che voleva evitare ogni sfumatura di razzismo. La prima traduzione italiana si intitola *…e poi non rimase nessuno* (Giallo Mondadori n. 10, Mondadori, Milano 1946) e si adegua al titolo americano. Il titolo rimane fino al 1977, quando è sostituito con il più orecchiabile *Dieci piccoli indiani*. Il titolo americano resta invariato. Come è noto a tutti, l'America è patria degli indiani e non dei negri, e la Gran Bretagna, dove vive la scrittrice, è una colonia americana che esegue gli ordini della madrepatria. Trovare qualche elemento di razzismo nella filastrocca è come sperare di trovare le cascate del Niagara al centro del deserto del Sahara. Ma così è stato. La filastrocca ha le sue regole, che non si possono cambiare. Ben inteso, cambiando il titolo in *indiani* non si fa più razzismo. Ma, se gli indiani protestano, allora usiamo la parola *cinesi*. Ma, se i cinesi protestano, allora usiamo la parola *venusiani*. Ma, se i venusiani protestano, allora usiamo la parola *plutoniani*. Ma, se i plutoniani protestano, usciamo dal sistema solare. Ma, se gli abitanti della Galassia Centrale protestano, allora abbiamo due possibilità: o cessiamo di scrivere romanzi o ci spariamo. La democrazia e la lotta contro ogni razzismo ha i suoi costi, comprende anche la censura. Il fatto che l'isola esista davvero e che si chiami, ironia della sorte, *Nigger Island*, Isola dei Negri, è un fatto secondario. Forse anche lo scopritore o il cartografo erano infettati di razzismo. Al di là della facile ironia, è meglio scrivere tenendo presente le fissazioni, i tabù e le idiosincrasie del pubblico a cui ci si rivolge. E, ancor meglio, della censura. Non fate pubblicità a vini francesi o italiani in un paese arabo, né dite che la moglie sta bene in casa a far da mangiare e a stirar camicie in un paese occidentale!

3. Il romanzo affronta il tema della "camera chiusa" con un colpo di scena spettacolare. Alla fine i personaggi muoiono tutti. In genere il lettore pensa a un assassino che uccide gli altri e che si guarda bene dal farsi scoprire (lo aspetterebbe la prigione o l'impiccagione). Qui invece… l'assassino uccide gli altri e

poi, addirittura, uccide anche se stesso e dopo morto, con il messaggio trovato in una bottiglia, racconta come ha fatto. Il problema per lo scrittore è quello di trovare una giustificazione che spinga qualcuno a uccidere e infine a uccidersi. La Christie riesce nell'impresa: il giudice vuole giustiziare 10 persone scampate alla giustizia dei tribunali e a una giusta punizione. Così uccide tutti e infine uccide anche se stesso. Il cancro che lo avrebbe ucciso lo spinge a farsi giustiziere. Il giudice è uno stacanovista della produttività: in quattro giorni fa fuori 10 persone. È un pluriomicida o un pluri-assassino. Ben inteso, poteva risparmiarsi di fare fatica per dare spettacolo, poteva insomma uccidere tutti con una buona dose di cianuro nella prima colazione. Ma voleva mostrare la sua abilità e ricevere un plauso anche se postumo. Egli si sente artista, artista del crimine. Domanda: se ha ucciso 10 persone, è un omicida o no? Può porsi sopra la legge dei tribunali? O lo fa lo stesso e poi giustizia anche se stesso per i crimini commessi? Come altrove, è meglio non porsi troppe domande, altrimenti la *finzione* crolla. Anche Luigi Pirandello faceva ragionamenti così paradossali nella commedia *Ma non è una cosa seria* (1918): il protagonista Memmo Speranza si sposa per… non sposarsi. Se è sposato, nessun genitore e nessun fratello può rifilargli la figlia o la sorella. Noi non ci avevamo mai pensato.

4. La filastrocca su cui il romanzo è imperniato dice:

Dieci poveri negretti se ne andarono a mangiar,
uno fece indigestione, solo nove ne restar.
Nove poveri negretti fino a notte alta vegliar:
uno cadde addormentato, otto soli ne restar.
Otto poveri negretti se ne vanno a passeggiar:
uno, ahimé, è rimasto indietro, solo sette ne restar.
Sette poveri negretti legna andarono a spaccar:
un di lor s'infranse a mezzo, e sei soli ne restar.
I **sei** poveri negretti giocan con un alvear:
da una vespa uno fu punto, solo cinque ne restar.
Cinque poveri negretti un giudizio han da sbrigar:
un lo ferma il tribunale, quattro soli ne restar.
Quattro poveri negretti salpan verso l'alto mar;
uno un granchio se lo prende, e tre soli ne restar.
I **tre** poveri negretti allo zoo vollero andar:
uno l'orso ne abbrancò, e due soli ne restar.
I **due** poveri negretti stanno al sole per un po':
un si fuse come cera e uno solo ne restò.
Solo, il povero negretto in un bosco se ne andò:
ad un pino s'impiccò e **nessuno** ne restò.

5. I protagonisti sono tutti e dieci e… nessuno in particolare. Gli avvenimenti sono programmati e gestiti dall'assassino o, meglio, dal giudice che prima giudica e poi esegue la condanna. E non si sente affatto assassino. Peraltro uccide anche se stesso, anche se il cancro lo avrebbe ucciso in poco tempo. Essi ricoprono tutte le classi sociali, quelle ritenute alte come quelle popolari. Comprensibilmente i personaggi sono semplici e stereotipati. *Non possono avere una vita indipendente dalla trama in cui sono inseriti*. Ma il lettore è affascinato dall'ingegnosità e dalla fantasia dello scrittore, non dallo spessore e dalla consistenza psicologici dei personaggi. Questa strada porta gli scrittori ad inventare trame sempre più cervellotiche, puri esercizi di logica e di deduzione, che stupiscono il lettore e che non hanno alcun riscontro nella realtà. Ma, finché il pubblico è contento e compera, nessuna obiezione.

6. Il giudice è uno stacanovista dell'omicidio: 10 omicidi in quattro giorni. E anche un tocco di classe: 10 omicidi *impossibili*. Un assassino con meno paturnie intellettuali e meno fantasia avrebbe preparato una grande cena di pesce al cianuro e se la sarebbe sbrigata più in fretta. Ma sarebbe saltato il successo di vendite del romanzo… La Christie scrive romanzi morali, in cui il colpevole è sempre punito e in cui il delitto non rende mai, neanche per caso: una visione idilliaca e personale della realtà. Tuttavia i romanzi sono un diletto intellettuale e non vanno mai contro la legge né contro i valori sociali ufficiali della società. In questo caso immagina un supervisore della giustizia dei tribunali, che va dove essi non sono riusciti a giungere. Ma in base a che cosa la scrittrice ha la certezza *assoluta* di trovarsi davanti a degli assassini? Non lo spiega. Non sa nemmeno che sono delitti le azioni *considerate tali* dai codici, cioè dalla *legge positiva*. E che ogni società e ogni tempo ha le sue leggi. Il *paterfamilias* romano aveva diritto di vita e di morte su tutti i componenti della famiglia, il padre di famiglia di oggi non ne ha alcuno. Comunque sia, alla fine l'autrice è costretta a costruirgli un carattere addosso e lo fa facendo spettacolo: il giudice ha sempre avuto uno sviluppato senso artistico, perciò è stata una cosa spontanea per lui immaginare assassini *impossibili* e *artistici*. Amen!

7. Christie rinnova il giallo tradizionale: omicidio, investigatore, movente, ricostruzione dell'omicidio, scoperta o confessione dell'assassino, giusta punizione. L'isola è una specie di "camera chiusa", eppure ad uno ad uno tutti muoiono. L'assassino necessariamente è uno dei dieci. Ma anche lui è ucciso?! Ipotesi: ha ucciso gli altri nove e poi si è suicidato? Poi arriva la bottiglia provvidenziale, che fornisce la spiegazione del mistero. L'autrice sviluppa un tema caro a tutti i romanzi di intrattenimento: l'assassino deve non farsi scoprire e nello stesso tempo deve farsi scoprire (ricerca un po' di visibilità e di fama, è vanitoso ed esibizionista). Senza il riconoscimento del suo ingegno egli non esisterebbe, non sarebbe oggetto di invidia e di ammirazione. E avrebbe ucciso per niente. Anche il lettore è così: non vuol far sapere che ha la morosa (o l'auto nuova), perché è un segreto, ma nello stesso tempo lo vuole e lo deve far sapere, perché desidera essere ammirato per la sua azione o per l'acquisto che ha fatto. Deve pavoneggiarsi. Questo è anche il senso delle logorroiche confessioni che, una volta scoperti, gli assassini fanno. La scrittrice, come gli altri scrittori, rivela più conoscenze della psicologia umana di quella che si trova nei trattati di psicologia. E, facendo confessare l'assassino, rinnova la

catarsi delle tragedie greche, la *confessione* dei peccati e la *punizione* della liturgia cristiana, l'*autocritica* in pubblico dei rivoluzionari cinesi. E conclude moralmente o moralisticamente che il delitto non paga. Altrimenti tutti si butterebbero a commettere delitti e nessuno leggerebbe più i suoi libri…

8. Che pensare del meccanismo? Forse è meglio evitare la domanda pensando che il libro ha avuto un enorme successo di vendite. Tutto è ingegnoso, psicologicamente giustificato e tutto fila liscio. Ingegnosa l'idea di farsi ammazzare e di fingersi morto con l'aiuto di Armstrong. Ingegnoso anche il suicidio. Ingegnose le due giustificazioni: il giudice si sente artista e vuole escogitare 10 crimini inspiegabili. Abile la costruzione della psicologia dei 10 personaggi, abile ancora il senso di colpa di Vera, che la porta al suicidio. Buoni i dialoghi. Eppure chiunque sa che gli imprevisti sono sempre in agguato. Qualcuno fuori di posto avrebbe sempre potuto scorgere il giudice mentre da morto si muove per la casa o… va ai servizi. Assai improbabile che la bottiglia fosse scoperta e mandata a Scotland Yard. O il giudice aveva studiato anche le correnti marine? Ma tutto succede nel mondo del romanzo. È curioso che Vera e Lombard non siano andati a vedere se Armstrong era rimasto nascosto nella sua camera. E dovevano rimanere perplessi per la morte di Blore: erano insieme, nessuno di loro due poteva averlo assassinato. Se subito dopo trovano Armstrong morto da… qualche tempo, vuol dire che l'assassino doveva essere cercato altrove, dove essi non avevano *mai* cercato. L'alternativa era che o Vera o Lombard avessero capacità telecinetiche. *Altrove* poteva voler dire soltanto una cosa: tra gli insospettabili. E gli insospettabili erano i morti. Bastava toccare il volto del giudice e si sentiva che era caldo. Trattenere il respiro per lunghi periodi è poi un problema. Il movente dei primi omicidi era chiaro: qualcuno voleva giustiziarli per i delitti che egli attribuiva loro (ma non ritenuti tali dalla giustizia o dai tribunali). Il giustiziere poteva essere soltanto *uno solo* di loro, anche se il disco lo accusava come gli altri: il giudice Wargrave. Per un qualche motivo e in modi sconosciuti egli voleva giustiziare coloro che, a suo avviso, erano scampati alla giustizia normale. La psicologia degli altri personaggi giustificava un crimine per interesse personale, ma impediva che andassero in giro per fare giustizia, per arrivare dove la giustizia ufficiale non era arrivata. Invece il giudice poteva aver avuto un collasso cerebrale, sentirsi superiore alla legge, sentirsi onnipotente, sentirsi Dio e in nome della sua interpretazione della legge poteva ucciderli tutti. I conti tornavano.

9. Un altro punto debole del romanzo riguarda le *dicerie*: il giudice si affida e crede alle *dicerie* della gente. In realtà molto spesso esse sono dettate soltanto dall'invidia o dalle trasformazioni che una frase subisce nel passaggio da una bocca all'altra. Insomma erano inaffidabili. E ancora vale la pena di considerare il fatto che egli si sente infallibile, quando vede un indagato. Per caso si sente Dio? A questo punto il discorso si allargherebbe e la scrittrice ne verrebbe direttamente coinvolta, perché in tutte le sue opere ha un'idea assoluta di ciò che è giusto e di ciò che è ingiusto. Dimentica che è *giusto* o *ingiusto* ciò che in un determinato momento e in una determinata società la legge (e il legislatore) *ritiene* giusto o ingiusto. Nel tempo poi i valori cambiano: la pederastia era un valore presso i greci, non è un valore oggi. Nel mondo antico esisteva anche la prostituzione sacra e non c'era la fobia verso il sesso che c'è oggi nelle società occidentali. Normalmente è un crimine uccidere, in guerra è un merito o un valore. E poi perché mai la Brent sarebbe responsabile del suicidio della ragazza incinta? E perché mai dovrebbe pagare il licenziamento con la morte? E perché non avrebbe il diritto di essere una bigotta, se le piace esserlo? È forse una colpa? E in base a che cosa? E perché la ragazza non doveva stare più attenta e non farsi mettere incinta? Ma possiamo restarcene in silenzio e pensare che il romanzo è uno dei più bei giochi intellettuali di successo che siano stati inventati.

10. Il romanzo si inserisce in un filone particolare del giallo, che ha furoreggiato per alcuni decenni: i delitti della "camera chiusa". All'interno di una camera ermeticamente chiusa è stato commesso un delitto che era impossibile commettere. Ben inteso, se è stato commesso vuol dire che si poteva commettere… Il lettore si chiede in quale modo ingegnoso è stato possibile commetterlo. E alla fine del romanzo ha la risposta. L'idea della filastrocca che anticipa i delitti è ripresa da Ellery Queen con *Il rovescio della medaglia* (1950, Giallo Mondadori n. 827, Milano 1974; trad. it. di Enrico Hirschhorn, Mondadori, Milano 1998, pp. 220). I delitti (non necessariamente un omicidio) della "camera chiusa" iniziano con il racconto *I delitti della via Morgue* (1841) di Edgar Allan Poe. Altri autori sono Gilbert Keith Chesterton, Agatha Christie (1939), Edmund Crispin, C. Daly King, John Dickson Carr, S.S. Van Dine (pseudonimo di Willard Huntington Wright, *Lo strano caso del signor Benson*, 1929), Edward D. Hoch, Gaston Leroux (*Il mistero della camera gialla*, 1919), Ellery Queen (*Una stanza per morirci*, 1965), Clayton Rawson, Hake Talbot (che scrive lo straordinario *Rim of the Pit*, 1944; trad. it. *L'orlo dell'abisso*, I Classici del Giallo Mondadori n. 644, Milano 1991) ecc. Il capolavoro assoluto è il romanzo *The Three Coffins* o *The Hollow Man* (*Le tre bare*, 1935; Giallo Mondadori n. 234, Milano 1976; I Classici del Giallo n. 1006, Milano 2004) di John Dickson Carr. Ci possono essere anche delitti commessi all'aperto: in *Uomini che odiano le donne* (Stoccolma 2005; Marsilio, Venezia 2007) di Stieg Larsson la stanza chiusa è in realtà una piccola isola (come in *Dieci piccoli indiani*). Un'altra variante si trova in *The White Priory Murders* (*Sangue al priorato* o *Assassinio all'abbazia*), 1934; Gherardo Casini Editore, Gialli Casini n. 23, Milano 1952, e n. 20, Milano 1962) di John Dickson Carr, in cui il delitto impossibile avviene in un padiglione cir-

condato dalla neve e le uniche impronte sono di chi è entrato, ma non di chi è uscito.
11. Una considerazione finale triste: se noi invitiamo a cena 10 amici, quanti *di fatto* vengono? Uno ha avuto un contrattempo all'ultimo momento (l'auto è vecchia e non parte: è sincero), un altro ha già preso un impegno (è ugualmente sincero), un terzo dice di no per ripicca o per dispetto o per infiniti altri motivi, un altro è stanco e non se la sente (è sincero o insincero, a nostro piacere). Se rimandiamo, è la stessa cosa: altri, prima disponibili, poi non lo sono più. Eppure il pranzo o la cena è gratis, di grandissimo livello, con la banda musicale del paese, le majorette, i fuochi d'artificio, il regalo finale ecc. Qual è la morale della favola? Nella realtà ci sono sempre inghippi che rendono difficile o impossibile una cosa ovvia o facile. Lo scrittore deve evitare in tutti i modi ogni confronto con la realtà, altrimenti si grida che la storia è impossibile, anche se "a rigor di logica" tutto fila liscio, come in tutti i romanzi della scrittrice. Qualcuno potrebbe dire che soltanto i tribunali hanno il diritto di giudicare e condannare o assolvere, e non l'ex-giudice, che ormai è cittadino privato, che si arroga un diritto che la società non gli riconosce, e che quindi ha commesso nove omicidi. Ma al lettore sfuggono queste sottigliezze, e resta affascinato dall'indubbia abilità dell'intrigo e delle soluzioni, inventate dalla scrittrice. Il romanzo è soltanto un fine gioco intellettuale, come nel caso di infiniti scritto della "camera chiusa", che affascina indubbiamente il lettore. Peraltro, se il lettore ha idee confuse sulla realtà, il problema non si pone nemmeno e lo scrittore può approfittarne…
12. Il romanzo ha avuto un successo commerciale sbalorditivo. Con i suoi 110 milioni di copie è il romanzo giallo più venduto in assoluto. Si è poi piazzato all'11° posto nella classifica dei *best-seller* con più incassi della storia (che diventa il 3° posto se si considerano soltanto i romanzi). Il luogo dove è ambientato, *Nigger Islan*, esiste davvero. Il lettore può leggere il romanzo e poi chiedersi se meritava tutto questo successo e perché lo ha ottenuto. Tuttavia il pubblico che compra e che va al cinema ha sempre ragione. La curiosità lo accompagna dall'inizio alla fine: ha davanti a sé molteplici misteri, e non sa mai prevedere chi è il colpevole né come andrà a finire. Nel 1975 pubblica *Sipario* (scritto però durante la seconda guerra mondiale) in cui fa morire il commissario franco-belga Hercule Poirot. Indubbiamente il lettore è deliziato dalle deduzioni di Arthur Hastings, da sempre la spalla dell'investigatore, e poi dalla ben diversa spiegazione di Poirot…



1. René Claire, *Dieci piccoli indiani*, film, USA, 1945.
----------I☺I----------

Genere: romanzo psicologico ed esistenziale

Dino Buzzati, *Il Deserto dei Tartari*, 1940

Dino Buzzati (San Pellegrino di Belluno, 1906-Milano, 1972) è un giornalista, scrittore e pittore italiano.

Riassunto. Nominato ufficiale, Giovanni Drogo parte per la sua destinazione, la Fortezza Bastiani. Esce dalla città accompagnato dall'amico Francesco Vescovi. A sera trova la fortezza, ma è vuota e in rovina. La Fortezza Bastiani si trova più avanti. La vede al tramonto, ma è ancora lontana (I). Passa la notte all'addiaccio. Il giorno dopo, poco prima di raggiungerla, incontra il capitano Ortiz, con cui scambia due parole. Scopre che lo hanno assegnato d'ufficio alla fortezza, perché nessuno vi faceva domanda. Ma la cucina è eccellente. All'entrata prova il desiderio di tornare indietro (II). Pensa di far domanda di trasferimento, ma si fa convincere a rimanere per quattro mesi. Quella sera l'ufficiale Morel lo porta a vedere il paesaggio dalle mura della fortezza. L'orizzonte è nebbioso, la distesa è sconfinata. I soldati dicono di aver visto qualcosa in lontananza. Il Deserto dei Tartari (così viene soprannominato) ha una strana risonanza nel suo animo. Aveva un fascino profondo (III). Quella notte nella sua camera si sente solo come nella vita. Una goccia intermittente d'acqua gli rende difficile il sonno (IV). Due sere dopo inizia a fare le guardie alla Ridotta Nuova, la punta più avanzata della fortezza. Ed entra nel meccanismo delle parole d'ordine, del regolamento, delle ispezioni notturne. Il maggiore Tronk gli illustra i problemi che provoca il regolamento. Ma egli conta i giorni che lo separano dalla partenza (V). Scrive una lettera alla madre, ma non le dice che non si trova bene, per non farla preoccupare. Sente il richiamo delle guardie e si addormenta. *Non sa che proprio quella notte inizia per lui l'irreparabile fuga del tempo* (VI). Conosce il sarto Prosdocimo, a cui dice che presto se ne sarebbe andato. L'aiutante del sarto nota che anche Prosdocimo si sente provvisoriamente assegnato alla fortezza, ma sono passati 15 anni… Alla fortezza tutti aspettano l'arrivo dei nemici, dal colonnello Filimore all'ultimo soldato. E avrebbero avuto un destino eroico. Egli pensa di essere fuori da quelle attese, presto sarebbe ripartito (VII). Drogo conosce gli altri tenenti e ne diviene amico. Lagorio, contento di essere stato trasferito in città, prende in giro Angustina. Ma Angustina non accetta la provocazione (VIII). Passano tre mesi. Al dottor Rovina Drogo dice di essere finito lì per sbaglio. Da parte sua Rovina gli dice che è lì da 25 anni e che non ha più senso che si faccia trasferire: doveva pensarci prima. Con un certificato medico avrebbe accelerato la partenza. Drogo pensa alla città e al fascino della fortezza. Il suo destino sarebbe venuto dal nord. E decide di restare (IX). La vita abitudinaria, anche se dura, della fortezza si impossessa di lui. È contento di aver deciso di restare. Aveva tempo per cambiare idea. Una sera sente un soldato canterellare. Era vietato quando si faceva la guardia. Si avvicina, il soldato tace, ma la cantilena continua. Era una cascata in lontananza che mormorava. *Erano le parole della nostra vita, che noi facciamo fatica a capire* (X). Sono passati 22 mesi, e Drogo continua ad aspettare. Una notte sogna Angustina in un palazzo. Una lettiga portata da figure diafane lo viene a prendere. Egli vi sale sopra e finalmente sorride (XI). Una notte comandava la guardia alla Ridotta Nuova. Con lui c'era Tronk. Vedono qualcosa muoversi nel buio. Alla fine capiscono che è un cavallo. Il soldato Lazzari dice che è Fiocco, il suo cavallo, e chiede di andarlo a recuperare. Ma il regolamento lo vieta. Il drappello torna alla fortezza. Entrati, dalle mura una guardia, Moretto, intima il "chi va là". È Lazzari che ha recuperato il cavallo. Moretto, soprannome di Martelli, chiede la parola d'ordine. Ma il soldato non la sa (la sapeva soltanto il tenente che guidava il drappello). Tronk, fanatico del regolamento, è presente all'episodio. La guardia spara e centra Lazzari in fronte (XII). Allo sparo la fortezza si sveglia. Tronk riceve l'ordine di andare a recuperare il corpo. Il maggiore Matti chiede chi è stato a sparare. Gli viene risposto Martelli. Non nasconde la sua soddisfazione: era il suo tiratore migliore e nonostante il buio aveva fatto centro (XIII). Un mattino i soldati vedono qualcosa muoversi in lontananza. Sono esultanti: il nemico sta arrivando. Non avevano aspettato invano. Attendono che il colonnello Filimore lo riconosca ufficialmente, ma egli sta zitto, era stato troppo spesso deluso. Anche lui sperava nell'arrivo del nemico. La guerra sarebbe stata il senso della loro vita. Un messaggero giunge con un dispaccio: si trattava soltanto di reparti dello Stato del Nord, venuti a stabilire il confine. Filimore se l'aspettava, sarebbe stato deluso ancora una volta (XIV). Il giorno dopo all'alba parte la spedizione per fissare i confini. La comanda Monti. Angustina ha sbagliato a mettere gli stivali. Per lui la marcia diventa un calvario, ma non mostra segni di sofferenza sul viso. Monti lo prende in giro. Arrivano quasi in cima, ma restano bloccati poco più giù. I nemici per di più l'avevano già raggiunta. Lanciano due corde per aiutarli. Si rifiutano di usarle. Si mette a nevicare. Angustina chiede al comandante di fare una partita a carte, per mostrare ai nemici che non hanno bisogno di loro. Giocano finché i soldati nemici se ne sono andati. Ma Angustina muore assiderato (XV). Sepolto Angustina, il tempo riprende a passare come prima. Ortiz pensa che sia morto onorevolmente lo stesso, anche senza guerra. Drogo non sa che dire. Intanto son passati quattro anni. Tutti speravano che arrivasse il nemico, era la giustificazione della loro vita (XVI). I soldati sentono che la fortezza è divenuta una prigione e diventano nervosi senza sapere perché. Drogo invece è sicuro che se ne sarebbe andato. Intanto il cavallo lo porta in città (XVII). La licenza dura due mesi. I suoi vecchi amici sono presi dal lavoro o dalla famiglia. Egli si sente estraneo o lontano da quel mondo. Va ad un ricevimento e si interessa di una ragazza. Ma il padrone di casa lo porta in giro per il pa-

lazzo a vedere le sue collezioni. Quando si libera, la ragazza è tornata a casa (XVIII). Il giorno dopo va a trovare Maria, la sorella dell'amico Vescovi, ma non riesce a ristabilire l'antico rapporto con lei. Lei aspetta le sue parole, ma egli non ha la forza di pronunciarle. Francesco non arriva. Si salutano con esagerata cordialità e Drogo se ne va (XIX). Quattro anni di fortezza danno il diritto a chiedere una nuova destinazione. Non volendo essere mandato lontano dalla città, Drogo chiede un colloquio con un generale. Il generale è disponibile. Dal generale Drogo viene a sapere che la fortezza avrebbe ridotto l'organico e che molti ufficiali avevano fatto domanda di trasferimento. Egli è sorpreso, non sapeva della riduzione d'organico. I suoi amici lo avevano dunque tenuto all'oscuro per avere un concorrente in meno. Sfogliando il suo fascicolo il generale vede che tutti i documenti sono in regola ma che manca la domanda. Drogo pensava che non servisse. Il generale conferma che non serviva, ma, vista la situazione, per prudenza era meglio che la facesse. Così, medita, è scavalcato da tutti coloro che l'avevano fatta… Gli fa poi notare che sotto il suo comando c'è stato l'incidente di Lazzari. Egli non ne era responsabile, però l'incidente aveva preoccupato il comando. Inutile la difesa di Drogo. Poi lo licenzia (XX). Ritornando alla fortezza Drogo pensa di dare le dimissioni. Lì la vita - riconosce a se stesso - era sempre noiosa e ripetitiva. Intanto alla fortezza si era diffusa la gioia di partire. Le illusioni guerriere erano state dimenticate. Ad uno ad uno i vari drappelli se ne vanno. La partenza di Morel lo ferisce profondamente. Allora Drogo va da Ortis per fare due chiacchiere. E scopre che in passato qualcuno si era messo a parlare dell'arrivo dei Tartari e gli altri gli avevano creduto. Era un modo per riempire le giornate creando l'attesa di qualcosa. Ortiz aggiunge che non ha più velleità di carriera e che si è adattato. Ma Drogo tra un anno, un anno e mezzo sarà trasferito (XXI). Finite le partenze, il tenente Simeoni invita Drogo a guardare il Deserto dei Tartari. Ogni sera si vedeva una luce. Non vede nulla. E si mette a pensare al suo futuro. Pensa ai vecchi amici, alla vita in città. Ma poi è preso dalle consuete abitudini. E di giorno in giorno rimanda la decisione sul da farsi. Simeoni continua a parlare del lume, che forse era un cantiere per costruire una strada. E fa previsioni sull'arrivo della strada sotto le mura della fortezza. *Il tempo si era messo a correre.* Ortiz confessa a Drogo che anno dopo anno ha imparato a desiderare sempre di meno (XXII). Il comando vieta l'uso di strumenti fuori dell'ordinanza per esplorare il deserto. Per Drogo è un duro colpo: tutta la sua vita era concentrata sull'arrivo dei Tartari. Simeoni consegna il suo cannocchiale e non vuole più parlare del deserto con Drogo (XXIII). *Intanto il tempo corre, anzi fugge.* Era giunto l'inverno e se n'era andato. Era giunta anche la primavera. A maggio perde la fiducia che arrivassero i Tartari. Una sera di luglio compare un lumicino. I soldati riprendono a parlare dello Stato del Nord (XIV). Dopo 15 anni gli stranieri sono finalmente arrivati con la loro strada. Ma tutto sembrava immutato. La vita alla fortezza è divenuta sempre più monotona. Drogo si accorge che da molto tempo non andava a fare una cavalcata. Basterebbe che decidesse di farla… E non fa più le scale a due gradini alla volta. È immerso in questi pensieri, quando si sente chiamare. Dall'altra parte del burrone un soldato lo saluta. È infastidito. Lo avrebbe incontrato al ponte. È il tenente Moro. Egli lo rassicura come Ortiz aveva rassicurato lui (XXV). Nel deserto la strada è completata, ma gli stranieri sono scomparsi. *E intanto il tempo passa.* L'aspetto di Drogo denuncia i segni dell'invecchiamento. Il tenente Moro riproduce la sua vita. Ortiz va in pensione. Egli lo accompagna per un tratto di strada. L'amico lo invita a sperare: il nemico sarebbe arrivato nel giro di due anni. Drogo gli risponde che sarebbero passati secoli. Non hanno altro da dirsi (XXVI). Gli amici di Drogo in città sono invecchiati, i loro figli sono ormai giovani ventenni. Egli ormai ha 54 anni e un aspetto malato. Il dottor Rovina gli trova disturbi al fegato. Egli rifiuta la licenza per ritornare in città a farsi curare. Per non strapazzarsi, gli ordina di stare a letto. Drogo è stato nominato maggiore, ma non ha cambiato la camera. Vi si era abituato. Si sparge la voce che presto sarebbero arrivati gli stranieri. Drogo prega Dio di farlo guarire. Sono ormai 30 anni che aspetta. Il comandante Simeoni lo informa che stanno arrivando due reggimenti di soldati: il comando ha deciso di rinforzare la fortezza. Egli ha un collasso e cade a terra svenuto (XXVII). Simeoni lo invita a prendersi una licenza, per guarire. Al reciso diniego di Drogo gli dice che deve andarsene. Come suo superiore glielo ordina. Pensa di mettere nella sua stanza tre ufficiali. La carrozza sta già arrivando. Drogo si prepara a partire (XXVIII). Qualcuno lo saluta, ma tutti sapevano ormai che non contava più nulla nella gerarchia della fortezza. Egli era solo al mondo, malato, ed era stato cacciato via come un lebbroso. Verso sera arriva ad una locanda, mentre stava passando un battaglione di moschettieri. Decide di fermarsi. Sulla porta una donna sferruzzava, mentre accudiva un bambino (XXIX). Nella sua camera pensa alla città. Sente che sta per piangere. *Gli sembra che la fuga del tempo si sia fermata.* È giunta la sua grande occasione, la battaglia che poteva ripagare l'intera vita. Di fronte ha l'ultimo nemico, la morte, un essere onnipresente e maligno. Spera almeno che la sua esistenza sbagliata finisca bene. E la morte perde l'aspetto tremendo che ha per tutti. È dispiaciuto di avere un corpo malandato. Angustina invece è stato più fortunato, è morto giovane. Si sente libero e felice. Ma ha un dubbio: e se il suo coraggio fosse tutto un inganno? Non ci pensa nemmeno. La porta scricchiola. Drogo si mette a posto il colletto dell'uniforme e drizza il busto. Guarda per l'ultima volta la sua porzione di stelle. Poi, nel buio, sorride (XXX).

Commento

1. Il romanzo dà un'idea di quel che sono i letterati e i loro romanzi. *Il Deserto dei Tartari* si può leggere in due modi estremi: in modo superficiale per cercare l'avventura; in modo riflessivo, per meditare sui problemi che affronta. Ambedue le letture sono possibili e legittime. Il lettore ha sempre il coltello dalla parte del manico. Occorre però osservare che è più semplice scrivere un romanzo d'avventura che un romanzo letterario o filosofico. Oltre a ciò un romanzo d'avventura e d'intrattenimento ha molti più lettori e acquirenti, un argomento da non sottovalutare. Il romanzo poi va letto come metafora della vita, che richiede scelte decise e consapevoli e che condanna alla sconfitta chi le rimanda o non le fa. In questo modo va letto in particolare l'inizio: Drogo non sa di essere stato assegnato d'ufficio alla Fortezza Bastiani perché non c'erano altre domande, non ha cartine geografiche per orientarsi. Insomma non conosce la vita intorno a sé: un errore imperdonabile che gli costa carissimo adesso e anche in futuro. Ad ogni modo il tempo ha già iniziato a scorrere.

2. Il romanzo si può capire più facilmente se si tengono presenti alcuni riferimenti letterari:

a) Per Ugo Foscolo (1779-1827), ateo e materialista, la realtà è nuda e vuota, e l'uomo ha bisogno delle illusioni (l'amore, la fama, la gloria), per dare un senso alla vita. L'animo forte è spinto dai grandi personaggi a compiere grandi imprese. Il tempo però distrugge ogni cosa. Ma la poesia tramanda ai posteri le *grandi* imprese compiute dai *grandi* del passato, "finché 'l Sole risplenderà su le sciagure umane".

b) Per Giacomo Leopardi (1798-1837) la felicità sta nell'*attesa* della maturità, sta quindi nella giovinezza. Poi la maturità risulta una delusione. E compagno inseparabile della giovinezza è anche l'amore. Da vecchi però non c'è più speranza: il tempo che resta è breve e i ricordi pesano come macigni sulle nostre spalle. Il poeta ha una vita solitaria e rinvia sempre al domani il momento in cui incontrerà i suoi coetanei. E così passa la primavera dell'anno e la primavera della vita, cioè la giovinezza. Ma da vecchio potrà soltanto incolpare se stesso.

c) Per Giovanni Pascoli (1855-1907) Odisseo manca l'appuntamento che il destino gli ha preparato: si addormenta e, mentre dorme, i suoi compagni aprono gli otri e liberano i venti che portano la sua nave in alto mare (*Il sonno di Odisseo*). Oltre a ciò una volta superate, le difficoltà appaiono di gran lunga inferiori a quel che apparivano prima di superarle (*Alexandros*), perciò è meglio abbandonarsi al sogno: il sogno è l'infinita ombra del Vero. Insomma è infinite volte più grande della realtà, che è insoddisfacente e meschina.

d) Per Gabriele D'Annunzio (1863-1938) vale la massima "ricordati di osare sempre" (*Memento Audere Semper*): il poeta e l'uomo devono mettere a rischio la loro vita, perché essa si realizza soltanto nella lotta e nella conquista, anche nei piaceri e nell'amore. E la parola è divina ed è capace di trasformare la realtà. Lo scrittore passa dalle parole ai fatti: la "beffa di Buccari" (10.02.1918) e il volo su Vienna (09.08.1918) durante la prima guerra mondiale.

e) Per Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo* (1909), la guerra, "sola igiene del mondo", è un valore, anche l'anti-femminismo e la lotta contro i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie e il passato.

f) Per Luigi Pirandello (1867-1936) la burocrazia e l'etichetta soffocano l'individuo. Ma cercare di liberarsi della burocrazia dà luogo a situazioni ancora peggiori. L'uomo non ha speranze, ed è quello che gli altri pensano che sia.

g) Italo Svevo (1861-1928) ne *La coscienza di Zeno* (1926) inventa la figura dell'inetto, che si lascia travolgere dalla vita e dagli avvenimenti. Drogo è suo fratello gemello.

Lo scrittore riprende questi motivi, e li plasma e li stravolge secondo le sue intenzioni. Nel mondo sconvolto di Drogo diventa un valore l'*attesa del nemico*. L'alternativa era un mondo privo di valori. Un mondo vuoto, il Nulla. L'attesa diventa quindi *un riempitivo*, che comprensibilmente non riempie nulla. Non ci si accorge del paradosso: lo scopo della vita e lo scontro con il nemico, quindi lo scopo è dare o ricevere la morte, e la morte è la negazione della vita… Il romanzo come altri di quegli stessi anni esprime la crisi di ideali e di valori del tempo. In sostanza affronta temi che riguardano l'individuo. L'interesse per il mondo sentimentale dell'individuo inizia con l'Ermetismo di Ungaretti e Montale, passa attraverso Moravia e il Neorealismo italiano, si conclude con l'Esistenzialismo francese (Sartre, Camus) degli anni Cinquanta. Poi ritorna la gioia di vivere, incrementata dallo sviluppo economico (1958-63) che dà luogo al consumismo e poco dopo alla contestazione giovanile dentro e fuori delle università.

3. Il protagonista assoluto è Giovanni Drogo. Tutti gli altri fanno da deuteragonisti per uno o più capitoli. Non va dimenticata la Fortezza Bastiani, che incombe su tutti come la Necessità dei greci antichi e ne plasma il destino. Drogo deve affrontare la vita e deve fare le sue scelte. *Ma il tempo ha già iniziato a correre*. La vita nella fortezza è insoddisfacente, però per un qualche motivo il protagonista rimanda la decisione di ritornare. Poi si abitua al solito tran tran. Passano quattro anni. Ha la giovinezza davanti. Poi ritorna in città, ma non riesce a reinserirsi: i suoi amici sono cambiati, egli no. E ritorna. *Passa il tempo.* Egli crede sempre di avere la possibilità di scelta e di andarsene dalla fortezza. Invece una serie di inghippi burocratici, contro i quali non si ribella o non può far niente, lo fanno restare. Passano 25 anni e poi altri anni ancora. Ormai ha 54 anni. Non ha più senso cambiare. Resta. E aspetta il nemico. Si ammala. Il nemico, il senso della sua vita, giunge quando egli ha un collasso fisico e poi se ne deve andare (o è cacciato) dalla fortezza. Per tutti quegli anni si era illuso che arrivasse il nemico che gli permettesse di ricoprirsi di gloria. Lo scontro con gli stranieri era dive-

nuto il senso della sua vita come della vita degli altri ufficiali e della truppa. A questa illusione tutti credono e non credono. Ma ne hanno bisogno, per riempire il vuoto della loro esistenza. Poi il personale della fortezza è ridotto, ma i suoi compagni hanno fatto la domanda prima di lui… e il regolamento stabilisce che chi fa la domanda per primo ha la precedenza. Contro Drogo e il suo desiderio di cambiar vita e di andarsene dalla fortezza congiura anche il regolamento e in parole povere la burocrazia. Così egli è cacciato sul più bello, quando il nemico è alle porte (ma nessuno pensa che magari non è venuto a portar guerra!). Così Drogo se ne va, vecchio, malato, e solo. E si ferma a morire in una locanda. Ora ha l'ultimo e decisivo scontro, quello con la morte. Si prepara all'incontro. Non ha paura. Rifiuta di credere che il suo coraggio sia l'ennesima illusione. La sua vita è stata un fallimento, ma ora pensa di riscattarla nell'ultimo atto. Si mette a posto il colletto, raddrizza il busto. E la aspetta.

4. Conviene anche dire che l'amicizia con i compagni d'armi non ha riempito la sua esistenza e che le letture che faceva non andavano oltre un garbato intrattenimento. Non aveva neanche interessi chimici, biologici, archeologici con cui riempire la vita. Fa saltare l'incontro con Maria, anche se percepisce che la ragazza è disponibile. Insomma la colpa del disastro è interamente sua. Peraltro non si pone il problema se sposarsi e avere figli possa essere un ideale capace di riempire la vita o una scelta ugualmente stupida. Né pensa, magari, che ogni soluzione ha i suoi pregi e i suoi difetti. Così si pone in testa di fare il guerriero e di fare l'eroe, dimenticando che in guerra si uccide o si è uccisi. Non dimostra nemmeno di sapere che le guerre si fanno sempre per un qualche motivo e che devono essere preparate e dichiarate. È vero, ha bisogno di dare un senso alla sua vita, ma poteva considerare il mestiere di ufficiale semplicemente come il suo lavoro, mentre la sua vita e il senso della sua vita erano collocate (o doveva collocarle) altrove. Il vuoto sembra quindi dentro di lui, perciò è vano trovare un senso fuori, nel deserto, nell'arrivo del nemico. C'è chi si accontenta di mangiare, chi vuole farsi una famiglia, chi vuole il successo, chi vuole far carriera, chi vuole la fama e chi vuole la gloria. Chi si sente realizzato nel lavoro e chi nell'accumulo di denaro. Chi nella bella azione o nell'impresa impossibile. Ma Drogo non riesce a distruggere il bozzolo di ragnatela che ha costruito con le sue mani intorno a se stesso. Insomma è uno sconfitto, perché ha sconfitto se stesso con le proprie mani. Addirittura Simeoni lo supera in carriera…

5. Delle ragazze si parla soltanto. L'unica è Maria: un capitolo e basta. Licenziata. Non turba neanche i pensieri di Drogo. Niente sogni erotici, ma sogni di sventura: l'amico Angustina trasportato al camposanto da un corteo di figure alate. L'amicizia tra commilitoni c'è (peraltro bisogna anche far passare il tempo), ci sono discussioni e partite a scacchi e a carte, ma essa non riempie il cuore di nessuno. Drogo scopre che il personale della fortezza sarà dimezzato quando è a colloquio con il generale. E ipotizza che i suoi amici lo abbiano voluto tenere all'oscuro, per avere un concorrente in meno. Il lettore non sa se l'ipotesi è malevola o meno. Inoltre può ritenere strano che la voce della riduzione di organico non si sia diffusa: l'argomento era più che mai allettante ed era anche una novità nel consueto *tran tran*. E che Drogo non notasse un inconsueto andirivieni nell'ufficio trasferimenti. Il tempo c'era anche per notare i minimi cambiamenti. Ma la vita è fatta anche di colpevoli miopie o di altrettanto colpevoli amnesie, che poi si pagano. Non serve a niente incolpare gli altri.

6. Non ci sono particolari colpi di scena, anche se la notizia del generale che l'organico della fortezza sarà ridotto e che i suoi amici avevano già fatto la domanda di trasferimento è sicuramente un colpo sgradito. Neanche l'incontro con il tenente Moro, che è una duplicazione del suo arrivo. Drogo anzi lo incontra con irritazione. La vita risulta costantemente un *tran tran*, che diventa noioso soltanto quando ci si pensa. Ma normalmente non c'è il tempo per pensarci.

7. Il lettore maschile si identifica, la lettrice un po' meno, anzi non si identifica: la storia di Drogo è anche la storia della sua vita e della vita di tutti. Ha avuto tante occasioni, ma non è mai riuscito a coglierle. E intanto il tempo è passato ed egli senza accorgersene si è ritrovato vecchio. Ormai è troppo tardi e non si può più scegliere. Ciò vale per il lettore che ha scelto la vita militare (e solitaria) di Drogo, ma vale anche per il lettore che si è sposato e che ha avuto una vita civile. Ha abbassato le sue pretese e si è accontentato di quel che gli ha passato il convento. Dopo tutto il tran tran è rassicurante e nella sua nicchia non sta poi così male. Peraltro - pensa dentro di sé - perché scomodarsi e cercare l'impossibile? Lo scrittore conosce perfettamente la psicologia dei lettori del suo tempo e del nostro. Tuttavia il tempo tradizionale è il tempo immobile, che non conosce mutamento: un individuo nasce, cresce, muore, ed è sostituito da un altro individuo del tutto simile a lui, che ha soltanto il nome diverso. Questo è il tempo ciclico e immutabile della società agricola. Nel Medio Evo nasce però il tempo meccanico, tutto uguale, scandito dall'orologio. E nel Settecento ad opera degli illuministi nasce l'idea di progresso: il tempo cambia, la vita migliora, i figli hanno una vita più ricca dei padri. Oggi la società occidentale (e il mondo intero) è stravolta dai rapidissimi cambiamenti prodotti dall'abbinamento di computer e Internet, che annullano il tempo e lo spazio, e riducono il mondo a un villaggio interconnesso. La crisi di Tokio fa sentire i suoi effetti anche in uno sperduto paese delle Alpi. Il lavoratore europeo subisce la concorrenza di uno sconosciuto lavoratore cinese. E non ha alcuno strumento per difendersi.

8. La scrittura è limpida, piacevole, chiara, efficace. Le proposizioni non sono mai lunghe più di un respiro. Le parole scorrono leggere e non si fanno mai no-

tare. Uno straordinario esempio di scrittura. D'altra parte Buzzati è un letterato…
9. Due osservazioni. Al tempo di Buzzati (1940) il tempo libero era tanto, la possibilità di annoiarsi era immensa. Oggi succede il contrario, ci sono troppe cose da fare e il tempo è sempre poco (2023). Ieri come oggi moltissimi individui si accontentano di poco e sono felici oppure fanno propri, senza tante riflessioni, le idee e i valori che passa il convento, la società, la televisione, il cinema, la famiglia. Costoro non potranno mai capire i problemi di Drogo.
10. Il romanzo è pervaso da una vena profonda di pessimismo: il protagonista è uno sconfitto dalla vita, un fallito, e sa di esserlo. E non riesce a riscattarsi (se poi lo fa) che all'ultimo momento, quando sta aspettando la morte. Un romanzo pessimista non piace al lettore, che invece preferisce un finale catastrofico ma emozionante. Al limite anche il lieto fine: "…si sposarono e vissero felici e contenti".
11. Moltissimi romanzi hanno per protagonisti degli sfigati (sono i lettori stessi o almeno così li considera lo scrittore), ma nel corso d'opera essi compiono imprese mirabolanti e si riscattano. Non così Drogo nelle mani di Buzzati. E poi gli sfigati si riscattano soltanto nei romanzi, nella realtà rimangono sfigati e muoiono sfigati…
12. La morale della favola è di non fare come Drogo, di non rimandare al futuro le decisioni e i cambiamenti, di non adagiarsi e di non accontentarsi. Peraltro non è mai espressa esplicitamente, né sono mai indicate positivamente le scelte che si potrebbero fare: l'amore? La carriera? La famiglia? Il lavoro? La fama? Il successo? Nessuna indicazione. E poi chi assicura che il trasferimento in altra sede o la carriera avrebbero aperto nuove porte a Drogo o gli avrebbero riempito il cuore e la vita? Magari erano altre prigioni. L'erba del vicino è sempre più verde… Un poeta latino disse che *coelum, non animum mutant qui trans mare currunt*" ("Cambiano il cielo, non il loro animo coloro che varcano il mare"). Una strategia che Drogo non applica mai, dalla partenza all'incontro con il generale alla fine della vita, è quella di informarsi e di conoscere meglio il mondo o l'ambiente in cui vive. Al limite di essere sospettoso e malizioso e di… prevenire gli inganni degli altri. La strategia militare studiata all'accademia non gli ha insegnato niente. Machiavelli è uno sconosciuto. Non ha mai le informazioni sufficienti per decidere o per difendersi. La sua libertà di scelta aumentava se aumentava la sua conoscenza del mondo che gli stava intorno. Oltre a ciò non cerca mai di sfruttare le occasioni che ogni situazione dà, anche la più sfortunata. Finché era alla fortezza gli conveniva sfruttare le occasioni che la fortezza gli presentava. Ugualmente se era altrove, a casa, in città o in un'altra fortezza. Di notte poteva studiare le stelle, anziché incaponirsi sull'arrivo dei nemici. Poteva organizzare tornei a carte, a dama, a scacchi, a freccette, concordando una licenza premio per i vincitori: il regolamento escludeva forse queste cose? E, se non c'erano occasioni (ipotesi impossibile), doveva crearsele. Il romanzo, comunque, pone lo scrittore tra i grandi del Novecento.
13. Conviene confrontare l'*attesa del nemico* di Drogo con l'*attesa della maturità* di Leopardi. Per Drogo l'attesa del nemico serve soltanto a riempire il vuoto della vita. Per Leopardi invece l'attesa è il momento della felicità, che si vive nella giovinezza, quando si hanno speranze e si cerca l'amore. Poi arriva la maturità, le speranze sono deluse e il pensiero va alla tristezza della vecchiaia. Lo stesso elemento, l'attesa, inserito in contesti diversi si trasforma radicalmente. Pascoli addirittura propone di abbandonarsi al sogno e di respingere la ragione, perché la realtà è meschina e il sogno è mille volte più grande del Vero. Lasciando da parte le alte vette della letteratura e della filosofia, si può notare che l'auto che desideriamo è bellissima. Una volta comperata siamo felici per i primi giorni, poi essa entra nella *routine* quotidiana (e nei costi di gestione) e un po' alla volta non ci pensiamo più. E poi l'auto lentamente invecchia e… noi la consideriamo vecchia e passiamo a desiderare un'altra auto *nuova*, che la sostituisca. E così via. Quando abbiamo la cosa desiderata, passiamo a desiderare altre cose. Thomas Hobbes (1588-1679), un grande filosofo inglese, affermò che l'uomo esiste finché desidera qualcosa. Ma l'attesa può essere anche il *dramma dell'attesa*: l'attesa di un referto medico, l'attesa del risultato di un concorso, l'attesa della risposta dalla persona amata, l'attesa di affrontare un esame o una prova qualsiasi (il patentino, la patente, gli esami universitari, gli esami medici, il concorso per un posto di lavoro). Conclusione: lo scrittore deve tenere presente la psicologia e i problemi delle persone, quando si mette a scrivere.
14. Il lettore può abbozzare un romanzo, rispettoso della trama de *Il Deserto dei Tartari*, ma costruendo un Giovanni Drogo che vede la realtà con occhi diversi, che sfrutta le licenze per farsi una amante in ogni paese, che fa le corse a cavallo nei momenti di libera uscita, che è contento di vivere la vita assaporando i giorni uno dopo l'altro, senza fretta. Che fa le corna all'arrivo del nemico: gli impedirebbe di continuare a fare la bella vita! Che studia un trattato di chimica per vedere se accanto alla fortezza ci sono giacimenti di minerali preziosi, che fa venire saltimbanchi alla fortezza, che studia geografia per conoscere meglio il "nemico" (e poi perché dovrebbe essere *pregiudizialmente* "nemico"?), che scrive romanzi nel tempo libero, che a un certo punto deve scegliere (fare il militare o lo scrittore?), che scatta fotografie e poi fa mostre nella sua città, che sfrutta le licenze per mantenere vivi e profondi i suoi legami con la famiglia e la città, che… Queste possibilità sono sufficienti.
15. Dal romanzo è stato tratto un film: Valerio Zurlini, *Il Deserto dei Tartari*, film, I, 1976.
----------I☺I----------

Genere: romanzo giallo poliziesco

Georges Simenon, *Maigret va dal coroner*, 1948

Georges Simenon (Liegi 1903-Losanna 1989) è il maggior scrittore belga di gialli polizieschi in francese. Ha inventato il personaggio dell'ispettore Jules Maigret della polizia parigina (75 romanzi e 28 racconti dal 1931 al 1972). Dopo Jules Verne è lo scrittore francese più tradotto nel mondo. Ha venduto più di 700 milioni di copie.

Riassunto. Maigret fa visita ai colleghi americani, ospite di Harry Cole. Si trova a Tucson e assiste a un interrogatorio. Il presidente della giuria (Maigret lo soprannomina Ezechiele per la barba) sta interrogando il sergente Ward, testimone o imputato. All'inchiesta è presente anche Mike O'Rourke, il vicesceriffo, responsabile dell'inchiesta stessa (*coroner*). Ezechiele gli chiede che cosa ha fatto la sera del 27 luglio. La giuria popolare ascolta. Altri quattro militari sono seduti in sala: Dan Mullins, Jimmy Van Fleet, O'Neil e Wo Lee. C'è anche il fratello di Bessy, Harold Mitchell. Sono tutti sui 20 anni e in tenuta da galeotto. Il sergente Wand racconta che ha moglie e due figli. Era andato a prendere Bessy, che ha conosciuto sei settimane prima. Con Mullins e gli altri sono andati al "Penguin", una birreria, dove hanno bevuto una ventina di bicchieri a testa e qualche *whisky*, escluso il caporale Wo Lee, che non beve. Poi con due bottiglie di *whisky* sono andati a casa di Tony Lacour, musicista. C'era anche Harold Mitchell e Erna Bolton, la sua compagna. Ad un certo punto trova Betty in cucina che beveva. La rimprovera, non voleva che bevesse. In cucina c'era anche Mullins, che da qualche tempo le faceva la corte. In auto vanno a Nogales, oltre il confine, perché lì i bar erano aperti tutta la notte. Però, strada facendo, cambiano idea. In auto mette Betty dietro, affinché non stesse davanti con Mullins. Si fermano a pisciare. Betty non sale più in auto. La cerca, non la trova, non era la prima volta che lo piantava in asso. E allora parte per tornare indietro. In città fa scendere tutti, ma con Mullins ritorna indietro a cercarla. Non la trova e si addormenta contro un palo della luce. Non l'ha cercata lungo i binari. Erano forse le tre e mezzo. Si sveglia e ritornano in città (I). Il sergente O'Neil ripete più o meno le stese cose. Però una volta in città lui, Van Fleet e Wo prendono un taxi e tornano indietro per cercarla. Rimandano indietro il taxi, la cercano e non la trovano e ritornano in caserma facendo l'autostop. Ha saputo che Betty era morta sui binari alle cinque del pomeriggio, informato da fratello della ragazza. Parlando con Cole, Maigret viene a sapere che Bessy e Edna non sono prostitute, ma l'equivalente. Vicino alla città c'è una base aerea con 5-6.000 militari. Passano la serata bevendo al "Penguin". Maigret vede una coppia che non è sposata. Cole lo informa che possono andare in albergo soltanto dichiarandosi marito e moglie o possono restare in auto e andare fuori città nel deserto. Bessy ha 17 anni e mezzo, è sposata e divorziata. L'agente dell'FBI si ubriaca (II). Il giorno dopo testimoniano il sergente O'Neil, poi il sergente Van Fleet, detto Pinky. Quindi, alla ripresa della seduta, testimonia Wo Lee, che era astemio. A pranzo Cole è tutto contento perché finalmente sta per incastrare un trafficante di droga. Testimonia quindi il sergente Mullins. Tranne Ward, tutti gli altri sono scapoli. Le domande sono sempre le stesse. Maigret si lamenta dentro di sé perché non facevano le domande essenziali. Forse l'inchiesta vera era stata fatta in precedenza (III)? Il dottore che ha fatto l'autopsia testimonia che la morte di Bessy è stata provocata dall'urto con il treno. Non può aggiungere altro. Maigret, uscito dall'aula del tribunale, riflette che gli americani avevano proprio tutto, le case erano circondate dai giardinetti ed erano piene di elettrodomestici. Che cosa non quadrava allora nella loro vita? Il macchinista disegna una mappa della strada e dei binari alla lavagna ed afferma di non essere riuscito a fermare il treno, perché l'ha vista all'ultimo momento. Maigret scopre che le persone che aveva incontrato non erano quasi mai nate dove vivevano. Dappertutto c'erano *juke-box* che per 5 cent suonavano musica. Alla ripresa della seduta è interrogato Elias Hansen della Southern Pacific, che cancella e rifà la mappa alla lavagna. Tra la strada e i binari aveva notato impronte maschili e femminili che si sovrapponevano (IV). Maigret riesce a fare due chiacchiere con Harold Mitchell. Ne supera l'ostilità, dicendo che non erano fatte le domande giuste. Da Harold conosce la storia della sorella. A 17 anni era sposata e divorziata. Il marito se n'era andato, aveva mandato denaro per qualche mese, poi aveva chiesto il divorzio. Non la voleva coinvolgere nelle sue scelte. In quel momento era in galera. Suo padre si era ammazzato con il camion quando aveva cinque anni. Ed erano cinque figli, nati ad un anno di distanza l'uno dall'altro. Sua madre ha fatto quel che ha potuto. Poi è interrogato il tassista, che non ha molto da dire, e un poliziotto della stradale, quindi il sergente Van Fleet. Emerge che Van Fleet e O'Neil avevano cercato di sbarazzarsi del cinese e di rimandarlo indietro con il taxi. Poi è sentita Erna Bolton, che al momento non lavorava. Afferma che Bessy accettava la corte da tutti. La sera del 27 era stata Bessy a chiedere di andare a casa del musicista. Quindi è sentita Maggie Wallach: da due mesi lavorava con Bessy nello stesso *drive-in* all'angolo della Quinta Strada. Qui Bessy e Ward si erano conosciuti. Infine è la volta del musicista, Tony Lacour. Racconta che la sera del 27 Harold Mitchell e Erna Bolton sono rimasti a casa sua. E che Harold voleva impedire alla sorella di bere anche perché era tubercolotica. Cole in auto gli presenta Ernesto Esperanza, il trafficante di droga che aveva catturato. Avrebbe pranzato con loro. Notando il rispetto di Cole verso il criminale, Maigret riflette che il rispetto era dovuto al fatto che Esperanza era un grosso trafficante (V). Sono chiamati a testimoniare diversi poliziotti coinvolti

nell'indagine. Uno confonde il nord e il sud della cartina disegnata sulla lavagna. È interrogato Hans Schmider, che lavora nell'ufficio dello sceriffo. Rifà il disegno alla lavagna e parla delle impronte di cui ha fatto il calco. Mostra anche una borsetta di pelle bianca, che Mitchell e Lorna identificano come quella di Bessy. Maigret va a cena con Cole e O'Rourke. Il commissario aveva notato che certe domande non erano mai fatte (VI). Vanno in un locale privato, dove ci sono le macchinette mangiasoldi vietate nei locali pubblici. Ogni gruppo sociale ha il suo locale. Se uno si vuole sbronzare va in un altro locale dove non è conosciuto. Uscendo, si compera una bottiglietta azzurra, che al mattino gli fa passare la sbronza. L'infrazione della legge c'è, ma è sotto controllo. L'importante è non farsi trovare ubriachi alla guida dell'auto. Maigret chiede un ritratto della vita dei vari imputati. O'Rourke glielo fa. Poi chiede perché non erano state fatte domande attinenti all'ambito sessuale, ad esempio se quella sera Bessy aveva avuto rapporti sessuali. O'Rourke risponde che erano state fatte in precedenza, ma che non serviva niente diffonderle in pubblico. Il medico aveva accertato che Bessy aveva avuto rapporti sessuali ma molte ore prima della morte. Con Mullins, in cucina, mentre Erna controllava che non arrivasse Ward. Mullins aveva confessato subito. Quando beveva, Bessy aveva bisogno di un uomo, chiunque fosse. Bessy sperava di sposare Ward. Ward si tratteneva dal divorzio perché la moglie (non coinvolta nell'inchiesta, per non darle inutili preoccupazioni) aspettava il terzo figlio. Harold era moto preoccupato per la sorella. O'Rourke li considera in sostanza tutti dei bravi ragazzi che prima o poi avrebbero messo la testa a posto. Ward (sposato e con amante diciassettenne) voleva fare colpo su O'Neil e Van Fleet che erano senza donne. E non pensava al rischio, sembrava preoccupato soltanto di Mullins. D'altra parte anche a Parigi come da per tutto i personaggi in vista sfoderano le loro amanti. Probabilmente Bessy in auto litiga con Ward per non andare a Nogales e nel deserto aspetta O'Neil e Van Fleet, a cui aveva dato appuntamento. I due a Tucson cercano di liberarsi di Wo Lee senza successo, ritornano indietro senza sospettare che Ward e Mullins stavano facendo la stessa cosa. Non sanno ancora se Bessy è stata assassinata o meno. Mancano le prove. O'Rourke se ne va. Cole dice che ogni americano guadagna ogni anno di più, che anche i negri hanno un macinino. Ma in certi momenti la casa confortevole, la moglie sorridente, i bambini ben lavati, la macchina, il club, l'ufficio e il conto in banca non sono più sufficienti. E allora si va a bere in un bar qualsiasi. Qui magari qualcuno che non hai mai visto ti racconta la storia della sua famiglia e dei suoi figli e confessa che è un gran porco oppure qualcun altro dopo una sbronza malinconica ti prende a pugni. E l'indomani mattina con l'aiuto della bottiglietta azzurra sei di nuovo in forma. La ricetta era applicata da milioni di persone (VII). Ezechiele fa venire i giurati in aula. I cinque militari indossano la tuta da galeotto. Maigret scrive un biglietto e lo fa pervenire al tavolo di O'Rourke. È chiamato a testimoniare Angelino Pozzi, che aveva riportato in città O'Neil, Van Fleet e Wo Lee. Riferisce che è stato fermato da Wo Lee, che Wo Lee ha chiamato i suoi amici, che i suoi amici sono comparsi dopo alcuni minuti. Uno dei giurati, un negro, chiede che gli imputati, sotto giuramento, dicano quando hanno visto Bessy l'ultima volta, viva o morta. Testimoniano Ward, Mullins. Van Fleet afferma di non essere stato sui binari e rifiuta di dire che cosa ha visto sui binari. Afferma che non è stato lui. È riconvocato Schmider: nei rifiuti della caserma ha trovato un paio di scarpe le cui suole coincidono con le impronte lasciate dalle scarpe che seguivano Bessy. Non è potuto risalire al proprietario. È sentito Wo Lee. Sui binari aveva sentito dei rumori, come di due persone che litigano. Non sa se era una voce di donna. Poi ha sentito O'Neil chiamare O'Fleet. A questo punto è arrivata l'auto di Pozzi e l'ha fermata (VIII). Van Fleet confessa. O'Neil era da una decina di minuti con Bessy. Avevano comperato una bottiglietta di *whisky* per ubriacarla e poi avere rapporti con lei. Aveva fatto loro comodo che Bessy fosse abbandonata nel deserto, in ogni caso avrebbero tentato a Nogales o in un altro luogo. Non l'avevano trovata subito perché erano stanchi e ubriachi. O'Neil aveva trovato Bessy addormentata vicino ai binari e si era steso al suo fianco. Bessy lo scambia per Ward. O'Neil la fa bere. Egli si avvicina, ma fa rumore. Bessy si sveglia e li accusa di essere dei bastardi e grida che non è una puttana. O'Neil cerca di farla tacere, affinché Wo Lee non sentisse. Alla fine Bessy si libera della sua stretta e fugge a zig zag sui binari, inciampa e cade. In quel momento Wo Lee li chiama. O'Neil le dà un'occhiata, ma dalla strada Wo Lee li richiama e O'Neil la lascia dov'era. Ritornano alla base e vanno a dormire senza dir niente a nessuno. A questo punto è risentito nuovamente O'Neil, che riconosce di aver iniziato un rapporto sessuale con la ragazza. Un rumore fatto da Van Fleet l'aveva svegliata e lei si era arrabbiata nel vederlo. Aveva cercato di farla tacere, lei era sfuggita, era inciampata e infine era caduta sul binario. Le scarpe sono sue. Non aveva pensato al treno, perché dalla strada lo chiamavano. Non aveva intenzione di ucciderla. A pranzo Maigret chiede a O'Rourke se ha letto il biglietto. Se lo era dimenticato. Lo legge. C'era un nome: O'Neil. O'Rourke precisa che non può essere accusato di stupro, perché la ragazza seppur ubriaca era consenziente, né di averla picchiata, ma la falsa testimonianza gli sarebbe costata almeno 10 anni. Erano soltanto ragazzini balordi. Ward sembra far la pace con Mullins: i reciproci sospetti erano ingiustificati. I giurati si ritirano in sala di consiglio. Sarebbero rimasti un paio d'ore. Maigret non conosce il verdetto, perché deve riprendere il viaggio (IX).

Commento

1. Maigret è in trasferta in USA, ospite di un collega americano. È coinvolto quindi in un mondo e in un modo di condurre l'inchiesta molto lontano dal suo

mondo parigino. In tal modo lo scrittore cambia il menù al suo devoto lettore e il lettore è contento. Simenon trascorre molti anni negli USA, poiché dopo il 1945 in Francia e in tutta Europa si scatena la caccia ai collaborazionisti con il regime nazional-socialista tedesco. Ritorna in Europa soltanto negli anni Cinquanta, prima sulla Costa Azzurra, poi a Losanna. Suo fratello invece entra nella Legione Straniera e perde la vita.
2. Il protagonista è il commissario Maigret, che vuole studiare il modo di operare dei colleghi americani. Segue l'inchiesta, ma non svolge le indagini. Ne discute con Cole e con O'Rourke. Indivia in anticipo il "colpevole". Cole è l'agente dell'FBI che lo accoglie negli USA. Non può essere considerato deuteragonista o spalla. L'inchiesta è scandita da Ezechiele, ma sono ugualmente importanti i giurati, peraltro descritti in modo generico (un negro, un indiano…). Ed è importante O'Rourke, che è *coroner* e capo dei vicesceriffi. Si potrebbe dire che Maigret è il protagonista formale o d'ufficio, perché fanno tutto gli altri personaggi a seconda delle loro funzioni. Ward e Mullins sono due amici, che restano tali. Ward cerca di mostrare la sua conquista, Bessy, ai tre pivelli: Van Fleet, O'Neil e Wo Lee. Lui ci sa fare con le donne, essi no!
3. Le donne o, almeno, le ragazze non ci fanno una bella figura. Bessy, la ragazza travolta dal treno, ha 17 anni, un matrimonio fallito alle spalle, è tubercolotica e dedita all'alcol. Il fratello cerca inutilmente di proteggerla. Non è una prostituta, ma l'alcol la rende disponibile a tutti. Vuole sposare Ward, che gliel'ha promesso, anche se sa che ha moglie e due figli. Peraltro non si fa problemi a "tradirlo" con il suo migliore amico. Ward non è migliore di lei. Rivendica la ragazza come sua proprietà privata, da ostentare agli amici. Ma alla fine non rompe l'amicizia con Mullins che se l'è fatta. Ci sono poi Edna e Maggie, che hanno una vita non molto più soddisfacente di lei. Sperano di sistemarsi con qualcuno. Prima o poi Edna si farà sposare da Harold Michell, il fratello di Bessy.
4. I sentimenti coinvolti sono pochi e non particolarmente profondi: l'amore che è semplice desiderio sessuale di Bessy e dei cinque indagati, l'amicizia che si mantiene anche se Mullins fotte l'amante dell'amico, la parziale ostilità di Harold verso Maigret, lo straniero impiccione, il desiderio femminile di sposarsi, il diffusissimo piacere di ubriacarsi, la serenità che regna in tribunale, il senso di protezione di Harold verso la sorella, l'irresponsabilità di Ward verso la moglie e i due figli, e la sua vanità di volersi mostrare più "macho" di tutti ai tre pivelli, a prescindere dalle conseguenze. Non è scorretto parlare di società degradata. A questa realtà si contrappone la professionalità della società "buona", che giudica i poveracci: Ezechiele, i giurati, O'Rourke, Cole ecc. Ma anche i "buoni" si danno all'alcol e poi magicamente ritornano in sé e in senno con la bottiglietta azzurra. Maigret cerca di vedere, di capire, ma poi non condanna né assolve. Un ospite non deve andare al di là della sua parte.
5. La strategia del tribunale americano è molto semplice: sentire tutti i testimoni, che sono sotto giuramento. Sono sentiti i principali imputati (i cinque militari) (1), sono sentiti anche i loro amici (Edna, Maggie, Harold, Lacour) (2), i poliziotti che hanno fatto le prime indagini (3), il medico che ha fatto l'autopsia (4), altri testimoni come il tassista e l'automobilista Angelino Pozzi che ha preso in auto i tre militari (5), tecnici specializzati come Hans Schmider e Elias Hansen della Southern Pacific (6). Il coordinatore o responsabile dell'inchiesta (*coroner*) è il capovicesceriffi O'Rourke (7). Ci sono poi Ezechiele e i giurati (8-9). Attraverso le testimonianze (per quanto, per vari motivi, contraddittorie) O'Rourke ed Ezechiele ricostruiscono l'accaduto con tutte le incertezze che presenta e che non sempre è possibile emendare. Tocca poi ai giurati decidere se le prove sono sufficienti o meno. Peraltro O'Rourke ha già fatto un preinterrogatorio, molto più approfondito, e in sostanza conosce da tempo tutti o quasi gli imputati e le loro storie di vita. Anche Maigret a Parigi sonda la vita dei personaggi dei casi in cui è coinvolto. Non fa il doppio interrogatorio (in privato e davanti alla giuria), ma commenta che quel che conta sono i risultati, non il metodo seguito per raggiungerli.
6. Lo scrittore arricchisce il romanzo mettendo a confronto le procedure americane e quelle francesi. Oltre a ciò fornisce uno spaccato della società americana, della sua ricchezza, delle sue insoddisfazioni compensate dalla trasgressione mediante uso di alcolici, praticata nei bar nazionali fino all'una di notte. Infine la scoperta che quasi tutti gli imputati avevano alle spalle una vita difficile, che li rendeva fragili e ben presto noti alla polizia.
7. Lo stile è semplice, chiaro, colloquiale e usa il linguaggio quotidiano. L'inchiesta e la scoperta del "colpevole" è importante, ma lo scrittore affascina anche con i dialoghi, con note di colore o di costume ecc., che rendono più interessante e verisimile la storia. I dialoghi occupano il 90% dello spazio. Il romanzo si gusta pagina dopo pagina, perché gli interrogatori non sono meccanici, c'è sempre una novità o una sorpresa. Perciò è importante il finale, ma anche tutto il romanzo.
8. Il romanzo ha una struttura semplice, elegante ed efficace: il *coroner* deve interrogare cinque indiziati, ma anche i tecnici e i poliziotti che hanno svolto le indagini, ma anche altri testimoni indirettamente coinvolti, ma anche gli amici degli indiziati, e poi i giurati potevano fare domande. C'è anche un secondo ed ultimo giro di interrogatori. Si distribuiscono tutti questi elementi in 10 capitoli, si aggiunge qualche osservazione filosofica o sociologica o poliziesca o di costume, ed il gioco è fatto. In questo caso addirittura Maigret assiste all'indagine e non conosce il verdetto dei giurati, perché è già partito per un'altra città.
9. La morale del romanzo è che Parigi o Tucson o il mondo intero è tutto uguale, poiché è dominato dagli

stessi istinti e dagli stessi sentimenti. E che, in questo caso, gli imputati sono soltanto dei ragazzini balordi, ma non per questo meno colpevoli. Tuttavia sono interessanti anche le riflessioni di Simenon-Maigret sugli americani che hanno tutto ma che sentono il bisogno di trasgredire, di ubriacarsi, di confessarsi. E di ritornare in forma con la bottiglietta azzurra. Insomma anche la trasgressione delle regole sociali è diffusissima, organizzata e fatta con discrezione. La propria fama e la morale pubblica sono salve. Negli stessi anni Bradbury faceva la stessa riflessione in *Fahrenheit 451*, riassunto più sotto, nell'ultimo capitolo: **Romanzi italiani e stranieri del Novecento (1890-2010)**: gli americani hanno tutto, ma non sono felici, e sono odiati. Cinquant'anni dopo la situazione è rimasta immutata.

10. La Casa Editrice Adelphi ha pubblicato in una collana specifica tutte *Le inchieste di Maigret*. Il romanzo qui riassunto con le sue sette edizioni è uno dei più gettonati.

11. La vita è paradossale o anche vendicativa. Nei romanzi l'ispettore Maigret è un esempio rarissimo di uomo equilibrato e responsabile. Nella vita invece Simenon ha pessimi rapporti con la prima moglie, che si dà all'alcolismo a causa dei suoi continui tradimenti con altre donne. E anche con la figlia Marie-Jo (1953-1978), che si suicida con un colpo di pistola al cuore. È più facile dare consigli agli altri che metterli in pratica.

----------I☺I----------







1-2. Jean Delannoy, *Maigret tend un piège* (*Maigret tende una trappola*), film, F, 1958.

3. George Simenon, *Tre inchieste del commissario Maigret*, "Il giallo di Epoca", 11.08.1978.

Genere: fantascienza

Isaac Asimov, *Prima Fondazione* o *Cronache della Galassia* o *Fondazione*, 1951

Isaac Asimov (Petroviči, Russia, 1920-New York 1992) è uno scrittore americano di fantascienza e di divulgazione scientifica. Ha inventato le tre leggi a cui i robot devono obbedire.

Riassunto. Il romanzo si snoda per i primi 200 anni del Piano Seldon.

Prologo
Gaal Dornik, un matematico, giunge su Trantor, capitale dell'Impero Galattico, per incontrare Hari Seldon, l'iniziatore della psicostoria, ed entrare nel suo gruppo di matematici. Seldon è giunto alla conclusione che l'Impero sta decadendo e che in pochi secoli sarebbe arrivato un periodo di barbarie lungo 30 mila anni. Grazie alla psicostoria egli ritiene possibile ridurre tale periodo a soli 1.000 anni. Dornik è arrestato e processato con Seldon. Lo scienziato propone alla corte di istituire una comunità di scienziati per creare un'*Enciclopedia Galattica*, che salvasse l'intero sapere scientifico. Dopo il processo l'imperatore riceve in via ufficiosa Seldon e Dornik, e in alternativa alla condanna a morte propone che il gruppo di scienziati riunito da Seldon realizzi l'*Enciclopedia* in un pianeta periferico chiamato *Terminus* (in latino vuol dire *confine*, in inglese *capolinea*). Seldon accetta l'esilio, che egli stesso aveva previsto e che fa parte di una serie di crisi (le *Crisi Seldon*), il cui superamento avrebbe dato luogo a un impero più solido e duraturo.

Prima Crisi: Salvor Hardin
Nei 50 anni successivi all'esilio gli Enciclopedisti si espandono sul pianeta Terminus. Il loro capo è Lewis Pirenne, che sta per pubblicare il primo volume dell'*Enciclopedia Galattica*. Il resto della popolazione, che non ha alcun interesse per l'opera, è guidata da Salvor Hardin, il sindaco liberamente eletto. Hardin è un uomo politico capace, che grazie alla carica è presente anche nel Consiglio della Fondazione. La prima crisi è provocata dalle mire espansionistiche di Anacreon, un regno che si è staccato dall'Impero Galattico e che vuole conquistare Terminus, che controlla l'energia atomica. L'Impero è ormai troppo lontano e non può aiutare, nonostante le rassicurazioni date dall'ambasciatore Lord Dorwin in visita sul pianeta. Lord Dorwin, all'apparenza superficiale, ma molto abile e subdolo, cerca notizie sull'origine dell'Umanità, localizzata secondo gli studiosi antichi in un pianeta situato tra il Sole, Alfa Centauri e Sirio, senza escludere altre possibilità. Il punto di forza di Terminus è il controllo dell'energia atomica. Anacreon invece ha centrali obsolete, di cui non conosce più il funzionamento. Hardin riesce a trovare una soluzione accettabile per tutte le parti, anche se Terminus è indifeso. La crisi coincide con la ricorrenza del cinquantenario della Fondazione, che diventa l'occasione per conoscere i piani di Seldon. Lo scienziato, morto da tempo, appare come ologramma nella Volta del Tempo e rivela il motivo che lo ha spinto a creare la Fondazione. La pubblicazione dell'*Enciclopedia Galattica* è soltanto lo stratagemma per raccogliere un gruppo di scienziati in una zona remota dell'Impero e diffondere il sapere nei regni che si sono resi indipendenti. La crisi dell'Impero, come dimostreranno anche le crisi successive, è provocata dalla graduale perdita delle conoscenze e dall'uso empirico della tecnologia. Seldon accenna anche ad una Seconda Fondazione situata *nella parte opposta della Galassia*. Poi scompare. Queste rivelazioni spingono gli Enciclopedisti a interrompere l'*Enciclopedia*, a non contare più sull'aiuto dell'Impero e a confidare soltanto sulle proprie forze.

Seconda Crisi: Il Potere Spirituale
Trent'anni prima Hardin aveva superato agevolmente la prima Crisi Seldon, sfruttando la posizione strategica di Terminus e il suo controllo dell'energia atomica, di cui concede l'uso senza distinzioni. È stato però necessario instaurare il *culto della scienza* e una gerarchia ecclesiastica, dedita alla sua gestione e alla sua diffusione. I sacerdoti sono strettamente legati al potere politico, di cui fanno gli interessi, poiché con i loro artifici luminosi riescono a circondare i regnanti con un'aura mistica. Su Anacreon Wienis, un principe reggente molto ambizioso, amministra il regno perché il nipote Leopoldo, erede al trono, è minorenne. Vuole attaccare la Fondazione per vendicarsi della sconfitta di trenta anni prima, che aveva messo il regno nelle mani della stessa. Riesce ad avere in mano tutte le carte vincenti: ha inviato la flotta di astronavi a minacciare Terminus e prende prigioniero lo stesso Hardin, giunto sul pianeta per assistere all'incoronazione di Leopoldo. Hardin deve affrontare con successo la crisi, le elezioni e un'opposizione interna determinata, che lo accusa di immobilismo in politica estera. Ed organizza contromisure efficaci, ritenendo che le varie difficoltà abbiano un'unica soluzione. Con l'aiuto del sommo sacerdote Verisof, "scomunica" il potere temporale spegnendo le centrali, divenute templi di culto, e scatenando la rivolta della popolazione che si vedeva privata di tutte le macchine e gli strumenti ad energia atomica. Nello stesso momento il cappellano di guerra presente sulla nave ammiraglia provoca l'ammutinamento di tutta la flotta ed evita l'attacco sacrilego a Terminus. Sconfitto, Wienis si uccide. Il potere della Fondazione si consolida. Seldon appare nella Volta del Tempo, giudica la crisi superata grazie alla religione e al potere spirituale sui pianeti intorno a Terminus, ma avverte che l'egemonia non sarà stabile. La prossima crisi avrebbe messo in evidenza i limiti della diffusione delle

conoscenze scientifiche sotto la copertura della religione e con l'aiuto della gerarchia ecclesiastica.

Intercrisi: Il ricatto ad Askone

Tenendo conto delle parole di Seldon, la Fondazione affianca la figura dei mercanti a quella dei sacerdoti. Essi hanno il compito, non molto apprezzato, di introdurre il culto dell'energia atomica nei nuovi pianeti. Limmar Ponyets, un mercante, deve affrontare una rischiosa operazione quando gli viene chiesto di andare in aiuto di Eskel Gorov, imprigionato su Askone. Gorov, che in realtà è un'agente della Fondazione, giunge sul barbaro pianeta per introdurre la religione atomica e con essa quel commercio che tanta forza economica ha dato all'organizzazione di Seldon. Le leggi a fondamento religioso di Askone vietano assolutamente l'uso dei macchinari atomici, probabilmente a causa di antichi e ormai dimenticati disastri. Ponyets inizia a trattare con il Gran Maestro, capo della comunità. E, per convincerlo a rilasciare l'amico e nello stesso tempo ad introdurre strumentazione ad energia atomica, gli regala un piccolo aggeggio capace di produrre l'oro. Il regalo si dimostra efficace. Allo stesso modo Ponyets supera le resistenze di Pherl, un giovane consigliere. In cambio di vari metalli gli cede un piccolo aggeggio atomico che trasforma un materiale vile in oro. La strategia di Ponyets ha successo: se il potere religioso non apriva ai commerci con la Fondazione, egli avrebbe rivelato che si erano fatti corrompere. Questo modo disinvolto di risolvere i problemi provocherà difficoltà all'espansione della Fondazione e porterà all'ultima Crisi Seldon nei primi 150 anni dalla morte dello scienziato.

Terza Crisi: Hober Mallow

Alcune navi della Fondazione sono scomparse, forse catturate da astronavi del pianeta Korell, una repubblica guidata con mano autoritaria dal Commodoro Asper, che non vuole aprirsi ai commerci con gli altri pianeti. Il segretario del sindaco di Terminus, Jorane Sutt, teme di essere davanti a una Crisi Seldon. Perciò manda Hober Mallow, un mercante, su Korell in missione esplorativa. Mallow accetta malvolentieri di andare, perché deve piazzare la sua percentuale di prodotti. Ma parte con un altro mercante, Jaim Twer, che vorrebbe fondare un partito al servizio dei mercanti. Così i due partono verso Korrell, a bordo della *Far Star*. Il ricatto di 30 anni prima ad Askone aveva provocato una violenta reazione contro la Fondazione, tanto che Korell e molti altri pianeti avevano dichiarato fuori legge i preti della Fondazione, e ne avevano vietato l'accesso sotto la pena la morte. Giungono su Korell. Sono in attesa da diversi giorni, quando l'equipaggio dell'astronave fa entrare un prete della Fondazione, Jord Parma, per evitargli il linciaggio da parte di una folla inferocita. Mallow contro il volere dell'equipaggio e dello stesso Twer decide di consegnare Parma, a cui era obbligato di prestare aiuto. La mossa è vincente: poco dopo è convocato ufficialmente dal Commodoro. Grazie alla libertà di movimento così ottenuta, Mallow scopre che il pianeta è aiutato militarmente dall'Impero. La moglie di Asper è figlia di uno dei Viceré imperiali. Egli vende i macchinari e scrive una relazione per Sutt, poi decide di esplorare Siwenna, un pianeta alla periferia dell'Impero. Qui incontra Onum Barr, un anziano esponente della resistenza locale contro l'Impero. Grazie ai contatti di Barr Mallow riesce a incontrare un tecnico di un impianto nucleare. Scopre che i tecnici fanno funzionare le macchine per esperienza, ma che sono incapaci di comprenderne il funzionamento e, se necessario, di ripararle. E questa ignoranza si era ormai diffusa in tutto l'Impero. Mallow torna quindi su Terminus. Qui è accusato da Sutt di aver mandato a morte il prete della Fondazione. In tal modo pensa di liberarsi del mercante, che al rientro dalla missione era stato accolto come un trionfatore. In consiglio però Mallow dimostra che il prete accolto sull'astronave era in realtà un agente provocatore della Polizia Segreta di Korell. Così sconfigge Sutt, vince le successive elezioni a sindaco, poi consolida il commercio con Korell. Sutt è contrario a questa politica, che rafforza il pianeta nemico e lo rende più pericoloso per Terminus. Oltre a ciò il potere religioso perde importanza, poiché non serve più per coprire di un'aria mistica i macchinari atomici, e i commercianti si sganciano dalle interferenze dei preti. Ma i calcoli di Mallow sono corretti: la ricchezza prodotta dal commercio ha reso Korrell dipendente dalle importazioni. Perciò un conflitto avrebbe eliminato il benessere appena acquisito. La popolazione, per non perderlo, preme su Asper e lo costringe a un accordo di pace. In tal modo Mallow supera la Crisi Seldon e fa procedere la Fondazione sulla strada che porta alla futura ricostruzione dell'Impero.

Commento

1. L'opera ha una struttura semplice: prologo, prima crisi, seconda crisi, crisi di Askone, terza crisi. Ogni crisi è costruita in modo semplice: c'è un protagonista, c'è un deuteragonista amico-nemico, c'è un antagonista. Gli altri romanzi cambiano però la loro struttura. I cambiamenti ci sono ma non intaccano mai la struttura e il filo conduttore di fondo. Perciò è sufficiente esaminare un'opera per avere un'idea soddisfacente dell'intera saga. I personaggi sono tutti umani e, anche se viaggiano per l'universo, alla fin fine sono i nostri vicini di casa, i nostri compagni di lavoro, la nostra azienda e l'azienda che fa concorrenza alla nostra. In questa sovrapposizione Asimov è semplicemente grande ed efficace. Il lettore si sente sempre coinvolto, partecipe e protagonista, anche perché negli infiniti universi di Asimov ci sono soltanto esseri umani (e poi i robot)...
2. Il romanzo occupa i primi 200 anni. Le Crisi Seldon potevano essere aumentate a dismisura. La struttura del romanzo è quindi a fisarmonica. Lo stesso discorso vale per la serie di romanzi che occupa il millennio: il ciclo della fondazione è

arricchito con *Fondazione e Terra*, che delinea un panorama che va oltre la *Prima* e la *Seconda Fondazione* e apre la saga a nuove prospettive, la costruzione di Gaia. Insomma una serie di episodi sono le tessere che formano un romanzo, una serie di romanzi sono le tessere che formano la saga che occupa *metà* millennio. Ogni romanzo ha le sue invenzioni originali e le sue sorprese. Asimov è, omericamente, *semper alius et idem*. I romanzi hanno questa collocazione temporale:

a) [*Preludio alla Fondazione* e *Fondazione anno zero* (due romanzi scritti alcuni decenni dopo): l'incontro tra Hari Seldon, l'imperatore Cleone I e il primo ministro Eto Demerzel che è il robot Daneel Olivaw].
b) *Fondazione*, Seldon, anno 0-49; 50-150 anni dopo: la Fondazione supera le prime tre crisi Seldon.
c) *Fondazione e Impero*, 150 anni dopo: la Fondazione si scontra con l'Impero e ne sconfigge i generali; 230 anni dopo: la Fondazione si scontra con il Mulo, l'imperatore dotato di poteri telepatici, e ne è sconfitta.
d) *Seconda Fondazione*, 230 anni dopo: prima parte, il Mulo cerca la Seconda Fondazione e ne è sconfitto; seconda parte, la Prima Fondazione cerca, trova e sconfigge la Seconda Fondazione.
e) *L'orlo della Fondazione*: Trevize scopre che il Piano Seldon funziona troppo bene, cerca i supervisori, li scopre, deve scegliere il futuro dell'umanità e sceglie Galaxia; e *Fondazione e Terra*: Trevize e Pelorat ricercano la Terra, la mitica culla dell'umanità, 498 anni dopo.

Asimov considera il punto di vista della Prima Fondazione, della Seconda Fondazione, di Gaia, di Galaxia, e naturalmente del Mulo e degli altri nemici delle due Fondazioni. Le storie e i personaggi non sono mai appiattiti e scontati, nemmeno le vittorie o le sconfitte: in un primo momento il Mulo sconfigge la Prima Fondazione, poi ne è sconfitto; la Prima Fondazione scopre, ricerca, trova e (apparentemente) sconfigge la Seconda Fondazione; il Piano Seldon funziona troppo bene, ciò fa sospettare che qualcuno operi efficacemente e con successo per farlo andar bene...
3. Il narratore è onnisciente, ma spesso sta dietro alle spalle del protagonista, di cui segue le mossa e i pensieri. Abilissima è stata l'idea di iniziare i vari episodi con un trafiletto preso dall'*Enciclopedia Galattica*. L'effetto realistico è straordinario.
4. C'è sempre il lieto fine, ma nel senso che, nonostante i dritti e i rovesci, le due Fondazioni vanno nella direzione stabilita e prevista da Seldon. Le vittorie sono importanti, ma le sconfitte (peraltro apparenti) non allontanano dalla retta via. L'ottimismo dello scrittore è al di là di ogni ragionevole dubbio. Asimov con grandissima abilità riesce ad evitare ogni rozzo meccanicismo, che avrebbe raffreddato la storia e le simpatie del lettore verso il Piano Seldon e verso i personaggi che ha creato. Ma con il senno di poi si può anche dire che il finale è aperto. La Prima Fondazione si scontra con il Mulo, un personaggio dotato di poteri telepatici che nessuno aveva previsto: la psicostoria si fonda sui grandi numeri, non sulle caratteristiche del singolo individuo. Poi scopre che c'è una Seconda Fondazione di cui non sapeva nulla, la cerca e (apparentemente) la sconfigge. Trevize poi scopre che sopra le due fondazioni ci sono le possibilità aperte da Gaia, il pianeta vivente. Anche il lettore è compiaciuto per la sorpresa fattagli dallo scrittore. L'epopea è una scatola cinese e c'è sempre qualcuno più in alto che tira le fila...
5. Viene da dire che lo sviluppo della storia assomiglia alla triade di tesi, antitesi e sintesi, concepita dal filosofo prussiano W.G. Hegel (1770-1831); e che le due Fondazioni e ugualmente Gaia assomigliano alla Provvidenza cristiana che sovrintende alla storia degli uomini. Ma poi la religione è un imbroglio fatto di cerimonie per controllare la popolazione, anche se parla di uno Spirito dell'Universo, a cui si deve ubbidire, ed anche se serve per diffondere apparecchiature che funzionano ad energia atomica. Lo scrittore è troppo infarcito di scienza e di spirito scientifico, per poter capire altre realtà e altri mondi del possibile. Hari Seldon è il Messia laico, anzi il Messia-scienziato, che si dedica alla salvezza dell'umanità. Non è chiaro perché si preoccupa dell'umanità che vive 900 anni dopo la sua morte. Lo stesso vale per le due Fondazioni che ha creato: perché dedicarsi alla salvezza dell'umanità e non a fare i propri interessi? Ne *L'orlo della Fondazione* anche un robot evoluto ed autocosciente si fa in quattro per servire l'umanità. Forse si tratta, semplicemente, dello stesso sentimento che i genitori provano verso i figli. Altri problemi che rimangono in sospeso (ma uno scrittore non può perdere tempo a giustificare tutto!) sono i consistenti finanziamenti che un gruppo segreto deve avere per poter operare; e più un gruppo è grande, più è facile infiltrarsi o più è facile che ci siano dei traditori. Che invece non compaiono mai. Nella Seconda Fondazione nessuno tradisce in 500 anni. Ma Caino e Abele non insegnano nulla, non sono mai esistiti? No, mai esistiti.
6. La storia è una *fabula*, l'intreccio non era necessario, anzi avrebbe tolto grandiosità ai fatti narrati.
7. Presi dai loro impegni politici o storici gli uomini dimenticano l'esistenza delle donne, e viceversa. Ma Asimov fa divulgazione scientifica, non educazione sentimentale. Né educazione sessuale. I suoi primi lettori degli anni Cinquanta impiegarono qualche anno (oggi non più), per scoprire il gentil sesso e darsi da fare.
8. In un'occasione Asimov prende in giro i filologi. Lo fa con il personaggio di lord Dorwin, che con il ragionamento evita di andare a controllare direttamente un'ipotesi. Lo scrittore *forse* prende in giro anche gli accademici delle università americane…
9. I romanzi non abbandonano mai la visione della scienza che l'autore si è formato nella giovinezza. Celebra la scienza e la conoscenza scientifica, viste

costantemente come fautrici di civiltà, di benessere e di progresso. E da questo orizzonte non si allontana mai. Nella saga ci sono distruzioni di pianeti, ma gli effetti negativi della scienza passano sempre in secondo piano. Le bombe atomiche che hanno distrutto Hiroshima e Nagasaki sono ignorate, e ugualmente il problema delle scorie radioattive che accompagna l'uso dell'energia atomica. Egli ha il culto dell'energia atomica come altri hanno il culto del *jogging* o dei santoni orientali. Oggi invece si cerca di smantellare le centrali nucleari perché i rischi sono troppo elevati e gli incidenti costosissimi in termini economici e sociali [Three Mile Island (USA, 1979), Chernobyl (Ucraina, 1986), Fukushima (Giappone, 2011) ecc.]. Se si vuole, si può confrontare l'ottimismo scientifico di Asimov con quello di Jules Verne, vissuto cento anni prima. Sono uguali. Ma la scienza di Verne non era ancora capace di inquinare e distruggere il mondo, anche se il carbone riusciva ad annerire tutti gli edifici di Londra. Perciò il riscaldamento a carbone fu vietato.

10. Questo come gli altri romanzi mostra il razionalismo argomentativo davvero esasperato dello scrittore. I personaggi con l'aiuto del solo ragionamento creano teorie sorprendenti o che lasciano perplessi. Sembra quasi di essere davanti a un giallo, di cui non si riesce ad individuare l'assassino. E invece lo scrittore fa sempre quadrare i conti, anche se in modo talvolta disonesto. Ad esempio il piano messo a punto da Hardin e da Verisof come l'ammutinamento concordato con il cappellano della flotta imperiale compaiono nel colloquio tra Hardin e Wienis. Il lettore è sorpreso e compiaciuto, ma è anche abituato dai gialli classici ad avere nelle mani e sotto gli occhi tutte le tessere e tutte le informazioni per trovare la soluzione e l'assassino. Le "partite a scacchi" (o i meccanismi) con molte mosse prevedibili sono una caratteristica dell'intera produzione di Asimov, che rivela grandi conoscenze e grandi abilità di scrittore. Ma nella realtà quotidiana le cose vanno sempre all'opposto e risultano imprevedibili, forse perché sono casi singoli… Al supermercato cerchiamo sempre la cassa più veloce. Pensiamo di aver fatto la scelta giusta, quando la cassiera chiude la cassa oppure ha finito la carta e perde tempo oppure deve rispondere al telefono aziendale. Eppure avevamo o credevamo di avere sott'occhio *tutte* le *poche* variabili coinvolte!

11. L'idea della psicostoria è sicuramente geniale. Lo scrittore ha soltanto 25 anni quando la inventa. Nella pratica è una rielaborazione del calcolo delle probabilità (che vale soltanto per i grandi numeri), applicato anche dalle assicurazioni quando stipulano la polizza su un'automobile o su un altro bene di valore. L'idea di raccogliere l'intero scibile è assai recente e si deve agli enciclopedisti francesi, che dal 1750 al 1772 hanno pubblicato l'*Enciclopedia, o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, una operazione culturale di 4.000 copie per 11 volumi più 5 di tavole (divenuti alla fine 28), che ha messo in moto l'economia tipografica del tempo. La visione enciclopedica del sapere è però tipica del Medio Evo, che aveva una mentalità sistematica e amava le raccolte di sapere messe in bell'ordine. Il calcolo delle probabilità non risale a René Descartes (1596-1650) e al suo *spirito di geometria*, ma a Blaise Pascal (1623-1662) e al suo *spirito di finezza*. Asimov radica la saga nella storia della scienza moderna e fa anche dell'ottima divulgazione scientifica. Ben inteso, tira acqua al suo mulino, ma ognuno di noi ha il diritto o l'interesse di farlo.

12. La quadrilogia completa della Fondazione è pubblicata in ISAAC ASIMOV, *Fondazione. La quadrilogia completa (1953-1983)*, Mondadori, Milano 1983, 1985:

a) *Prima Fondazione* o *Cronache della Galassia* (*Urania*, n. 317 bis, 1963), pp. 7-148;
b) *Fondazione e Impero* o *Il crollo della Galassia centrale* (*Urania*, n. 329 bis, 1964), pp. 149-300;
c) *Seconda Fondazione* o *L'altra faccia della spirale* (*Urania*, n. 338, 1964), pp. 301-444;
d) *L'orlo della fondazione* (*Oscar fantascienza*, n. 1848, 1985), pp. 445-740.



1. *Astronave*, 2009.

Genere: fantascienza

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, 1953

Ray Bradbury (Waukegan, Illinois, 1920-2012) è uno scrittore e sceneggiatore statunitense, che innova la fantascienza.

Riassunto.

Parte prima. Il focolare e la salamandra

Per Montag appiccare l'incendio era una gioia indescrivibile. Fa il pirofilo, brucia i libri. Sulla spalla ha l'insegna della salamandra, l'animale che non brucia nel fuoco. È tardi. Andando a casa incontra una ragazza, Clarissa McClellan, che ha 17 anni. La ragazza si lascia bagnare dalla pioggia e passa il tempo a chiacchierare con lo zio Louis e la zia Maude. È considerata antisociale, perché è curiosa e pone sempre domande. Lo zio è stato arrestato perché faceva il pedone. Montag la ascolta con piacere. Anche le sere successive la vede. Rientra in casa. Trova la moglie in pericolo di vita perché ha ingoiato l'intero tubetto di sonnifero. I bombardieri passano sulla casa e la fanno tremare. Chiama il Pronto Soccorso. Arrivano due infermieri. Ormai non occorreva il medico, perché i casi erano troppi ed era stato tutto automatizzato. Essi le fanno la lavanda gastrica e con una trasfusione le sostituiscono il sangue. Costo: 50 dollari. Erano le due del mattino. Un'ora prima aveva visto Clarissa. Il mattino dopo la moglie si sveglia affamata. Non ricorda niente. Dopo colazione va nella sala con la sua famiglia: tre pareti della stanza mostrano immagini. Vorrebbe avere anche la quarta parete così, costa soltanto 2.000 dollari. Quattro mesi del suo stipendio, pensa Montag. Le pareti sono interattive: i personaggi si fermano e le danno il tempo per leggere le sue battute. La notte dopo incontra nuovamente Clarissa, che strofina una radichiella sotto il suo mento e poi sotto il mento di Montag: se lascia il colore, vuol dire che la persona è innamorata. Montag non risulta innamorato. Egli protesta, affermando che invece lo è. Poi la ragazza corre via sotto la pioggia. In caserma Montag vede il Segugio Meccanico ringhiare in sua presenza. Era un cacciatore di odori. Grazie al suo "naso" raggiungeva le vittime e con il suo pungiglione le uccideva. La sera successiva Clarissa gli chiede se ha figli. Risponde che non sa perché non ne ha. Clarissa gli fa notare che non si fanno mai domande e che la gente non è mai lasciata parlare. Lei poi rigoverna la casa senza l'aiuto degli elettrodomestici. La settimana successiva ha tutti i giorni uguali. La vita è ripetitiva. La settimana prima era stato portato in manicomio il proprietario dei libri che avevano bruciato. Montag è convinto che non fosse pazzo. In occasione dell'ultimo incendio aveva dato un'occhiata a un libro di fiabe. Suona l'allarme. Accorrono sul posto indicato da una denuncia anonima: una villetta di tre piani abitata dalla signora Blake. Scoprono i libri, li innaffiano di cherosene. La signora accende un fiammifero e si brucia con i suoi libri. Torna a casa. Come di consueto, sua moglie ascolta musica con la microcuffia. Non ricorda nemmeno quando si sono incontrati. La moglie ama correre in auto. D'altra parte la legge imponeva di correre. Correre e non pensare. Gli incidenti non erano importanti. Clarissa e la sua famiglia sono scomparsi. Il giorno dopo Montag non se la sente di andare al lavoro. Poco dopo arriva Beatty, che lo convince a tornare al lavoro. Gli racconta che 50 anni prima il Governo aveva vietato i libri. È vero, un tempo i vigili del fuoco andavano a spegnere gli incendi. Ma, da quando le case sono fatte con materiali che non bruciano, i vigili sono divenuti pirofili, vanno a bruciare i libri. Il tempo era sempre meno, così non si leggevano più libri se non in riassunto. I riassunti sono divenuti sempre più brevi. I libri poi fanno notare le differenze sociali. Per motivi di democrazia era meglio che esse non si notassero. Del passato erano rimasti soltanto i fumetti e le riviste erotiche. Ogni pirofilo attraversa un momento di crisi, ma poi gli passa. Il Governo scheda i sovversivi. Poi il superiore se ne va. La moglie lo convince ad andare al lavoro, ma egli tergiversa. Non si sente felice, la donna sì, con la sua "famiglia". Montag prende i libri messi dietro la grata del condizionatore e li sparpaglia sul pavimento. Li aveva presi nelle sue incursioni di pirofilo. Qualcuno è alla porta. Non aprono.

Parte seconda. Il crivello e la sabbia

Montag e la moglie passano tutto il pomeriggio a leggere, mentre fuori piove. Montag si accorge che il Segugio Meccanico è dietro la porta. I bombardieri fanno tremare la casa con il loro passaggio. Egli ricorda che un giorno al parco aveva scoperto un uomo con un libro. Aveva finto di non notarlo. Si era messo a parlare con lui. Si chiamava Faber. Era un ex docente, non voleva parlare delle cose, ma del significato delle cose. Ne aveva notato l'indirizzo. Gli telefona. Dalla telefonata Montag capisce che la *Bibbia* che ha in mano potrebbe essere l'unica copia rimasta. Chiede alla moglie se la "famiglia" la ama. La moglie chiede perché fa domande così sciocche. Esce. Prende la metropolitana. Ha la *Bibbia* in mano. La gente lo guarda in silenzio. Ricorda quando era bambino. Aveva cercato di riempire un setaccio di sabbia perché un bambino gli aveva promesso 10 cents. Ma la sabbia passava tra le maglie e il crivello rimaneva vuoto. La pubblicità di un dentifricio è ripetuta all'infinito. Va da Faber, che dopo qualche incertezza lo accoglie. Con Faber egli si lamenta che nessuno più ascolta, non manca niente, ma non si è felici. Faber dice che i libri sono importanti perché fanno pensare e perché ci fanno agire con consapevolezza. Gli uomini di cultura però erano ormai vecchi, deboli ed emarginati: non possono cambiare la situazione. Alla fine Montag lascia il libro e se ne va con una radio a conchiglia nell'orecchio. Faber lo avrebbe seguito e poteva parlare con lui ad ogni momento. A casa Montag trova Mildred con le amiche. La signora Phelps ricorda che ha avuto tre mariti e che non ha mai pianto. Montag dice che vuole parlare con loro. Esse sono

sbalordite. Montag chiede alla signora Phelps come stanno i suoi figli. La signora gli ricorda che non ha mai voluto bambini: sono fastidiosi. La signora Bowles ha avuto due bambini con taglio cesareo, per non soffrire. Li tiene a scuola 9 giorni su 10. A casa li sbatte in salotto ed accende la TV. I suoi figli preferirebbero prenderla a calci che baciarla. Montag passa a parlare di politica. Le donne confessano che hanno votato il candidato più bello. Montag va a prendere un libro e legge una poesia. Ad ascoltarla, la signora Phelps si mette a piangere: è ingiusto che le faccia ascoltare cose tristi. A questo punto le donne abbandonano precipitosamente la casa. Nell'auricolare Faber lo rimprovera. Al lavoro Beatty gli chiede se la crisi è passata e lo convince della bontà della decisione del Governo di eliminare i libri. Suona l'allarme, tutti si precipitano sulla Salamandra, l'auto dei pirofili. E giungono davanti alla casa di Montag.

Parte terza. La fiamma risplendente

Per Montag è una sorpresa. La moglie sta uscendo di casa e se ne va su un taxi. Chiede chi è stato a denunciarlo. Beatty gli dice la moglie e, prima ancora, le amiche della moglie. Egli gli aveva mandato il Segugio Meccanico, ma a quanto pare non aveva accolto l'avvenimento. Il Segugio è lì, da qualche parte, non doveva tentare di fuggire. Montag è costretto a bruciare la sua casa. Poi è agli arresti. Beatty lo colpisce alla testa. La ricetrasmittente esce dall'orecchio. Beatty se ne impossessa. Poi gli intima di consegnargli il lanciafiamme. Egli si rifiuta. Il pirofilo si avvicina, ed egli lo incendia. È subito aggredito dal Segugio Meccanico, ma riesce a colpire anche lui con il fuoco. Quindi recupera alcuni libri e fugge. Zoppica, perché il Segugio aveva già iniziato a iniettargli l'ago. Riflettendo sull'accaduto, si persuade che Beatty si era fatto uccidere di proposito. Gli elicotteri della polizia iniziano la caccia all'uomo. La gamba inizia a rispondergli. Entra in una stazione di rifornimento. La guerra era stata dichiarata. Montag deve attraversare una vasta strada. Controlla che non ci siano automobili. I pedoni erano normalmente usati come birilli da investire. È ormai a metà del percorso, quando un'auto piena di ragazzi parte. Inciampa e cade per terra. La macchina lo evita per un soffio: se lo investiva a terra, avrebbe sbandato e si sarebbe schiantata. Raggiunge la casa di Black, uno degli altri pirofili, nasconde alcuni libri in cucina. Riprende la fuga. Raggiunge la casa di Faber. È silenziosa. Entra dal retro. Gli consegna i libri che ha. Faber gli dice di raggiungere i "vagabondi" accampati lungo la ferrovia. Seguono per TV la caccia all'uomo. Gli elicotteri scendono accanto alla casa bruciata di Montag, il segugio viene lanciato. Si lasciano. Egli riprende la fuga. Anche Faber sarebbe partito. Raggiunge il fiume, si spoglia, abbandona i vestiti alla corrente. Poi vi si immerge. Poco dopo arriva il Segugio, che però perde le tracce. Montag esce dal fiume e raggiunge i "vagabondi". È accolto amichevolmente da Granger. Si sistema intorno a un fuoco. E assiste alla fine della caccia. In un'altra parte della città il Segugio raggiunge e uccide un ignaro passante. Lo spettacolo era finito. Granger presenta gli altri componenti del gruppo. Ognuno di loro era il libro che ricordava. Facevano una vita tranquilla e rispettosa delle leggi, per non mettere in pericolo la ricchezza che avevano in memoria. Sarebbe stata utile dopo la guerra. Assistono al bombardamento della città, che in pochi istanti si dissolve in polvere. Mildred, sua moglie, era sicuramente morta, ma Faber si era salvato. La città è spianata. Granger, mentre prepara la pancetta in padella, ricorda la storia di un uccello, l'araba fenice, che muore nel fuoco e che dal fuoco risorge. Un giorno i libri che avevano in memoria sarebbero stati utili a qualcuno. Poco dopo partono per il nord. Montag riflette: c'è il tempo della demolizione e il tempo della costruzione, il tempo del silenzio e il tempo della parola. Ognuno doveva dare il suo contributo, per ricostruire la Città. Il suo era il libro che aveva in memoria.

Commento

1. Il romanzo si inserisce nel clima della guerra fredda scatenata dagli USA (istituzione della NATO in Europa, 1951) contro l'URSS (conseguente istituzione del Patto di Varsavia, 1953). Dal 1951 al 1953 è la guerra di Corea, voluta dagli USA, che porta a massacrare i coreani in nome della democrazia. C'è anche l'esplosione del maccartismo (1945-1955) e della sua strumentale paura per il comunismo, che si traduce in una cultura del sospetto verso tutto e tutti. I bombardieri compaiono con il loro rombo ed infine distruggono la città. Usano bombe atomiche, l'arma micidiale dichiarata possibile da Einstein e costruita da Fermi ed Oppenheimer, tre fisici ebrei, per gli USA. Tuttavia non si sa chi siano i nemici che bombardano la città: nella seconda guerra mondiale da poco finita il suolo americano non era mai stato bombardato… Il romanzo tocca anche molti altri temi: la mancanza di comunicazione all'interno della società, dei gruppi, della famiglia, la solitudine dell'individuo; il lavaggio del cervello voluto dal Governo e attuato dai *mass media*; l'egoismo personale, il rifiuto del dolore e della maternità, l'ostilità o l'impossibile comunicazione fra genitori e figli; la mancanza di curiosità e di affetti sinceri; la felicità che i beni materiali non riescono a dare; infine l'appiattimento dei valori per evitare i conflitti sociali.
2. C'è però anche un tema più profondo e lontano: la città o società ideale, immaginata da Platone, Campanella, Moore, Thoreau, Orwell, Skinner, da contrapporre alla città e alla società del presente. Le città ideali immaginate si dividono facilmente in due gruppi: l'*utopia positiva* (la *Repubblica* di Platone) e l'*utopia negativa* (*1984* di Orwell), insomma la città che noi dobbiamo desiderare e la città che dobbiamo evitare. Nella riga finale compare la Città con l'iniziale maiuscola. Dovrebbe essere la città in cui l'uomo diventa felice. La Chiesa cattolica, più avveduta e prudente, ha messo il paradiso, la *Civitas Dei*,

cioè la città ideale, all'altro mondo. I laici fanno costante professione di bigottismo e stupidità.
3. Grande protagonista è la società americana, che è dedita al lavoro e che evita costantemente di pensare e di "responsabilizzarsi". Gay e Mildred sono una tipica famiglia americana, che *forse* ha deciso di non avere figli. Se li avesse avuti, avrebbe fatto come la signora Bowles: parto cesareo, figli a scuola e in salotto a giocare con la TV, ma niente affetto, né da una parte né dall'altra. Per lo scrittore il Governo è malvagio e onnipotente: elimina la cultura e i libri perché fanno pensare, usa a proprio vantaggio i *mass media* e fa un lavaggio profondo dei cervelli alla popolazione, elimina i dissenzienti con il Segugio Meccanico. Oggi l'assassinio è praticato al livello mondiale dalle squadre speciali o dai droni. Si tratta della *democrazia totalitaria*, di cui i libri di storia non parlano mai. Un regime uguale o peggiore del regime sovietico o nazional-socialista o fascista, da sempre accusati di essere regimi totalitari che negano libertà all'individuo. Gli USA sono responsabili della crisi del 1929, che ha danneggiato tutte le economie mondiali. E sono all'origine della seconda guerra mondiale e di tutte le principali guerre del sec. XX. Bradbury li accusa soltanto di fare il lavaggio del cervello ai cittadini e di costringerli a vivere valori generici e superficiali. Si sente rivoluzionario per queste modestissime critiche! Poi indica in quattro intellettuali vagabondi il futuro dell'araba fenice: contento lui... Un altro critico apocalittico (a parole) del sistema americano è Kurt Vonnegut (1922-2007), che ha avuto un largo seguito in Europa. Le sue critiche pungono meno di uno spillo. Peraltro i critici della società europea come la Scuola di Francoforte non sono migliori, sono venuti, hanno "criticato" e sono scomparsi dalla circolazione. Il valore della cultura classica e umanistica e il valore meramente strumentale della scienza e della tecnologia sono difesi a spada tratta dagli intellettuali italiani dell'Ottocento come del Novecento.
4. Il modello negativo di famiglia è quello di Gay-Mildred, Phelps e Bowles. Il modello positivo è quello di Clarissa. La prima è fatta di individui massificati. La seconda è fatta di individui tra loro diversi e interattivi. Lo scrittore recupera il problema delle tensioni provocate dalla *società di massa* sorta alla fine dell'Ottocento, che rifiutava l'individualità in nome dei vantaggi della produzione in serie e di massa. La critica filosofica a questa società industriale-consumistica è fatta dal filosofo tedesco Friedrich Nietzsche (1844-1900), che mette insieme scienza, religione e società industriale. Le accusa di aver staccato l'uomo dalla terra e di aver inventato idoli ascetici. Dieci anni dopo Bradbury, nei primi anni Sessanta, prima in USA e poi in Europa inizia la contestazione degli *hippy*, i *figli dei fiori*, che poi diventa contestazione giovanile del sistema sociale e del consumismo. Un fuoco fatuo durato una decina di anni, poi tutto è tornato come prima.
5. Il tema della guerra è in sordina. L'autore fa della guerra il fuoco che distrugge l'araba fenice. Ma poi l'uccello risorge dalle sue ceneri, come dice esplicitamente Beatty, tessendo l'elogio dei pompieri pirofili. Insomma la guerra è vista in termini positivi: dopo la distruzione si ricostruisce. Non è chiaro se il paragone è volontario (ipotesi più probabile) o se è sfuggito alle mani dello scrittore. Sicuramente, a parte ogni ottimismo di maniera o per necessità, dopo i bombardamenti americani e inglesi su Germania, Italia e Giappone, bisognava tirarsi su le maniche e sgambettare… Magari le popolazioni bombardate non avevano nessuna voglia di morire per poi rinascere, avrebbero preferito continuare la loro vita da cani. Un'interpretazione perfida potrebbe essere questa: dopo la distruzione dell'Europa fatta da USA e Gran Bretagna, l'economia americana spicca il volo. Fa prestiti agli Stati europei, le industrie americane si riciclano in modo indolore, da industrie di guerra diventano industrie di pace e piazzano i loro prodotti in Europa, che ha bisogno di tutto. Ultimamente gli USA hanno applicato la stessa strategia in Iraq (2001). Qui l'hanno anche affinata: hanno aggredito e distrutto, hanno messo al potere un governo fantoccio (ma democratico…), si sono presi il petrolio, nella ricostruzione hanno fatto lavorare soltanto ditte americane, hanno spinto alla guerra civile sunniti e sciiti, che vivevano in pace sotto Saddam Hussein. Ed oggi (2015) l'Iraq è ancora nel caos...
6. Il tema della cultura e dei valori è in primo piano e molto sentito. Nella società delineata dal romanzo la cultura è molto semplificata e poi riassunta, per dare tutti i classici a tutti. Poi anche i riassunti sono eliminati perché troppo complessi e soprattutto perché fanno pensare. Così sono sostituiti dai fumetti e dai giornali pornografici. Tuttavia accanto a questo tema c'è anche un altro tema ugualmente importante *e straordinariamente attuale*: la cultura è appiattita per eliminare i conflitti sociali. Un libro non piace ai negri? Lo si elimina. Un libro denuncia il pericolo del tabacco? Lo si elimina… Tutto deve essere uguale, omogeneo, intercambiabile, proprio come il pezzo di una macchina nella catena di montaggio. L'uguaglianza quindi per lo scrittore è un segno di impoverimento culturale, un prezzo che si paga per avere la pace sociale. Egli si rifiuta di pagare questo prezzo: Montag è in crisi, non è felice, si sente solo, cerca qualcosa di diverso dai beni materiali. Il romanzo (ed è degli anni Cinquanta!) andrebbe letto se non altro per questa lucidissima conclusione: se vuoi eliminare i conflitti, se vuoi la pace sociale, tu, Stato, devi reprimere ogni critica, ogni manifestazione e ogni espressione che offende qualcun altro. Domanda: non era meglio evitare il *melting pot*? Esso non ha funzionato e non poteva funzionare: oggi la società americana è composta da piccole comunità con valori conflittuali, legate alla cultura d'origine e mai integrate né integrabili le une con le altre.
7. Per Bradbury le donne sono superficiali, legate alle cose materiali, incapaci di sentimenti. Insomma sono delle oche. La libertà di opinione è un diritto, anche quando l'opinione è offensiva. E noi non abbiamo

nessuna intenzione di contestare o di censurare le sue idee. Se vogliono, le femministe si diano da fare. Nei decenni successivi gli USA sono sconvolti da un femminismo esasperato e violento, che parla di società fallocratica e vuole liberarsi del maschio. Un testo di quegli anni da leggere è ERICA JONG, *Paura di volare* (1973), Bompiani, Milano 2000.

8. Secondo l'autore gli intellettuali sono pieni di paura come Faber e non svolgono la loro funzione di critica verso la società costituita né quello di indicare i valori da porre alla base della propria vita. A dire il vero, egli non ha certamente il cuore di leone: le critiche che fa sono modestissime, non sono neanche punture di zanzare. Oltre a ciò negli USA gli intellettuali sono del tutto integrati nel sistema e sarebbe assurdo pretendere che criticassero veramente o addirittura demolissero il sistema industriale-finanziario che costituisce la potenza americana. Un modestissimo e confusionario film americano come *Easy Rider* (*Libertà e paura*, 1969) diventa addirittura il simbolo della contestazione giovanile, perché fa qualche banale e insulsa critica al sistema capitalistico americano. I protagonisti usano la droga e non amano lavorare. I cattivi, cioè la classe media americana, odiano i protagonisti perché hanno belle moto e i capelli lunghi. I cattivi sono anche ignoranti: non sanno che le moto non si trovano sotto i cavoli (come i bambini), ma sono sfornate dall'industria automobilistica, perciò i giovani contestatori sono un segmento di mercato ambito, perché ha (o, il che è lo stesso, i loro genitori hanno) forti disponibilità economiche… Presso i giovani americani ed europei il film diviene addirittura un mito grazie all'avallo dei critici che gli attribuiscono ben due *nomination* all'Oscar.

9. Il linguaggio è particolarmente curato, è pieno di aggettivi e di metafore. Spesso le immagini retoriche fanno dimenticare la trama sottostante. Il romanzo è anche un romanzo letterario. Qualcuno potrebbe anche dire che è soltanto un *buon* romanzo *letterario*, che alla società costituita fa una (piccola) critica che il lettore si aspetta e che annuncia senza drammi la distruzione provocata dai bombardamenti atomici. Possibile? Sì, possibile: sono soltanto sogni di una mattina di mezz'estate, che scompaiono dopo la prima colazione.

10. C'è ancora il tema della scienza, vista negativamente: gli elettrodomestici, le armi di distruzione di massa. Negli USA la scienza regala gli elettrodomestici di massa negli anni Cinquanta, una grandissima rivoluzione dentro le mura domestiche, e stava regalando anche i sacchetti di plastica, non biodegradabili e perciò fortemente inquinanti, che 50 anni dopo sono vietati per legge. Comunque sia, la scienza appare in sordina ed è semplicemente la scienza del tempo. I computer e altre invenzioni fantascientifiche sono del tutto assenti. Lo scrittore è ben lontano dall'ammirazione e dal culto della scienza professati negli stessi anni e per decenni da Isaac Asimov, suo coetaneo.

11. Lo scrittore rifiuta la società tecnologica, che ha dato gli elettrodomestici. A dire il vero, gli elettrodomestici fanno risparmiare tempo (e creano posti di lavoro), che si può dedicare a occupazioni più elevate o ai propri passatempi. Forse egli non vede le cose dal punto di vista delle donne, che si devono occupare della casa e delle faccende domestiche… La critica sembra di chi non sa che farsene degli elettrodomestici, perché ha la moglie che gli lava i piatti e stira le camicie. D'altra parte alla loro comparsa gli elettrodomestici sono rifiutati per due motivi: costano e non c'è denaro per acquistarli (è la storia della volpe che dice che l'uva è acerba); e costringono a cambiare abitudini millenarie, e ciò è psicologicamente faticoso. E poi non si sa dove si va a finire. Un'altra reazione di rifiuto (nel romanzo come nella società) è verso la pubblicità martellante che compare all'improvviso. È giustamente fastidiosa, ma in seguito è addolcita ed anche gli interessi e le orecchie del consumatore sono difesi. In Italia negli anni Settanta i film presentati dalle televisioni private sono interrotti ogni dieci minuti dagli spot pubblicitari. E alla fine un film di 90' dura 150'…

12. L'idea di bruciare libri è interessante e curiosa. Ma non trova conferma nello sviluppo successivo dell'editoria. Probabilmente va intesa in senso metaforico: i libri sono censurati e appiattiti. Resta soltanto il loro riassunto, sempre più breve. In seguito, oltre ai romanzi di massa, ci sono fotocamere, videocamere (cassette e videocassette sono ormai scomparsi), CD-ROM e DVD, telefonini, memorie digitali ecc. di massa, che vanno a costituire l'enorme industria della comunicazione, dei viaggi e dell'intrattenimento. Ma questi temi sono lontani dal romanzo ed anche lontani dagli anni Cinquanta. Oggi i libri d'intrattenimento costano pochissimo…

13. Il romanzo nasce come una serie di racconti lunghi, riuniti in un unico volume nel 1953. È tradotto in italiano (anche con il titolo *Gli anni della fenice*) dalla Mondadori nel 1966. Lo stesso anno diventa un film spettacolare e coinvolgente, giustamente di successo, diretto da François Truffaut. Il testo sembra già una sceneggiatura di film, e di un film a basso costo, incentrato sulla recita degli attori. In Italia in quegli anni non c'era eccesso ma penuria di libri: la popolazione non aveva denaro per comperarli e restava affamata di cultura d'intrattenimento. Doveva accontentarsi delle traduzioni televisive dei grandi romanzi dell'Ottocento europeo. In bianco e nero fino al 1978.

14. Il titolo indica forse il punto di accensione della carta nella scala delle temperature Fahrenheit. Comunque sia, nel romanzo 451 è il numero che si trova sull'elmetto del protagonista. La prima parte del romanzo indica un animale mitico, la *salamandra*, cioè la cultura, che non brucia al fuoco. La seconda parte indica il *crivello*, la mente umana, che non riesce a trattenere la cultura e a pensare a causa della pubblicità martellante e della politica autoritaria e repressiva del Governo. La terza parte indica la *speranza*: il fuoco distruttore della guerra aprirà la società a un futuro diverso, guidato dalla cultura salvata dai "vagabondi", gli ex docenti universitari. La persecuzione

dei dissenzienti e dei dissidenti è una costante della "democrazia" americana, non una semplice intemperanza di McCarth. Ad esempio nel 2003 sono perseguitati in vario modo gli appartenenti all'industria cinematografica e televisiva, che si erano detti contrari alla guerra in Iraq. Molti di essi sono accusati di essere "antiamericani" o "non patriottici", perché avevano punti di vista opposti rispetto a quelli del governo. Insomma nella democrazia americana la libertà di opinione esiste, *purché* tu la pensi come il governo.
15. L'opera si può apprezzare (o criticare) e capire meglio tenendo presente la cultura americana e europea che va dagli anni Venti agli anni Cinquanta: nel 1927 l'austriaco Fritz Lang gira *Metropolis*, che mostra un mondo ossessivo scandito dalle macchine; nel 1932 Aldous Huxley pubblica *Il mondo nuovo*, che descrive l'uso dell'eugenetica e del controllo mentale, per forgiare un nuovo modello di società; nel 1947 George Orwell (discepolo di Huxley) pubblica *La fattoria degli animali* (scritta nel 1937-43, pubblicata nel 1945), una parodia del sistema politico sovietico e dello stalinismo; nel 1948 Orwell pubblica ancora *1984*, una feroce critica ai tre regimi totalitari (Oceania, Eurasia, Estasia) che si sono spartiti il mondo. Non sappiamo come gli scrittori sovietici o cinesi vedano la società occidentale. I loro romanzi sono da sempre censurati. E poi *è ovvio* che si deve essere nemici del comunismo, che nega la libertà di pensiero e di azione, ed amici della democrazia. Per altri romanzi si rimanda a

http://it.wikipedia.org/wiki/Distopia

16. Il romanzo va confrontato con la saga coeva della fondazione di Asimov. Ed anche con un romanzo intellettuale e letterario come *Il Deserto dei Tartari* (1940) di Dino Buzzati. Lo fa da solo il lettore.
----------I☺I----------









1-4. François Truffaut, *Fahrenheit 451*, film, F, 1966. *Soltanto un romanzo e un film di fantascienza? Fosse così! Bradbury immagina una società in cui non si deve offendere nessuno, quindi sono vietate tutte le parole potenzialmente offensive e soprattutto i libri, che contengono visioni antitetiche e conflittuali della realtà. Oggi il "politicamente corretto" serve a tappare la bocca all'avversario. Poi c'è il rispetto alle minoranze, trasformate così in vacche sacre e in privilegiati. Poi ci sono parole "offensive" come* bianco, negro, magro, grasso, *usate da sempre. Ma sinistri e democratici si sono scatenati contro coloro che essi odiano ed hanno inventato razzismo, xenofobia, maschilismo, sessismo, il macho, il bullo, lo* stalker *ecc. A Londra nel 2008 per "rispetto" alle minoranze arabe è stato censurato Lucas Cranach il Vecchio,* Venere *(1530), che faceva pubblicità a una mostra. Ma sono stati censurati anche i versi di Alighieri su Maometto (*If *XXVII, 22-63), i testicoli della* Fontana di Nettuno *(Bo), opera di Giambologna (1563-66). Gli "intellettuali" di Sinistra intendono distruggere i nostri valori, smantellando* padre *e* madre, *e le canzoncine di Natale, che offenderebbero gli stranieri.*

Genere: *spy story*

Gérard De Villiers, *SAS a Istanbul*, 1965

Gérard De Villiers (Parigi, 1929-Parigi, 2013) è uno scrittore francese di *spy story*. Nel 1965 inventa il personaggio di SAS, Sua Altezza Serenissima Malko Linge, un agente segreto, anzi segretissimo, al servizio della CIA.

Riassunto. Sua Altezza Serenissima Malko Linge è in una stanza dell'Albergo Hilton sul Bosforo. Ammira lo stretto mentre pensa al suo castello. All'improvviso un urlo: per la finestra vede cadere un agente americano con cui aveva appuntamento di lì a poco (p. 15). *Flash-back*. Alcuni giorni prima durante la messa a punto del sonar il *Menphis*, un sottomarino americano, è affondato (120 **morti**). Le navi americane si allertano e, quando compare, riescono ad affondare il sottomarino (sovietico) attaccante (un numero imprecisato di **morti**). Il comandante della nave è però stupefatto di trovare un sottomarino sovietico nel Bosforo e allerta la CIA. Intanto a Izmit sulla spiaggia approda il corpo di un uomo-rana (1 **morto**). Il vice-console russo Dimitri Richkoff si precipita a vedere, poi si mette in contatto con la sua centrale. Riceve l'ordine di distruggere corpo e documenti. Il vice-console americano John Oltro riesce a vedere il corpo dell'uomo-rana (è un marinaio sovietico) e ruba un biglietto (è un biglietto di cinema). A Istanbul Elko Krisantem, un turco dal passato oscuro, ex sicario ma senza lavoro che viveva facendo il tassista, è ingaggiato da un agente russo per andare a Izmit a impossessarsi dei documenti dell'uomo-rana e far scomparire il cadavere. Per coincidenza il tenente americano Carol Watson lo assolda per andare a Izmit a rubare i documenti dell'uomo-rana. Quando esce dall'obitorio della polizia, seguono il furgone che porta il cadavere. Watson ha un piano per rubare i documenti: Krisantem tampona il pulmino e poi si mette a litigare con l'autista, egli ruba la busta con i documenti. Il tamponamento offre però subito dopo la scusa a Krisantem di lasciare Watson in albergo per aggiustare l'auto. Raggiunge il furgone, con una scusa riesce a far fermare l'autista, lo strangola e fa precipitare il pulmino incendiato (1 **morto**). Telefona che ha eseguito metà lavoro e dice che il recupero dei documenti si presenta più difficile del previsto. Ritorna quindi a recuperare Watson, che porta a Istanbul. Strada facendo, cerca senza successo di uccidere il tenente americano. Watson ritorna all'Hilton. In camera è atteso da due sicari e precipitato dalla finestra (1 **morto**). Qui finisce il *flash-back* (p. 51) e la storia riprende come *fabula*. Con prontezza di riflessi SAS esce di stanza e prende l'ascensore. Ci sono due tizi che stanno scendendo. Li memorizza, ma decide di non seguirli. Ricorda che tre giorni prima a Poughkeepsie (Stato di New York), dove vive in una villetta, aveva ricevuto la visita di William Mitchell, responsabile della CIA per il Medio Oriente e suo amico personale, che aveva bisogno di lui. Parlano anche del castello di SAS che ingoia montagne di denaro. Egli era riuscito a strappargli un contratto di 50 mila dollari per la sua missione. Parte subito. All'arrivo a Istanbul nell'atrio dell'Hilton incontra una ragazza turca, **Leila, danzatrice del ventre** che aveva visto una sola volta tempo addietro al Cairo. La invita a cena e poi, con successo, al dopo cena. Krisantem è picchiato da due agenti sovietici andati a casa sua, perché non ha portato a termine la missione Ma poi lo ingaggiano nuovamente: deve portare in giro gli agenti americani e riferire. Poco dopo il turco riceve la visita di due agenti americani, Chris Jones e Milton Brabeck, due montagne di muscoli. Lo informano che ha perso un buon cliente: Watson è stato suicidato. Poi vogliono sapere che cosa hanno fatto a Izmit. Convinto dalle minacce, il turco racconta del finto incidente e della busta con i documenti rubata. Poi ha ricondotto l'americano all'albergo. In una seduta con Chris Jones e Milton Brabeck, SAS, l'ammiraglio Cooper e il colonnello turco Liandhi il console americano si chiede se c'è un qualche collegamento tra il sottomarino sovietico che puntava sul Bosforo e il furgone distrutto con il cadavere dell'uomo-rana. Il turco informa dei tre sistemi di difesa sul Bosforo: una rete, le mine e un centro di ascolto con sonar. Malko li informa che prenderà al suo servizio Krisantem e chiede a Chris Jones e Milton Brabeck di limitarsi a guardargli le spalle. Quindi corre da Leila: è pericoloso far aspettare una donna. SAS si fa accompagnare ad Izmit da Krisantem. Vuole vedere il luogo in cui il furgone si è incendiato. Il turco lo porta. Malko gli chiede come faceva a saperlo. L'altro gli dà risposte confuse. Poi vanno da John Oltro, il vice-console americano. Questi mostra il biglietto del cinema, che forse non è importante. Malko scopre che era un biglietto di un cinema di Sebastopoli, sul mar Nero, di cinque giorni prima. I russi erano quindi riusciti a far passare il sommergibile dal mar Nero al mar Mediterraneo! Con Leila SAS si fa una gita in barca sul Bosforo, riflettendo. Ad un tratto è colpito dalla carcassa di una nave. Fa l'amore con la ragazza, mentre i due guardia-spalle li osservano. Al rientro trova il biglietto di **Nancy Spaniel, giornalista americana**, alloggiata nell'albergo, che si sta occupando del *Memphis*. Egli le chiede se ha sentito parlare dell'*Arkhangelsk*, la nave bruciata di cui aveva visto la carcassa. La ragazza risponde che era una petroliera sovietica. Con l'aiuto di Krisantem SAS ritorna sulla petroliera. Non trova niente. È sorpreso che non fosse stata recuperata: l'impresa non era difficile. La sua prodigiosa memoria gli dice che non si può trattare dell'*Arkhangelsk*: aveva una chiglia diversa. L'almanacco delle navi nella biblioteca del console americano gli conferma che non è l'*Arkhangelsk*. Malko porta Leila e Nancy a cena al "Mogambo", un costoso locale, e flirta con tutte e due. Krisantem li accompagna. Poi informa il suo contatto sovietico che Malko vuole

ritornare sulla nave l'indomani. Un ubriaco importuna Nancy. Malko la difende. L'altro lo assale con un pugnale, ma Leila lo aggredisce alle spalle e lo fa fuggire. La ragazza lo aspettava in camera dopo lo spettacolo: conosceva l'assalitore. Poco dopo Malko è in camera della ragazza: Nancy gli aveva sbattuto la porta in faccia. SAS e Leila vanno a casa di Omar Cati, il sicario. Lo stanno raggiungendo, quando un biondo lo avvicina e gli spara alle spalle (1 **morto**). Brabeck lo insegue, ma è fermato da un pope che indica in lui l'assassino. Sparando per aria l'agente si libera di lui. Ma il sicario era ormai scomparso. Il console telefona a SAS che aveva trovato l'impresa che aveva tentato il recupero della nave. Era la Belgrat. Aveva impiegato uomini-rana e una draga, ma senza successo. Malko chiede per telefono all'ammiraglio Cooper quanto sarebbe costato il recupero e quanto avrebbe reso la vendita della nave: 200-300.000 contro 250.000. Raggiunge la sede della Belgrat. Si trova stranamente in un vicolo malfamato. È cacciato via. Egli dice che è venuto a saldare un debito con il proprietario. L'uomo, di nome Kür, lo accoglie. Per altro denaro gli racconta che Belgrat era morto circa un anno prima, investito di notte (1 **morto**). Erano stati pagati per il recupero della nave, ma non lo avevano fatto. Erano pagati per far niente. Per ordine di Belgrat aveva licenziato tutti gli uomini. Poi, finiti i lavori, Belgrat aveva detto di riassumerne alcuni, ma il giorno dopo era morto. SAS riflette: era strano che i russi si fossero rivolti ad un'impresa sgangherata come quella di Belgrat. Telefona a Cooper e gli chiede un lavoretto. Visita un'altra impresa di recupero, la Goulendran & Co., a cui propone di acquistare per conto suo la nave sovietica bruciata. E lascia giù 2.500 dollari per aggirare eventuali difficoltà frapposte dai turchi. In albergo trova un biglietto di Leila, che poi lo raggiunge seminuda in camera. Si lamenta dei due guardia-spalle che si è trovata in camera. Ne è uscita richiudendoli in bagno… Malko li va a liberare. La giornata passa tranquilla. Il tenente Hill raggiunge Malko e gli riferisce che sono andati ad esplorare la nave. La nave si poteva recuperare facilmente, ma non valeva la pena di recuperarla, era marcia e insicura. SAS pensa che, per di più, non era l'*Arkhangelsk*. Ritorna da Goulendran, che gli dà cattive notizie: i sovietici non intendono assolutamente vendere la nave. Egli era andato a vederla. Dopo le dovute riparazioni si poteva vendere ai greci. Quelli comperano tutto. SAS ritorna in albergo: Krisantem è sempre occupato a lucidare la Buick. Salendo in camera, nota una faccia che gli sembra di aver già visto, ma caccia il pensiero. Va da Jones e Brabeck: sarebbero andati sulla nave. Nancy gli telefona e lui le sta proponendo di raggiungerlo, quando si ricorda che la faccia era del pope. In fretta e furia recupera Krisantem e i due guardia-spalle e ritorna da Goulendran. Era stato torturato e poi ucciso (1 **morto**). Con Krisantem, Jones e Brabeck Malko raggiunge la nave. Leila gli ha noleggiato una barca con tre marinai. SAS e Jones la esplorano sistematicamente. Agli inizi non trovano niente. Poi scoprono una camera di immersione per uomini-rana. La petroliera era una base galleggiante per uomini-rana. Quando raggiungono la barca, sono accolti da colpi di armi automatiche che uccidono i tre marinai (3 **morti**). Sono presi alle spalle da uomini-rana. Poco dopo sono tirati fuori dei guai dall'arrivo di Brabeck e dei soldati turchi. Krisantem cerca di uccidere Malko, ma SAS riesce a disarmarlo e a farsi raccontare tutta la storia. Quindi gli propone di fare il doppio gioco. Il turco è costretto ad accettare. Su richiesta di SAS Cooper manda uomini-rana ad esplorare i dintorni della nave sovietica. Questi scoprono una galleria lunga 100 metri e alta 18. Vi poteva passare un sottomarino atomico di ridotte dimensioni (i sovietici li stavano costruendo da qualche anno), ma era necessario che uomini rana lo guidassero. Arriva la notizia che la nave era saltata in aria. Malko ricorda all'ammiraglio che i sovietici, per far passare i sottomarini, avevano bisogno della complicità di qualcuno alla base sonar di controllo. Poi chiede di avere l'elenco dei turni e dei permessi degli uomini della base. È stanco e distrutto, ma Leila lo raggiunge in camera… Spogliando l'elenco Malko individua il tenente Beyazit assentatosi all'improvviso per andare dalla madre ammalata. Gli tende una trappola. Gli fissa un appuntamento a nome di Doneskha, il contatto sovietico. Gli dice che è venuto lui a ritirare la lista dei turni di guardia. Beyazit la consegna, Malko lo fa arrestare da Milton e Balbeck. Il turco accusa Krisantem di averlo tradito. Malko corregge: è stata involontariamente sua madre. Al console americano, che pensa di far saltare la galleria, Malko popone di rendere ai sovietici pan per focaccia. Chiamato, Beyazit confessa: un gruppo di giovani ufficiali vuole tentare un colpo di Stato e i sovietici forniscono armi e denaro. Suo fratello e altri 50 cadetti saranno fucilati. Malko chiede di restare solo e propone a Beyazit un patto: una morte con onore e la salvezza per il fratello. In cambio ritorna al suo posto e li avvisa quando passa il prossimo sottomarino sovietico. L'ammiraglio Cooper fa piazzare una petroliera americana nel porto di carico. Sarebbe stata la base per gli uomini-rana americani. La sera Malko abborda **Lise, una *hostess* svedese**, che accetta l'invito a cena. Krisantem l'avrebbe portato al ristorante, Leila era gelosissima, poi li avrebbe raggiunti. Malko travestito da ufficiale va sulla petroliera americana e prende contatto con gli uomini-rana. Essi individuano la galleria, dove c'è una corrente terribile. Malko arriva a cena. La ragazza aveva già mangiato. Lei lo chiama cafone, perché era arrivato con due ore di ritardo. Malko si giustifica dicendo che ha dovuto aspettare una lunga telefonata, ma si punisce: avrebbe saltato la cena. Compera un cestino di more selvatiche: le avrebbero mangiate insieme. La ragazza si scioglie, ma subito si indurisce: la cravatta era annodata alla rovescia. La ragazza gli chiede ironica se si spogliava per telefonare, lo accusa di volersene fare due in una serata e lo

pianta in asso. In albergo incontra Leila, che si volta dall'altra parte. Una serata nera. Beyazit passa la lista al contatto sovietico, che lo informa che le armi sono arrivate. Nel centro di ascolto Beyazit e un colonnello turco ascoltano i rumori del passaggio del sommergibile e subito fanno sgomberare il Bosforo. Il sommergibile sovietico è fatto saltare (un numero imprecisato di **morti**). Il costo dell'operazione è di due uomini rana che mancano all'appello (2 **morti**). Doneskha è sorpreso dall'esplosione: se la galleria era saltata, i suoi capi non lo avrebbero perdonato. Raggiunge la casa di Krisantem, ritenendolo colpevole di tradimento. Non lo trova. Allora ne uccide la moglie (1 **morto**). Krisantem vuole vendicarsi e poi vuole partire con Malko. Beyazit incontra Doneskha, che lo vuole uccidere: lo lega a una mina che andava alla deriva nel Bosforo. Poco dopo essa fa saltare il *Korun*, un mercantile russo (1 **morto** e un numero imprecisato di **morti**). Doneskha e due scagnozzi ritornano a casa di Krisantem. Il turco riesce ad ucciderne due (2 **morti**). Doneskha se ne va. Malko invita Lise a una passeggiata al Corno d'Oro. Krisantem, Jones e Brabeck li accompagnavano. Lei accetta, la proposta era allettante. Sul Corno un lungo mercantile sovietica è guidato da due rimorchiatori. All'improvviso il cavo di uno si spezza. Il mercantile è scagliato sulla banchina. Le casse sul ponte cadono e si aprono. Escono le armi per gli insorti. Poco dopo qualcuno spara su di loro. Malko individua il killer, Jones e Brabeck si lanciano al suo inseguimento e riescono a ferirlo a morte. Prima di essere raggiunto si avvelena (1 **morto**). Malko porta Lise in camera, ma appena entrati vedono Leila che balla una danza del ventre. Lise lo schiaffeggia. Il console americano festeggia il successo dell'impresa e si congratula con SAS. Malko avrebbe voluto invitare anche il console russo per fargli dispetto. Poi chiede al console se è disposto a coprirlo. Il console acconsente. Malko schiaffeggia il colonnello turco presente. Tutti sono allibiti. Malko lo rimprovera di aver mancato di parola e di aver fatto fucilare il fratello di Beyazit (1 **morto**). Il colonnello si giustifica: lo aveva fatto per motivi di sicurezza nazionale. Il console appoggia l'azione di SAS e invita il turco ad uscire. SAS prende l'aereo con Krisantem. Lo portava con lui negli USA. Sull'aereo l'hostess gli ricorda Leila: si era dimenticato di salutarla prima di partire.

Commento

1. La storia è ricalcata sulla vita del lettore europeo (dai 18 ai 50 anni), che ama la bella vita, le belle donne, i viaggi e l'avventura sicura e *low cost*. Il lettore cerca di farsi tutte le donne possibili (nei pensieri o almeno ci prova), si fa 1.200 km in "500" per arrivare a Mamaia (Romania, mar Nero) a cercare l'avventura erotica a basso costo (paga regalando o vendendo *blue-jeans* "Levi's" portati con sé). In alternativa va sul lago Balaton (Ungheria) con le stesse intenzioni. Le italiane sono bigotte, baciapile e non si concedono se non la prima o la seconda notte di nozze (non si sa mai). Ha un'auto americana di terza mano vista nei film (la Buick) o si accontenta di una "500" o "600" per operai. L'importante è avere le ruote. Ha la "1100" sempre FIAT, se è ricco e fa parte delle classi medie. Anche se di Sinistra, è un maniaco dei film di John Wayne. Ma sono gli eroici anni Sessanta-Settanta, quando l'Italia e l'Europa conoscono un benessere diffuso fin nelle classi popolari.

2. Il romanzo è il primo della serie. Lo scrittore con i suoi collaboratori è riuscito a sfoderare fino ad oggi quattro romanzi l'anno, subito tradotti in italiano. È un ex giornalista, conosce di prima mano gli ambienti dei servizi segreti e gli avvenimenti storici vicini e lontani (è nato nel 1929). Crea i personaggi giusti e fa fare al lettore il giro del mondo. Ovunque le donne sono disinibite e disponibili, tranne nel paese dove il lettore ha avuto la malaugurata idea di nascere. Tuttavia non ci sono scene di sesso vere e proprie né scene di violenza. Il personaggio si deve ancora consolidare. Ben altra cosa erano i fumetti neri italiani degli stessi anni. Satanik si concedeva soltanto per denaro e faceva scoppiare le coronarie ai ricchi amanti maturi (*over* settanta…). La trama non ha un attimo di tregua. Sembra sempre senza vie d'uscita, e invece… Così diventano invisibili i punti deboli. In questo romanzo ci sono i fuochi d'artificio finali, forse per allungarlo di una decina di pagine. L'agente sovietico uccide la moglie di Krisantem, il turco si vendica. L'uomo che gli sfugge spara poi su SAS, i due guardia-spalle e Krisantem, ma è colpito e ucciso.

3. Se si va a vedere con un po' di attenzione compare qualche crepa. a) Non si capisce perché il sottomarino sovietico affondi con un siluro il sottomarino americano. Sarebbe stato un suicidio. In effetti subito dopo a sua volta è affondato e di esso non si parla più. Già qui siamo uno a uno, ma alla fine del romanzo SAS vuole vendicare il sottomarino americano e fa fuori il primo sottomarino sovietico che entra nella galleria sotto il Bosforo. Due a uno. La memoria di SAS è ferrea, quella dello scrittore un po' meno. b) Il marinaio sovietico che va in giro con carta d'identità e biglietto del cinema usato è almeno un imbecille, da fucilare subito. E invece no… Si tratta (ci sembra) di una concessione al lettore, che in mancanza di meglio o di donne si accontenta di andare al cinema di paese e si tiene il biglietto per una settimana a ricordo della gradita impresa. Sono però gli anni Sessanta-Ottanta. Eppure l'idea del biglietto (e altre simili) è interessante: nella vita quotidiana un particolare può cambiare il mondo e la nostra vita. La frenesia della trama e dei colpi di scena impedisce al lettore di riflettere: le tute subacquee *non hanno* le tasche per queste cose o, in alternativa, l'agente era andato al cinema in tuta... Ma allo scrittore il biglietto serviva per costruire il filo conduttore che il protagonista avrebbe seguito, altrimenti il romanzo chiudeva subito.

4. SAS si destreggia abilmente con le donne: riesce a rimorchiarne anche tre contemporaneamente, a non farle incontrare, a non farle litigare tra loro, a portarne due alla volta a cena, a farsi perdonare per i ritardi

a cena (due ore…). Il lettore (giovane, maschio, bianco, arrappato, presuntuoso e spacca-mondo) può imparare dal suo eroe e abbindolare le ragazze coetanee. Serve un'auto e un po' di denaro per le cene romantiche al lume di candela con caviale e *champagne*. E basta. Il castello di SAS per ora è inutilizzabile, ha lavori in corso come il pollaio di montagna che il lettore sta trasformando in monolocale per le vacanze. Ma si può andare in albergo, non proprio un Hotel "Hilton", basta un motel senza nome per un pomeriggio d'amore. In diverse occasioni le donne si accapigliano per Malko, il lettore assiste divertito e interessato ai battibecchi e alle offese pesanti: "Non ti piaccio più?", "Puttana!". Litigano per lui. Sono gli aneddoti di cui il lettore vuole essere protagonista e ascoltatore.

5. SAS lavora da 25 anni per la CIA, il lettore può capire che ha 25 anni o al massimo 50 anni: la sua età o giù di lì. Il suo comportamento è da ragazzino, che sta vivendo nelle vene l'esplosione di ormoni. Il protagonista ha anche una memoria prodigiosa, due occhi affascinanti di oro puro, è biondo (ma non è ariano né nazional-socialista o nazista, né slavo!) e, in seguito, una pistola ultrapiatta. È il migliore agente della CIA, a cui il servizio segreto americano ricorre quando le situazioni sono impossibili da risolvere. Contratta il compenso: in questo caso sono 50 mila dollari, una cifra spropositata per il lettore che negli anni Sessanta deve lavorare 25 anni per guadagnarla… Veste sempre in modo impeccabile ed è molto romantico con le donne. Le invita a cena, a fare una passeggiata al chiaro di luna e a letto. Le usa anche come segretarie (così risparmia tempo e denaro). Poi le scarica. Nella prima avventura si dimentica anche di salutare Leila, quando se ne va da Istanbul. Anche il lettore può imparare a fare così. Una donna si frulla e si scarica. Senza timori per i rapporti sessuali: l'AIDS deve ancora venire. SAS lavora per la CIA, cioè per gli USA, la maggiore potenza del momento, che riscuoteva le maggiori simpatie in Occidente, tranne qualche rara eccezione. Ma i *mass media* erano tutti sotto controllo statunitense. L'Europa era ed è una colonia americana, che gli americani usano per fare turismo e, oggi, per praticare un po' di tortura. Il suolo americano non va contaminato: Guantanamo si trova a Cuba, non in territorio americano. La delegano ai paesi dell'est, sempre servizievoli in cambio di dollari e investimenti. Anch'essi devono pagare il loro tributo per avere ottenuto la democrazia. Niente al mondo è gratis.

6. Lo scrittore è sempre attento alla psicologa del personaggio e del lettore. SAS ordina a Krisantem di portarlo sul luogo dell'incidente e il turco lo porta. Dovrà poi spiegare come mai conosceva il luogo. La sua reazione immediata lo ha tradito. Questi trucchi psicologici compaiono anche in seguito. Si può dire che ogni personaggio ha la sua specifica identità: non ci sono personaggi "soltanto nome" come spesso avviene nei romanzi di altri autori (compreso *Il codice da Vinci*). Oltre a ciò le trame spesso anticipano i tempi e, in ogni caso, si adattano alle nuove situazioni sociali, nazionali e internazionali. Con avvedutezza lo scrittore ha collocato il castello di SAS al confine austro-ungherese: il castello è di qua, il parco è di là. Con la caduta del regime sovietico nel 1989 anche il castello e il parco sono stati riunificati. Succede 24 anni dopo la nascita del personaggio.

7. Conviene mettere a fuoco il metodo di SAS o il filo conduttore del romanzo, che sono la stessa cosa. SAS coglie un indizio e lo segue. L'indizio lo porta a un altro indizio o a niente. Quando l'indizio porta a un vicolo cieco, il protagonista ritorna indietro con la memoria e cerca un altro indizio, e procede allo stesso modo. In questo romanzo ci sono numerosi indizi che a loro turno sono seguiti. Un po' alla volta permettono di avere una visione d'insieme della situazione. L'uomo-rana è russo, ha un biglietto di Sebastopoli, cinque giorni prima era a Sebastopoli e poi è affogato nel mar Mediterraneo, dunque con un sottomarino è passato nel mar Mediterraneo, ma in che modo? Si fa l'ipotesi del sottomarino e non del treno o della nave. La petroliera turca dà luogo a un altro filo conduttore: non è stata recuperata (perché? È facile o difficile recuperarla? Quanto costa il recupero e quanto rende la sua vendita?), non è l'*Arkhangelsk* (perché?), l'impresa che ha tentato di recuperarla è… e va perciò indagata, così si scopre che... Una donna sola annoia, e allora oltre a Leila, abile danzatrice del ventre, serve l'americana Nancy Spaniel, e Lise, una svedese… Bisogna cambiare il menù e il riposo del guerriero.

8. De Villiers inventa e usa infinite volte un particolare colpo di scena, che si può esemplificare in ciò che succede a Goulendran: su invito di SAS va dai sovietici e chiede di comperare la petroliera bruciata. Sembra una cosa da niente (per di più quello è il suo lavoro). E invece fa una richiesta sbagliata che provoca una durissima reazione: è prima torturato e poi ucciso. Egli però non sapeva di fare una richiesta sbagliata. Così si mette nei guai e paga anche se innocente di tutto. Si è trovato a fare la cosa sbagliata al momento sbagliato. Non lo sapeva, ma ciò non ha cambiato il suo destino. Si potrebbe dire che lo scrittore ha scoperto (o inventato) il "destino increscioso". SAS ovviamente non si sente colpevole per averlo mandato a farsi assassinare. Può sempre dire e giustificarsi che sono stati i sovietici a ucciderlo e che egli non lo immaginava nemmeno…

9. Il linguaggio è sciolto, semplice, lineare, quotidiano. I termini tecnici sono assenti. Il lettore si sente sempre a suo agio. Lo scrittore (o il narratore) ogni tanto interviene con battute che fanno sorridere il lettore: una marcia in più. Il sicario turco Krisantem è presentato più volte come occupato a lustrar la sua auto, una vecchia Buick. Da parte sua il lettore ha un'auto di terza mano o una *Dyane* due cavalli… Malko Linge ha un soprannome efficace e una lunga lista di titoli nobiliari. Lo scrittore si cimenta anche con i grandi. Ad esempio in *SAS e il cimitero sul fiume Kwai*, che rimanda al romanzo di guerra *Il ponte*

sul fiume Kwai (*Le Pont de la rivière Kwaï*, 1952) di Pierre Boulle o all'omonimo film di successo *Il ponte sul fiume Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) di David Lean, tratto dallo stesso romanzo. In questo modo il lettore collega al romanzo cose che già conosce (e si sente un pozzo di sapere), e può confrontare la citazione e il debito omaggio, cioè il romanzo che sta leggendo, con l'originale.

10. In questo romanzo il finale è lieto, ma in seguito lo scrittore lo varia. Ugualmente varia le trame e mette in secondo piano la memoria prodigiosa di SAS. Ma il personaggio resta sempre lo stesso, *alius et idem*. I quattro romanzi all'anno, uno per stagione, non diventano mai ripetitivi. Un grande risultato. Il lettore trova in essi molte cose: sesso, violenza, denaro, avventura, galateo, *savoir faire*, trame originali, colpi di scena, emozioni all'ultimo respiro, viaggi in tutto il mondo, giudizi azzeccati sui paesi visitati e moltissimi personaggi. I romanzi per lui diventano scuola e stile di vita, di pensiero e di azione. Lo scrittore poi dimostra una grandissima capacità nel plasmare le trame e nel far uscire i personaggi dai guai. Il successo cinquantennale è giustificato.

11. Per esigenze di sicurezza SAS dorme con i due gorilla nella stessa camera. Krisantem si stupisce, non si aspettava che un uomo così elegante vivesse in promiscuità. Il lettore invece lo fa costantemente con i suoi quattro amici quando va in vacanza. Per risparmiare. Krisantem bastona la moglie, lo fa talvolta anche il lettore. È uno sport diffuso in tutta Europa anche oggi. La moglie passa dalla cucina alla camera da letto. Così è la (sua) vita, *tertium non datur*. La moglie del turco poi subisce la vendetta dei sovietici. Ma il prode marito la vendica. Tocca a lui batterla o strangolarla, è di sua proprietà. Anche in seguito lo scrittore insisterà sul "destino maldestro": un personaggio non ha fatto niente, ma è ugualmente coinvolto nelle trame del destino e massacrato.

12. Ovviamente il presupposto iniziale è inverosimile: il sottomarino sovietico che affonda il sottomarino americano. Così gli americani si sarebbero messi ad indagare e avrebbero scoperto la galleria, con grave danno per i sovietici. Ugualmente l'immediata contromisura americana e l'affondamento finale di un altro sottomarino sovietico. Il lettore non lo sa e non ci pensa nemmeno. L'affondamento era una dichiarazione implicita di guerra. Ma lo scrittore non può né deve giustificare tutto. In molti casi poi la realtà supera la fantasia: aerei americani che perdono missili, incidenti nei sottomarini atomici (americani e sovietici) ecc. Un altro punto debole è il mancato recupero dell'*Arkhangelst*: una nave lavora tre mesi, non la disincaglia, sposta tonnellate di terriccio (m 100 x m 18) e… nessuno si insospettisce. Ma ciò non si nota e ad ogni modo non è importante. Quel che conta è il divertimento (la *spy story* e le donne conquistate da SAS e indirettamente dal lettore) e tutto quel che ne segue (gli straordinari ritratti psicologici dei personaggi, i commenti, le battute ironiche o di spirito, i continui viaggi intorno al mondo ecc.).

13. Lo scrittore allieta il lettore con osservazioni ironiche o comiche e battute di spirito intenzionali: Krisantem lustra con accanimento la sua Buick (con la battuta lo scrittore rende il lettore protagonista: anche lui è fanatico pulitore della sua auto). Sul Ponte del Bosforo, quando inizia la sparatoria, Jones si butta su Lise, che si mette a strillare. Malko commenta: doveva essere lusingata, era un trattamento riservato ai capi di Stato. L'ironia accompagna anche i momenti drammatici. Lo scrittore e il personaggio non perdono mai la testa. Essa è una "marcia" in più per sbaragliare la concorrenza.

14. Malko riesce a fare il suo lavoro e contemporaneamente a gustarsi le ragazze. Come nota anche Doneskha, le ragazze non gli impediscono affatto di dedicarsi al lavoro di agente segreto. Il lettore deve imparare a lavorare e nello stesso tempo a farsi le ragazze: Malko *docet*. E deve imparare a dar la caccia a tutte quelle che gli vengono a tiro. Ovviamente deve imparare anche a invitarle a cena e ad essere affascinante... Malko cacciatore di ragazze è una storia nella storia, che si assapora a sé. Momenti memorabili sono quando va a cena con Leila e Nancy Spaniel: riesce a gestire bene la situazione difficile. Poi recupera con Lize, ma ha commesso un piccolo errore (la cravatta rovescia), che paga. Però il giorno dopo Lise accetta di accompagnarlo al Corno d'Oro: riesce a riagganciarla. Leila lo aiuta in diverse occasioni, che il lettore va a cercarsi. Non è soltanto lavoro, cena e letto. È anche una brava segretaria. Un complimento alle lettrici segretarie.

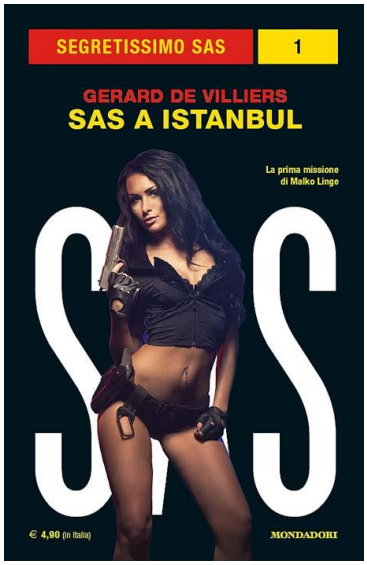
15. La Mondadori pubblica SAS in "Segretissimo", poi ristampa tutto SAS negli anni Ottanta nella collana "Giro del mondo con Malko Linge" (1984-89). La copertina e l'ultima di copertina sono di Guido Crepax (1933-2003), l'autore di *Valentina* e di altri fumetti con personaggi femminili eleganti e possibilmente svestiti. Con SAS il lettore fa letteralmente il giro del mondo e… conosce il mondo in modo semplice, immediato e chiaro. Le noiose lezioni di geografia a scuola sono dimenticate. Jules Verne, francese, era stato un bravo maestro. Poi corre nella più vicina agenzia di viaggi o, se è al verde, sceglie il viaggio "fai da te". E va dove è andato SAS. Per far prima, si porta la donna da casa. È sua moglie…

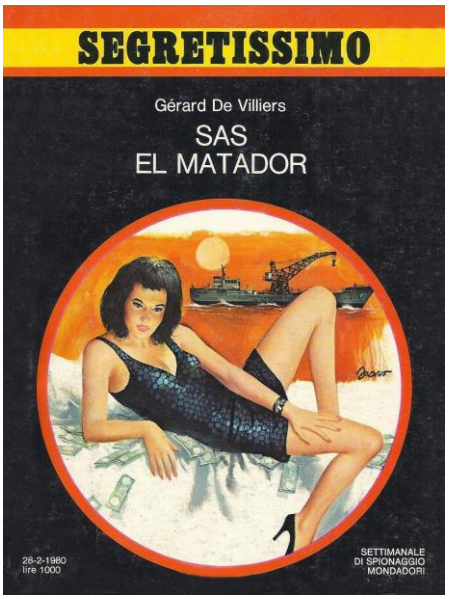
16. Conviene confrontarlo anche con romanzi di altro genere quali *Pinocchio*, *Cuore*, *Le avventure di Huck Finn*, *Il meraviglioso mago di Oz*, che propongono altre visioni della vita e del mondo. *Pinocchio* propone un mondo simpatico, divertente, ma limitato. *Cuore* è un continuo incitamento al suicidio. I due romanzi americani invece sono ottimisti e aperti al futuro. Anche SAS invita a darsi da fare con fiducia e ad aprire i propri orizzonti mentali. Negli anni Sessanta la società europea ha ormai il denaro per comperare l'auto, anche se di piccola cilindrata, e di farsi qualche giorno di vacanza al mare. Il futuro si presenta piacevole e roseo. SAS è in sintonia con questi cambiamenti economici e culturali. Il romanzo o i romanzi di SAS si possono ancora confrontare con *Michele*

Strogoff (1876) di Jules Verne, *La maschera di Dimitrios* (1944) di Eric Ambler, *Crypto* (1998) di Dan Brown. Le differenze sono macroscopiche. Non si deve affatto dimenticare che SAS era un personaggio di rottura per il tempo: sesso, violenza e denaro. Oggi si può leggere in parrocchia. Almeno i primi numeri. Poi gli ingredienti acquistano una densità diversa, ma senza esagerare. Nel frattempo anche i telefilm hanno rincarato la loro dose di violenza (e molto meno di sesso). I film invece sono andati dove ha voluto il regista, grazie anche alle nuove tecnologie digitali, che permettono film fatti in casa con pochi mezzi e da vedere a casa propria.

17. Ovviamente il personaggio di SAS è stato costruito a tavolino, tenendo presente il momento storico e gli altri agenti segreti che operavano al momento sul mercato dell'avventura. La guerra fredda è ancora in atto, i buoni sono dunque gli americani, i cattivi sono i sovietici (o i russi!). L'agente lavora per la CIA, ma non è americano… Però abita a New York in una villetta piccolo-borghese, come il lettore! Bisogna pensare al mercato europeo. E può essere soltanto di un paese poco visibile e ai confini tra NATO e Patto di Varsavia. L'Austria era il paese perfetto. Così poteva essere accolto senza difficoltà da francesi, tedeschi di Germania e d'Austria, spagnoli, inglesi, scandinavi e italiani. Anche turchi. Ma il suo ambito operativo è il mondo intero, come Verne nei suoi romanzi aveva insegnato. Lo stesso discorso vale per gli altri personaggi: da Krisantem (che diviene spalla stabile) ai due gorilla americani (talvolta assenti, ma sempre pronti a intervenire per rovesciare le sorti di una missione). Alla sua apparizione lavora già da 25 anni per la CIA, ma è arzillo come un trentenne e tale è ancora oggi (2023). Ha bevuto l'elisir di eterna giovinezza o ha fatto un patto con il diavolo. Oggi dovrebbe avere almeno 97 anni… I romanzi sono brevi, sulle 200 pagine, e sono scritti da autori diversi sotto il controllo dell'autore. Come faceva la grande letteratura del passato, il lettore si diverte, ma apre anche gli occhi sul mondo. Questa è una delle marce in più con cui SAS e il suo inventore sbaragliano la concorrenza europea e americana.

----------I☺I----------







1. Gérard De Villiers, *SAS a Istanbul*, 1965. *Ristampa del primo numero della serie, che ancor oggi (2023) continua.*
2. Gérard De Villiers, *SAS el matador*, 28.02.1980.
3. Gérard De Villiers, *Giro del mondo con Malko Linge. SAS, Sua Altezza Segretissima*, 1984-89. Le copertine della serie sono di Guido Crepax (1933-2003).

Genere: fantascienza

Stanley Kubrick-Arthur C. Clarke, *2001: Odissea nello spazio*, film, GB-USA, 1968

Stanley Kubrick (New York, 1928-Childwickbury [GB], 1999) è regista e produttore statunitense.

Arthur C. Clarke (Minehead [GB], 1917-Colombo [Sri Lanka], 2008) è uno dei grandi scrittori di fantascienza.

Kubrick trasforma in immagini il romanzo di Clarke.

Riassunto. Il film si compone di quattro sezioni distinte ed interconnesse tra di loro dal tema del monolito, più una sequenza di apertura e un intervallo. Il primo ed il quarto spezzone sono totalmente privi di dialoghi e anche gli altri due non presentano molte parti parlate, lasciando lunghe sequenze dominate dalla musica e dalla traccia degli effetti sonori.

Apertura
Il film si apre con una breve sequenza di titoli di testa, proiettati su una ripresa del Sole che sorge da dietro la Terra, il tutto visto da dietro la Luna, con il sottofondo della parte iniziale del poema sinfonico di Richard Strauss Così parlò Zarathustra.

L'alba dell'uomo
La scena in cui gli uomini-scimmia incontrano il monolito, sopra il quale il Sole e la Luna si incontrano.
Nell'Africa di quattro milioni di anni fa un gruppo di ominidi (che il romanzo e la sceneggiatura chiamano "uomini-scimmia"), guidati da un capo, sopravvive a fatica in un ambiente arido e ostile. Un giorno, una tribù rivale conquista la pozza d'acqua da cui si abbeveravano, spaventandoli con urla e strilli e lasciandoli senza risorse. Quella notte, davanti alla loro grotta, appare misteriosamente un grande monolito nero a forma di parallelepipedo; gli ominidi, dapprima intimiditi, vi vengono a contatto, e allo spettatore pare che il Sole e la Luna si fermino sopra l'oggetto misterioso, avendo un qualche effetto sugli uomini-scimmia, che imparano istintivamente a maneggiare oggetti ed a usarli come utensili e armi, inizialmente solo per distruggere delle ossa animali vicine, poi per procacciarsi il cibo ed infine come strumenti bellici per difendere il proprio territorio eliminando i nemici. L'ominide capo ("Guarda-la-Luna") uccide un nemico percuotendolo con un osso e gioisce gridando e lanciando l'arnese per aria.

Il ritorno del monolito
Nel 1999 (un anno del lontano futuro rispetto a quando fu realizzato il film) il dottor Heywood Floyd, presidente del Comitato Nazionale Americano per l'Astronautica, viene chiamato a prendere parte ad una missione in una base lunare nel cratere Clavius, il cui scopo è estremamente riservato. Dopo un primo viaggio a bordo di uno spazioplano Orion III appartenente alle linee aeree Pan Am, Floyd tiene un breve incontro con alcuni scienziati sovietici sulla Stazione Spaziale V (una ruota di von Braun che funge da scalo spaziale), per poi compiere un altro volo spaziale per raggiungere la superficie del satellite. I russi si dimostrano molto preoccupati per ciò che potrebbe essere accaduto a Clavius, in quanto la base ha tagliato ogni comunicazione da dieci giorni, ha rifiutato il proprio aiuto ad un veicolo spaziale in difficoltà e si dice (il dialogo originale parla esplicitamente di rapporti d'intelligence) sia colpita da una grave epidemia. Floyd afferma solo di non essere autorizzato a parlare.
Floyd arriva a Clavius a bordo di un lander, l'Aries Ib, e tiene una conferenza dove spiega che le voci sull'epidemia non sono reali e sono state diffuse allo scopo di non rivelare ciò che è accaduto davvero, che è anche il motivo della sua missione: nel cratere di Tycho è stato scoperto, sepolto nel suolo lunare, un misterioso monolito nero, di chiara origine extraterrestre, che risulta risalire a circa tre milioni di anni prima. Giunti allo scavo, nel buio della notte lunare quindicinale, gli astronauti posano davanti all'artefatto per delle fotografie; all'improvviso esso viene colpito dai primi raggi dell'alba lunare, ed una ripresa analoga a quella della scena degli ominidi rivela che il Sole e la Terra si sono fermati sopra al manufatto, il quale emette un forte segnale radio nel cosmo (dopo essere stato inerte per tre milioni di anni), percepito come un forte fischio dagli astronauti, che in seguito si scoprirà essere diretto verso il pianeta Giove.

Missione Giove - 18 mesi dopo
Diciotto mesi dopo, nel 2001, la scena si sposta a bordo dell'astronave *Discovery Uno*, che viaggia sotto la totale supervisione del supercomputer HAL 9000, dotato di una valida intelligenza artificiale, in grado di interloquire con gli esseri umani e di riprodurre tutte le attività cognitive umane con velocità e sicurezza molto maggiori. Le macchine della serie 9000 sono note per non aver mai commesso errori di alcun tipo e/o alterato informazioni. L'equipaggio dell'astronave è composto da due astronauti e da tre scienziati, questi ultimi imbarcati in stato di ibernazione e pronti per essere risvegliati al termine del viaggio.
L'obiettivo della missione è inizialmente sconosciuto; in seguito si scopre che HAL ne è al corrente e gli è stato imposto di non rivelarlo ai due uomini svegli, il comandante David Bowman e il suo vice Frank Poole. Questa direttiva genera un conflitto nel calcolatore, progettato per collaborare con gli esseri umani senza omissioni o alterazioni di dati o informazioni, che inizia a manifestarsi tragicamente durante il viaggio. Una notte HAL, mentre colloquia con Bowman, segnala improvvisamente un'avaria a un componente per l'orientamento dell'antenna per il collegamento con la Terra. Il giorno dopo l'elemento viene ispezionato e il guasto risulta inesistente. Viene contattato il

controllo della missione sulla Terra, il quale comunica che probabilmente HAL sta sbagliando nel prevedere tale avaria, sulla base dei risultati ricavati dal loro calcolatore gemello (e l'HAL sulla Discovery Uno dichiara di essere certo che si tratti di un errore umano, come già accaduto altre volte). Bowman e Poole, preoccupati, si rinchiudono dentro una capsula per discutere della situazione facendo in modo che HAL non possa udirli, ma il computer li osserva attraverso l'oblò della capsula e legge le parole sulle loro labbra: avendo HAL commesso per la prima volta un errore, i due astronauti ritengono che sia diventato inaffidabile e, siccome tutte le attività a bordo sono sotto il suo controllo, ritengono che l'unica soluzione sicura sia quella di disattivarlo.
A questo punto è presente un breve intervallo ("Intermission") con schermo nero, accompagnato dalla musica di György Ligeti.
Essendo impaurito dalla prospettiva di essere disattivato e potendo comunque gestire la missione senza l'aiuto umano, HAL decide di eliminare l'intero equipaggio, quindi fa in modo che Frank resti ucciso durante un'escursione extraveicolare finalizzata a riposizionare l'elemento prelevato dall'antenna, tagliando il tubo che gli fornisce l'ossigeno con le tenaglie della capsula. Quando Bowman esce per recuperarne il corpo, HAL uccide anche i tre scienziati in ibernazione, disattivando i sistemi che mantengono attive le loro funzioni vitali, e impedisce poi a Bowman di rientrare a bordo, rifiutandosi di aprirgli la saracinesca esterna.
L'astronauta riesce comunque ad entrare dal portello di emergenza aprendolo con le braccia meccaniche della capsula e facendosi lanciare dentro con un'esplosione senza indossare il proprio casco, manovra estremamente pericolosa, poi pressurizza la camera stagna e percorre la nave per accedere al comparto della memoria logica di HAL e disconnetterlo disinserendo le unità di memoria. Mentre David esegue ciò, HAL dapprima lo implora di calmarsi e riflettere, ammettendo i suoi errori, poi lo prega di fermarsi dicendo di sentirsi di nuovo molto sicuro di sé ed infine dice di avere paura e di sentirsi morire, mentre la sua intelligenza regredisce allo stadio infantile e riesuma il suo primo ricordo, un programma con cui l'elaboratore si presenta amichevolmente e canta la filastrocca "Giro giro tondo" (nella versione originale si tratta invece della canzone "Daisy Bell"), che gli era stata insegnata dal suo primo istruttore. Appena prima della totale disattivazione del computer, si avvia un filmato destinato all'equipaggio della nave (che avrebbe dovuto essere visualizzato all'arrivo nella zona di Giove se tutto fosse andato bene), in cui il dottor Floyd svela il vero obiettivo della missione, inizialmente noto solo al calcolatore e ai membri ibernati, citando il monolito trovato sulla Luna diciotto mesi prima della partenza. Il segnale radio emesso in direzione di Giove avrebbe quindi spinto a modificare la missione, da una semplice esplorazione scientifica all'indagine di fenomeni extraterrestri.

Giove e oltre l'infinito
Bowman arriva quindi in orbita intorno al pianeta gigante, dove è presente un nuovo, gigantesco monolito nero, identico a quello trovato sulla Luna ma molto più grande, che fluttua nello spazio. L'astronauta esce con l'ultima capsula per indagare su cosa stia accadendo; all'improvviso il monolito si allinea con Giove e le sue lune, e la visuale si avvicina con uno zoom al nero dell'oggetto. Una scia luminosa multicolore cancella lo spazio conosciuto. Bowman e la capsula sono accelerati a velocità sconosciute. Scorci di stelle, nebulose, sette ottaedri e panorami di mondi sconosciuti si alternano con immagini colorate e ferme del volto e di un occhio di Bowman nella capsula, finché quest'ultima si materializza in una stanza chiusa, arredata in stile Impero, con adiacente stanza da bagno, dove si trovano una tavola apparecchiata ed un letto.
Potendo soddisfare i suoi bisogni primari, l'astronauta sopravvive per un giorno in questa nuova dimora, in totale tranquillità e solitudine. Incomprensibili da un'intelligenza umana sono i ruoli dello spazio e del tempo, in quanto Bowman si trova ad esistere contemporaneamente in posizioni diverse ed a diverse età, con ognuna di queste versioni che appare e scompare poco dopo la comparsa della successiva: dapprima si vede il Bowman originario chiuso nella capsula, poi fuori dall'oblò si vede un altro Bowman, di mezza età, che, nella sua tuta spaziale, esplora la stanza. Questo secondo Bowman, addentrandosi nel bagno, sente dei rumori provenire dalla sala da pranzo e, voltandosi, nota che la capsula è scomparsa e vede un terzo Bowman, più anziano, che sta cenando seduto al tavolo in vestaglia. Questo Bowman pare udire il pesante respiro del precedente ed entra nel bagno per controllare, ma non trova niente e torna a cenare, quando fa cadere erroneamente un calice di cristallo, che attira la sua attenzione verso il letto, dove giace un quarto Bowman, molto anziano e morente. Alla fine, l'ultimo Bowman rimasto vede davanti a sé il monolito nero e cerca di toccarlo tendendo il braccio, per poi scomparire e rinascere in forma di enorme feto cosmico, il "Bambino-delle-Stelle", poggiato sul letto. Un secondo zoom nel nero del monolito ci porta nello spazio, dove il Bambino-delle-Stelle fluttua e scruta la Terra. Si può comprendere che David Bowman non è morto ma si è "evoluto", trasformandosi da essere umano in una forma di vita superiore.

Commento
1. Diverse sono le interpretazioni date all'epilogo: alcune intravedono una rinascita (per volere divino o di un qualcosa di superiore) di Bowman per un nuovo percorso di vita, in un ritorno (da nascituro) sul pianeta Terra. La musica che accompagna questa estrema metamorfosi è ancora una volta l'inizio di *Così parlò Zarathustra*. Il film, con questo richiamo musicale, si chiude in modo circolare.
----------I☺I----------

Genere: fantascienza

Michael Crichton, *Il mondo perduto*, 1995

Michael Crichton (Chicago, 1942-Los Angeles, 2008) è uno scrittore, sceneggiatore, regista e produttore statunitense. Il romanzo è un omaggio ad Arthur Conan Doyle, *Il mondo perduto*, 1912.

Riassunto. Richard Levine, uno zoologo, riceve la notizia di una strana carcassa di animale trovata sulla spiaggia. La polizia impedisce di avvicinarsi. Egli riesce a vederla e decide di partire con una guida, Diego, verso l'isola da cui sarebbe provenuta. Jan Malcom, un matematico amico di Levine, prepara una seconda spedizione di supporto che lo deve raggiungere quanto prima. È composta da Sarah Harding, una famosa zoologa che sta lavorando in Africa e che ritorna precipitosamente; quindi Jack "Doc" Thorne, un professore in pensione, il meccanico Eddie Carr, e due indesiderati ragazzini, Kelly (femminuccia) e Arby (maschietto), alunni di Levine, che si nascondono dentro il TIR che deve essere sbarcato sull'isola (Su un motoscafo non potevano nascondersi…). Ci sono anche i cattivi, Lewis Dodgson e i suoi due colleghi Howard King e George Baselton, che fanno gli interessi della "InGen", la multinazionale che ha progettato Jurassic Park. Essi devono recuperare le uova degli animali dell'isola per permettere alla multinazionale di continuare gli esperimenti di clonazione. I tre gruppi si addentrano nell'isola e incontrano i suoi mostruosi abitanti: gli animali preistorici di Jurassic Park. Essi non sono andati tutti distrutti, si sono riprodotti, ma la loro vita attuale appare stravolta.
Levine si addentra nell'isola con la guida, ma il secondo gruppo, che sta per partire, perde subito i contatti via telefonino con lui.
Il secondo gruppo è il più numeroso e il più vario, grazie ai bambini, ed ha più spazio nel romanzo. I bambini hanno idee interessanti e geniali, soprattutto per le conoscenze del computer. La donna ha l'infausta idea di curare la zampa di un cucciolo di tirannosauro: i genitori non apprezzano. Strada facendo, incrociano Levine, che si unisce a loro. Poco dopo subiscono l'attacco di due dinosauri e Diego, la guida, muore sbranato. Un po' alla volta si capisce perché i gruppi di animali non funzionano bene e sembrano ammalati: non sono preistorici, sono recenti, sono stati creati in laboratorio da DNA recuperato, ed erano stati lasciati liberi. Ma un'epidemia costringe la ditta che li ha brevettati a sostituire la vita all'aperto con l'incubazione delle uova. Essi crescono nell'incubatrice, non a contatto con i genitori, dai quali non hanno potuto ricevere alcun "bagaglio culturale". Perciò hanno comportamenti socialmente dannosi che hanno minato la convivenza con i loro simili. I laboratori della ditta sono ancora funzionanti e, grazie ai bambini, "Doc" Thorne e il suo gruppo riescono prima ad usare i monitor che controllano l'isola e gli animali, poi ad entrare nel computer e a capire che cosa è successo e perché la ditta ha abbandonato tutto sull'isola.
I cattivi vanno a caccia precipitosa delle uova delle varie specie e si mettono nei guai. Muoiono tutti, preda degli animali preistorici. Una giusta vendetta per la loro violenza e la loro avidità.
I buoni mancano l'incontro con l'elicottero venuto in loro soccorso, ma trovano un motoscafo funzionante della ditta, che permette loro di sfuggire ai dinosauri che li inseguono. Alla fine della storia i cattivi sono puniti, i buoni ritornano a casa, ma spesso se la sono vista bruttissima.

Commento
1. Il romanzo dura due giorni… A quanto pare i protagonisti sono tutti super-uomini, compresi i due ragazzini, che non perdono tempo a dormire. I personaggi sono degli stereotipi; ma, quando lo scrittore se lo dimentica, diventano vivi. Hanno anche la memoria corta: Levine dimentica subito Diego, la guida sbranata e divorata dal tirannosauro. E, come lui, la dimenticano tutti gli altri: lo spettacolo deve proseguire. L'autore insiste sugli aspetti cruenti della storia. I personaggi sono personaggi di carta, né possono essere diversi da come sono, perché il pubblico vuole e capisce soltanto stereotipi già incontrati. Perciò è controproducente dargli cose diverse. E lo scrittore lo accontenta. Ha già pensato al film: più che un romanzo, si tratta della sceneggiatura di un film. Ma il romanzo non ha soltanto questa dimensione, tremendamente superficiale….
2. È interessante la tesi che anche i tirannosauri trasmettono il *comportamento acquisito* da una generazione all'altra. Per questo motivo gli animali non hanno cura della prole: non l'hanno imparato a fare da nessuno, sono nati nell'incubatrice e non sono stati educati dai loro genitori. Gli animali non sono nemmeno capaci di controllare la loro violenza, cosa che farebbero se avessero una storia sociale alle spalle.
3. Sullo sfondo è l'affare della multinazionale che voleva riportare in vita i dinosauri per motivi di profitto, ma il progetto fallisce ed essa abbandona l'isola. Ma gli animali non sono tutti sterminati dal morbo e dopo cinque anni ricompaiono. Il morbo era stato provocato da carne di animale avariata data come mangime. Insomma l'autore riprende la storia della "mucca pazza", che ha preoccupato l'Europa qualche anno fa.
4. Diversi protagonisti sono stereotipi dell'immaginario narrativo americano: lo scienziato asessuato che pensa soltanto alla sua disciplina e che per essa sacrifica tutto e tutti. Questa figura si trova fin dagli anni Dieci del secolo scorso: i due scienziati protagonisti de *Il mondo perduto* (1912) di Arthur Conan Doyle. Ma anche i bambini: basta pensare a personaggi di Mark Twain come Tom Sawyer (1876) e Hucheberry Finn (1884). Tutti, tranne i bambini, mettono in primo piano o la professione o la loro fissazione. Sono personaggi letterari e reali certamente squilibrati.

5. Buona e verisimile la soluzione finale: il motoscafo che permette di abbandonare l'isola. Buono anche il colpo di scena che la precede: l'elicottero arriva, ma è mancato per un soffio.
6. Buoni anche il taglio e il linguaggio letterario, molto curati.
7. Hanno importanza e ampio spazio anche i due bambini, che si aggregano abusivamente alla spedizione. E c'è una donna, ma non c'è alcuna storia d'amore (Manca però il coetaneo che la possa desiderare). La donna preferisce le scimmie antropomorfiche agli uomini. Non ha tutti i torti.
8. Probabilmente si può dire che nel romanzo non ci sono eroi. Sono protagonisti tutti. In questo modo si coinvolge un pubblico molto più vasto, perché i personaggi in cui identificarsi ricoprono numerose fasce d'età.
9. Buone le riflessioni e le argomentazioni di qualche protagonista. I due *dinosauri mimetici* possiedono il terreno di notte, perciò all'alba - arguisce qualcuno - si deve temere che arrivino i dinosauri diurni. Cosa che avviene.
10. Ci sono pagine taglienti sul modo di far concorrenza, che supera ampiamente la criminalità, diffuso nel mondo economico americano, dove la lotta per la sopravvivenza economica è combattuta giorno dopo giorno e senza esclusione di colpi *sleali*.
11. La scienza non è più quella ottimistica dell'Ottocento o del primo Novecento. Basta pensare alla trilogia della *Fondazione* e alla saga dei robot di Asimov. È una minaccia, soprattutto se cade in certe mani, che la vogliono usare per massimizzare il profitto e se ne infischiano dei rischi o degli incidenti o dell'inquinamento del territorio.
12. Il romanzo non è un romanzo, è la sceneggiatura di un film. Lo scrittore pubblica la sceneggiatura, che poco dopo è trasformata in film. Ha risparmiato un passaggio: ha preso due piccioni con una fava. Il testo lascia incerti, finché non si capisce che si sta leggendo una sceneggiatura.
13. Andare alla ricerca di qualcuno significa mettersi nelle grinfie della *teoria del caos*: le possibilità di successo sono minime, e si offre al caos un'altra o altre potenziali vittime. Insomma il ragionamento suggerisce cinicamente di lasciare il malcapitato alla sua sorte (ben gli sta!), perché nel tentativo di soccorrerlo si mettono in pericolo coloro che vanno a soccorrerlo (doveva essere più prudente!). E molto spesso non si conosce nemmeno l'entità del pericolo. E, se proprio si ha l'imprudenza di partire, bisogna organizzarsi come si deve. Ma anche qui ci si organizza a vanvera o come si organizzerebbe il lettore inesperto di tutto. Così le emozioni si succedono una dopo l'altra. D'altra parte così chiedono il pubblico pagante ed anche l'industria americana dell'intrattenimento.
14. Il romanzo è basato su una grande messe di informazioni scientifiche, che sono presentate come ipotesi, non come verità in cui credere. L'apparato teorico è veramente articolato e significativo. Il romanzo è scandito dalla *teoria del caos*. L'autore non vuole strabiliare il lettore. Gli trasmette dubbi, conoscenze, ipotesi, riflessioni. Insomma un buon romanzo.
15. Inutile dire che il romanzo è la continuazione di *Jurassic Park* che aveva avuto un notevolissimo successo come libro (1990) e come film (1993). Peraltro esso non è originale poiché riprende *Il mondo perduto* (1912) di Arthur Conan Doyle, una delle opere di riferimento del filone avventuroso del "mondo perduto", che si è sviluppato tra Otto e Novecento e che ha ispirato numerosi film. Al posto dell'isola di Crichton c'è un altopiano venezuelano, abitato da animali veramente preistorici. Conviene vedere come i due autori svolgano in modo diverso questo tema.





1-2. *Jurassic Park*, film, USA, 1993, 1997, 2001.
----------I ☺ I----------

Genere: romanzo archeologico d'azione

Wilbur Smith, *Il settimo papiro*, 1995

Wilbur Smith (Zambia, 1933-2021) è uno scrittore di romanzi. Inizia con *La notte del leopardo*, nel 1985, quindi a 52 anni. Pubblica anche altri romanzi ambientati in Africa.

Riassunto. Al Cairo Duraid Al Simma, un egittologo, è a casa con Royan, la moglie poco più che trentenne. Ha finito di decifrare il settimo papiro, che parla della tomba del faraone Mamose che si trova nel Sudan. È stata costruita dal grande architetto Taita. È aggredito e ucciso da un gruppo di sicari guidato da Nahoot, che vogliono impossessarsi del papiro. La moglie invece riesce a sfuggire agli assalitori. Qualcuno, Gotthold Ernst von Schiller, trama nell'ombra, per impossessarsi del frutto delle sue scoperte. Prima di morire indica in Nicholas (poi Nicky) Quenton-Harper, un industriale inglese, l'uomo che ha le conoscenze, le capacità e il denaro per organizzare la spedizione. È necessario appoggiarsi a finanziatori privati, poiché il ministero dei Beni Archeologici egiziano non ha fondi per la spedizione. Gli altri potenziali finanziatori erano il Getty Museum, Peter Walsh e von Schiller, due industriali interessati all'archeologia per scopi economici. Royan (madre inglese, padre egiziano) subisce un attentato al Cairo. In Inghilterra si accorda con Harper. Lei e la madre Georgina subiscono un altro attentato: un camion cerca di buttarle fuori di strada. La madre se la cava con una gamba fratturata, lei con alcune contusioni. Poi la spedizione parte per Adis Abeba. L'inglese, che è esperto in trafugamento di opere d'arte antiche, intende fare un sopralluogo. Assolda come guida Boris Brusilov, un russo, e Tessay, sua moglie etiope. Ad essi dice che vuole andare a caccia di dik-dik. Strada facendo scoprono che la Pegasus, un'impresa americana di proprietà di von Schiller, fa ricerche petrolifere. Nel corso della spedizione Boris picchia la moglie. Harper la prende sotto la sua protezione. Tessay e Royan diventano amiche. Poco dopo Harper e le due donne sono presi prigionieri da un gruppo di guerriglieri. Sono guidati da Mek Nimmur, un etiope vecchio amico di Harper. Il malinteso si chiarisce subito. Egli è alla macchia in Sudan, perché ad Adis Abeba sono al potere i suoi nemici. Lo mette in guardia contro Boris: era al servizio di Menghistu. Harper cerca indizi e li trova: l'altare di fattura egizia del monastero di san Frumenzio lì vicino, che fotografa. È in realtà una stele. Poi individua la tomba. Tessay fugge con Mek Nimmur. Boris è molto irritato e si mette a caccia dei due. La tomba è immersa nel fiume. Boris li raggiunge sul fiume, mentre fanno l'amore. Nella colluttazione i due precipitano nel fiume. Mek Nimmur ha la meglio. Harper e Royan danno una prima occhiata all'entrata sommersa della tomba. Poi esplorano la cava usata dagli egizi. Intanto il campo è assalito e i servitori uccisi. Tutti i documenti sono scomparsi. Sono stati gli uomini della Pegasus. Nel ritorno sono fatti oggetto di un attentato: un'intera parete della montagna era stata minata e quindi fatta precipitare sulla colonna. Un elicottero passa per controllare i risultati dell'esplosione. Harper e Royan riconoscono Helm, un texano che lavorava per la Pegasus, e il colonnello Nogo, un etiope. Il militare etiope era sul libro paga della Pegasus. Von Schiller ha una moglie, Inge, invalida da 20 anni, ma è legato sia alla moglie, sia all'amante, Utte Kemper, pornodiva per gioco, ma efficiente segretaria, che gli organizzava la vita. Sono espulsi dall'Etiopia. All'aeroporto incrociano von Schiller, che ha 70 anni e ne dimostra 40. Ritornano a Londra. Il preventivo del ritorno è di 230 mila sterline, più un altro 50% per imprevisti. Harper assolda Daniel Webb (per gli amici Sapper), esperto in immersioni subacquee, e il vecchio Hercules di Jannie Badenhorst, a Malta. Intanto von Schiller va al monastero con il colonnello Nogo, stermina i monaci, carica la stele egizia trasformata in altare sull'elicottero e, in un vano segreto dietro l'altare, scopre il sarcofago di… Mamose. Taita aveva invertito il corpo del faraone con quello di Anus: nell'aldilà le ricchezze sarebbero toccate all'amico. Li fa trasportare in Germania. Qui ama Utte dentro il sarcofago. I due provano un orgasmo violentissimo. Da Londra Royan ritorna al Cairo, visita i parenti e la tomba del marito. Poi se ne va. Aveva amato Duraid, ma ormai aveva deciso di chiudere con lui. Incontra anche Atalan Abou Sin, ministro della cultura e del turismo: il passo sarebbe stato irrevocabile. Raggiunge Harper. Poi da Malta con l'Hercules ritornano in Sudan. L'Hercules atterra in un aeroporto abbandonato. Von Schiller ordina di non interferire: avrebbero scoperto la tomba per lui. Mek Nimmur e Tanya li attendono con i guerriglieri. Insieme raggiungono a piedi la valle in territorio etiope. I monaci sopravvissuti li aiutano a costruire una diga con le pietre della cava. L'acqua del fiume è deviata. È infestata da enormi anguille tropicali giganti. Il pensiero di Harper fa provare a Royan un orgasmo nel sonno. Von Schiller è informato delle loro attività. Harper fa rimuovere i detriti che si sono accumulati nei secoli nel pozzo della tomba. Egli e Royan trovano una salita con le pareti affrescate. E infine una minaccia. Essi entrano nella tomba. È ricchissima. Ma il sarcofago è vuoto e la lastra di copertura, spezzata in due, giace sul pavimento. Eppure i sigilli della tomba erano intatti. Asportano e imballano le statue delle antiche divinità, fotografano e studiano gli affreschi e le scritte. Royan intuisce che Taita sta giocando una partita a scacchi egizi con loro. Ritornano nella tomba e riescono a scoprire una galleria nascosta dietro a un affresco. Vi entrano. Cercando di procedere, provocano il crollo della galleria. Era una trappola di Taita. Ritornano precipitosamente indietro. Il giorno dopo ritentano. Finiscono in un labirinto. Non si perdono perché hanno con loro il cavo della corrente elettrica. Tessay è catturata da soldati di Nogo. Dice di non sapere dov'è Mek Nimmur. È torturata. Harper e Royan ritornano nel labi-

rinto. Tanya è portata nella foresta, i soldati scavano una fossa per ucciderla. Uno di loro allontana gli altri. Non vuole testimoni, quando la uccide. La nasconde nel bosco, nella fossa simula un corpo con il vestito della ragazza. Fa ricoprire la fossa dagli altri soldati. Era amico di Duraid Al Simma. Harper e Royan fanno progressi nel labirinto. Intanto il cielo si ricopre di nubi: la stagione delle piogge si avvicina. Sotto il pavimento scoprono un pozzo con gradini. Lo discendono. Finiscono in una trappola: l'aria è senza ossigeno. Rischiano di morire asfissiati. Harper riesce a portare in salvo la ragazza. Grazie alla calce, che si combinava con l'ossigeno, Taita aveva creato una stanza piena di anidride carbonica. Tessay raggiunge Mek Nimmur. Aspirano l'anidride carbonica e procedono. Finalmente entrano nella tomba reale. Vedono il ritratto del faraone e, accanto a lui, quello di Taita. Gli arredi hanno un valore incalcolabile. Mek Nimmur ferma un gruppo di soldati guidati da Nogo, che stavano arrivando nella valle. Le bare erano sette. Si sbrigano a scegliere gli oggetti da portar via. Harper, Royan e gli operai incrociano Tessay e poco dopo Mek Nimmur. Von Schiller sta arrivando con l'elicottero della Pegasus. Vuole essere il primo ad entrare nella tomba. Scende, entra nella galleria e la raggiunge. Harper ha un'idea: in presenza degli altri bacia sulla bocca Royan, che arrossisce, raggiunge la diga e usa il trattore per aprire una falla nella diga. Vi riesce, ma è travolto dall'acqua. Von Schiller è sbalordito alla vista del sarcofago. Nahoot, suo collaboratore, sente il rumore della diga che cede. È spaventato e cerca di raggiungere l'uscita. Ma l'acqua è già penetrata nelle gallerie. È divorato dalle anguille giganti. Harper si afferra a un tronco e riesce a raggiungere la riva. È intercettato da Helm, il texano della Pegasus. Ha una colluttazione con lui, ma ha la meglio: Helm è spinto dalla corrente contro un ramo che lo infilza. Von Schiller è intrappolato nel labirinto, non riesce a trovare la via d'uscita. La luce elettrica ben presto si spegne. Si mette in attesa di una morte lenta e ineluttabile. Mek Nimmur ha avuto alcuni morti. Tiene con sé soltanto i guerriglieri necessari per guidare i gommoni sul Nilo. Harper raggiunge il monastero. I monaci erano fuggiti, quando avevano sentito gli spari. Trova qui Royan, Mek Nimmur, Tanya e gli operai. Il viaggio in gommone riprende. Raggiungono il Sudan. Le nubi impediscono di essere avvistati. Riescono ad evitare un'imboscata. Nogo e i soldati continuano l'inseguimento. Harper e Royan salutano Mek Nimmur che si sgancia con i suoi guerriglieri. L'etiope lascia ad Harper la sua parte di bottino. Caricano l'Hercules e decollano. L'elicottero di Nogo non se ne accorge, è urtato e precipita. Ad Assuan l'Hercules è intercettato da Mig egiziani e costretto ad atterrare. Atalan Abou Sin, ministro della cultura e del turismo, accoglie con deferenza Royan e ringrazia Harper di aver restituito le ricchezze del faraone al popolo egiziano. Gli dà un assegno di 250 mila sterline e un astuccio molto elegante con un leone d'oro rampante. I reperti sarebbe stati esposti nel museo di Luxor, di cui Royan sarebbe divenuta responsabile. Harper se la prende con Royan che li aveva traditi. La ragazza ribadisce che il tesoro non era loro. Egli chiede se anche il resto era una menzogna. L'Hercules riparte. Jannie e Sapper Webb temono di non essere pagati. Harper li rassicura: aveva scambiato le tre cassette più preziose e mostra i reperti. Non erano onesti come Royan. A Londra telefona subito a Peter Walsh e gli vende un reperto per 30 milioni di dollari. Telefona poi a Royan, che lo accusa di averla imbrogliata con lo scambio delle cassette. Egli risponde che metà del denaro è già andata a Mek Nimmur e a Tessay, che lo avevano aiutato. Lei chiede se deve dirle qualcos'altro, ha molto lavoro da sbrigare. Lui dice che vuole sposarla. Lei accetta. Lui prende il primo aereo per il Cairo. Lei lo avrebbe aspettato a qualsiasi ora.

Commento

1. Il romanzo è avvincente. Un tipico romanzo d'avventura. I personaggi sono numerosi e vari. Ci sono omicidi, colpi di scena ecc. dall'inizio alla fine. La storia è fatta lievitare e riserva sempre sorprese. Ma sorprese e colpi di scena non sono mai *gratuiti*, sono sempre plausibili e giustificati. C'è anche una duplice lieve storia d'amore (von Schiller e Utte; Harper e Royan) e si parla di sesso in maniera precisa e quando serve. Lo scrittore e i suoi aiutanti si sono basati su una marea di conoscenze specifiche e specialistiche. La trappola finale nella tomba all'ossido di carbonio è un'invenzione geniale, da grande scrittore. L'omicidio iniziale dell'archeologo è incomprensibile. A von Schiller conveniva aspettare che l'archeologo gli levasse le castagne dal fuoco, scoprisse e aprisse la tomba, poi egli interveniva e sottraeva i reperti. Esso ha due scopi: 1) è il fuoco d'artificio iniziale per catturare l'attenzione del lettore; e 2) è la condizione per far iniziare la storia d'amore tra Harper e Royan. Lo scrittore si libera subito dell'egittologo e lo fa in modo spettacolare. Poi però tutto fila liscio.
2. Ci sono grandi sentimenti, tra cui anche quello dell'amor di patria della protagonista anglo-egiziana; e quello dell'amicizia e della totale fiducia nella correttezza della divisione del bottino. Cose da romanzi, appunto. C'è anche un verosimile giro di morti ammazzati tra le comparse. La storia è ambientata nel Sudan, ma anche al Cairo e in Germania. I personaggi hanno una loro psicologia specifica a cui restano fedeli. Si toccano problemi vari, come nella realtà, tra cui quello degli investimenti: la spedizione costa, è un investimento che deve portare un profitto, per di più un notevole profitto, poiché Harper deve far fronte a un forte impegno economico nella compagnia di assicurazioni che ha subito un rovescio. In sostanza molti comportamenti e molti problemi sono quelli che il lettore vive in prima persona ogni giorno della sua vita.
3. I dialoghi sono sempre vivaci e rispecchiano il carattere e la cultura del personaggio. È magistrale il

dialogo finale quando il protagonista vende i pezzi che ha portato in Germania. Ma non si può dimenticare neanche il colpo di scena del dirottamento aereo sull'Egitto. Una chicca è il fatto che viene coinvolto lo stesso scrittore nella trama. Così il lettore si incuriosisce ulteriormente e va a leggere anche altri romanzi di Smith.

4. Ci sono delle micro-storie, che irrobustiscono il romanzo. Ad esempio l'*excursus* sulla vita di Royan e su Brusilov che insegue la moglie fuggita (egli la picchiava), la vuole uccidere, ma è ucciso in uno scontro all'ultimo sangue con Mek Nimmur, guerrigliero etiope. Royan ha avuto un'intensa vita sessuale all'università, è stata piantata, c'è rimasta male (non si chiarisce però se era una ninfomane), il padre l'ha data in sposa a Duraid Al Simma di quasi 30 anni più vecchio di lei, lei non si ribella e cerca soltanto che il rapporto con il marito fili liscio. Poi accetta la corte di Harper che ha soltanto 14-20 anni più di lei. Ma l'importante è amare, farsi amare, avere un buon incarico e avere un po' di moneta. Il sesso è per quando si è giovani. I valori cambiano. Il lettore giustamente capisce che anche se ha 55 anni può farsi una trentenne. Dopo tutto il conte di Montecristo, ormai quarantenne, cede (la colpa è della ragazza…) all'amore di Haydée, appena ventenne. Ma dell'età delle persone e dei personaggi si deve sempre parlare con discrezione: sono tutti dati sensibili, segreti, che neppure gli interessati devono conoscere. La legge italiana è precisa in proposito.

5. Del sesso si parla, con garbo e precisione. Il lettore viene a sapere che Royan all'università si dava alle pazze cavalcate erotiche con un coetaneo che poi la pianta senza dirle niente. Che ha voglia di consolazione fisica. Che le si bagnano le mutandine. Brusilov coglie Tanya e Mek Nimmur mentre stanno giocando come bambini in riva al fiume ed egli ce l'ha grosso ed eretto. Von Schiller è ancora valido a 70 anni e pratica un amore feticistico con Utte, ex porno-diva per gioco.

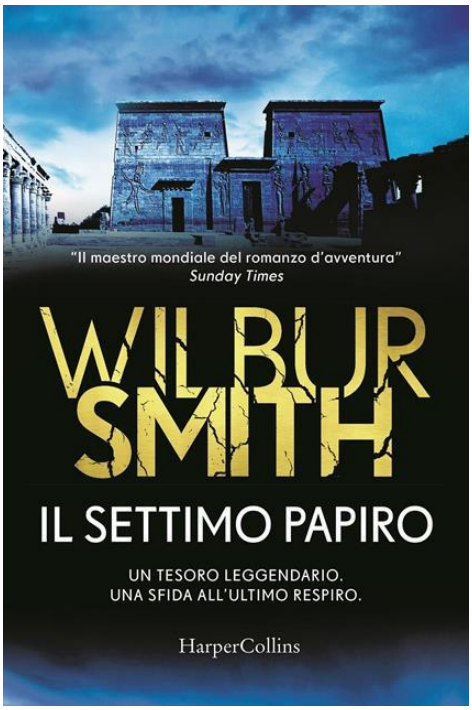
6. Alla fine c'è il doppio o triplo lieto fine: a) tomba scoperta e depredata con successo, b) vendita di un oggetto per recuperare le spese e rimpinguare il conto in banca, c) morte orribile dei cattivi e matrimonio dei buoni, che ottengono ricchezza e amore. Lei ottiene anche il posto di direttrice del museo dove sarebbero stati esposti i reperti.

7. Vale la pena di dire che il romanzo ricorre al lieto fine classico: i due protagonisti non vanno a convivere, si sposano. Il lettore e soprattutto la lettrice vanno in visibilio. Il matrimonio provoca nella lettrice un violentissimo orgasmo mentale. Il motivo è complesso: con il matrimonio lui e soprattutto lei si sganciano dai genitori, si danno alle attività sessuali, arrivano i figli che sono una soddisfazione soprattutto per una donna. In questo modo una ragazza si sente sistemata e realizzata. Ed anche protetta dal marito. Queste sono le attese, poi la realtà può essere molto diversa, ma non ci si fa caso. Il marito è un pezzente che picchia la moglie o che si ubriaca, la donna non è capace di cuocere neanche un uovo sodo. Peraltro questi sono i valori elementari di una società agricola a bassa produzione e a basso consumo. Quando l'economia produce più ricchezza, compaiono nuovi valori: il posto sicuro, il benessere, le vacanze ecc.

8. I buoni sono sempre gli anglosassoni, ma anche Royan, che è egiziana da parte di padre e inglese da parte di madre, Tanya, che ha avuto l'infelice idea di sposare un cattivo (ma poi passa al buono!) e Mek Nimmur, che è un guerrigliero, ma diventa buono perché aiuta i protagonisti che sono buoni e perché vuole difendere i diritti della sua gente contro i politicanti della capitale, suoi nemici. I cattivi sono von Schiller, tedesco (ma per questa volta non è nazista! In compenso è un depravato sessuale che tradisce la moglie e fa giochi erotici con l'amante ex pornodiva…), il presidente Menghistu, Brusilov e i sovietici. La guerra fredda non è ancora finita. La storia è insomma *assai* edificante. Indubbiamente è una buona storia e un buon romanzo, anche se è e resta edificante. D'altra parte i lettori sono innanzi tutto anglosassoni. E non si sputa per nessun motivo nel loro piatto. Magari si offendono.

9. Altre idee geniali sono la costruzione della diga e l'idea finale di trasformare il sito funebre in un'attrazione turistica. Al ritorno (il lettore sa) coloro che rientreranno nella tomba avranno una sorpresa: due cadaveri. Smith è intervenuto anche nella memoria del lettore.

10. Inutile dire che il *settimo papiro* è una versione rinnovata delle numerose mappe del tesoro che si sono incontrate strada facendo, da *L'isola del tesoro* (1883) di Stevenson a *La mappa di pietra* (2005) di James Rollins.



1. Wilbur Smith, *Il settimo papiro*, 1995.

----------I☺I----------

Genere: *techno-thriller*

Douglas Preston-Lincoln Child*, Mount Dragon. Quando la scienza diventa terrore*, 1996

Douglas Preston (Cambridge, 1956) e **Lincoln Child** (Westport, 1957) sono due scrittori statunitensi di romanzi *techno-thriller* e *horror*, che spesso lavorano in coppia. Hanno scritto numerosi romanzi, tutti di qualità, pubblicati anche all'estero.

Riassunto.

Parte prima

Guy Carson, un ricercatore in campo genetico, è ben felice di essere chiamato dalla GeneDyne a lavorare per sei mesi a Mount Dragon a un progetto segreto, che riguarda la manipolazione genetica di microbi e batteri. Deve sostituire Frank Burt, che se n'è andato. Qui Nye è il direttore della sicurezza. Mount Dragon è un'ex base militare, circondata da 200 km di deserto… Alla base però non manca nulla: ci sono anche cavalli con cui avventurarsi nel deserto o alle rovine del villaggio degli anasazi.

Intanto Charles Levine, esperto in genetica, tuona all'università contro le manipolazioni genetiche, in particolare contro i fabbricatori di nuovi virus. Con un *hacker*, il Mimo, egli spia la GeneDyne, di cui è proprietario Brent Scopes, e Mount Dragon.

Il progetto di Mount Dragon si propone di inserire nel codice genetico umano il segmento genetico di un particolare scimpanzé che è immune all'influenza. Carson deve però capire perché il gene dello scimpanzé, inoculato nel virus, rende infinitamente aggressivo il virus dell'influenza. Carson si scontra subito con la sua assistente, Susana Cabeza de Vaca, che ha un carattere bellicoso e che non è contenta di come sono trattati gli animali da esperimento. Carson studia gli appunti di Burt: sono strani perché le parti poetiche diventano sempre più numerose.

Per i suoi attacchi la GeneDyne fa causa a Levine per duecento milioni di dollari.

Durante una cavalcata per rilassarsi Carson incontra Nye, con cui litiga. Sembra che Nye stia cercando qualcosa. In seguito Carson si appropria di una mappa che Nye aveva cucito nella sella del cavallo: essa parla di un Pico dell'Aquila e di una fontana, dove è nascosto un tesoro. In laboratorio il suo esperimento con uno scimpanzé non ha successo, perché l'animale muore. Nella gabbia degli animali una scimmia esce e lacera la tuta di una ricercatrice. Nye interviene rapidamente. La donna viene messa in quarantena. L'addetto agli animali è licenziato in tronco. Poco dopo la donna muore: era stata infettata.

Parte seconda

Perciò a Mount Dragon viene un ispettore, Gilbert Teece, che inizia a interrogare tutto il personale coinvolto nell'incidente. Attraverso il Mimo Levine si mette in contatto con Carson, suo ex studente, per sapere delle ricerche che si fanno a Mount Dragon e dell'incidente appena successo.

Teece scopre che l'autopsia alla donna morta è insolitamente breve e che Burt non se n'è andato, è stato rimosso dall'incarico, perché era divenuto mentalmente confuso, e che è finito in manicomio. Si fa mandare la cartella clinica dal manicomio.

Il Mimo riesce a costringere Carson a passare le informazioni che Levine cerca. Levine muove quindi un duro attacco alla GeneDyne e al suo fondatore: stanno creando il virus dell'Apocalisse. Alla mensa uno scienziato si infila la forchetta in un occhio. Alle analisi dimostra elevati livelli di serotonina, proprio come Burt. Teece riferisce a Carson queste informazioni, convocandolo a fare una sauna con lui, per non essere intercettato da videocamere. Carson non sa rispondere. Teece allora lo informa che è convinto che Burt abbia tenuto un diario segreto, per non informare i suoi superiori delle sue scoperte. Tocca a Carson scoprire dove. A sua volta Carson informa Teece che Burt è autore di un surrogato di sangue, il *PurBlood*, il *Sangue puro*. Aveva portato a termine il progetto prima di passare al nuovo progetto. Teece decide di ritornare in città a consultarsi con i suoi superiori.

Susana informa che Teece è scomparso: è stata trovata la sua auto e accusa Nye di aver sparso la voce che si sia perso in una tempesta di sabbia. La donna si chiede perché la GeneDyne ha tanta fretta di portare a termine il progetto, che è già costato tante vite umane; e se è lecito manipolare il codice genetico umano. Carson ritiene che sia un prezzo accettabile. Alla fine chiede alla donna di aiutarlo a trovare il diario segreto di Burt.

Intanto Scopes trama contro Levine: fa fabbricare a un tedesco documenti che dimostrano che la storia di Levine (il padre ebreo morto ad Auschwitz, la madre incinta fuggita negli USA) è un falso. La storia era diversa: il padre non era ebreo, era una SS, e la madre, che ne era divenuta l'amante, faceva la spia a favore dei tedeschi. Contemporaneamente dona 250 mila dollari a un'associazione di volontariato. Levine è allontanato dall'università.

Susana accetta di aiutare Carson. Leggono insieme le poesie e trovano un indizio: una tomba del villaggio lì vicino degli indiani anasazi. Lì trovano il diario scritto su carta. Qui parla della sua scoperta: la produzione di sangue artificiale. Ha portato a termine il lavoro non per i soldi o perché amasse l'umanità, ma per pura curiosità scientifica, per risolvere un problema che aveva davanti. Aveva purificato il sangue oltre i limiti stabiliti dai regolamenti ufficiali. E poi, test dei test, aveva provato il sangue artificiale su se stesso, senza conseguenze… Carson si chiede se la filtratura del sangue abbia potuto modificare il sangue stesso. Era un'ipotesi.

Scopes invita un giornalista del *Globe*, si lamenta per le accuse di Levine, di cui 20 anni prima era stato amico, sottolinea le bugie sul padre, lo accusa di mettere in secondo piano la verità pur di ottenere i suoi

scopi, lo informa che a Mount Dragon l'incidente è avvenuto perché non si sono rispettate le norme di sicurezza e che si sta lavorando sul virus… dell'influenza, aggiunge che chi prima riesce a debellarla piglia 15 miliardi di dollari. Di qui la segretezza del progetto. Il giornalista ribatte che egli può soltanto presentare obiettivamente le notizie, non può schierarsi con la GeneDyne. Dentro di sé però pensa di comperare qualche azione.
Carson e Susana confrontano una molecola di *PurBlood* filtrato con una da filtrare. Quella filtrata ha una piccola differenza: la causa della pazzia di Burt. Susana dubita: la pazzia è subentrata molto tempo dopo. Carson va dal direttore del centro, ma scopre che ha gli occhi iniettati di sangue…
Scopes capisce che Levine è riuscito a stabilire un contatto diretto con qualcuno all'interno di Mount Dragon attraverso la stessa rete della GeneDyne. Lancia un programma segugio e scopre il contatto tra Carson e l'esterno.
In biblioteca Carson e Susana scoprono un file pubblicitario sul *PurBlood*: Scopes riesce a convincere i suoi dipendenti a farsene un'iniezione, per dimostrare che esso non è pericoloso. Egli si fa fare l'iniezione per primo: un'ottima pubblicità. Così gli avvenimenti si chiariscono: il *PurBlood* purificato è tossico, per questo Burt e gli altri sono impazziti. Ora sarebbe toccata la stessa sorte al direttore e agli altri dipendenti che avevano subito la trasfusione. Lo stesso filtraggio aveva modificato e reso più tossico il virus dell'influenza. Di qui la morte degli scimpanzé negli esperimenti di Burt, la morte della donna graffiata, e il fallimento dell'esperimento di Carson. Poi egli informa la donna che il 3 agosto inizierà la commercializzazione del *PurBlood*. Carson pensa che sia opportuno andarsene, ma non è facile: la sicurezza vigila molto più di quello che appare. Susana riesce a esaminare le cartelle cliniche degli scienziati del laboratorio: quelli che hanno partecipato allo spot pubblicitario hanno la serotonina più elevata degli altri. Una conferma che la filtratura danneggia le molecole che purifica. Carson decide di rivelare tutto a Levine con il collegamento preparatogli dal Mimo. Inserisce il CD-ROM con le sue scoperte. All'improvviso si accorge che dall'altra parte c'è Scopes… Ma ormai lo ha informato del suo progetto di fuga.

Parte terza

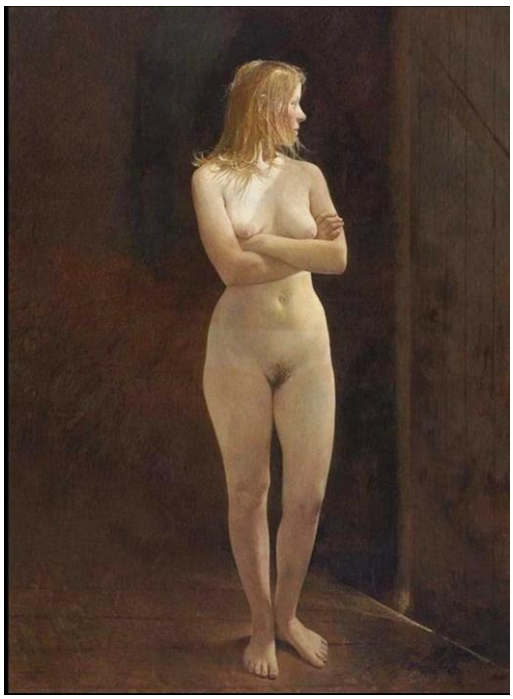
Carson e Susana mettono in atto il progetto di fuga. Susana pensa però di distruggere tutte le scorte del materiale genetico su cui lavoravano. La ragazza pensa di ricorrere al sistema di purificazione dell'aria ancora funzionante fatto costruire dai servizi segreti prima che Mount Dragon passasse ai privati. Il circuito era chiuso, per evitare contaminazioni esterne. Esso permetteva di far confluire nelle stanze aria a 1500°C. Mette in funzione le pompe. Le sirene costringono tutti a uscire al più presto dai laboratori. Che poco dopo esplodono. Carson e Susana inforcano i loro due cavalli e si allontanano.
Intanto Scopes riflette: era riuscito a intercettare Carson, anche se Carson aveva già iniziato a inviare i dati. I dati però riguardavano il *PurBlood*, non il progetto sull'influenza. E, se anche fossero arrivati a Levine, Levine ormai aveva perso ogni credibilità. Il progetto quindi era al sicuro. Doveva poi rispondere all'ufficio di Teece, che chiedeva informazioni su Teece, che era scomparso. Avrebbe dato a Nye l'incarico di indagare. Infine risponde al generale Harrington: per il virus chiedeva tre miliardi di dollari, non trattabili.
Il Mimo riesce a intercettare la prima parte della trasmissione di Carson e a passarla a Levine.
Carson e Susana sono inseguiti, fingono di dirigersi nel paese più vicino, 120 km più a sud; poi, quando incontrano terreno roccioso, piegano di 90°, fanno un'inversione e si dirigono a nord verso una località più lontana ma più sicura. Si tratta però di fare 200 km di deserto con scarse risorse d'acqua. Una follia!
Nye era pazzo di rabbia: non aveva saputo bloccare Carson e Susana né evitare che Mount Dragon saltasse per aria. La sua carriera era finita. Si mette a inseguirli a cavallo.
Il Mimo informa Levine che i collegamenti fisici con Mount Dragon sono saltati. E non è chiaro perché mai Scopes abbia isolato totalmente il laboratorio. Così non può mettersi in alcun modo in contatto con Carson. Levine pensa di dover parlare con Scopes del sangue infetto: sicuramente Scopes, se l'avesse saputo, non l'avrebbe messo in commercio. Per di più egli stesso era infetto. Chiede al Mimo di metterlo in contatto con Scopes: il Mimo risponde che può farlo soltanto entrando fisicamente dentro la sede di Scopes. Egli però non può seguirlo direttamente. Levine chiede perché. Il Mimo si scopre: è deforme, è un figlio della talidomide.
Nye continua l'inseguimento: sarebbe stato eccitante come uccidere Teece. L'aveva sepolto sotto molti metri di sabbia.
Levine entra nella sede di Scopes e riesce a nascondersi in un ascensore, che il Mimo blocca. Di qui entra nella rete informatica dell'edificio.
Carson si accorge di essere seguito: il suo cavallo aveva sentito l'odore di un altro cavallo, portato dal vento.
Levine entra nell'iperspazio e scopre uno strano paese digitale. Incontra un animale, Fido, una specie di aiutante per chi è in difficoltà. Grazie a Fido si dirige verso uno straordinario villaggio virtuale. Pensa che lì avrebbe trovato Scopes.
Carson riesce a seminare Nye fingendo di accamparsi in un cratere vulcanico e accendendo un fuoco. Poi toglie i ferri ai cavalli e li porta sulle rocce… Fa provvista di sale, per lottare contro la disidratazione. Quindi cattura un serpente a sonagli, fa tagliare i sonagli a Susana e lo libera. Poco dopo Nye passa di lì e per poco il serpente non gli morde il cavallo. Allora ha un'idea: lasciare perdere l'inseguimento e intercettarli poco più avanti, dove tra le montagne di lava c'era un unico passaggio.

Levine sente che gli sparano addosso. Si rifugia nel bosco. Poi entra nel paese.
La sete si faceva sentire, i cavalli si stavano disidratando. C'erano ancora 90 km da percorrere. In cielo compaiono avvoltoi, poi si sente un coyote. Ma i coyote non si allontanavano mai dall'acqua. L'acqua è dunque vicina, entro un raggio di 15 km. Carson e Susana dirigono i cavalli verso le rocce e aspettano la sera. I coyote fanno sentire i loro ululati. Carson cerca di individuarne la direzione. Con i cavalli si dirige dove i versi sembravano più alti. Poi i cavalli sentono la presenza dell'acqua: una fontana incassata in una grotta. Bevono acqua e succhiano sale.
Levine entra in una casa vittoriana. Qui sente il generale Harrington urlare che il prezzo non gli andava bene. L'altra voce risponde in modo pacato. Levine digita il nome di Scopes e poco dopo lo incontra. Levine ricorda i vecchi tempi: egli e Scopes erano amici al tempo dell'università. Avevano anche lavorato insieme e progettato un tipo di granoturco resistente alla ruggine. Poi le loro strade si erano divise. Levine chiede che cosa pensava di ottenere vendendo il virus ai militari. La risposta è 5 miliardi di dollari (l'effetto collaterale del virus), oltre all'eliminazione dell'influenza (effetto benefico delle ricerche). Levine comunica che il *PurBlood* è contaminato. Scopes non ci crede: lo stesso venerdì sarebbe iniziata la commercializzazione. Egli comunque, su consiglio del suo assistente, non si era fatto iniettare il sangue: si trattava di una miscela colorata… I suoi dipendenti invece erano volontari ed egli non aveva colpe.
Carson e Susana riescono a mangiare un coniglio catturato. Si sentono rilassati e fanno l'amore. Poi esplorano la grotta: in un abisso trovano le ossa di un asino e di un uomo. L'asino portava un carico di sepiolite, preziosa nel sec. XVII, ora non più. Era la fontana ed il tesoro sepolto nel Pico dell'Aquila di cui parlava il nonno, pensa Susana. Il tesoro inseguito anche da Nye. Susana porta via delle monete d'oro, Carson un pugnale del tempo.
Levine ricorda ancora la storia del granoturco: si era giocato il brevetto con lui. Scopes aveva vinto la sfida e aveva intascato i profitti. Poteva ancora firmare il rinnovo del brevetto, anziché renderlo pubblico.
Nye si era messo in postazione ed aspettava. Ed ora li vedeva nel mirino: si stavano lentamente avvicinando.
Scopes fa entrare Levine nella sua stanza ottagonale. Levine gli propone di risolvere le loro divergenze con un'altra partita: se perde, concede la proroga del brevetto per 18 anni. Scopes rettifica: in aggiunta vuole la sua assunzione alla GeneDyne. Levine rilancia: in palio la distruzione della fiala del virus in cassaforte e una garanzia scritta che avrebbe distrutto il virus di Mount Dragon, se vince lui. Scopes conferma che la fiala è l'unica esistente: il suo amico Carson aveva fatto saltare in aria Mount Dragon. Inizia la partita, a base di citazioni che dovevano toccare un argomento prestabilito: vanità, morte, universo... Inizia Scopes. La partita va avanti a lungo. Alla fine si conclude con Scopes che perde. Egli non vuole tener fede alla parola data (anche nella sfida precedente sul granoturco aveva vinto imbrogliando Levine, pensa). I due si accapigliano per la fialetta, che si rompe nelle loro mani. Sono contaminati.
Nye spara a Carson, colpendolo al braccio, poi spara ai due cavalli. Carson e Susana riescono a trovare riparo tra le rocce. Carson perde molto sangue. Mentre si avvicina con il fucile, Carson suggerisce a Susana di lanciare verso Nye le monete trovare nel precipizio. Vedendo Nye, Susana capisce che il *PurBlood* stava facendo il suo effetto. Subendo in silenzio le percosse di Nye riesce a proporre uno scambio: la sua vita, il cavallo e il fucile in cambio del tesoro che cercava. Nye propone il fucile scarico e accetta. Quindi si incammina a piedi. Susana carica Carson sul cavallo e all'alba raggiungono una casa, la salvezza.
Ora dovevano organizzarsi per salvare l'umanità dal virus dell'influenza. Scopes dà ordine di usare una sostanza sterilizzante dentro l'Ottagono. Levine era rimasto colpito dal paesaggio e dai personaggi digitali. Scopes lo voleva tenere tutto per sé, ma ora cambia i piani: organizza la sopravvivenza digitale del rivale. Un programma pone a Levine centinaia di domande, per ricreare il suo personaggio. Scopes fa stracciare il brevetto del granoturco, che perciò diventa libero. Levine ringrazia. Poco dopo il gas sterilizzante viene immesso nell'Ottagono. E li uccide.
Carson guarito e Susana ritornano a vedere le rovine della GeneDyne a Mount Dragon. Di Nye non si era trovata più alcuna traccia. Susana fa un complimento a Carson: egli aveva nell'animo quello scetticismo che gli avrebbe impedito di seguire Scopes come invece avevano fatto lei stessa e i loro colleghi. Avrebbero continuato la loro storia d'amore, seppur conflittuale.

Commento
1. Più che di un romanzo, si tratta di tre romanzi, ognuno dei quali autonomo. Le conoscenze (vere o presunte) dei due scrittori sono enormi, sia a proposito dei virus sia a proposito dei comportamenti da tenere nel deserto. Il romanzo risulta sempre credibile. Anche le motivazioni dei personaggi.
2. Il riassunto, pur lungo, semplifica l'originale. Gli autori costruiscono abilmente il romanzo su più protagonisti: Levine & Mimo; Levine & Scopes (soprattutto nella partita finale); Carson & Susana, e contorni.
3. Il problema etico e sociale delle manipolazioni genetiche è lasciato in sottofondo, ma in sostanza è presente. I due autori lo legano abilmente sia agli scopi "malefici", sia agli scopi "benefici" della ricerca. E lasciano abilmente nell'ambiguità quali vengono per primi e quali per secondi…
4. La terza parte è costruita su due intrecci: Levine & Scopes; quindi Carson e Susana inseguiti da Nye. La struttura simile è un po' troppo visibile, e la tensione e la ricchezza delle invenzioni delle due storie non la rendono meno visibile.

5. È chiaro che ci sono stereotipi, per quanto rinnovati. I due più visibili sono il conflitto & l'attrazione tra Carson e Susana (d'altra parte nel deserto non c'era molta scelta…); Levine e Scopes, prima amici, poi nemici, quindi impegnati a salvare l'umanità (che fandonia!). Salvare l'umanità è la predisposizione naturale di tutti gli scrittori e di tutti i presidenti americani, da John Wayne al film *Armageddon* a Bush. D'altra parte è un motivo meritorio e patriotico, che mette a tacere costantemente tutte le coscienze e tutti i dubbi. Mai che uno scrittore si chieda se non vale il contrario, che gli USA sono il maggior pericolo per l'umanità e che le loro buone intenzioni fanno soltanto i loro interessi. C'è anche il conflitto di Carson con il suo passato: ha sangue indiano nelle vene. Invece Susana ha sangue spagnolo. Ed ha un matrimonio fallito alle spalle. Come il lettore o la lettrice (americani).
6. Carson, il protagonista, non è invulnerabile: si becca un colpo di fucile che gli asporta un pezzo di muscolo. Un po' di sangue ci voleva.
7. Il Mimo è un personaggio costruito a tutto tondo. Vale la pena di ricordare che il romanzo è del 1996 e che la talidomide è stata ritirata dal mercato il 2 dicembre 1961 a causa delle malformazioni che provocava nel feto. Il personaggio quindi potrebbe essere relativamente giovane: poco più di 35 anni.
8. La trama è complessa e interessante. C'è un'unica causa, il filtraggio delle molecole, che provoca gli stessi effetti se applicata al *PurBlood* e al virus dell'influenza. La sua individuazione però è effettivamente difficile e richiede grande intelligenza. Carson & Susana dimostrano di averla.
9. Scopes è il cattivo che diventa buono o che ha sempre mantenuto un fondo di bontà (Ma allora perché è divenuto cattivo? *Boh*!). Si fa in quattro per salvare l'Umanità dalla minaccia di cui è responsabile (*Mah! Incredibile!*). Anche l'America è così: fa qualche errore, ma alla fine ripara al Male che ha fatto (con altro Male…). Il crollo di Wall Street del 1929 lo dimostra… Ha fatto piovere tonnellate di bombe sull'Europa. E ogni uomo che si rispetti deve sacrificarsi per l'Umanità e per gli interessi dell'America, cioè degli USA. Tanto più se è americano, anzi Americano.
10. Carson e Susana iniziano una storia conflittuale che potevano evitare. Ma, quando c'è di mezzo l' "amore", non si ragiona più. Il lettore è contento: si immedesima corpo e anima, soprattutto se appartiene a una delle infinite minoranze razziali che caratterizzano gli USA. Sta vivendo da decenni una storia simile. Ma non è riuscito o non ha pensato a trovare un coniuge diverso, per evitare conflitti etnici dentro la coppia. A questi particolari non si pensa *mai*. Gli ormoni che agiscono nelle vene di lui come di lei non permettono di pensare chiaramente. E i problemi saltano fuori *sempre* e *dopo*.
11. Le spiegazioni sono sempre verosimili. Significativo l'attaccamento al denaro di molti personaggi, tipico di ogni cittadino americano. Un prodotto ben confezionato, come vuole la buona tradizione hollywoodiana.
12. In sostanza non si tratta di un solo romanzo, ma di tre romanzi. Uno tira l'altro. È l'effetto *serial* o *trascinamento*. Il tri-romanzo è bello e coinvolgente. Ottimo il lavoro a quattro mani. Il lettore lo può confrontare con romanzi di argomento simile di Conan Doyle o Crichton. E soprattutto con un romanzo hollywoodiano: Wes Craven, *La società degli immortali* (1999), Piemme, Casale Monferrato (AL), 1999.





1. *Nudo femminile di profilo*, 2019.
2. Andrew Wyeth, *La vergine*, 1969.

----------I☺I----------

Genere: avventura

Valerio M. Manfredi, *L'impero dei draghi*, 2005

Valerio Massimo Manfredi (Piumazzo di Castelfranco Emilia, 1943) è docente universitario e il più grande scrittore di romanzi di intrattenimento italiano, normalmente tradotto in altre lingue.

Riassunto. Il capitano Marco Metello Aquila decide di seguire l'imperatore Licinio Valeriano in un incontro con Shapur, l'imperatore persiano. È ormai fuori delle mura di Edessa, quando sua moglie Clelia cerca di raggiungerlo, per avvertirlo che è una trappola. È colpita a morte dalle frecce scagliate dai soldati romani per ordine di Cassio Silva, comandante della piazzaforte. Lucio Domizio, amico di Aquila, cerca di accorrere in aiuto, ma Silva lo fa subito arrestare. Aquila assiste all'ultimo respiro della moglie e pensa al figlio, rimasto solo in città. L'imperatore e la sua scorta sono ormai tagliati fuori della città. Ingaggiano un'imparabile lotta, ma sono sopraffatti. Quelli che si salvano sono una dozzina. Sono portati in catene all'interno dell'impero persiano in una miniera che falcidia i minatori. Per un buon tratto di cammino sono accompagnati da un cavaliere insolito, che ha la libertà di muoversi, ma sembra una libertà molto limitata. Aspettano di essere riscattati, ma invano. Non chiedono pietà al sovrano persiano. Poco dopo uno di loro, un cristiano, non resiste a quella vita e muore: sperava che il suo Dio venisse a liberarlo e, non ricevendo aiuto, si lascia andare alla disperazione. Nella miniera incontrano un vecchio ossuto e sdentato di nome Uxal, che li aiuta, consigliando loro come fare per sopravvivere. Dopo un anno e mezzo di stenti l'imperatore muore. Aquila e gli altri soldati vogliono tributargli gli onori bruciandone il corpo vicino al canalone dove erano scaraventati tutti coloro che morivano. Il vento porta il fumo alla guarnigione. I soldati persiani li catturano. Aquila sta per essere marchiato come tutti coloro che erano mandati nelle parti più profonde della miniera, ma si ribella e innesca una ribellione contro la guarnigione, che viene uccisa. Si rifugiano nelle parti più profonde della miniera. Il vecchio ricorda che in un cunicolo ha visto tracce d'acqua. Forse dall'altra parte c'è l'aria aperta. Scavano, trovano l'aria aperta. Fuggono di qui con le armi e richiudendo accuratamente l'apertura. Seguono il corso di un canalone scavato dal fiume, viaggiando di notte e nascondendosi di giorno. I persiani li cercano invano. Una notte incontrano il misterioso cavaliere, che non si dimostra né amico né nemico. Infine riescono a raggiungere un'oasi. Qui Uxal va in avanscoperta, per evitare di essere scoperti dalle spie nemiche. Incontrano Daruma, un commerciante, che li ingaggia come scorta. Sta aspettando qualcuno. Poco dopo l'oasi è messa a soqquadro da un cavaliere inseguito da un drappello di soldati persiani. Il misterioso ospite di Daruma non si fa vedere. Perciò Daruma si sposta verso il successivo punto d'incontro, un porto dell'Arabia. Qui affitta un peschereccio. Ma l'ospite atteso non si fa vedere. Partono discendendo il fiume. Dal peschereccio vedono un cavaliere inseguito da persiani. Daruma lo fa accostare alla riva. Il cavaliere con un salto acrobatico dal cavallo sale sul peschereccio. L'ospite inatteso è il cavaliere che ormai hanno più volte incontrato. Ed è una donna: Yun Shan. Daruma la deve riportare in patria. Poco dopo scoppia un fortunale che strappa alla nave due servi e Uxal. Il viaggio procede. Sono intercettati da una nave persiana, ma riescono a superarla. Poi scoprono l'immensità dell'oceano. Il viaggio procede. Tra Aquila e Daruma c'è una discussione su quando deve finire il loro ingaggio: ormai l'ospite era arrivato. Daruma intendeva fino alla fine del viaggio, essi pensavano di ritornare indietro nell'ultimo porto prima dell'oceano. Daruma convince Aquila che quella soluzione non è prudente e promette che, finito il viaggio di ritorno, li avrebbe riaccompagnati a Edessa. Gli altri soldati romani dicono che quel che Aquila decide va bene anche per loro. Il romano si prende il nome di Xiong Ying, "Aquila superba". Così il viaggio continua. Nel corso del viaggio sono sorpresi dal comportamento dell'ospite di Daruma: mangia pochissimo e passa molto tempo seduto con le gambe incrociate a meditare. Parlano dei loro valori civili, dell'organizzazione delle città e dell'esercito romano. Giungono in India e poi in Cina, soprannominato l'*impero dei draghi*: paesi favolosi di cui avevano sentito parlare, pieni di animali sorprendenti. Lungo il tragitto Daruma racconta la storia della donna: è stata tenuta in ostaggio dal re dei persiani, che aveva stabilito rapporti commerciali con Wei, un usurpatore, che aveva conquistato il trono grazie all'aiuto delle Volpi Volanti. Queste ultime erano nate per difendere il popolo dai soprusi dei potenti, poi si erano spaccate in due: i seguaci di Wei e i seguaci di Yun Shan. C'era però anche un'altra storia: Wei era stato castrato per ordine di Dan Qing, poiché si era innamorato della sorella Yun Shan, un amore giovanile che ora risulta troppo duramente punito. Aquila e Daruma parlano anche dei contatti tra impero romano ed impero cinese. Riconoscono che i persiani fanno grandi affari con i commerci tra i due imperi. Daruma racconta poi una strana storia: soldati occidentali sono giunti sino ai confini della Cina, sconfiggendo a più riprese soldati cinesi mandati a misurarsi con loro. Lo stesso imperatore li incontra ed essi si mettono al suo servizio, anzi diventano la guardia imperiale. Aquila pensa che costoro potrebbero essere la famosa Legione scomparsa: l'unica legione che 350 anni prima si era sottratta al massacro durante una guerra ai confini orientali dell'impero romano. Giunti a un porto cinese, continuano la marcia seguendo prima un fiume e poi per strade scoscese. Vedono le cime innevate del Tibet. Ad un certo punto vedono uno strano essere volante, poi sono attaccati. I soldati romani respingono l'assalto di uomini velocissimi nel maneggiare le spade. Ad un certo punto Daruma li deve abbandonare per

andare a Luoyang, la capitale della Cina: essi devono soltanto raggiungere un vicino monastero di fedeli. Li trovano tutti morti, uccisi da poco. Wei riesce a prendere prigioniero Dan Qing e, minacciando di ucciderlo, riesce a costringere alla resa i soldati romani. Sono portati tutti nella capitale. Yun Shan e i suoi seguaci riescono a liberare Dan Qing, ma il capo degli assalitori è preso prigioniero e forse tradirà. Yun Shan, che si aggira per la capitale, ha uno scontro con Wei, ma non ci sono né vincitori né vinti. Intanto un consigliere suggerisce a Wei di impiegare i dieci soldati romani in uno scontro pubblico con dieci Volpi Volanti, che avrebbero mostrato la loro superiorità nel combattimento. Così avrebbe avuto l'investitura popolare al trono e quella legittimazione che tanto cercava. Lo scontro avviene in una specie di arena. I soldati romani riescono ad eliminare tre Volpi Volanti, ma poi, contro le regole, entrano in campo anche altre tre Volpi Volanti, guidate dallo stesso Wei. Ad uno ad uno i romani sono uccisi. Aquila non muore perché Yun Shan incassa una parte del colpo che lo avrebbe ucciso. Poi la ragazza ne recupera il corpo quasi senza vita e lo porta in una località segreta, il villaggio di Li-Cheng, dove riesce a farlo guarire. Nella fuga, organizzata da Daruma, qualcuno consegna ai fuggitivi una colomba in una gabbietta. Una volta guarito, Aquila apprende le tecniche di combattimento orientali. Qui si accorge che i locali hanno sembianze romane: sono i discendenti della famosa legione scomparsa, arrivati sino in Cina e messisi al servizio dell'imperatore cinese. Sono stati sepolti in un mausoleo, dove sono conservate anche le loro armature. Sei mesi dopo un meccanismo ad orologeria apre la gabbietta della colomba, che va da Wei. Wei manda uno squadrone a seguirla, mentre sarebbe ritornata indietro. Era stata addestrata a ritornare indietro. Fortunosamente i seguaci di Wei riescono ad individuare la località segreta, che ormai era l'ultima resistenza dei legittimi eredi al trono della Cina. Wei prepara un esercito e va all'assalto. L'arrivo della colomba insospettisce Yun Shan e gli altri, che organizzano le difese. Aquila fa costruire catapulte e altre armi romane. Ma pensa anche ad un'arma segreta… Wei porta con sé duecento Volpi Volanti. Lo scontro è durissimo e Dan Qing e gli altri stanno per avere la peggio, quando entra in azione l'arma segreta: i locali con sembianze romane armati di tutto punto con le armature del mausoleo. L'effetto psicologico è dirompente: gli assalitori sono spaventati e si mettono in fuga. Wei si scontra con Aquila, ma è ucciso. Lo scontro avviene nel mausoleo, al buio e tra le statue dei soldati romani. Aquila lo percepisce grazie all'addestramento nelle nuove arti marziali e lo uccide un momento prima che l'avversario sferri il suo colpo mortale. Tra i fuggitivi c'è anche Daruma, che si giustifica dicendo che si trovava al posto sbagliato nel momento sbagliato; non è stato lui a regalare la colomba ed è stato costretto da Wei a seguirlo. Dan Qing vorrebbe per prudenza ucciderlo, ma poi si ferma. Finito lo scontro, Aquila può decidere di restare, tanto più che Yun Shan è innamorata di lui. Ma sente che l'impero romano è in pericolo e che ha bisogno di lui; e vuole assolutamente ritornare. Yun Shan non esita e decide di seguirlo. Daruma li porta verso occidente con un viaggio durissimo. Passando per la miniera, dove non è riconosciuto, recupera le ceneri dell'imperatore raccolte nell'urna cineraria. Poi il viaggio prosegue e la storia finisce quando egli si presenta con il suo nome e i suoi gradi ai soldati della guarnigione di Odessa…

Commento

1. Questa è l'avventura nel senso elevato del termine: la storia si snoda sempre imprevedibile e piena di sorprese. I personaggi sono ben costruiti, le azioni e le scelte che fanno sono ben motivate. La ricostruzione degli ambienti e delle varie culture è molto precisa. Le discussioni tra i vari protagonisti sono molto interessanti: emergono i valori del mondo romano e il diverso modo di affrontare la vita del mondo cinese. Lo scrittore parla anche del nascente mondo cristiano, che è una minaccia per la solidità dell'impero in quanto predica il perdono per i nemici. Nella prigionia il soldato cristiano è il primo a cedere e a morire, perché non si sente aiutato dal suo Dio. Il testo canta l'amicizia, la dedizione, l'amore, la fedeltà, la vendetta. Ma parla anche del tradimento che viene perpetrato ai danni dell'imperatore romano e dei vari tradimenti che serpeggiano anche nell'impero dei draghi. I personaggi sono dominati dai Grandi Sentimenti, come deve essere un romanzo a larga diffusione.
2. Lo scrittore ha una grandissima capacità di raccontare e di plasmare i personaggi e le vicende. L'uccisione di Clelia agli inizi non è molto chiara (ma bisognava eliminarla perché… Lo si scopre alla fine). Sembra che lo scrittore voglia dare al lettore un colpo di scena ad ogni pagina. Non è nemmeno chiaro perché si segue per un certo tempo la storia del figlio di Aquila alla corte di Milano; né la storia del re dei persiani, che chiede se i prigionieri hanno chiesto pietà. Il tradimento di Cassio Silva è inspiegabile e non ha seguito (è stato corrotto dal denaro persiano? e/o voleva vendicarsi di qualcuno?): sembra il *casus belli* che dà inizio al romanzo e poi scompare. Ugualmente, per quanto motivata e giustificabile, la scoperta che Daruma è tra gli assalitori sorprende sì, ma sembra il colpo di scena che il lettore proprio non si aspetta e da cui è disorientato. Insomma un colpo basso. Soprattutto quest'ultimo episodio mostra che lo scrittore può fare tutto e giustificare tutto e il contrario di tutto. Poi però Daruma non risulta un traditore e non è giustiziato da Dan Qing.
3. Per quanto riguarda il filo del racconto, un punto non limpido è che Wei non si chiede chi ha accompagnato in patria la ragazza, un personaggio che a lui conveniva assolutamente individuare ed eventualmente assassinare. Era di una straordinaria abilità. Tra l'altro la sua individuazione doveva essere abbastanza facile. Daruma poi non poteva essere soltanto un mercante, ma anche un simpatizzante della causa,

visto quanto si era esposto. Un motivo in più per individuarlo ed eliminarlo.
4. Il romanzo è "realistico": i morti sono da tutte le parti coinvolte. E, a dire il vero, scorre moltissimo sangue. Una sorpresa grande, un colpo di scena magistrale, è lo scontro tra romani e Volpi Volanti. I romani sono sopravvissuti a tante traversie ed ora nel giro di alcune pagine sono fatti fuori ed eliminati. Sono eliminati senza che il lettore protesti. Un patto segreto tra lettore e scrittore è che il protagonista, l'eroe, non muoia mai. Ad ogni modo resta una domanda: perché l'autore li ha eliminati? Perché lo aveva deciso Wei, che vuole mostrare la sua forza e la loro inferiorità? Per far provare un'emozione ai limiti del patto tra autore e lettore? È difficile dare una risposta, soprattutto se si pensa che l'autore non doveva raschiare il fondo della botte per far provare emozioni al lettore. E, al di là del patto con il lettore, voleva dire che quel che *non* succede in mille anni succede in *un* secondo? Neanche questa domanda chiarisce il problema. E a una domanda, che non si può formulare chiaramente, non si può rispondere. Parole di Ludwig Wittgenstein, ingegnere e filosofo.
5. Se si esclude Uxal, la saggezza dei vecchi non compare nel romanzo. Tutti i protagonisti sono giovani e dominati da fortissimi sentimenti e da fortissime emozioni. I saggi cinesi sono ammazzati e compaiono soltanto come cadaveri…
6. Per Aquila è una sorpresa la scoperta della carta, che poi viene anche profumata… La chiama ancora "papiro" ed è bianchissima.
7. La fine del romanzo è dominata dal sentimento supremo: l'amore. L'amore della ragazza per Aquila, che ricambia (Lo scrittore aveva fatto morire opportunamente la moglie agli inizi del romanzo…). L'amore di Aquila però è meno forte della dedizione alla patria, perciò la ragazza segue l'uomo che ama ("*Ubi Caius, ibi…*"), anche se ad un'analisi della ragione e avendo un po' di buon senso ad Aquila conveniva restare in Cina, sposare la ragazza e diventare capo dell'esercito cinese, forse anche imperatore… In proposito c'è una pagina magistrale dello scrittore: i soldati romani della legione perduta lasciano scritto che essi fanno propri tutti i costumi locali, per dimenticare la loro patria lontana, che non potranno più rivedere. Puro buon senso. Il lettore aspirante scrittore può chiedersi se il suo protagonista avrebbe dato più importanza alla ragione o al sentimento, dando per scontato che il lettore mette in primo piano il sentimento e ignora radicalmente la ragione. Per questo nella vita fa tante cazzate.
8. Non ci sono buoni né cattivi: ognuno ha i suoi motivi per fare quello che fa. Dan Qing ha punito duramente l'amore giovanile di Wei verso sua sorella e Wei è divenuto un mostro che ora si deve assolutamente eliminare. Neanche dopo aver perso il trono si convince della stupidità di quell'azione, ritenendo che fosse suo dovere intervenire. Ma anche Wei è umano e immagina altri modi di divenire padre e di lasciare un erede sul trono conquistato (o usurpato). Alla fine ha ragione il più forte, che normalmente è il protagonista del romanzo.
9. Aquila fa lo stesso tragitto di Alessandro Magno, ma riflette che il re macedone è giunto sino in India e poi è ritornato indietro. Egli invece è giunto sino in Cina. Molto più in là. Dimentica però che Alessandro aveva fatto il viaggio nel 336-33 a.C, 500 anni prima. Tutto il testo è infarcito di riferimenti classici e storici, che però non sono mai pesanti, scolastici, indigesti: sono tradotti nel linguaggio e nei pensieri del lettore. Sono trasformati in romanzo.
10. Il romanzo ha anche un valore didattico: insegna a non arrendersi mai e ad usare le proprie risorse, sia le conoscenze, sia le abilità, sia l'inventiva. Nella miniera i soldati romani si organizzano per far meno fatica e, quando diventa necessario, per produrre la parte di minerale che l'imperatore non è più in grado di produrre. È anche un invito a viaggiare e a scoprire nuovi mondi, tanto più suggestivi e sorprendenti nel mondo antico che conosceva mezzi di spostamento estremamente lenti e vie molto pericolose.
11. Che cosa si potrebbe dire di come la vita è presentata nel romanzo? In certi casi non si ha libertà di scelta e la realtà è più forte di noi. Altre volte la realtà presenta due soluzioni buone (o anche cattive) tra cui è drammatico scegliere: restare in Cina o ritornare in patria? Sicuramente ritornare in patria non era una buona idea: non se ne poteva fermare la decadenza. E abbandonare la Cina dopo un'esperienza così intensa significava che i ricordi sarebbe stati sempre fortissimi ed oppressivi. Tranne l'ultima scelta del ritorno in patria, tutte le altre decisioni risultano razionali e condivisibili.
12. Manfredi dimentica di far pensare al protagonista che al ritorno a casa troverà il figlio cresciuto di 5-6 anni. Non si può ricordare tutto.
13. In una pagina posta dopo la fine del romanzo lo scrittore informa delle ricerche degli storici sulla *legione perduta*, che sarebbe giunta sino in Cina, e immagina scenari politici ed economici incredibilmente diversi, se i due imperi si fossero incontrati. Per di più a causa della lontananza non potevano farsi concorrenza né scatenare guerre di conquista che li avrebbero indeboliti. In effetti la storia è composta sia da quel che è successo, sia da quel che non è successo e che poteva succedere. Di norma gli storici non lo sanno.
----------I☺I----------

Genere: romanzo storico d'avventura e formazione

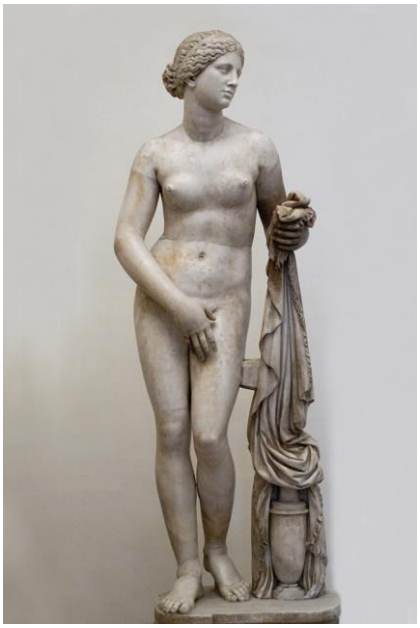
Matilde Asensi, *Jacobus*, 2000

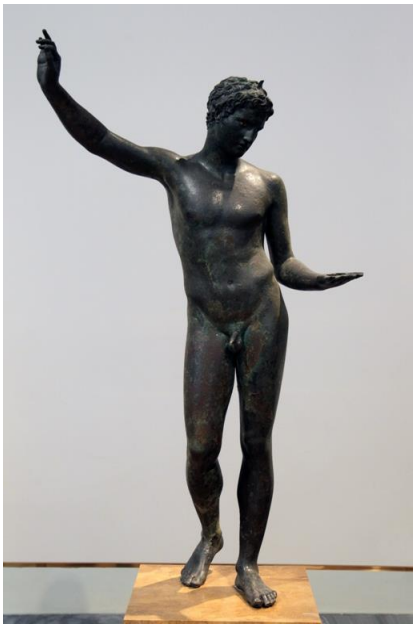
Matilde Asensi (Alicante, 1962) è una giornalista spagnola, che ha scritto numerosi romanzi di successo: *La camera d'ambra* (1999), *Jacobus* (2000), *L'ultimo Catone* (2001), *L'origine perduta* (2003), *Tutto sotto il cielo* (2006), *Terra ferma* (2007), *La vendetta di Siviglia* (2010), pubblicati in Italia da Rizzoli o da Sonzogno. Vende centinaia di migliaia di copie come i grandi scrittori della produzione mondiale.

Riassunto. È l'Anno del Signore 1315. Galceràn de Born, celebre erudito e medico, cavaliere dell'Ordine degli Ospitalieri, già crociato in Terra Santa, è convocato all'improvviso dal papa ad Avignone. Ha la fama di risolutore di misteri e di enigmi impossibili, perciò è stato soprannominato il Perquisitore. Riceve dal papa l'incarico di scoprire se il re di Francia, il guardasigilli Guglielmo di Nogaret e il suo predecessore sono effettivamente morti per mano dei Templari, dopo lo scioglimento dell'Ordine e dopo la maledizione contro costoro lanciata in mezzo alle torture da Jacques de Molay, segretario dell'Ordine. Prima però recupera Jonas, un orfano che vive in un convento: gli farà da scudiero (In seguito si scopre che è suo figlio). Poi va a Parigi, dove risolve il problema. Il sovrano è stato ucciso da due templari, che hanno anche lasciato la loro firma sul delitto: i loro due nomi. Avevano sparso la voce che in un bosco c'era un cervo enorme, il re lo vuole uccidere, si allontana dalla scorta ed è ucciso misteriosamente dall'animale. Stessa cosa per il papa precedente, ucciso dagli stessi due sicari, che hanno anche qui voluto lasciare la loro firma (soltanto se si sospettava che erano stati effettivamente i templari l'omicidio incuteva paura). A Parigi incontra anche Sara, una giovane maga, la cui bellezza lo colpisce. La ragazza gli fornisce informazioni per scoprire come e chi ha ucciso Philippe de Nogaret: Manrique de Mendoza, ora non più in Francia, con una candela che emanava un fumo velenoso. Ritorna ad Avignone e riferisce. Poi il papa gli affida l'incarico di scoprire il tesoro dei Templari. A malincuore accetta (deve sempre obbedire ai suoi superiori o a coloro a cui i suoi superiori lo mandano). Perciò, seguendo indizi già noti (che non avevano dato alcun risultato), percorre il "cammino di Santiago" con Jonas. Ma qui incontra nuovamente Sara, che era stata costretta a lasciare Parigi. Lungo il cammino scoprono le chiese in cui i templari custodivano parte della loro ricchezza. Infine giungono a Santiago. Nel corso del viaggio va a trovare anche la donna, che da giovane ha messo incinta e che gli ha dato Jonas, poi messo nell'orfanotrofio del convento. Ha anche un alterco con il fratello di lei, Manrique de Mendoza. Egli le ricorda l'antico amore, la donna no, è divenuta molto acida. Se ne va deluso. A Santiago sono presi prigionieri dai Templari, guidati da Manrique de Mendoza, che li portano in un loro nascondiglio sotterraneo. Da qui riescono a fuggire. Nella fuga riescono a vedere i Templari che pregano davanti all'Arca dell'Alleanza. Ritorna ad Avignone a riferire al papa delle ricchezze trovate. Ma i suoi rapporti sessuali con Sara sono mal visti dai suoi superiori, che gli affidano un prolungamento della missione: le ricchezze deposte lungo il cammino di Santiago sono troppo poche, sono insignificanti, rispetto alle ricchezze che i Templari possedevano. Deve trovare le altre. Ripartono tutti e tre sotto scorta: sono di nuovo prigionieri. A Santiago però fuggono e in barca raggiungono Capo Finisterre. Sara e Jonas restano con la barca in mare, mentre Galceràn scende a terra. Qui sopra una piccola isola ha un appuntamento con Manrique de Mendoza. I due prima se le danno di santa ragione (non si mette incinta la sorella per poi piantarla in asso) e quindi passano agli affari. In cambio del silenzio, chiede una nuova identità e la loro protezione (conosce il modo per trovare le ricchezze dei Templari, può diffondere il segreto che i Templari possiedono l'Arca dell'Alleanza e ciò scatenerebbe contro di loro tutti i re della cristianità, e un'importantissima pergamena contenente i codici segreti dei templari, che ha scoperto durante il primo viaggio a Santiago). Manrique de Mendoza fa una controproposta: tutto quello che Galceràn ha chiesto più l'impegno che lavori per l'Ordine dei Templari, al mondo nessuno è abile quanto lui. Devono portare in un luogo sicuro in Portogallo l'Arca dell'Alleanza e le loro ricchezze e serve anche un compilatore di codici segreti. Galceràn accetta. Mentre si fanno le esequie ai loro finti cadaveri, Galceràn, Sara e Jonas sono felicemente giunti in Portogallo, dove il Perquisitore si mette a lavorare con grande lena e con grande soddisfazione per l'Ordine. Il lavoro durerà una ventina d'anni e forse non riuscirà a portarlo a termine. Sotto di lui lavorano molti altri eruditi… È il 1319. Il nuovo nome che assume è Jacobus, il medico.

Commento.
1. La storia è molto bella, piena di osservazioni psicologiche sui personaggi o fatte da Galceràn parlando con Jonas. Bello il rapporto conflittuale tra padre e figlio, con il padre che cerca di capire il figlio e che cerca di formare per la vita. Belli anche gli enigmi che l'acume del protagonista riesce a risolvere. Il romanzo è bello ed emozionante, bello *e istruttivo*; bello e pieno di colpi di scena. Forse l'ultimo è il più magistrale: il protagonista passa ai Templari e si dedica ai codici segreti e a far crescere il figlio. Al fianco ha la donna che ama. Le lettrici piangono di gioia…
2. La scrittrice riprende le figure dell'investigatore e dell'aiutante, ormai classiche (da Holmes e Watson di Conan Doyle a *Il nome della rosa* di Eco) e le trasforma in modo originale in padre e figlio, infilandoci dentro anche un altro *tópos* letterario, quello della formazione (la Spagna aveva già lo splendido *Lazarillo de Tormes*).

3. La storia è sempre scorrevole, è come un fiume caldo di simpatia, non è mai forzata, non presenta mai colpi di scena inverosimili, tutto quanto succede risulta motivato, anche il compromesso e il "tradimento" finale. Il protagonista è stanco di essere fedele all'ordine, agli altri, ai superiori. E decide, anche se un po' tardi, di essere fedele a se stesso. Quanti dipendenti vorrebbero fare come lui?
4. C'è il culto dell'intelligenza, ma c'è spazio anche per gli errori giovanili (il figlio *accidentale* che arriva). Ci sono anche altre cose interessanti: i buoni e i cattivi sono scomparsi. Ci sono soltanto gruppi che combattono tra loro per prevalere, nel caso specifico per impossessarsi delle ricchezze dei Templari (da notare: rubare non è reato…). E alla fine il "tradimento" del protagonista è annacquato: si tratta soltanto di un passaggio da un gruppo a un altro, che offre di più. Anche nella realtà si passa da una ditta a un'altra che offre di più, senza problemi. Ad ogni modo egli vuole rientrare in possesso della sua vita. E lo fa con ottime prospettive nel futuro.
5. La struttura del romanzo è chiara e lineare: il protagonista riceve l'incarico di scoprire se è vero che i Templari hanno ucciso il re di Francia e il suo primo ministro. Galceràn va e torna. Poi riceve l'incarico di scoprire dove sono finite le ricchezze dei Templari. Va e non torna: era passato ai Templari. Nel contempo ci sono due storie d'amore: quella calante con la nobile ragazza che aveva messo incinta e quella crescente con Sara, la *popolana* (l'ambiente del lettore e della lettrice). Ci sono le cazzottature tra Galceràn e Manrique, fratello della ragazza, che non ha sorvegliato bene la sorella. Ma dopo le cazzottature si passa agli affari.
6. La scrittrice è una donna ed è particolarmente attenta al pubblico femminile: la storia ha il lieto fine classico, seppur rinnovato, e l'amore vince, gli errori di gioventù sono dimenticati e… anche i rapporti sessuali sono visti positivamente. Galceràn ha sui 30 anni, Sara poco più di 20. Una giusta differenza d'età.
----------I ☺ I----------







1. Prassitele, *Afrodite di Cnido*, 350ca. a.C. *Afrodite è pudica, ma senza esagerare.*
2. *Koũros*, Attica (GR), 340-330 a.C.
3. Fernando Botero, *Uomo che calpesta una donna*, 1999. *La statua ha valore simbolico, indica tutti i soprusi che gli uomini farebbero alle donne. non vale mai il contgrario. Le opere sono separate da 2.335 anni. La donna di Botero calpestata dal marito non ha precedenti nella scultura greca. L'uomo poi ha un pene formato* mignon.

Genere: romanzo fanta-*horror*-apocalittico

Steve Alten, *L'ultima profezia 2012. Il testamento maya*, 2001

Steve Alten (Philadelphia, 1959) è uno scrittore americano di fantascienza, conosciuto per la serie *Meg* (1997), composta da quattro romanzi del terrore. Molte sue opere sono divenute film di successo.

Riassunto.
Diario di Julius Gabriel. 14.06.1990. Al centro dell'altopiano di Nazca sta facendo uno scavo nel campo di calcio davanti alla Piramide del Sole a Teotihuacàn con la moglie e il figlio. In un involucro di iridio lungo cm 50 trova una mappa. Apre il contenitore e riesce a fotografare la mappa, prima che essa si trasformi in polvere.

Prologo. 65 milioni di anni fa un'astronave aliena è inseguita e colpita. Plana su un pianeta sconosciuto, la Terra, popolata dai dinosauri. Per l'umanità inizia il conto alla rovescia.

L'8 settembre 2012 Dominique Vasquez, abbreviata in Dom, 31 anni, psicologa tirocinante, si presenta al Centro Malati Mentali del Sud Carolina. Il dottor Foletta le affida un paziente, Michael Gabriel, 35 anni, rinchiuso da 11 anni in ospedali psichiatrici, che è convinto che la fine del mondo sia vicina. La avverte di non farsi catturare dal suo fascino. La ragazza incontra Mick, che le dice di non essere pazzo e la implora di leggere il diario del padre senza pregiudizi. La ragazza accetta e inizia a leggere il diario.

Diario di Julius Gabriel. Dom legge il diario a spizzico, così il diario appare più volte a interrompere la storia principale. La storia di Julius e famiglia è semplice: Julius, Maria e Pierre Borgia sono tre amici archeologi che fanno ricerche in territorio maya. Maria e Pierre si devono sposare. Il giorno prima del matrimonio Julius e Maria fuggono e si rifugiano in Egitto, lasciando due biglietti a Pierre. Poi riprendono la loro vita di archeologi. Il cilindro maya li porta in Egitto, a Stonehenge e ad Angkor Wat in Cambogia. Dovunque trovano avvisi che la fine del mondo avverrà il 21 dicembre 2012, solstizio d'inverno. Maria muore di cancro, mentre il figlio cresce. Julius vuole avvertire la comunità degli scienziati delle sue scoperte, ma è preso per pazzo. Michael completa la storia: Borgia li aveva aizzati contro suo padre, che muore di crepacuore. Ed egli in un impeto di rabbia ferisce Borgia, che perde un occhio. Borgia lo fa rinchiudere come matto e socialmente pericoloso.

Intanto c'è la lotta per diventare vice presidente degli USA. I candidati sono Pierre Borgia e Ennis Chaney, un negro. Per eliminare gli scheletri dagli armadi Borgia è invitato a far uscire Mick dal Centro Malati Mentali. Nei loro incontri Mick e Dom parlano della prossima fine del mondo. Per il giovane la minaccia non viene dal cielo, ma è già presente sulla Terra. La percepisce vagamente. Si trova nel Golfo del Messico. Le chiede se può scandagliare il fondo marino. La ragazza può farlo: deve soltanto chiedere aiuto a suo padre putativo, Isadore Axler, detto Iz. La moglie di Iz si chiama Edith. Iz mette in azione la rete di sonar che usava per seguire gli animali marini e scopre strani rumori meccanici. Maria si lascia convincere a farlo fuggire dal Centro Malati. Mick riesce a fuggire, aiutato dai genitori della ragazza. I satelliti mostrano strane turbolenze nel Golfo del Messico. Una piattaforma petrolifera vi si sposta, ma è travolta da uno tsunami improvviso e gli uomini dell'equipaggio vi trovano la morte. Anche Iz e l'amico Carl vanno a vedere con una barca quel che succede nel golfo. Sono presi da un gorgo e muoiono. Con il sottomarino di Iz Mick e Dom vanno a esplorare a loro volta il Golfo del Messico. Sono presi dal risucchio di una turbina e portati all'interno di un'astronave aliena. Mick incontra l'alieno che gli legge i pensieri e dice di essere suo padre. Il fenomeno opposto porta i due in superficie. Qui sono catturati da una nave USA venuta per capire l'onda anomala e recuperare i corpi dei marinai della piattaforma affondata. Ma Dom è ferita. Dall'astronave aliena, invisibile e velocissimo, esce un arcangelo enorme, che giunge fino in Australia. È fatto di metallo. Sul far dell'alba esplode. È una bomba all'antimateria che distrugge 100.000 kmq di territorio. Foletta avverte Borgia che Gabriel è fuggito. Borgia gli ordina di ucciderlo. Foletta registra la telefonata. All'interno del partito repubblicano Chaney ha la meglio su Borgia. Quando scopre chi è, il comandante della nave mette Mick in una cella. Mick cerca invano di fuggire. Vi riesce con l'aiuto di un collaboratore di Chaney, che lo nasconde in uno dei sacchi che trasportano le vittime della piattaforma. Così può andare nel Tempio maya dell'Uomo Barbuto che sorge nella penisola dello Yucatan. Qui nel campo di calcio maya dissotterra uno stranissimo pugnale di ossidiana che suo padre aveva rimesso al suo posto molti anni prima, dopo che era stato portato via da altri archeologi. Trova un biglietto del padre: se egli era lì, vuol dire che tutto stava andando secondo le previsioni, perché aveva capito quel che doveva fare. Il figlio è commosso. Poco dopo lo raggiunge anche Dom, già guarita. I due hanno una notte d'amore. Foletta manda un infermiere killer a uccidere Mick. Ma il giovane riesce a sottrarsi alla morte. Con Dom scopre l'entrata ed entra nel tempio maya. Qui incontra una seconda astronave aliena e dal Guardiano dell'astronave conosce quanto è successo 65 milioni di anni prima: un alieno malvagio era inseguito da un alieno buono ed era precipitato nel Golfo del Messico, dove si era autoibernato. Lo scontro dell'astronave con l'atmosfera terrestre aveva provocato modificazioni climatiche all'origine della scomparsa dei dinosauri. I maya avevano percepito la presenza dell'essere malvagio e avevano lasciato molteplici

indizi alle generazioni future. Il 21 dicembre 2012 si sarebbe aperto un corridoio nella galassia e l'alieno cattivo sarebbe tornato a casa, portando distruzione e morte. Per la razza del Guardiano sarebbe stata la fine. Per il bene di tutti bisognava chiudere il passaggio e fermare l'alieno malvagio. Mick era Uno Hunahpu, il predestinato all'impresa: doveva entrare nel passaggio e poi impedire che l'alieno vi entrasse. Il Guardiano gli racconta anche la storia di un Eroe che si è sacrificato ed è stato decapitato. Una donna, ignorando i divieti, va a vederlo. Egli le sputa su una mano e lei resta incinta. Mette al mondo due gemelli che salvano il mondo del Guardiano uccidendo gli esseri malvagi. Intanto dalla nave aliena partono altri arcangeli malvagi che esplodono in Russia e in Cina (mai in USA), facendo milioni di morti. Russia e Cina accusano gli USA di essere responsabili dei milioni di morti provocati dalle bombe all'antimateria. Una spia russa riesce a far penetrare un ordigno in un bunker segreto. Muoiono 300 uomini politici americani tra cui l'intera famiglia del presidente. Per dimostrare la sua buona fede il presidente americano si spara in diretta, mentre sta parlando con i presidenti russo e cinese. Intanto l'alieno lascia il Golfo del Messico e raggiunge la piramide maya. Ha l'aspetto di un enorme rettile. Mick entra nel passaggio tra i due universi, umano e alieno. Incontra sua madre e Dom. Sua madre lo persuade a restare con lei. Dentro di sé il giovane ricorda che suo padre ha soffocato sua madre con un cuscino, per porre fine ai suoi dolori. Si lascia quasi persuadere, ma ha la forza di uccidere prima la ragazza, poi la madre, urlando di essere lui Uno Hunahpu, il Primo Padre, che congiunge l'umanità con l'altra dimensione. Il mostro muore, riassumendo l'aspetto di rettile. Intanto Chaney con la confessione di Foletta fa incriminare Borgia, che si sorprende... Il guardiano pone a Mick due scelte: rimanere sulla terra con Dom o restare al di là della porta per continuare la lotta contro gli alieni malvagi. Il guardiano aveva salvato la Terra e si aspettava che Mick facesse altrettanto. Mick accetta di sacrificare il suo amore per Dom e resta.

Epilogo. Dom va all'ospedale. Il medico le dice che aspetta due gemelli. Lei risponde che sa già di che sesso sono.

Commento

1. Il romanzo ha un ritmo incalzante e in sostanza è sempre imprevedibile. I personaggi sono reali e credibili. Anche i dialoghi sono buoni. Michael è il nostro vicino di casa senza una rotella o un po' svitato, che ci parla della fine del mondo o di altre fesserie simili. E noi un po' per educazione, un po' per pietà e un po' perché è inoffensivo lo sopportiamo e lo ascoltiamo. Il titolo italiano è truculento e lunghissimo, quello originale è soltanto *Domain*, Dominio. *L'ultima profezia* è il primo volume della trilogia *Domain* che continua con *Resurrection* (2004) e *Phobos: Mayan Fear* (2011). Il lettore, se legge ed è colpito, va a comperare anche gli altri due. Il romanzo si inserisce nel filone narrativo della profezia maya del "21 dicembre 2012" (conviene cercare la voce in Internet): WHITLEY STRIEBER, *2012 L'apocalisse* (2007), trad. it. di Giorgio Salvi, Newton Compton, Roma 2009, trasformato in film. Un reportage sull'argomento è opera di E. JOSEPH LAWRENCE, *Apocalisse 2012. Sopravvivere alla Catastrofe* (2007), trad. it. di Tullio Cannillo, Tea Libri (o Corbaccio), Milano 2010; e E. JOSEPH LAWRENCE, *Apocalisse 2012. Un'indagine scientifica sulla fine della civiltà* (2007), trad. it. di Tullio Cannillo, Corbaccio, Milano 2008. Gli autori hanno scritto le opere per tempo: sono uscite fino a cinque anni prima della data fatidica.

2. Il romanzo è complesso, propone tre storie: 1) la caccia all'alieno malvagio (*Prologo*); 2) il diario di Julius Gabriel; 3) la storia principale di Mick e Dom, che o prima o poi si sarebbero innamorati. Ci sono due narratori, uno esterno e onnisciente e l'altro che scrive il diario. Il romanzo inizia con una pagina del diario di Julius Gabriel, re-inizia con il *Prologo* (la caccia all'alieno malvagio), continua con la storia principale (la storia di Mick e Dom; il diario di Julius), si conclude con l'*Epilogo* (la visita ginecologica di Dom). Il diario di Julius a sua volta racconta due storie: la storia della profezia maya e delle conseguenti ricerche di Julius, Maria e Borgia e poi soltanto di Julius e Maria, la storia dell'amore tra Julius e Maria, che poi hanno un figlio, Mick, che portano con sé nelle loro ricerche e a cui negano un'adolescenza normale con i coetanei. La storia principale poi è la storia di Mick e Dom, ma è anche la storia di Pierre Borgia e di Ennis Chaney, la storia della guerra tra Russia e Cina da una parte, USA dall'altra a causa dell'esplosione delle bombe all'antimateria (la storia scompare all'improvviso, quando non serve più), e le micro-storie di numerosi altri personaggi "mordi e fuggi". In Australia ad esempio l'arcangelo della morte è visto da due innamorati, che lo fotografano e poi si dissolvono quando l'ordigno esplode.

3. Alcuni punti del romanzo sono curiosi.

a) Gli arcangeli della morte vanno a esplodere in Australia, Cina, Russia; non vanno mai ad esplodere negli USA, più vicini (L'Europa non fa testo: non esiste). Per dimostrare la sua buona fede il presidente USA prima respinge le accuse ed anzi accusa due volte la Russia di avere sterminato la sua famiglia con l'attentato alla base segreta, poi si uccide. Dopo le bugie di Bush e Powell sulle armi di sterminio *inesistenti* di Saddam Hussein tutti i presidenti americani hanno aumentato la loro credibilità. Chi ha memoria più lunga ricorda il presidente Nixon e il *Watergate* (1972) e le menzogne *dette sotto giuramento* dal presidente Clinton al Congresso circa i suoi rapporti con Monica Lewinsky (*Segate*, 1998).

b) Il presidente USA dice che non avrebbe reagito agli attacchi *a meno che* Russia e Cina non avessero attaccato Israele… Lo scrittore vuole accontentare anche i lettori ebrei. I missili diretti contro USA e Israele sono tutti intercettati dai missili Patriot…

c) All'ONU un generale americano rimprovera il presidente russo come se fosse un suo dipendente appena assunto. In realtà doveva stare zitto, non doveva essere lui a parlare, ma soltanto il presidente americano. Lo accusa di affamare la popolazione e di spendere in armi il denaro, *compresi* gli aiuti americani… Si tratta di una *captatio benevolentiae* verso il lettore *americano*, che si sarebbe comportato così, e soprattutto verso l'amministrazione americana, che non avrebbe lesinato aiuti a uno scrittore così organico. Più volte dal romanzo emerge che gli USA continuano a investire in armi e ad aggiungere altre armi allo scudo spaziale che già hanno.
d) Chaney, l'onesto, che fa incriminare Borgia, reo di voler uccidere Mick, è inverosimile, ma così è: bisogna sempre accontentare il lettore e rassicurarlo che la classe politica americana è onesta e che la Enron (2001) non fa testo. In confronto, è più facile che una prostituta ottantenne sia rimasta vergine.
e) Sempre Chaney, il negro buono, è usato per accattivarsi i lettori di colore, che sono buoni, mentre Borgia, il bianco *di origini italiane* (quindi non di razza pura, anglosassone) è cattivo e merita la prigione (per fortuna non è iscritto al Ku Klux Klan, di pure origini americane). Questi punti lasciano perplessi, ma il lettore (straniero) deve capirli e capirne l'origine, e passare oltre. Per di più sembrano aggiunti in un secondo momento e da un'altra mano, per ingraziarsi il presidente americano, il Dipartimento di Stato americano, i generali americani, la CIA, il pubblico americano ecc. In proposito lo scrittore piega ai suoi fini tutti i pregiudizi e gli stereotipi presenti nella cultura e nelle sub-culture statunitensi. Uno scrittore europeo, se lo facesse, verrebbe tacciato di razzismo, di discriminazioni razziali e sessuale (o di genere), linciato dai *mass media* e cacciato in galera a vita. Quando muore, sulla sua tomba verrebbe sparso il sale. Lo scrittore deve fare come Goldoni, che modificava il testo e il linguaggio delle commedie a seconda del pubblico per cui recitava.
4. Il romanzo cerca di pescare lettori tra le fasce che assomigliano a Dom, tra quelle che assomigliano allo svitato e fissato Mick, tra gli americani di destra e centro (quelli di sinistra esistono soltanto nelle vignette satiriche), tra gli americani patriotardi e sciovinisti, che si vantano di aiutare il resto del mondo e non sanno che cosa sia la crisi del 1929: essi non c'entrano. Un'area particolare è quella costituita dai lettori che sono stati esclusi da una vita normale a causa dei genitori, sconvolti dal divorzio o da insensibilità o che cambiavano continuamente città. Gabriel soffoca la moglie ammalata di cancro (azione nobilissima), il padre del lettore magari ha cercato di ucciderla per motivi più futili… Altra possibilità: i genitori erano come tutti i genitori, ma il figlio riteneva che lo ignorassero e non gli dessero abbastanza affetto. I due protagonisti hanno un'età precisa e non hanno ancora iniziato veramente a lavorare né a vivere: lui ha 35 anni (di cui 11 in prigione), lei 31. Lui è insano di mente, lei è una psicologa crocerossina, anche credulona, lui alla fine fa il crocerossino e si sacrifica per il Bene Supremo dell'umanità. I lettori si identificano nei due protagonisti o condividono le idee di fondo che lo scrittore esprime: la cultura apocalittica e maniacale (quella della fine del mondo o dei tesori nascosti o delle mappe del tesoro o di Gesù Cristo che si è sposato ed ha frullato la Maddalena che però *per miracolo* non è mai rimasta incinta), l'odio viscerale verso Russia e Cina, che rappresentano il *Male Assoluto* e inevitabile con cui si deve convivere, l'amore per le profezie apocalittiche e una cultura religiosa all'americana, quella dei tele-predicatori che fanno dollari.
5. Il romanzo mescola numerosi ingredienti, pescati alla rinfusa, ma efficaci: l'alieno cattivo venuto dallo spazio, l'alieno buono (il Guardiano della porta), la guerra tra Russia-Cina e USA, il conflitto tra Julius Gabriel e Pierre Borgia, la vendetta di Borgia sul figlio di Julius che gli ha fregato la ragazza il… giorno prima del matrimonio, la storia della profezia maya, la storia dei siti archeologici di mezzo mondo, tra loro collegati. L'alieno cattivo ha il suo predecessore nel protagonista del film *La cosa* (1982) o *Terminator* (1984). La miglior saga spaziale è però inglese e a fumetti, assolutamente da leggere: SIDNEY JORDAN, *Jeff Hawke* (1975-90), Milano Libri Edizioni, Milano, 1975-90.
6. Un buon colpo di scena è la tesi che Mick è Uno Hunahpu, il *predestinato* a salvare l'umanità (Ovviamente non si dice mai chi lo abbia predestinato…). Molti lettori hanno l'autostima che raggiunge le stelle, poiché si sentono predestinati a una vita piena di successi, che inizierà domani o al più tardi posdomani. E che invece rimane sempre la stessa, grigia e vuota, fino alla morte. Ma quel che conta è l'illusione. Finché c'è illusione c'è speranza. Dom invece è la ragazzina svampita e con gli occhiali, che pensa poco e che ha l'abitudine di mettersi nei guai ogni altro giorno. Non riesce a trattenersi e a star zitta, neanche per il suo bene. Insomma verrebbe da dire che sono i personaggi *mediocri* del *Cuore* (1886) di De Amicis. Nel *Cuore* fanno una vita mediocre, nel romanzo di Alten invece salvano il mondo (e restano mediocri). Grazie a Borgia, a Cheney, ai vertici del governo americano, russo e cinese il lettore è messo a contatto con i *vip* politici mondiali, le *persone veramente importanti*. Si sente importante anche lui: è lui che decide il futuro dell'umanità e salva il mondo dagli alieni brutti e cattivi, oltre che verdi. La stessa cosa che aveva fatto Dumas ne *Il conte di Montecristo* (1844-45). Il lettore vedeva come vivevano nobiltà e alta borghesia, entrava nelle loro case e, come i servi, faceva il guardone e origliava dietro le porte. E si eccitava. L'importante è che il lettore sia contento della merce e la acquisti…
7. L'alieno che si trasforma nella mamma e nella fidanzata del protagonista è un altro buon colpo di scena, efficace e geniale. Anche se ha 35 anni, il lettore non si è ancora staccato dalle gonne della mamma, e la pensa più della moglie. E, poiché ha sicuramente

carenze affettive e turbe mentali, va dallo psicanalista, che paga con un carro-merci di denaro. Così si capisce perché giovani e adulti americani imbracciano il fucile a canne mozze, ritornano a scuola o sul luogo di lavoro e ammazzano ex amici, passanti casuali per strada e persone ignote che non hanno fatto loro nulla. Il mammismo è universale, non è soltanto un ingrediente ossessivo e infestante del *Cuore* di De Amicis o della canzone italiana degli anni Quaranta e Cinquanta (*Mamma son tanto felice*, 1940, cantata da Beniamino Gigli, da Claudio Villa e da molti altri). L'aspirante scrittore non lo deve mai dimenticare.

8. La ragazza legge il diario di Julius Gabriel. La lettura dovrebbe richiedere poco tempo ed essere fatta tutta d'un colpo o in due sedute al massimo. Ed invece lei ne legge i capitoli a spizzico. Così gli 11 capitoli compaiono di tanto in tanto, dispersi nel resto del romanzo. Ovviamente l'idea degli spizzichi è dello scrittore, che così ha la possibilità di intervallare la storia principale con questa storia secondaria, che indubbiamente arricchisce e rende più interessante la storia principale.

9. Ad un certo punto Borgia è invitato a togliere i suoi scheletri dall'armadio e a far liberare Mick. Non risulta che lo faccia. Decide anzi di far assassinare il giovane. La liberazione di Mick sarebbe arrivata mentre Mick era in cella sulla nave. E sarebbe stato un buon colpo di scena. Lo scrittore invece opta per un altro colpo di scena: qualcuno al seguito di Chaney lo libera e lo nasconde in un sacco per cadaveri (*Il conte di Montecristo* di Dumas insegna). Così Mick può arrivare velocemente sul continente. Ben inteso, aiutare un pazzo millenarista sarebbe stato un pericoloso autogol di cui Borgia poteva approfittare, ma poi le cose vanno in altro modo e alla fine Borgia, il cattivo fin nel nome, finisce in galera. Altro colpo di scena.

10. Lo scrittore rovescia le carte. La crocerossina non è più una donna, ma lo stesso protagonista maschile, che si sacrifica e abbandona l'amore, per ricambiare l'aiuto che 65 milioni di anni prima un'altra razza aveva dato all'umanità. Domanda sciocca: ma in 65 milioni di anni il Guardiano e i suoi amici non avevano trovato il modo di eliminare l'alieno cattivo? E che hanno fatto poi in tutto questo tempo? Hanno contato miliardi di pecore? Come si è detto e si dirà ancora, non si devono porre troppe domande, altrimenti qualsiasi finzione è destinata a fallire. Ma finché c'è vita c'è speranza: che cosa sarebbe successo nei due romanzi successivi? Lo scrittore mette una pulce nell'orecchio del lettore e il lettore cade nella trappola. Chi sa? Forse alla fine l'amore, anzi l'Amore, avrebbe trionfato sulle profezie, sui rettili cattivi e su tutte le avversità della vita. E il lettore sarebbe vissuto felice e contento. L'alieno ha una vita assai longeva, ma i 65 milioni di anni servivano per collegare alla storia collocata nel presente (settembre-dicembre 2012) la fine misteriosa dei dinosauri.

11. Poco sesso ma efficace: Dom lo fa una volta sola con Mick e resta incinta due volte, di due gemelli. Ma è felice! Un invito alle ragazzine a stare attente. Le donne restano incinte, gli uomini no. E poi gli uomini le piantano, perché preferiscono la mamma o salvare l'umanità. Tutte le balle sono buone per lavarsi le mani e fregarsene dei figli, che così crescono con carenze affettive e diventano turbolenti o emarginati sociali, che imbracciano il fucile e sparano a caso. Il romanzo riproduce migliaia di situazioni simili che si presentano nelle periferie degradate delle città americane dove molti lettori vivono. Così il lettore si identifica subito nel o nella protagonista.

12. Conviene confrontare il romanzo di Alten con *Il mondo perduto* di Arthur Conan Doyle (1912) o di Michael Crichton (1995). Gli scienziati sono molto diversi nei vari romanzi. L'alieno cattivo ricorda i mostri preistorici e i giocattoli dei bambini inventati dai giapponesi. Un altro alieno cattivo è *Dracula* (1897), che succhia il sangue delle vittime. Anche lui alla fine è ucciso ed eliminato. Un altro confronto da fare è con *Il pianeta fantasma* (1963) di Peter Randa. Due amici vanno su un pianeta che nel nostro universo compare ogni 150 anni, interferiscono con la vita locale, ammazzano i sacerdoti "cattivi", infine restano per frullarsi un po' di ragazze. Domanda: che ci siano degli alieni buoni? Risposta: sì, basta leggere *Sentinella* (1954) di Fredrick Brown (ma non è lungo nemmeno una paginetta!). Gli scrittori e la cultura del tempo e ugualmente di oggi non riescono a immedesimarsi nella cultura e nei valori del cattivo o del malvagio o dell'alieno o dell'avversario. Gli europei che dopo il 1492 sono andati nelle Americhe hanno distrutto tutto ciò che hanno incontrato. Sicuramente i talebani sono cattivi: possiamo inventare a nostro uso e consumo la storiella che tengono le donne al guinzaglio o legate con una catena in cucina, che le tengono tutte imbacuccate e non le fanno andare a scuola.



1. *El Castillo*, Chichén Itzá, Stato dello Yucatán, secc. IX-XII, m 30.

----------I☺I----------

Genere: *fantasy*

Licia Troisi, *Cronache del Mondo Emerso, III: Il talismano del potere*, 2005

Licia Troisi (Roma, 1980) frequenta il liceo classico e si laurea in fisica (2004), ma si dedica fin da piccola a scrivere racconti. A 21 anni, durante l'università, scrive *Cronache del Mondo Emerso*, un romanzo *fantasy* pubblicato nel 2004 dalla Mondadori e che dà luogo a una trilogia. La produzione è rivolta agli adolescenti, che credono ancora alla magia. L'autrice è l'alternativa italiana a Joanne "Kathleen" Rowling (1965), la scrittrice britannica che ha creato Harry Potter (*Harry Potter e la pietra filosofale*, 1997), un personaggio che nel mondo degli adolescenti ha avuto un incredibile successo.

Riassunto.
Il talismano del potere
Sennar, un mago di 20 anni, racconta che ha conosciuto Nihal, una ragazza di 18, nella città-torre della Terra del Vento cinque anni prima. Lui le aveva vinto un pugnale. Il Tiranno, che governava già su quattro delle otto Terre del Mondo Emerso, attaccò Salazar e uccise Ivon, il padre di Nihal, che poi scoprì di essere l'ultima dei mezzelfi e che si volle vendicare. Un anno prima il Consiglio dei Maghi gli aveva affidato l'incarico di andare nel Mondo Sommerso a cercare aiuti militari contro il Tiranno. Portò a termine con successo la missione. Intanto Nihal divenne Cavaliere di Drago e si scontrò con lo gnomo Dola, il distruttore di Salazar. Nihal scoprì che Dolo era fratello di Ido, il suo maestro, il quale in passato aveva militato con le truppe del Tiranno. Reis, una maga vecchia e malvagia, rivelò a Nihal che era stata consacrata al dio Shevrar e che era l'unica a possedere la chiave per salvare il mondo dal Tiranno. Il Tiranno era riuscito anche a scatenare l'esercito dei morti contro i difensori del Mondo Emerso. La sconfitta era inevitabile (*Sunto dei due romanzi precedenti*).

Terre libere
Nihal, con il suo drago Oarf, e i suoi due compagni, il mago Sennar e lo scudiero Laio, devono partire. Ha la febbre a causa di una ferita. Al collo ha il talismano con otto alvei vuoti da riempire. Soltanto esso avrebbe permesso di sconfiggere il Tiranno. Cercano la prima pietra in una palude della Terra dell'Acqua. Entrano in una strana costruzione, dove trovano una scritta: **Aelon** o dell'imperfezione (1). Qui incontrano una donna d'acqua che cresce a dismisura. Essa è disposta a darle la prima pietra. Poi con le arti magiche se ne vanno. Passano la notte nella grotta del mago Megisto, un vecchio che è loro amico. Nevica. La febbre alta impedisce alla ragazza di ripartire. Dopo alcuni giorni Sennar riprende il viaggio da solo e a piedi. Deve raggiungere il Santuario che si trova nel Bosco Marino. In un villaggio incontra il conte Varen che conduceva truppe in difesa del Mondo Emerso. Grazie all'amico ottiene una cavalcatura. Il suo fantino si chiama Aymar. Raggiungono il santuario che sorge al centro del golfo di Lamar. Intanto Nihal guarisce. Megisto le predice che Sennar sarà in pericolo. E allora lei e Laio cercano di raggiungerlo con il drago volante. Sennar prende una barca e si avvia verso il santuario, riconoscibile dalle Arshet, due enormi scogli. Sulla porta del Santuario legge una scritta, **Sarephen** o dell'odio verso gli uomini (2). Un enorme tentacolo lo afferra e lo sbatte sulla scalinata. Egli perde i sensi. Il mostro ha dieci teste e infiniti tentacoli. Ma arriva Nihal, che taglia il tentacolo e uccide il mostro. Poi costringe il guardiano a darle la seconda pietra. Sennar riprende conoscenza. Nihal è irritata per il colpo di testa dell'amico: non vuole morti sulla coscienza. La terza pietra si trova sui monti Serhet, al confine con la Terra dei Giorni. I monti sono altissimi. Volano per diversi giorni. Infine giungono in un pianoro pieno di fiori. Trovano il santuario. Sotto l'ingresso una scritta: **Glael** o della solitudine (3). Sentono una voce che inneggia alla luce. Il guardiano vuole qualcosa in cambio. Si sente solo. Ma Nihal gli ricorda che è suo compito fare il guardiano della pietra. Il vecchio mago Ido si era sentito stringere il cuore quando aveva visto Nihal partire sul drago Oarf. In groppa a Vesa scompiglia le file nemiche. Si scontra con un Cavaliere di Drago. Ha la peggio. L'amico Mavern lo salva. Va a trovare la maga Soana per chiederle una spada magica per combattere i nemici. Il giorno dopo lo gnomo riparte con la spada potenziata.

Fra i nemici
Nihal e i suoi amici devono ora penetrare in territorio nemico. Partono a piedi. Lasciano Laio al villaggio che faceva loro da base. Sui monti nevica. Il primo e il secondo valico sono controllati dai nemici e non possono superarli. Infine trovano un varco. Intanto Laio chiede notizie degli amici. Li vuole raggiungere. Il generale Nelgar ha ricevuto ordini di non farlo partire e lo sbatte in prigione. Da qui però lo scudiero riesce a evadere. Alla frontiera però si fa catturare dai nemici. Nihal e Sennar attraversano il deserto. Perdono la cognizione del tempo. Sono investiti da una tempesta di sabbia. Infine trovano uno strano palazzo. È il santuario. Da esso avevano origine tutti i venti. Finiscono in un enorme labirinto. Si separano per errore. Nihal incontra la guardiana del Tempo, **Thoolan** o dell'oblio (4). La vecchia le dice che si illude, se pensa che dal Tiranno venga tutto il male. La ragazza non le crede. La vecchia aggiunge che l'odio è radicato da sempre nel cuore delle creature. E la invita a restare. Nell'illusione creata dalla guardiana rivede Fen, il ragazzo che amava e che era morto due anni prima. Ma rifiuta di restare. Ottiene la pietra e se ne va. Percepisce Sennar, che la sta cercando. Poi Nihal decide di andare a Seferdi, la città su cui aveva regnato suo padre. In una taverna alcuni soldati li costringono a brindare al Tiranno. Intanto Laio è frustato, ma non parla. Poi è torturato con ferri arroventati, ma

non parla ancora. Vrasta, un nemico, gli chiede perché non parla. Per Vrasta, un fammin, non c'è differenza tra vita e morte. Egli si limita a eseguire gli ordini. Il fammin si affeziona a lui e lo fa fuggire. Diventa suo amico. Nihal raggiunge Seferdi e trova soltanto rovine. Piange. Vedono anche una fila di patiboli con uomini, donne, bambini. Per magia i cadaveri non si decompongono. Riprendono il viaggio verso la Terra della Notte. Ido è convocato da Raven, il generale supremo. Il generale vuole che prepari per il combattimento anche i suoi studenti. Pur sconvolto dalla richiesta, lo gnomo cede e inizia a prepararli. Con il suo fiuto Vrasta riesce a rintracciare Nihal e Sennar. La ragazza prova sentimenti contrastanti verso il nemico. Pensa che tutti i fammin siano spietate macchine da guerra. Il fammin riferisce alla ragazza che Seferdi è stata distrutta non dai fammin, ma dagli uomini. Lei non ci crede. Lo legano per la notte. Sarà loro prigioniero. Entrano nella Terra della Notte. Vrasta sente che altri fammin si avvicinano e li avvisa. Vrasta prega Nihal di ucciderlo, così non li avrebbe traditi. A malincuore la ragazza lo uccide. Poi raggiunge la caverna. Sennar e Laio si scontrano con i fammin. Laio è ferito a morte. Preso dall'ira, Sennar ricorre a una formula proibita e ferma i nemici, bruciandoli vivi. Intanto Nihal incontra **Goriar** o della colpa (5), il guardiano dell'oscurità. Il guardiano la invita a riflettere su se stessa e sulla sua missione. E le dà la quinta pietra. Poi Nihal raggiunge la tana dove si erano rifugiati Sennar e Laio. Neanche con la magia riescono a far guarire lo scudiero. Alcuni giorni dopo muore tra le braccia di Nihal. La ragazza è presa dalla disperazione. Riprendono la fuga. Sennar le confessa che ha ucciso l'uomo e i fammin con una magia proibita. Lei gli si butta al collo. Lui inizia ad accarezzarla. E sta per baciarla, ma lei si scioglie dall'abbraccio. Allora si calma. Si mette in bocca un paio di lamponi. Il pensiero di Laio li tormenta. All'improvviso precipitano nel vuoto.

Verso il fondo

Ido e i suoi allievi vanno in prima linea. Il re Galla, loro alleato, sfida Deinoforo, il Cavaliere del Tiranno. Ma ha la peggio. Il giorno dopo Ido si scontra a sua volta con Deinoforo, lo ferisce a una mano, ma anche lui è ferito. Nihal e Sennar cadono in una delle gallerie per l'approvvigionamento dell'acqua. Cercano di uscire, invano. Ci sono migliaia e migliaia di canali. Nihal vuole fare il bagno. Invita Sennar a non guardarla, si spoglia e si immerge nell'acqua. Sulle spalle Sennar scorge il tatuaggio di due ali. In un canale trovano il cadavere di un uomo, ma non capiscono se è amico o nemico. Poco dopo sono catturati. Ido è curato dalla maga Soana. Scopre che ha perso un occhio e che soltanto 50 allievi si sono salvati nello scontro. Si erano dovuti ritirare e leccarsi le ferite. Nihal e Sennar sono caduti nelle mani di amici. Quando vede Sennar, Aires, il loro capo, abbraccia il mago. Sono affamati, li invita a mangiare. La ragazza fuma la pipa. Era innamorata di lui, ma egli l'aveva dimenticata. Ricordano gli eventi che li hanno uniti. Ora lei guida la comunità che li aveva catturati. Si fermano alcuni giorni. Quando decidono di partire, lei propone di fare loro da guida. Essi accettano. Una notte le due ragazze si abbandonano alle confidenze: Aires non era mai stata insieme con Sennar, e si vedeva chiaramente che Nihal era innamorata del mago. Raggiungono la Terra del Fuoco. Al centro di un lago sorgeva il santuario. Sulla porta, vergata con il fuoco, una scritta: **Flaren** o del destino (6). Era il santuario di Shevrar, il dio a cui la ragazza era consacrata. Un uomo immerso nelle fiamme si inginocchia davanti a Nihal: lei era la predestinata. Il suo destino era fermare il Tiranno. Ma lei dice che l'avrebbe fatto perché non poteva fare altrimenti, non per sua scelta. Ottiene la pietra e raggiunge i due amici. Prima di darle l'addio, Nihal invita Aines a preparare un esercito: nella battaglia definitiva avevano soltanto un giorno per sconfiggere il Tiranno. Nihal e Sennar riprendono il viaggio. La ragazza è stanca di combattere. Temono di essere inseguiti. La strada da percorrere è ancora lunga. Si scontrano con uno gnomo e alcuni fammin e li sterminano. Ido recupera la sua spada, spezzata da Deinoforo, e con Vesa raggiunge il campo militare dove si trova il generale Raven. Gli chiede di poter ritornare a combattere. Raven lo accusa di aver dimenticato i suoi allievi per dedicarsi al combattimento contro il Cavaliere nemico. Ido lo aggredisce con la spada, ma il generale lo disarma facilmente. Poi Ido se ne va rattristato. Cerca conforto nella maga Soana. Le chiede chi era Deinoforo, la maga lo invita ad andare dalla maga Reis. Poi va da Parsel, un istruttore, con cui vuole allenarsi a combattere. La vista non è tutto, ci sono anche gli altri sensi. A malincuore Parsel accetta di allenarlo, ma soltanto di notte. Durante il giorno è occupato all'Accademia. È ormai autunno quando decide di recarsi dalla maga Reis. Essa rivela che Deinoforo è Debar, un giovane che aveva fatto carriera nell'esercito. Ma con una manciata di prove la sua famiglia era stata accusata di tradimento, i suoi genitori linciati e sua sorella violentata. Egli non aveva potuto fare niente, perché ferito e in fin di vita. Ido aveva cercato di rimediare all'ingiustizia, ma troppo tardi. La maga ricorda anche che da giovane si era innamorata di Aster, le aveva donato tutto il suo cuore. Ma Aster non la ricambiò. E divenne il Tiranno. Suo padre la sottrasse al fascino diabolico del ragazzo. Il Tiranno non aveva più bisogno di lei e la imprigionò. Ido si chiede tra sé come mai il Tiranno l'aveva poi lasciata andare. Al campo riprende gli allenamenti. Poi ritorna dal generale, che è disposto a metterlo alla prova, mandandolo nella Terra del Sole sotto il generale Londal. Nihal e Sennar continuano il loro cammino, sempre inseguiti dai nemici. Raggiungono una città disabitata, dove incontrano soltanto una vecchia. Riprendono il viaggio. Attraversano una foresta pietrificata. Sono raggiunti dai nemici. Sennar li ingaggia a battaglia per trattenerli. Nihal precipita nel sottosuolo. È un labirinto. Vede un'enorme scritta: **Tarephen** o della lotta (7). Alla fine da terra sor-

gono due giganti, che la attaccano. Il guardiano le dice che può avere la pietra soltanto se si batte con loro. Egli si annoia. Per facilitarla, dice che essi sono dei golem. Allora la ragazza li colpisce sulla fronte, deve cancellare la prima *e* di *emeth*, ed essi ritornano sabbia. Ottiene la pietra e raggiunge Sennar. Fuggono. Sennar però è ferito. Nihal fa l'incantesimo del volo e si rifugiano nel santuario. Lo depone sull'altare. Il mago ha la febbre. Confessa di amarla. Lei lancia incantesimi per tutta la notte, infine riesce a fermare l'emorragia. Sennar non le aveva mai detto di amarla, perché temeva di non essere ricambiato. Si baciano. Nihal ricorda il bacio a Fen, l'unico bacio che aveva dato in vita. Si amano sull'altare. Nulla ora li poteva separare. Lei aveva trovato lo scopo della sua vita. Sennar però le ricorda il dovere di combattere il Tiranno. Doveva partire. Le dà il pugnale che rimarrà luminoso finché egli è in vita. Lei piange.

L'ultima battaglia

Nihal parte. Poco dopo Sennar è scoperto dai nemici. In un cespuglio sotto un albero enorme Nihal scopre Phos. Il folletto la aspettava: lei è il ponte di passaggio tra il vecchio e il nuovo mondo, perché alla distruzione segue sempre la rinascita. L'ultima pietra è nel cuore dell'albero, **Mawaso** o del sacrificio (8). Nihal la prende, poi riparte. È passato un mese. Il Tiranno va a trovare Sennar in cella. Gli dice che gli uomini sono dominati dall'odio. Sennar ribatte che c'è del buono a questo mondo. Il boia non era riuscito a farlo parlare con la tortura. Il Tiranno sarebbe entrato nella sua mente. Sennar è preso dal terrore. Nihal raggiunge l'accampamento principale. Qui trova Ido, che la ospita. Ognuno racconta la sua storia all'altro. Poi incontra Soana, impegnata a schierare le truppe. La data della battaglia è fissata per la fine di dicembre. Nihal sente Ido come un padre. Si fa preparare le armi. Il talismano era l'unica speranza di vittoria. Nevicava. Si chiede dov'era Sennar. Il giorno della battaglia Nihal su Oarf e Ido su Vesa puntano sulla Rocca del Tiranno. Le truppe nemiche sono bloccate dall'enorme potere del talismano. La Rocca sembra addormentata, indifferente. Intanto nelle segrete il Tiranno riesce a forzare la mente di Sennar. Nihal lancia l'incantesimo nominando il nome delle pietre: Ael, Glael, Sareph, Thoolan, Flar, Tareph, Gloriar, Mawas. Tutto si ferma, gli incantesimi dei nemici sono neutralizzati. Una sfera luminosa avvolge la ragazza. Una voce le dice che il potere non è per lei, ma per tutti coloro che amano la pace. Inizia la battaglia. Il generale Raven è in prima fila. I nemici non sono più protetti dalla magia e devono combattere ad armi pari. I Cavalieri del Tiranno escono dalla Rocca. Vedendo scomparire i poteri magici, Aster ha un momento di paura, ma sa che quel giorno doveva arrivare. Aines insorge contro gli oppressori. Il Tiranno manda Semeion e Dameion, i due gemelli, a sedare la rivolta. Ci sono stragi da ambedue le parti. Ido cerca Deinoforo. Lo trova. Il combattimento dura a lungo. L'avversario non è protetto dalle arti magiche. All'improvviso la mano meccanica di Deinoforo lo afferra e gli strappa un brandello di carne. Continuano a combattere a terra. Ognuno dei due ribadisce le sue ragioni e gli ideali per cui combatte. Alla fine Ido ha la meglio e uccide l'avversario. Nihal guida l'attacco alla Rocca. Un soldato la prende di mira con l'arco. Il generale Raven la difende con il suo corpo e rimane ucciso. Nihal entra nella Rocca facendo strage dei difensori. Con Oarf cerca il luogo in cui Aster si nasconde. Entra nel Palazzo, attraversa la biblioteca, il centro del potere del Tiranno, raggiunge la sala del trono. Infine incontra Aster. Seduto sul trono c'è un bambino dalla bellezza inquietante. Non poteva essere lui Aster: il Tiranno regnava da 40 anni. Il Tiranno dice di essere vecchio e stanco: era stato un mago a dargli quell'aspetto. Nei suoi occhi la ragazza non vede né odio né malvagità. Egli aveva uno scopo da raggiungere: un mago gli aveva predetto che un mezzelfo si sarebbe messo sulla sua strada. Lei. E allora egli aveva sterminato la razza dei mezzelfi. Egli è un mostro tanto quanto lei e il suo esercito. Anch'essi avevano compiuto stragi. Lei dice che combattono per la Libertà. Lui la accusa di essere esperta nell'odio. Anche Laio alla fine aveva trovato la forza di uccidere. E ribatte che il bene è effimero, il male è eterno. Sua madre era una mezzelfo, suo padre un uomo. Quando nacque, per ordine del capo del villaggio suo padre fu ucciso e sua madre fu marchiata con il marchio delle sgualdrine. Con sua madre fu cacciato dal villaggio. Divenne mago a 14 anni con stupore dei suoi esaminatori. Entrò nel Consiglio a 16 anni. Conobbe Reis, sapeva che l'avrebbe amata per sempre. Lei ricambiò. Quando lo seppe, suo padre le proibì di frequentarlo. Ma essi continuarono. Allora Oren imprigionò la figlia e fece richiudere lui in prigione. La figlia si convinse che l'aveva ingannata e lo cacciò via. Egli sentì sorgere dentro di sé un odio profondo. Oren fece un incantesimo ed egli rimase bambino per sempre. Così nessun'altra donna lo poteva amare. In seguito lui l'aveva fatta rapire e portare alla Rocca. Le ricordò il loro amore, ma Reis provava soltanto disgusto. Pensava che il Tiranno volesse soltanto il suo aspetto e la sua bellezza, e allora volle diventare brutta. Nihal lo accusa di mentire. Ma dentro di sé sente che è sincero. Il Tiranno riprende: se si uccidono a vicenda, si estingue l'odio e le Terre Emerse hanno una nuova possibilità di pace. Nihal risponde che ci sono dei giusti. Egli ribadisce che l'odio è più forte dell'amore. Lei nega. E allora lui le chiede perché ha abbandonato Sennar. Lei gli chiede di dirle se sta bene. Lui le dice che si era fatto torturare pur di non rivelare il suo amore per lei. Lei si mette a piangere. Lui le rivela che per pietà, per non vederlo soffrire, l'aveva ucciso. Lei poteva unirsi a lui o morire subito. Presa dall'ira e dall'angoscia, Nihal lo colpisce e lo uccide. Il bambino si trasforma in un vecchio e poi si dissolve. La vendetta era compiuta. La Rocca inizia a sbriciolarsi. Ma la debole luce del pugnale le dice che Sennar non è morto. Lei lo cerca e lo trova. Con l'ultimo incantesimo lo porta via dalla Rocca.

Poi sarebbe morta: le pietre le avrebbero risucchiato tutta l'energia che aveva.

Epilogo
Qualche tempo dopo Sennar riflette su quanto è successo. Il tiranno voleva l'annientamento di sé e del mondo. Provava un'infinita pena per sé e per le creature del Mondo Emerso. Non era crudeltà, era amore. L'annientamento era l'unica speranza. Quando la Rocca crollò i combattenti capirono che l'età del Tiranno era finita. Ma la nuova era aveva ricevuto un battesimo di sangue, il sangue versato dai soldati dei due schieramenti. Varen e le truppe del Mondo Sommerso dettero un contributo determinante alla vittoria. Aines sopravvisse con appena 300 dei 3.000 ribelli. Ma sapeva che quello era il prezzo per liberarsi del Tiranno. Egli fu trovato tra le macerie. La sua gamba non è stata salvata e se la trascina inerte. Per molti giorni Nihal fu creduta morta. Il merito della vittoria era suo. Gli furono tributati grandi onori. Una sera un esserino minuscolo entrò nella sala funebre e le si avvicinò. Era Phos. L'albero secolare aspettava la pietra, altrimenti sarebbe morto. Sfiorò la pietra, la pietra si illuminò e illuminò le altre pietre, che ora risplendono di una nuova luce, tranquilla e rassicurante. Le guance della ragazza divennero rosee. Era viva. Il Padre della Foresta muore, ma la figlia rinasce. Poi Phos se ne andò. Nihal e Sennar si stabilirono nella Terra del Vento. Sennar ripensa ad Aster: la loro vita è stata simile, ma egli era stato fortunato, aveva incontrato Nihal. Il Tiranno invece non aveva incontrato l'amore.

Commento
1. Il romanzo è abilmente costruito sulla psicologia del lettore di 8-15 anni e sul suo mondo reale/immaginario. Le conoscenze acquisite alle scuole elementari e alle scuole medie non hanno ancora intaccato la sua visione magica della realtà. L'autrice dimostra una grandissima esperienza in letteratura per ragazzi, in *marketing* e in tante altre cose (se lei non ha queste conoscenze, le ha la redazione della sua casa editrice). Il romanzo è sicuramente un buon prodotto, capace di ripagare delle fatiche e degli investimenti richiesti per la sua compilazione. Esso si inserisce in una trilogia (è il terzo ed ultimo) e dà origine a una saga, in cui un romanzo tira e piazza sul mercato gli altri due: un'ottima strategia. Alla fine del romanzo i ringraziamenti indicano i familiari e gli amici che in molti modi l'hanno aiutata. Un piccolo neo: *il romanzo non ha l'indice, che era utile, poiché ha 40 capitoli divisi in sei parti*. C'è però l'elenco dei personaggi della trilogia (pp. 513-17).
2. I lettori hanno 8/10-13/15 anni, ma immaginano di avere qualche anno in più: gli anni dei protagonisti, cioè 18-20 anni. Non hanno ancora conosciuto l'amore sentimentale, il primo bacio né le carezze date e ricevute né l'amore fisico. E fantasticano. Credono ancora agli oggetti magici, ai portafortuna, che nel romanzo diventano il *talismano del potere* e della vittoria. Il romanzo riproduce il loro mondo ideale e reale: nel gruppo degli amici ora ci si schiera con uno, ora con un altro, ora si resta da soli ecc. Anche nel romanzo le distinzioni sono altrettanto esili e sfuocate.
3. Il linguaggio è semplice, chiaro, scorrevole, molto curato e fortemente mitico, capace di evocare le cose. I tre romanzi si ripetono. I capitoli potrebbero continuare all'infinito.
4. Lo schema è semplice: ci sono i Buoni (i protagonisti) e i Cattivi (gli antagonisti), ma la linea del Bene e del Male è oscillante, non è mai ben determinata. I cattivi cambiano campo per diventare buoni, ma in ogni caso hanno buoni motivi per fare quel che fanno. Ed anche i buoni cambiano campo e si schierano tra i cattivi, ed anche loro per validi motivi. E, comunque, ognuno combatte valorosamente per la sua parte. Strada facendo, i protagonisti scoprono cose antipatiche o che fanno soffrire. Il proprio odio non risulta così giustificato come si sperava e, in ogni caso, anch'esso provoca dolore e morte. Il filo conduttore è la ricerca dell'arma decisiva, un talismano con otto pietre, capace di rovesciare le sorti della guerra in corso. La protagonista e il suo amico, Nihal e Sennar, devono quindi ricercare le otto pietre, ma… contemporaneamente questo filo conduttore è interrotto dalle avventure di altri personaggi (Ido e lo scudiero Laio) e dalla comparsa di nuovi motivi (la pace, la guerra, l'odio, l'amore, i ricordi piacevoli e dolorosi legati al passato) e di nuovi personaggi (i custodi delle pietre). Forse una sorpresa: Nihal non sa di essere innamorata di Sennar, glielo dice allora Aines. Ma è comprensibile che non si possa sapere tutto di se stessi. Così il periodo dell'adolescenza e della maturazione è ripercorso in modo ricco e articolato dalle vicende narrate. I dubbi sorgono quando meno lo si desidera…
5. Il protagonista, come il lettore, non ha un'idea chiara del potere. Ha una conoscenza troppo limitata del mondo in cui vive. Vive ancora in un mondo magico e mitico, in cui la contrapposizione tra buoni e cattivi e tra Bene e Male è ancora molto vaga. Nihal va da otto guardiani a chiedere la pietra ed essi gliela danno. È come se il lettore andasse dai genitori o dalla zia e chiedesse loro di regalargli un giocattolo ed essi eseguono. E ancora: Nihal si mette a parlare con il Tiranno come se fosse un suo vecchio amico, addirittura gli chiede notizie di Sennar, e si mette a piangere. È quello che fa il bambino davanti alla mamma che lo ha appena sculacciato: corre a cercare protezione da lei, anche se ciò *sarebbe* una contraddizione…
6. Niente sesso. Il lettore o la lettrice non è ancora stato travolto dall'esplosione degli ormoni, ma qualcosa intuisce. Nihal si abbandona ad un abbraccio con Sennar, il ragazzo ne approfitta per palpeggiarla. Lei si ritrae. Non è proprio vero che l'occasione (o la lontananza dai genitori) fa il ragazzo audace o la ragazza disponibile. Alcuni capitoli dopo Sennar, ferito a una gamba, ha il coraggio di confessare a Nihal che la ama. Lei si spoglia e lo spoglia e… si fanno una bella

frullata, che non scandalizza nessuno, né lettori né genitori. Lui è ferito, quindi tocca a lei darsi da fare e impalarsi. Ha però un'amnesia pericolosa: dimentica che può restare incinta. Forse lo dimentica anche la scrittrice (ma non è una ragazza?). La TV mostra infinite scene erotiche anche in momenti della giornata non pertinenti. Ovviamente nella realtà a 18-20 anni si hanno maggiori conoscenze sessuali. Invece nel romanzo c'è la proiezione dei lettori (ancora bambini-adolescenti) sulle figure dei due protagonisti.

7. L'autrice tratta tutti i problemi e tutti i dubbi del suo lettore: la pace, la guerra, l'odio, l'amore, l'amicizia, il pacifismo, il disimpegno, la vita privata, la vita pubblica. Che cala in un'atmosfera adatta, un'atmosfera pervasa dai sentimenti, dall'avventura ed anche dalle prime sconfitte, dai primi dolori, dalla scoperta dei propri limiti, dei propri errori, dei propri pudori. Il romanzo parla del Mondo Emerso, del Mondo Sommerso e di infiniti personaggi. In realtà il mondo, a prescindere dai camuffamenti, non va al di là della famiglia (padre, madre, fratello, sorella, zii, zie, nonni ecc.), degli amici e della famiglia degli amici. E il Mondo non va al di là del paese, del quartiere, della città, delle vacanze ai monti o al mare e del primo viaggio all'estero che il lettore fa in gita scolastica con la scuola. Tutto viene trasformato e trasfigurato e diventa più grande, più avventuroso, più mitico, più leggendario, più eroico. Dalla prima all'ultima riga il romanzo è a misura del lettore e parla dei problemi, della vita, dei dubbi, dei sentimenti, dei successi e degli insuccessi del lettore e della lettrice adolescenti. Per questi motivi il romanzo ha successo di vendite.

8. Le riflessioni dell'autrice sono sempre di buon livello e interessanti: l'odio è più forte dell'amore, la distruzione è necessaria per la ricostruzione. È il mito dell'araba fenice, che ogni mille anni si getta nel fuoco, muore, ma poi risorge. Nihal abbandona Sennar e segue il suo "dovere" di fermare il Tiranno. Il Tiranno le rimprovera di aver dimenticato l'amore e di aver seguito la via dell'odio… Ma ci sono tante altre cose interessanti: se un mago non avesse predetto che un mezzelfo si sarebbe messo di mezzo, il Tiranno non avrebbe sterminato il popolo di Nihal. Se Oren, il padre di Reis, non avesse contrastato l'amore della figlia e se non avesse lanciato la magia che impediva ad Aster di diventare adulto e di ricevere l'amore di una ragazza (al limite, di un'altra ragazza), il destino del Mondo Sommerso sarebbe stato diverso. Di chi la colpa? Del mago porta-iella o di Aster? Del padre di Reis o, ancora, di Aster? Possiamo sempre rimandare ai posteri l'ardua sentenza. Ma un granello di sabbia può determinare pesantemente e negativamente il futuro. E, comunque, perché il padre di Reis non aveva il diritto o la possibilità di interporsi e di interferire? Chi glielo poteva negare? E perché il mago non aveva il diritto o il potere di lanciare l'incantesimo per imporre al mondo la *sua* volontà? Le domande non sono finite: e chi dice che le cose sarebbero andate in ogni caso bene (o meglio), se Aster e Reis vivevano il loro amore? Se una strada è bella (o brutta), non vuol dire che la strada opposta sia brutta (o bella). Magari qualche anno dopo Reis e Aster scoprivano che non erano fatti l'uno per l'altra, che l'amore non era capace di superare le differenze di mentalità, razza, cultura, abitudini, passatempi ecc. e che in sostanza, se avessero ascoltato le parole di Oren, sarebbe stato meglio… Ma ormai era troppo tardi! E Oren, se avesse espresso con più garbo le sue idee, senza offendere, *forse* sarebbe stato ascoltato… E Oren, se li avesse lasciati fare (sicuro che o prima o poi il loro amore finiva), poi era pronto a lenire le ferite della figlia ed anche del genero mancato… Il labirinto è costituito anche dalle *possibilità* che ognuno di noi in ogni momento ha davanti, e non realizza. Si vede la prima possibilità, che piace, ma non si vedono le conseguenze che essa si tira dietro. La scrittrice costringe l'adolescente a riflettere su se stesso e sulle scelte che ha davanti, ma costringe anche i genitori a riflettere sulle scelte del figlio o figlia e sulle *loro* scelte, che spesso danno come scontate o come le migliori possibili…

9. Il romanzo si inserisce nella tradizione dei poemi cavallereschi scritti dopo il Mille: il *ciclo carolingio* (la *Canzone di Orlando*, sec. XI) e il *ciclo bretone* (*Il romanzo di Perceval o il racconto del Graal*, 1175-1190; re Artù e i cavalieri della tavola rotonda; Lancillotto e Ginevra; Tristano e Isotta). Ripresi in Italia nel Quattro-Cinquecento: il *Morgante* (1478-1483) di Luigi Pulci, l'*Orlando innamorato* (1495) di Matteo Maria Boiardo, l'*Orlando furioso* (1532) di Ludovico Ariosto e la *Gerusalemme liberata* (1575) di Torquato Tasso. In Francia compare *Pantagruele* (1532) e *Gargantua* (1534) di François Rabelais. Ripresi in tempi moderni: *Ivanhoe* (1820) di Walter Scott e i suoi imitatori. I film che saccheggiano le saghe medioevali sono innumerevoli. La Troisi vi aggiunge un po' e soltanto un po' di magia e sostituisce i cavalli con i draghi buttafuoco. Traduce abilmente l'avventura in linguaggio e in immagini moderne, e il gioco è fatto. Senza la traduzione i testi resterebbero indigesti e illeggibili, proprio come pensano gli studenti sui banchi di scuola, quando devono sorbirsi l'*Iliade* o l'*Odissea* o l'*Eneide*, tradotte molti secoli fa.

10. Gli otto santuari indicano le tappe per crescere. Fanno parte dei *riti di passaggio* di cui ha parlato un secolo fa Arnold Van Gennep (*I riti di passaggio*, Parigi 1909; Bollati Boringhieri, Torino 2002) e che indicano i momenti obbligati della formazione. Essi sono: **Aelon** o dell'imperfezione (1), **Sarephen** o dell'odio (2), **Glael** o della solitudine (3), **Thoolan** o dell'oblio (4), **Goriar** o della colpa (5), **Flaren** o del destino (6), **Tarephen** o della lotta (7), **Mawaso** o del sacrificio (8). Al giovane lettore la scrittrice dà l'elenco ordinato, anche da mandare a memoria. I guardiani sono sempre amichevoli: hanno il compito di far crescere l'adolescente, di costruirne (o formarne) il corpo, la mente, i sentimenti, la volontà. Insomma il romanzo proporne dei valori e una morale, come *Alice nel paese delle meraviglie* (1865), *L'isola del tesoro* (1883), *Pinocchio* (1883), *Le avventure di Huck Finn*

(1884), *Cuore* (1886), *Il meraviglioso mago di Oz* (1900). Vale la pena di confrontare il romanzo della Troisi con essi. Ed anche con il mito dell'araba fenice in *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury.
11. Nel romanzo non ci sono adulti. I personaggi sono soltanto adolescenti, al di là dei titoli che hanno e delle cariche che ricoprono. La scrittrice non ha voluto mettere adulti perché disturbavano, perciò ha voluto costruire un mondo di adolescenti per adolescenti? Gli adolescenti non riescono a vedere né a rapportarsi con gli adulti? Domande, sempre domande. Manca anche la curiosità degli adolescenti verso il mondo e verso gli adulti. Si può semplificare il problema dicendo che lo scrittore ha il diritto di fare quel che vuole. Ha sicuramente buoni motivi per giustificare le scelte che ha fatto. Quel che si coglie è che i personaggi sono *medi* (o *mediocri* o *svampiti*), niente affatto eroici né super-umani, proprio come i lettori, che stanno passando il periodo più denso e rapido di trasformazioni della loro vita. Il proposito di non escludere spinge l'autrice a scegliere una protagonista femminile (accanto a co-protagonisti maschili: Sennar, Ido, lo scudiero Laio) e a presentare alla fine un personaggio-protagonista menomato: la ferita di lancia non è guarita e Sennar "tira avanti la gamba". Ma la speranza è per tutti: egli ha ugualmente l'amore di Nihal. Vale anche per il lettore: non deve spaventarsi se ha qualche menomazione. Le donne non ci fanno mai caso, neanche le ragazze in cerca dell'amore. Però non deve restare piccolo e bambino come il Tiranno: anche se è bellissimo, nessuna gli vorrà bene. E poi ha il gingillo troppo piccolo e inadatto per le frullate! Un cantautore italiano ricordava che i nani hanno il cuore troppo vicino al… e qui è meglio censurare. D'altra parte la ragazza potrebbe essere accusata di ignobili depravazioni sessuali e di violenza sui minori, perché psico-pedo-porno-laido-filo-ferro-tramviaria. Per il resto la scrittrice riproduce maschietti e femminucce come sono nella realtà: i maschietti sono gnomi, le femminucce sono streghe. E *vox populi, vox Dei*. Nessuno ha niente da criticare in proposito: nessuna offesa al pudore e alle gerarchie che ci sono anche tra bambini, adolescenti e giovani. Laio è il fratellino più piccolo che va all'asilo e che si vuole intrufolare tra gli adulti, cioè tra gli adolescenti. E poi si mette nei guai. Altre due cose: Reis mente, racconta la sua storia con Aster con manipolazioni eccessive. Va be', si sa che ogni ragazza dice delle balle. Se non le dicesse, ci si deve preoccupare! L'unico adulto che fa cose da adulto è Oarn, il padre di Reis: vuole impedire loro di vedersi ed essi lo fanno di nascosto, così passa a interventi più pesanti e fa la fattura ad Aster, che resta nano per sempre. Di lui si pensa soltanto male: ha impedito l'amore. O forse voleva solamente impedire il fallimento del loro rapporto. Chi sa? Al lettore la sua sentenza. Il padre pakistano o indiano che uccide la figlia che vuole occidentalizzarsi è un'invenzione dei razzisti. Anche gli scontri tribali tra *utsi* e *tutsu* e gli eccidi etnici nell'ex Jugoslavia. I conflitti e l'incompatibilità culturale invece esistono ed hanno effetti tragici e nefasti. Sono belli soltanto per scrivere un romanzo mozzafiato e coinvolgente come la storia conflittuale di Carson (indiano) e Cabeza de Vaca (spagnola) in *Mount Dragon. Quando la scienza diventa terrore* (1996) di Douglas Preston & Lincoln Child. Non nella realtà.
12.1. Il romanzo si può confrontare con *Cuore* (1886) di De Amicis. La scrittrice ha affinato le capacità di De Amicis ed ha forgiato un prodotto in sintonia con i tempi. Ha eliminato lo spirito di sacrificio, cioè la dedizione totale, il suicidio, e i piccoli valori di Enrico. E ha proposto l'avventura, il dubbio, le ferite all'animo e al corpo, che colpiscono il giovane lettore. Eppure Nihal non si arrende, combatte per i suoi ideali, piccoli o grandi che siano, accetta il confronto. Non caccia via Franti. Ascolta l'avversario (e non è la sola) e scopre un mondo più complesso di quello che aveva immaginato: lei è nel giusto, gli avversari sono ingiusti e crudeli. Lei ha trovato l'amore, il Tiranno. E proprio per questo motivo è divenuto "cattivo" e pensa alla distruzione di tutto. Il lettore può capire che i valori altrui non sono migliori o peggiori dei suoi. Egli nega agli avversari il diritto di vendicarsi, e non capisce che, applicando lo stesso diritto che però attribuisce a se stesso, provoca danni e sofferenze agli avversari.
12.2. Si può confrontare anche con i romanzi *fantasy* coevi (1997-2007), che hanno come protagonista un maghetto, Harry Potter, inventato dalla scrittrice inglese Joanne "Kathleen" Rowling. Lo fa il lettore.



1. Licia Troisi, *Cronache dal mondo emerso. Il talismano del potere*, 2005. *Nihal è la protagonista.*

----------I☺I----------

Genere: *feuilleton*, *spy story*, romanzo storico, gastronomico, d'appendice, psicologico, psicoanalitico, giallo, nero, *horror*

Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, 2010

Umberto Eco (Alessandria, 1932-Milano 2016) è scrittore, semiologo, linguista, massmediologo, filosofo, accademico e bibliofilo italiano di fama mondiale. Ha ricevuto 42 lauree *honoris causa* (2015). Dal 1980 inizia a scrivere romanzi di successo, il primo è *Il nome della rosa* (divenuto film), l'ultimo è *Il cimitero di Praga*.

Riassunto. Parigi, 22 marzo 1897. Il falsario e agente segreto Simone Simonini ha un'amnesia. Decide di mettersi a scrivere nella speranza di ricostruire il vuoto di memoria. Aveva appreso nella sua giovinezza questo metodo da un individuo di nome Freud che aveva incontrato per caso in un ristorante. Per la casa si aggira anche un altro individuo. È l'abate Dalla Piccola, che vive in un appartamento comunicante con il suo e che aggiunge annotazioni a quanto egli scrive. Simonini non riesce a capire se l'abate è un'altra persona o lui stesso. Ad essi si aggiunge la voce del Narratore, che raccorda le due narrazioni.

Simonini ricorda di essere piemontese di nascita. È rimasto molto presto orfano di madre. Il padre, affiliato alla Carboneria, è spesso lontano, impegnato ad organizzare moti insurrezionali. Muore nel 1849 durante la difesa della Repubblica Romana. Perciò egli è allevato a Torino dal nonno, Giovanni Battista Simonini, reazionario e bigotto, che trasmette al nipote il suo viscerale odio per gli ebrei. Così cresce in un ambiente soffocante ed oppressivo, educato dai precettori gesuiti chiamati dal nonno. Tra essi è il padre Bergamaschi, che fa sorgere in lui misantropia, un'esagerata misoginia e, per reazione, un profondo disprezzo verso la religione. Nel tempo libero si appassiona alla lettura dei *feuilleton* di Alexandre Dumas ed Eugène Sue.

Nel 1855 muore il nonno. L'eredità risulta gravata dai debiti ed egli è costretto a lavorare presso il notaio Rebaudengo, che ritiene responsabile della cattiva gestione del patrimonio familiare. Il notaio gli insegna a falsificare documenti. Ben presto egli supera il maestro, di cui si vendica fornendo un documento falso alla polizia. Si attira così le attenzioni dei servizi segreti sabaudi e diventa una spia. Essi lo inviano in Sicilia al seguito di Giuseppe Garibaldi e dei Mille. È il 1860 ed ha poco più di 20 anni (ma il romanzo non lo dice precisamente). Deve far scomparire la documentazione che mostra il coinvolgimento di casa Savoia nel finanziare la spedizione garibaldina. Diventa amico dello scrittore Ippolito Nievo, tenente e tesoriere dell'esercito dei volontari. Quindi con un audace piano, che esclude rischi personali, provoca l'affondamento della nave su cui viaggia Nievo e la documentazione compromettente. Nievo affonda con la nave.

Conclusa felicemente la missione, torna a Torino. I servizi segreti lo inviano a Parigi, dove inizia a lavorare per il controspionaggio francese. Nel tempo libero, ispirandosi ai romanzi di Dumas e di Sue, inizia a fabbricare falsi documenti prima contro i gesuiti, poi contro gli ebrei. Immagina che questi ultimi si siano radunati nel cimitero di Praga per tramare contro il mondo intero: vogliono conquistare il potere grazie alle loro ricchezze e vogliono distruggere il Cristianesimo. Altro materiale gli arriva dalla lettura di un libro contro Napoleone III, *Dialoghi agli inferi tra Machiavelli e Montesquieu*, scritto dal giornalista Maurice Joly. Egli lo conosce in prigione, dove si era fatto mettere per carpirne la fiducia e smascherarne la pericolosità alla polizia. Poi lo uccide, simulandone il suicidio. Sempre per conto dei servizi segreti francesi si infiltra negli ambienti anarchici e fa arrestare un gruppo di cospiratori, guidato dall'italiano Gaviali, che intendevano preparare un attentato contro l'imperatore.

Grazie alla buona fama acquisita entra in contatto con i servizi segreti prussiani, per i quali si mette a lavorare. Conosce uno scrittore di nome Hermann Goedsche, che lo deruba del materiale approntato contro gli ebrei e a sua insaputa lo inserisce nel romanzo *Biarritz*. Nel 1870 passa indenne la guerra franco-prussiana e la caduta del Secondo Impero di Napoleone III. E si mette subito al servizio della Terza Repubblica francese. Consolida i suoi numerosi contatti, tra i quali è il suo antico precettore, padre Bergamaschi, interessato ad ottenere materiale contro i nemici della Chiesa, i massoni e gli ebrei. Allarga la sua attività di falsario anche a committenti privati. In tal modo riesce ad avere un tenore di vita soddisfacente. Non ha amici, non ha amanti. Ama la buona cucina.

È contattato dai servizi segreti russi, che gli chiedono materiale contro gli ebrei. Non ha tempo per fornirglielo, ma alla fine è costretto ad andare incontro alle loro richieste. Arricchisce il materiale raccolto sulla congiura ebraica per la conquisa del potere mondiale. Inizialmente lo intitola *Il cimitero di Praga*, poi i *Protocolli di Sion*. In essi sfrutta tutti gli stereotipi antiebraici per renderli odiosi a tutti i governi e a tutte le classi sociali, dai borghesi ai proletari, dai cattolici ai massoni. I *Protocolli* mostrano che gli ebrei sono sovversivi, usurai, padroni della finanza e delle banche mondiali e infine che affamano il popolo.

Nel diario Simonini ricorda anche il suo incontro con un abate di nome Dalla Piccola, che a nome dei gesuiti gli aveva commissionato uno scritto contro gli ebrei. Alla consegna del documento l'abate però si sente ingannato. Lo accusa di non avergli consegnato materiale originale, ma materiale tratto dal romanzo *Biarritz*. Nella realtà era successo il contrario: Goe-

dsche aveva scritto il romanzo copiando dai *Protocolli* di Simonini. Per evitare complicazioni Simonini lo uccide e ne nasconde il corpo nella cloaca sotto il proprio appartamento. L'abate ucciso, a quanto pare, non è il Dalla Piccola che si aggira per la casa e che scrive nel suo diario.

Dopo l'omicidio egli decide di appropriarsi dell'identità di Dalla Piccola e di continuare la sua attività di falsario. Travestito da abate entra in contatto con personaggi equivoci come il sacerdote satanista Joseph-Antoine Boullan e soprattutto lo scrittore Léo Taxil, autore di scritti violentemente anticattolici. Con essi organizza una complessa truffa ai danni della Chiesa cattolica. Taxil, un tempo affiliato alla massoneria, finge di convertirsi al Cattolicesimo e inizia a pubblicare scritti polemici che hanno un grandissimo successo commerciale. Essi denunciano le pratiche occulte delle logge che tramano contro la religione, la società e lo Stato. Per rendere più credibili i riti massonici Simonini-Dalla Piccola ingaggia anche una ragazza dal passato misterioso di nome Diana, che rivela una doppia personalità: quando è in sé, è bigotta; quando è presa da crisi isteriche, è volgare e licenziosa.

Contemporaneamente Simonini per i servizi segreti francesi compila anche il falso documento che fa incriminare e condannare ai lavori forzati l'ufficiale ebreo-alsaziano Alfred Dreyfus, confinato sull'Isola del Diavolo. Egli è veramente un cattivo tutto d'un pezzo, che ha dedicato tutta la sua vita e le sue forze al successo del crimine.

La sera del 21 marzo 1897 (il giorno precedente l'amnesia e alla prima annotazione nel diario) Dalla Piccola-Simonini partecipa a una messa nera, officiata da Boullan. La messa poi si trasforma in sabba. Nel corso del sabba Diana abusa di lui. Il giorno dopo egli scopre con orrore che la donna è ebrea e, temendo di diventare padre di un bambino ebreo, uccide Diana e Boullan, e ne nasconde i cadaveri nella fogna sotto casa sua. Il trauma del rapporto sessuale e la scoperta che la donna era ebrea gli fanno perdere parzialmente la memoria. In questo modo egli scopre che Dalla Piccola è lui stesso, Simonini.

Simonini riprende il diario un anno dopo. Consegna i *Protocolli* ai servizi segreti russi, che ne sono molto soddisfatti. E continua proficuamente le sue attività di falsario. I servizi segreti francesi gli commissionano un attentato alla metropolitana di Parigi. La bomba è preparata da Gaviali, che fa liberare di prigione. Egli la deve piazzare. A questo punto il diario si interrompe. Forse muore nell'attentato. È dicembre 1898. Ha poco più di 60 anni.



1. *Nudo femminile di spalle*, 2009.

Commento

1. Nella *Postfazione* al romanzo Eco informa il lettore che tutti i personaggi "sono realmente esistiti e hanno fatto e detto le cose che fanno e dicono in questo romanzo. Fanno eccezione il protagonista Simone Simonini e alcune figure minori come il notaio Rebaudengo". La precisazione, fatta per di più dallo stesso romanziere, è curiosa: quel che conta di un romanzo non è se è "vero" o "falso", se ha rispettato o meno la storia "veramente accaduta"; quel che conta è che sia coinvolgente e piaccia al lettore. La precisione storica ha un senso soltanto se essa rende più interessante il romanzo agli occhi del lettore e se in tal modo fa vendere di più (le vendite sono sempre importanti). Altrimenti è fine a se stessa e diventa pesante e inutile erudizione, come i pesanti interventi storici di Manzoni ne *I promessi sposi*. A parte ciò tutte le frasi dei personaggi storici possono essere anche uscite dalla bocca degli interessati, ma il loro montaggio o un diverso contesto può dar loro un significato completamente diverso. L'esatta ricostruzione storica è quindi importante, ma soltanto nella misura in cui rende più interessante, accattivante e coinvolgente il testo e/o lo fa vendere meglio: come succedeva alle origini del romanzo storico con Walter Scott (1771-1832). Per il resto essa è ambito e competenza dello storico, e *soltanto* in questo caso è importante se la ricostruzione è "vera" o "falsa". Oltre a ciò i due termini "vero" e "falso" sono da definire, cosa che l'autore non fa mai: li usa nel senso comune dei termini. Dimentica che esistono i vocabolari e pure di essere semiologo.

2. Il romanzo è stato accolto in modo diverso dalle diverse frange di pubblico. Internet mostra che i lettori hanno dato sia il minimo sia il massimo dei voti. Hanno ragione gli uni e gli altri. Un lettore che cerchi l'avventura certamente non la trova. Eco non ha voluto dare l'avventura e basta: lo fanno già i bravi scrittori ed anche i meno bravi. Invece il lettore che si abbandoni con fiducia alle sue mani ha sicuramente molte gradite sorprese. Il romanzo non è un romanzo americano che debba o voglia sfondare il primato delle vendite e che voglia avere il pubblico più vasto possibile. Vuole essere un romanzo da leggere lentamente e da apprezzare pagina dopo pagina, con la sua trama, le sue invenzioni, le sue battute, i suoi colpi di scena, le sue infinite e ossessive ricette culinarie, le ricostruzioni precise e maniacali di personaggi ed ambienti, le riflessioni filosofiche. E soprattutto con l'elogio del malvagio, anzi della *quintessenza del male*, perché Simonini è la malvagità nella sua espressione più vasta possibile. L'autore pesca in proposito a piene mani nei *noir* e nei *feuilleton* di fine Ottocento, che tessevano l'elogio dei nemici della società, da Rocambole ad Arsenio Lupin, ma pesca anche dal fumetto nero italiano degli anni Sessanta (Diabolik, Kriminal, Satanik, Sadik ecc.). Tuttavia il malvagio per eccellenza, il super-malvagio, che addirittura sfida lo stesso Dio nelle vesti di un frate, suo umile servitore, è una creazione medioevale. È ser Ciappelletto, nell'omonima novella di Giovanni Boccaccio (*Decameron*, I, 1). Ser Ciappelletto, bestemmiatore, usuraio, omosessuale, goloso, spergiuro, assassino, notaio *e falsificatore di documenti*, con una falsa confessione a un pio frate toglie dai guai due usurai fiorentini che lo avevano ospitato, si fa seppellire nella chiesa di un monastero e per i pii (e interessati) frati inizia a fare miracoli… Il personaggio di Boccaccio è il malvagio più straordinario che sia uscito da penna e da mente di scrittore.

3. Simonini è un malvagio o, in alternativa, un *amorale*. È inviato in missione dai servizi segreti piemontesi, va in Sicilia, esegue e ritorna indietro. Poi passa a servire altri padroni. Esegue ed è pagato. Fa ammazzare o, se non può commissionare l'omicidio, ammazza di sua mano. Non si chiede mai se quel che fa è bene o male. L'orizzonte dell'etica e della responsabilità non lo sfiora mai. Seppellisce le sue quattro vittime nella cloaca sotto casa. Non andranno certamente a turbargli i sonni. Né teme di essere scoperto. Non sente la maestà dello Stato né della Chiesa. Padre Bergamaschi da suo istruttore diventa suo committente e poi suo galoppino. Ma non c'è nessun senso di vittoria o di rivincita in questo rovesciamento di ruoli: a lui il padre serve, al padre serve lui. Tutto qui. Non sente nemmeno la maestà o la grandezza dei crimini che compie. Non pensa neanche una volta a giustificarli. Sembra un semplice venditore di frutta che vende una cassetta di mele e che domani ne venderà un'altra oppure venderà una cassetta di pere. Non sa neanche di essere malvagio: qualcuno gli chiede servizi, ed egli glieli fornisce. Per denaro. Tutto qui. I servizi segreti dei vari paesi sono come lui. Egli trasforma in mezzo per i suoi fini tutto ciò che incontra. Machiavelli, che nel *Principe* (1512) giustifica i crimini del principe per gli interessi superiori dello Stato, è superato. E il fine di questa malvagità o amoralità non è un ideale, è semplicemente sedersi a tavola e mangiare bene. Un fine banale, che banalizza anche i crimini commessi per raggiungerlo. Forse però bisogna precisare che non esiste un crimine in sé, esiste un crimine se tale è considerato un comportamento da una *legge vigente* dello Stato. E vale la regola che *nullum crimen sine lege* ("Se non c'è legge, non c'è crimine"). Insomma le leggi non possono essere retroattive. Simonini lavorava per lo Stato e per gli Stati, cioè per coloro che stabilivano se un'azione è o non è un crimine e in caso di necessità (o di norma) le loro attività segrete non erano soggette alle leggi ordinarie. Questo è *il diritto positivo* a cui si fa riferimento nei processi. Sopra il *diritto positivo* la Chiesa pone il *diritto naturale*, ma nessun individuo e nessuno Stato la ascolta. Poi, se si va a vedere nella realtà, si scopre che l'intervento di Simonini in Sicilia è giusto per lo Stato piemontese (fa i suoi interessi), non è giusto per i Borboni o per Ippolito Nievo (danneggia i loro interessi, i Borboni perdono il regno, Nievo ci rimette la vita)… In mezzo alle due parti Simonini, come loro, cerca semplicemente di fare i suoi interessi. I suoi interessi sono l'unico punto di riferimento e l'unico metro di misura che ha per le sue e altrui azioni.

4. Eco celebra Stirner, il nichilismo di fine Ottocento e l'uomo che è fine a se stesso e che non conosce alcun orizzonte oltre se stesso, i suoi desideri e la sua vita. L'al di là è un'invenzione dei preti, come la rivoluzione e la società comunista senza classi sono un'invenzione di socialisti e comunisti. Ideali campati per aria, ideali ascetici come la scienza, denuncia Nietzsche a fine Ottocento. Peraltro Stirner non appare nel romanzo, anche se le correnti del Nichilismo riempiono la seconda metà dell'Ottocento russo ed europeo, letteratura compresa (da Dostoevskij a Sorel). Max Stirner, pseudonimo di Johann Kaspar Schmidt (Bayreuth, 1806-Berlino, 1856), nel clima infuocato della filosofia post-hegeliana scrive *L'unico e la sua proprietà* (1844), un testo che demolisce tutti i valori della società costituita, la Chiesa, lo Stato, lo Spirito Assoluto (una Provvidenza laica) che guida la storia umana, la Rivoluzione socialista o comunista di cui si riempivano la bocca Marx, Engels e gli altri sedicenti rivoluzionari. E lascia soltanto l'individuo, che deve *usare* gli altri per i *suoi* fini, i *suoi* interessi, la *sua* realizzazione. Con la sua morte finisce tutto, il mondo scompare. Nessuna recensione ha notato la presenza di Stirner e del Nichilismo russo. Talvolta anche i critici si fanno la pennichella…

5. Eco vuole sorprendere il lettore, perché vuole scrivere non un romanzo ma un pluri-romanzo, che esplora e mescola molti generi: il giallo, il nero, la *spy story*, il romanzo storico, il romanzo psicologico, il romanzo di formazione, il romanzo realistico, le

turbe sessuali, la paura della donna, lo sdoppiamento di personalità, la pratica psicoanalitica del ricordo ecc. Vuole anche mostrare al lettore uno spaccato della storia italiana ed europea dal 1860 al 1898. Perciò ci sono Nievo, Garibaldi e i Mille, Cavour, Vittorio Emanuele II, poi c'è il crollo del Secondo Impero francese (1870), quindi i falsi documenti contro i vari gruppi sociali e la lotta contro i gruppi sovversivi, l'affare Dreyfus e l'affare Taxil-Diana. E poi ci sono tutti gli stereotipi e gli inganni del romanzo popolare: agenti segreti, spie, tradimenti, omicidi, doppia identità, doppia vita e doppia personalità (Simonini-Dalla Piccola; Diana bigotta e Diana dissoluta), i documenti inventati o artefatti, gli attentati, il narratore esterno che si affaccia dentro il romanzo, gli enigmi che saranno risolti nel corso del romanzo. La novità è la sessuofobia del protagonista (che forse rimanda alle ossessioni di Nero Wolfe). Tutti i lettori, dai 20 anni in poi, si possono identificare in qualche personaggio o in qualche episodio.

6. Il romanzo non vuole essere un saggio di ricostruzione storica, tuttavia Eco vuole dire la sua opinione su numerosi argomenti e in particolare sui *Protocolli di Sion*, che a suo avviso sono un falso e lo "dimostra", indicandone le fonti (una tipica e ridicola strategia che gli eruditi dell'Ottocento applicavano a tutte le grandi opere letterarie). Domanda: il romanzo è forse il luogo adatto per fare tale analisi? O forse tale analisi deve essere fatta altrove, nella sede adatta, cioè in un saggio storico che abbia pretese scientifiche? Da parte sua nessuna risposta. Per "dimostrare" che i *Protocolli* sono un "falso", dice che sono materiale eterogeneo proveniente da Sue e da un libello antinapoleonico. E se anche fosse? Dimostrare che il materiale dipende da costoro significa forse dimostrare che il materiale è "falso"?! Caso mai significa dimostrare che il materiale *è copiato*. E la copia mantiene le stesse caratteristiche dell'originale: le eredita. Se a scuola io copio il compito, il mio compito è forse un "falso"? Al massimo, se sbaglio qualcosa, il prof può dimostrare che l'ho copiato e risalire alla fonte, come normalmente si fa lavorando sui codici per risalire al manoscritto originale. La *Postfazione* non chiarisce il problema. A parte ciò lo scrittore lo fa dire al suo inventore, che è un falsario e un bugiardo di professione. Noi dobbiamo credere o no a Simonini? Eco, che si può vantare di aver ricevuto 42 lauree *honoris causa*, come nessun altro nell'intero universo, non si è accorto di essere incappato nell'*antinomia del mentitore*, vecchia di 2.500 anni: "Epimenide cretese dice che tutti i cretesi mentono. Egli allora mente o dice la verità?". Non si è nemmeno accorto di essere uscito dall'ambito del romanzo per infilarsi in questioni di ricerca storica e/o filosofica. Se vuole, può spiegare perché lo fa. Ma, ammesso che i *Protocolli* siano un falso o che in qualche modo siano una contraffazione della verità o della realtà, sorgerebbero allora numerose domande: *dove*, *perché*, *quando*, *da chi* e *con che scopo* sono stati compilati? Che cosa si intende per "verità"? E *come* sono *effettivamente* gli ebrei? Dal romanziere nessuna risposta, l'autore semplicemente non vede le domande. Non è certamente sufficiente dimostrare che i *Protocolli* sono un falso per concludere *e converso* che gli ebrei sono buoni e vittime innocenti di macchinazioni mostruose: dal fatto che tu non sei una donna non posso concludere che tu sei un uomo, perché potresti essere un ermafrodito, un marziano o semplicemente il canarino del mio vicino di casa. Devo dimostrarlo! Devo dimostrarlo con una dimostrazione diretta! Ma Eco non va oltre, non riesce a vedere questi problemi.

7. Eco poi non chiarisce, neanche per inciso, che cosa intenda per "(documento) vero" e per "(documento) falso": si è dimenticato di essere un filologo? Sembra proprio di sì. Ne dà una curiosa definizione empirica: Simonini copia da Sue (allora il "falso" consiste nel fatto che ha copiato!?), perché non sarebbe capace di inventare menzogne di sana pianta. Ma com'è possibile? Avrebbe fatto prima ed avrebbe fatto meglio. E qualcuno poi sa come si fa a distinguere nettamente la verità dalla menzogna? Il riassunto di un libro è vero o falso? È sicuramente falso, perché sintetizza e impoverisce l'originale. Però fa capire meglio il libro, perché lo semplifica! L'autore, che è grandissimo semiologo, ricorre alla definizione popolare di *vero* e *falso*: una cosa è vera se è successa, falsa se non è successa. Un po' poco: non coglie la differenza, cara ai logici medioevali (e vecchia di 800 anni), tra l'*oggetto indicato* e *il linguaggio che lo indica*; e confonde linguaggio e realtà designata. Non immagina che ci possano essere più teorie, più linguaggi, capaci di designare la stessa realtà. Ad esempio, la teoria geocentrica, la teoria eliocentrica, la teoria di Newton, la teoria di Einstein, la teoria di Plank-Einstein. E, oltre a ciò, a seconda dei contesti o degli scopi è preferibile una teoria a un'altra. Ad esempio, se mi devo costruire una casa, la geometria di Euclide basta e avanza… Se vuole, può dirci anche perché ha questa fretta di dimostrare che i *Protocolli* sono un falso? Ma noi vogliamo restare nell'ambito del romanzo e lasciar perdere questi suoi *excursus* in ambiti lontani dal piacere della lettura. Su di essi peraltro potrebbe fare un uso più intelligente e spregiudicato della *sua* ragione ed evitare di addomesticare le conclusioni.

8. Il finale è ambiguo come nella migliore tradizione: il protagonista è morto o no? O è destinato a risorgere, come Sherlock Holmes? O come Gesù Cristo? O come Mefisto nell'epopea di Tex Willer? Il romanzo è multi-genere. Lo scrittore ha voluto dare anche un saggio della sua abilità e delle sue conoscenze. E vi è sicuramente riuscito. Le conoscenze riguardano la storia, la tecnica narrativa ed infiniti altri ambiti. Serve indubbiamente una grande cultura per apprezzarlo. E tocca perciò al lettore darsi da fare e leggere il testo come Eco comanda.

9. Il romanzo ha anche altri risvolti. Guarda con distacco e da lontano i gesuiti (considerati dei tramaccioni loschi e cinici) e la Chiesa, impelagata nelle consuete e "ottuse" polemiche contro il mondo moderno. E li mette alla berlina: anche il papa si fa ab-

bindolare da Taxil… Ma qui c'è anche la storia personale e autobiografica dell'autore e dei suoi rapporti di amore e odio verso la Chiesa e il mondo cattolico. In gioventù egli fu impegnato nella GIAC (Gioventù Italiana di Azione Cattolica), che allora era il ramo giovanile dell'Azione Cattolica, e nei primi anni Cinquanta fu uno dei responsabili nazionali del movimento studentesco dell'AC, Azione Cattolica (progenitore dell'attuale MSAC, Movimento Studentesco di Azione Cattolica). Nel 1954 abbandonò l'incarico e durante gli anni universitari perse la fede. A quanto pare, neanche dopo tre quarti di secolo è riuscito a *rielaborare* il rapporto negativo con l'educazione religiosa ricevuta; né è riuscito a capire che cosa vuol dire *credere in Dio* e qual è l'importanza e gli effetti della *speranza*. Della fede e della religione aveva la stessa concezione che hanno gli imbonitori al mercato, che urlano per vendere le loro merci scadenti. Egli non capisce che la Chiesa che egli critica o respinge non è mai esistita. È una sua costruzione mentale, che nemmeno in 70 anni è riuscito a smantellare. Non si può scambiare una foglia per il ramo o addirittura per l'albero, come egli continua a fare. E la Chiesa è sessuofobica nelle fantasie sue e in quelle delle femministe represse ed esagitate, che vedono quello che vogliono vedere e che, accusando la Chiesa di tutte le malefatte, evitano di accusare se stesse della repressione di cui sono al tempo stesso autrici e vittime. Anzi la Chiesa, molto prima dei pubblicitari italiani degli anni Sessanta e successivi, ha da sempre usato il sesso per attirare i fedeli. Gesù Cristo è bello, forte e muscoloso, e ben in vista sulla croce, con un modesto copri-pudenda, sempre pronto a cadere giù. San Sebastiano frequentava le sfilate di bellezza maschile e le palestre di *body building.* Maria Maddalena, vestita soltanto dei suoi capelli, è più nuda ed eccitante delle donnine nude con le tette al silicone di *Playboy*, che avrebbero tenuto a galla il *Titanic*! E tutte le altre sante sono spogliate e debitamente seviziate: santa Lucia è accecata, a sant'Agnese sono tagliati i seni, santa Caterina d'Alessandria è torturata con la ruota ecc. Soltanto Paolo di Tarso aveva problemi con il sesso ("È meglio sposarsi che ardere" di passione, *1 Cor* 7, 9), ma ciò è comprensibile: non era romano, non era greco, non era persiano, era ebreo e praticava la circoncisione, una pratica assai rischiosa per la salute della propria sporgenza.

10. Lo stile del romanzo è straordinario e si gusta dall'inizio alla fine. A questo punto (ma senza fretta) si può ricordare che Simonino Simonini ha il nome di quel Simonino bambino, che secondo le cronache è stato sacrificato dagli ebrei durante la Pasqua del 1475 a Trento. Oggi la Chiesa cattolica smentisce l'accaduto e spurga san Simonino dal numero dei santi. Tutto ciò che danneggia gli ebrei è sicuramente falso.

11. In realtà il Simonini del romanzo non è il bambino cresciuto dal nonno, perché il padre era occupato a fare l'unità d'Italia. E non si chiama neanche Simonini. È lo stesso Eco, che ha proiettato sul personaggio il suo mondo interiore, la sua *capacità* di plasmare e manipolare i fatti, ma anche la sua *incapacità* di credere a un qualsiasi valore, fosse pure l'amore verso la mamma. Egli si è fatto irretire dalla concezione *relativistica* dei valori secondo cui essi sono arbitrari. Una concezione basata sul fraintendimento della teoria della relatività (1905), secondo cui il moto di un corpo è relativo, e basta; è relativo, ma a un *sistema inerziale di riferimento* (e i sistemi di riferimento sono tutti intercambiabili). Contro l' "arido vero" l'ateo, materialista e miscredente Ugo Foscolo si accontentava delle *illusioni*: la fama, la gloria, la bellezza femminile, la poesia che vince il silenzio di mille secoli (*De' Sepolcri*, 1807). Sia Foscolo, sia la Chiesa cattolica (anzi, viceversa…) ritenevano importantissimo il rapporto tra i vivi e i morti in una società civile, legata al passato ma protesa verso il futuro. Eco ha una fortissima amnesia su Foscolo e anche su altri scrittori atei e materialisti come Leopardi (basta pensare al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, 1829-30). E non sfrutta mai le riflessioni che essi hanno fatto sulla vita umana. Così pensa di aver evitato la superstizione religiosa (che si era inventato di sana pianta) e non si accorge che il suo funerale è la realizzazione perfetta e certificata della superstizione laica.

12. Il romanzo va confrontato almeno con *La maschera di Dimitrios* (1939) di Eric Ambler (1909-1998), riassunto più sopra, forse il più famoso romanzo ambientato nel mondo delle spie e dei ricatti internazionali. Lo fa il lettore, se ha voglia. Qui siamo arrivati alla fine, e non possiamo andare oltre.



1. *Asia Białek*, Kielce (PL), 04.03.2023.

Finis coronat opus