

Gabriele Federici

Riflessioni sulla Letteratura italiana

**In ricordo dello straordinario impegno e passione di mia madre, Carla Gamarino
(Crosa di Varallo 25 novembre 1945 – 21 marzo 2018)
Per sempre nel mio cuore. Gabriele, 8 settembre 2020**

Dedico questo enchiridion a Luciano e Davide.

**Un pensiero di viva riconoscenza deve essere riservato poi alla Prof.ssa Maria Luisa
Doglio**



INTRODUZIONE

La letteratura italiana si può suddividere in tre blocchi: dalle Origini al Quattrocento, dal Cinquecento al Settecento, dall'Ottocento al Novecento. La nascita della nostra letteratura è fissata nel 1224. È stata una nascita con manifestazione poetica. A quell'epoca esisteva già la letteratura, perché a Palermo presso la corte erano operanti dei poeti siciliani sotto gli ordini di Federico II di Svevia. Da notare che a Palermo era in uso il volgare, lingua derivata dal Latino. La letteratura volgare si caratterizza per una grossa impostazione formale; nasce già raffinata perché ha alle sue spalle una tradizione di cultura classica antica. Nel Medioevo non si sa il Greco, si conosce il Latino. I capolavori greci sono espressi in volgarizzamenti affini o attraverso traduzioni. La lettura non è filologica, perché l'uomo medievale tende a leggere i classici, applicando i parametri. La conoscenza classica era indispensabile. Dal V secolo al 1200 esiste una letteratura latina medioevale. Bisogna però dire che quando nacque il volgare in Italia, c'era già la letteratura volgare francese. In tal senso il volgare italiano attinge al volgare francese. Il volgare francese contemporaneo si divideva fondamentalmente in due lingue (D'oïl e D'oc). La prima si parlava nelle zone settentrionali della Francia, mentre la seconda in quelle meridionali. Da ciò si può notare che il volgare italiano attingeva da una tradizione classica, medioevale, francese contemporanea. Il Medioevo nasce nel 476 d. C. e consiste in un processo di disgregazione di ogni forma romana. Infatti nell'Impero romano ci sono invasioni e svolgono un importante ruolo due fattori nuovi come il Giudaismo e il Cristianesimo.

La visione di una civiltà non può essere compresa e conosciuta se non si conoscono i pilastri della società. L'elemento base del Medioevo è Dio, che ha creato il mondo e provvidenzialmente lo governa. Questa concezione inibisce l'uomo medioevale, caratterizzato da una mentalità chiusa e dogmatica. Egli non ha il desiderio di scoprire ed analizzare. Tutta la verità sta nelle parole dei teologi, nei testi sacri, nei filosofi: le auctoritates. L'uomo è passivo a questi fatti e li deve tramandare. L'uomo è un essere fragile, perché è condizionato dal suo corpo. L'uomo è una creatura superiore alle altre, ma si lascia traviare dalla carne e dalla materia. Per questo sviluppa una mentalità ascetica. L'uomo deve salvare la sua anima, il che è il suo obiettivo. Anche il potere

politico è ricondotto a Dio. Tutti gli uomini deve riconoscere in due identità Impero e Chiesa che si occupano della felicità terrena e celeste.

L'universalismo o *reductio ad unum* è quel fenomeno per cui si intende ricondurre ogni aspetto e evento a Dio, che è principio, origine e causa.

Vi è una conseguenza a livello culturale: conoscere Dio equivale conoscere tutto. Tutte le scienze e le arti vengono ricondotte a Dio. Tutte le discipline vengono subordinate alla Teologia. Colto e dotto è colui che possiede il maggior di nozioni sullo scibile. La dimensione propria è l'enciclopedismo, perché l'elemento critico non è richiesto nell'uomo medioevale. È un sapere estremamente nozionistico. L'opera più diffusa è la *Summa* opera che compendia tutti gli argomenti. Un'altra conseguenza è che Dio è considerato principio trascendente e perfezione perfetta.

Santa Caterina da Siena in una lettera dice Dio è colui che è, mentre l'uomo è colui che non è. Tutto quello che è mondano è imperfetto. La vita terrena è caduca, il fine della vita è quello di raggiungere la salvezza eterna. Ma c'è un ostacolo: l'uomo è materia, soggetto alle tentazioni e si può traviare da falsi beni come fama, bellezza, ricchezza. L'uomo deve rinunciare alle vanità e si deve mortificare. Il *contemptus mundi*, il disprezzo del mondo, è lontanissimo dalla vita attiva del periodo classico. Si ribadisce la superiorità della vita contemplativa. Ma non era sempre così all'interno della religiosità: basti pensare a Tommaso D'Aquino con la Scolastica e l'ordine benedettino (*ora et labora*) e francescano (amore verso tutte le creature, grosso slancio creaturale). Esistevano comunque spinte e tendenze opposte. Per intento parodico esisteva un'altra cultura popolare (canti goliardici) e la poesia realistico - giocosa, che era esaltazione del piacere e della ricchezza. Un tratto fondamentale poi, diretta conseguenza dell'universalismo è l'allegorismo. Il Medioevo manca di razionalità. L'uomo medioevale non avendo metodo scientifico, interpreta simbolicamente il mondo. Dio non usa la lingua dell'uomo, parla attraverso le Sacre Scritture e il creato. Il creato serve per dare indicazioni all'uomo: l'uomo guarda i fenomeni per capire, che cosa Dio ci voglia dire (allegorismo). Alano di Lilla, teologo, filosofo e poeta del XII secolo diceva che ogni creatura dell'universo è uno specchio della vita, della morte, della condizione. Ogni creatura dell'universo è fedele segno della nostra sorte. L'uomo medioevale va sempre alla ricerca di un significato profondo (spiritualiter secondo Umberto Eco), mentre l'uomo moderno si ferma all'oggetto (corpualiter). Per esempio una rosa per un uomo moderno non ha particolari significati. Invece all'uomo medioevale interessa sapere la verità spirituale nascosta nella rosa, cioè che le belle cose durano poco, e che la vita umana è caduca come la rosa e il

messaggio per l'uomo è quello di dedicarsi alla spiritualità. Anche le malattie quindi venivano interpretate in chiave allegorica e la stessa peste era allegoricamente un castigo per ricondurre l'uomo sulla retta via, per mondarsi. L'interpretazione allegorica domina la letteratura, anche la lettura della letteratura antica, che viene considerata con stereotipi medievali. L'opera più interpretata allegoricamente è l'Eneide e l'autore è Virgilio. Enea rappresenta l'uomo che superando le tentazioni raggiunge il Paradiso. Nella IV bucolica, Virgilio parla di un fanciullo che riporterà sulla Terra l'età dell'oro, intendendo Augusto. Ma ciò viene interpretato come la venuta di Gesù Cristo. Quando Dante scrive la Commedia ha alla base l'allegorismo. Tutta la storia ruota attorno alla nascita di Cristo e tutta la storia viene interpretata in chiave allegorico - figurale come preparazione dell'evento fondamentale la nascita di Cristo. Così Mosè è Figura Christi è anticipatore della venuta del Salvatore. L'uomo medievale non riesce a distinguere tra realtà e fantasia perché si mescolano continuamente. Storia e mito sono posti sullo stesso piano. Gli Illuministi consideravano il Medioevo l'età più buia, mentre il Medioevo fu rivalutato dai Romantici perché si dava importanza alla fantasia. Il mediolatino è diverso dal latino classico ci sono differenze di lessico e di sintassi ed è molto distante dal latino ciceroniano. Il latino non veniva più parlato da nessuno ed era una lingua notarile e la cultura aveva una bassissima diffusione. Dominava infatti la trasmissione orale o iconografica destinata al popolo. La diffusione verticale era assente vi era solo quella orizzontale tra i dotti. Questa situazione cambia attorno al 1000, con la diffusione delle Università e l'emancipazione della cultura. D'altronde la letteratura non ha caratteri di specificità e autonomia, perché non era chiara la separazione tra le varie discipline. Le opere letterarie sono anche filosofiche e storiche. La letteratura non è arte per l'arte, ma ha sempre un fine pratico e didattico, per insegnare la morale, i precetti. Nel XI secolo si assiste alla nascita delle letterature volgari, la prima letteratura è quella francese. La condizione necessaria perché avvenga questo processo è la formazione di un gruppo culturale sganciato dalla Chiesa che necessita di una letteratura volgare che proponga una visione del mondo laico, strettamente legato alla feudalità ed espressione dei valori della cavalleria ormai potente (prodezza, gloria, senso dell'onore, lealtà, fedeltà). Interessante il fatto che si può instaurare un paragone con la prima letteratura greca (Iliade), Questi valori feudali erano strettamente legati tra loro e costituivano il codice del cavaliere. Venir meno a uno di questi equivaleva a rinnegarli tutti, e si passava, perciò, al modello umano negativo del fellone, del vile, del traditore. Tutti questi elementi producono nobiltà. I cavalieri, in origine, non erano nobili guadagnavano il titolo sul campo. Perciò

desideravano affermare il concetto della nobiltà dell'indole, del carattere, ideale supremo, che non mette al centro la nobiltà di sangue. Questo sistema di pensiero apparirebbe laico, ma non è così. Interviene la Chiesa. La cavalleria media con i valori della Chiesa, dando alla lealtà e fedeltà un connotato religioso: non si è cavalieri se non si è fedeli a Dio e non si combatte per Dio. La cavalleria che prende coscienza di sé produrrà poi le crociate. Il primo genere letterario è la Chanson de geste, canzoni di gesta, poema epico militare in lingua d'oïl, volgare neolatino parlato nella Francia settentrionale. Il più importante è il ciclo carolingio, esaltazione delle imprese di Carlo e dei suoi paladini. I paladini posseggono tutti i valori della cavalleria e il fellone è personificato dal saraceno. Storicamente non fu così, perché Carlo Magno ebbe buoni rapporti con gli arabi. Si ha una proiezione della contemporaneità nel passato. Roncisvalle non è stato nella realtà uno scontro con quelle dimensioni. Per esempio la Chanson del Roland tratteggia uno scontro tra Arabi e Franchi, ma era uno scontro in realtà senza importanza tra Franchi e Baschi. La trama della Chanson è la seguente: il fellone Gano di Maganza, offeso da Orlando, si allea segretamente con Marsilio, un re saraceno; Gano convince Carlo a dare una guarnigione a Orlando per condurla dalla Spagna alla Francia, dove a Roncisvalle ci sarà poi un'imboscata. Orlando preferisce morire piuttosto di suonare l'oliante e quindi con il suo sacrificio salverà l'esercito franco. Carlo contrattacca e stermina tutti i Mori, catturando e processando Gano. Protagonista della vicenda è anche Durlindarda, la spada di Orlando, donata da Carlo, strumento con il quale ha conquistato mezzo mondo; spada che è anche un sacro reliquiario. Quando è circondato la prima idea è di distruggerla ma non si può spezzare. La spada è simbolo della fedeltà e simbolo della dimensione cristiana del paladino. L'oggetto tramite la quale passa la forza dell'uomo, simbolo del valore del guerriero. La canzone di Orlando presenta una scarsa ricchezza di contenuti, esalta solo il modello del cavaliere ideale e Orlando incarna tutti i valori del cavaliere. Non ci sono motivi autonomi, si combatte solo per la gloria del signore e di Dio. La psicologia è semplice, vivono per incarnare questi valori, affermandoli o negandoli. Gano è l'antitesi di Orlando non ci sono sfumature o bene o male. Si fa riferimento al VIII secolo, ma non c'è un reale anno e una reale battaglia, c'è solo la base storica. Fatti e personaggi sono caricati degli ideali della cavalleria del 1000 e 1100 e non hanno la sensibilità di fine VIII secolo. Lo scontro tra franchi e mori è in riferimento alle crociate. Si assiste alla trasfigurazione mitologica e leggendaria, perché l'intento della cavalleria è quella di autocelebrarsi, in modo tale che l'uditore, un pubblico militare, si potesse rispecchiare. La canzone è una struttura metrica

accompagnata da musica. Quindi questi componimenti nascevano in forma orale per essere declamati, in maniera analoga agli aedi. Nascevano come poesia da cantare e poi trovavano veste scritta. La versione più accreditata è la Chanson de Roland di Turolde, compositore, o molto più probabilmente raccoglitore di tradizioni orali. Scrive nel 1100, ma raccoglie testi risalenti al 1000. Ma a poco a poco si trasformano i valori meno austeri e rigide e nasce il romanzo cavalleresco bretone che fa riferimento alla classe aristocratica (la cavalleria si è fusa con la grande nobiltà). Nasce il genere cortese, contraddistinto da valori più ricchi, più raffinati. Si assiste a un processo d'ingentilimento. Il tipo umano non è solo quello del cavaliere è più articolato, dato che c'è la presenza dell'amore. La letteratura francese in langue d'Oïl è molto importante perché è la prima prova di letteratura romanza e anche perché ebbe una grossa influenza nella formazione della letteratura volgare. Nel 1200 si diffonde la letteratura franco-veneta, con al centro le stesse caratteristiche contenutistiche, con la caratteristica di essere un miscuglio di veneto e di francese, è un ibrido linguistico. Molti giullari portano sulle piazze per vicende e le imprese di Carlo Magno volgarizzandole. Il teatro siciliano dei Pupi eredita questa tradizione. Nel Quattrocento ci sarà poi una grande produzione di poemi cavallereschi che si rifanno al poema d'oïl tra cui il Morgante di Pulci, l'Orlando innamorato di Boiardo, l'Orlando furioso di Ariosto.

L'AMOR CORTESE

La nascita delle grandi corti porta alla nascita di un'aristocrazia raffinata. Si formula il codice cortese che è un raffinato ingentilimento dei valori esclusivamente guerreschi. Dalla fedeltà a Dio, al sovrano si ha uno spostamento di fedeltà alla donna. Del resto l'appellativo midon, mio signore. La teoria dell'amor cortese è la trasposizione della figura della donna nel signore. Il codice cortese ha concezioni più edonistiche rispetto al codice cavalleresco. Infatti il codice cortese sulla liberalità, la larghezza, il disprezzo del denaro, l'amore per la raffinatezza (i castelli dovevano essere pieni di oggetti lussuosi). Permangono tuttavia certi ideali della cavalleria come la grandezza d'animo, la capacità sacrificarsi. Vigeva ancora l'ideale di misura, inteso come autocontrollo, essere padrone dei propri istinti avendo la capacità di razionalizzarli (tra cui anche l'istinto sessuale). Se nel codice cavalleresco vi era la contrapposizione tra cavaliere e fellone, ora nel codice

cortesia c'è la contrapposizione tra cortese e villano, cioè colui che vive in campagna, colui che non è legato a una vita cortese, colui che lavora la terra e non ha generosità. Il codice cortese è espressione di una classe originariamente militare esprime l'amore per il bel vivere e per l'ideale aristocratico di ricchezza. Si ama quindi proporre un'ideale che si rifà all'humanitas (Cicerone). La donna è il valore attorno a cui ruotano tutti i valori cortesi. La donna, infatti, è colei che è in grado di rendere più nobile le persone che vengono a contatto con lei. La donna è la gentilezza per antonomasia. Non c'è cortesia senza la vicinanza con la donna. L'omaggio verso la donna rispecchiava la situazione dei tempi, le donne avevano molta importanza, perché la castellana gestiva il castello e gli apparati ed era il perno attorno a cui ruotava tutta la corte quando il feudatario era assente. Quindi le corti, che sono dei veri e propri regni formulano una visione dell'amore; ciò influenza la letteratura d'OC (cioè la poesia provenzale), la letteratura italiana e quella germanica (Millesangher), i romanzi cortesi cavallereschi (il ciclo bretone) in langue d'Oil. L'amor cortese è radicalmente diverso dall'amor classico, tipico dell'Occidente. I principali segni della diversità tra cultura classica e cultura medievale sono ben evidenziati nel De Amore di Andrea Cappellano, manifesto della cortesia, in cui si stabilisce il rifiuto a limitare l'amore alla pura e semplice passione. La cortesia sparisce se si pensa a giacere, conseguentemente è una sublimazione della passione e una spiritualizzazione dell'amore. Questo è molto importante perché per i Classici non ci può essere amore senza rapporto sessuale, che è un atto più villano. In questo contesto si ha la nobilitazione di ciò che è materiale. Semplicemente il fatto fisico non è il punto di partenza dell'amore, né il punto d'arrivo e non è nemmeno il punto più importante dell'eros. Il fatto materiale è posto alla fine e in questo processo l'uomo acquisisce cortesia. Si ha un'elevazione dello spirito realizzato attraverso l'amore. Questa elevazione prevede determinate fasi prima che l'uomo diventi cortese. Amare significa quindi crescere in nobiltà interiore. Questi ideali erano molto sentiti a livello di corte. Non era un semplice fatto letterario, ma era il punto attorno al quale l'uomo si poteva distinguere dalla massa. La donna è la fonte dell'amor cortese. La donna viene sentita dall'amante come un essere superiore. L'amante si presenta come schiavo della donna, che adora la donna. È la trasposizione a livello erotico dell'atteggiamento vassallatico del Medioevo. Il suo amore è servizio. L'innamorato secondo il codice cortese deve seguire le seguenti fasi 1) feliedor, l'amante è timido e non dichiara il suo amore 2) preliador, l'amante trova il coraggio di manifestarsi e di implorare la donna. La donna è molto scontrosa perché deve verificare la nobiltà 3) ententedor la donna lo ascolta e se alla fine l'amante ha

superato tutte le prove diventa drux, cioè drudo, amante ricambiato. Le fasi più importanti dell'amor cortese sono le prime. Non è detto che la donna ricambi, molte volte la teoria dell'amore cortese si ferma nelle prime fasi del corteggiamento. L'amore spesso per una donna lontana, o ricordo di una donna che ha rifiutato un amante devoto, è sinonimo di sofferenza (spesso non c'è il coronamento dell'amore). Bisogna distinguere tra gaug (gioia fisica, il godimento, la gioia meno importante che fa riferimento all'atto fisico) e la joie (stato generale di chi ama la gioia nell'avvertire, il sentimento d'amore, sentire il sentimento che nasce dall'amore. E' solo attraverso questo esercizio che l'uomo può diventare cortese. E' un amore che si realizza solo fuori dal matrimonio, la donna è già sposata o è la moglie del sovrano. E' amore segreto (bisogna assolutamente evitare i malparlari e le dicerie). L'amore non può essere palesato ufficialmente, altrimenti sarebbe villania (in caso di scoperta si può arrivare al duello, all'allontanamento del cavaliere, o alla morte tragica, anche se la poesia provenzale non fa riferimento a questi casi). L'amante è simile al mistico che pensa solo a Dio, ma egli pensa solo alla donna. Vi è un influsso religioso laicizzato. Ma l'amor cortese essendo principio esclusivo fa dimenticare all'uomo i doveri verso Dio. All'interno dell'amore stesso l'uomo si sente lacerato. Si ha un conflitto tra amore sacro e amor profano che viene superato con il Dolce Stil Novo dove la donna è un angelo mandato da Dio. Sulle origini dell'amor cortese si parla di un'interpretazione politica: trasposizione sul piano amoroso della servitù di vassallaggio feudale (il signore tocca con la spada e bacia il cavaliere; la donna prima che il cavaliere diventi drux può al massimo concedere il bacio). L'amore è un'allegoria della realtà feudale. In realtà è difficile stabilire una causa, è meglio parlare di concause. Oltre al rapporto feudale c'è un'interpretazione psico-sociologica: nei castelli le donne erano poche, gli uomini tanti e aiutanti con rapporto squilibrato. Vi era una tensione erotica. L'amore cortese può essere letto quindi come un transfert della tensione erotica, che non può essere soddisfatto materialmente e lo si sublima in questa concezione d'amore, che smaterializza senza conseguenze questa tensione. Poi c'è l'ipotesi araba: l'amore cortese si rifà alla poesia d'amore araba del IX secolo, maggior splendore politico e culturale degli Arabi (con policentrismo) dal Turkestan alla Spagna. Il centro culturale maggiore è il califfato di Baghdad che elaborò una poesia erotica estremamente raffinata con molto punti di contatto. Il più grande rappresentante è Ibn Dawud (868 - 910). Ecco i punti di contatto: la passione fisica, ma che non implica necessariamente il congiungimento carnale, elementi subliminali come gli occhi (simbolo fondamentale della poesia medievale), l'amante in preda a una tensione deliziosa data dal

gioire e soffrire. Anche nella poesia d'amore araba, l'amore ingentilisce e nobilita l'amante. Il potere nobilitante dell'amore è detto zarf, che è un concetto simile alla cortesia. Ma vi sono anche delle differenze in questa poesia araba l'amore che viene cantato è generalmente omosessuale (mentre la cortesia si fonda sull'amore eterosessuale), e la donna non è posta sul piano di superiorità come è nel codice cortese. Un'altra teoria afferma che l'amor cortese si baserebbe sul culto cristiano della Vergine. La stessa intangibilità e misticità è legata poi alla donna. Nella Valle della Loira tra il V e l'VIII secolo è attestata una poesia mediolatina, composta da uomini di Chiesa, che fondeva il culto della Vergine con il culto profano della donna. Poi c'è l'ipotesi celtica: l'amor cortese si sarebbe formato per influssi della letteratura gallese e irlandese, perché in queste due letterature compaiono donne fate, donne bellissime (la cui bellezza è di origine soprannaturale), dotate di poteri magici. E' la donna che sceglie l'uomo, incantenandolo a sé, rendendolo servo e schiavo, e gli impone di seguirla e di rimanerle fedele. La donna è superiore, esige fedeltà e un culto esclusivo, perché la donna è tutto (concetto totalizzante). Un'altra ipotesi formulata, che non regge, è un'allusione velata, criptica alle eresie diffuse in Francia meridionale in Catari e Patari. Vi è infine l'ipotesi sociologica: l'amor cortese nasce dalla cavalleria che sente di rivendicare le proprie origini

LA LIRICA PROVENZALE

E' la prima poesia moderna e influenzerà le altre letterature volgari (tedesca e italiana). Si esprime in lingua d'Oc, ossia il dialetto limosino, che prende piede come lingua letteraria. E' una poesia che nasce come poesia orale che viene appresa a memoria, imparata e recitata nelle varie corti, e poi trascritta. I poeti che si cimentano in questo genere, componendo la poesia e l'accompagnamento musicale, e recitandola poi sono chiamati trobadors, mentre il giullare è solo un esecutore. Il termine trovatore ha un'etimologia discussa, quella più accreditata lo fa derivare da trobar= tropare= tropus, quindi comporre tropi, figure retoriche e per estensione poesie. Già nel Latino cristiano tropus era il canto. Altre etimologie sono la possibile derivazione spagnola influenzata dall'arabo, come toccare uno strumento musicale in riferimento all'accompagnamento musicale (dimensione melodica). Un'altra ipotesi p che derivi dal termine tsariba, che significa evocare un'emozione gioiosa, l'amore (dimensione contenutistica). Molto

presto sono stati scritti e raccolti canzonieri. Queste antologie di vari autori sono molto interessanti perché sono provvisti di *vidas*, della parti prosastiche che sono postille biografiche, perché permette di contestualizzare le origini dei poeti, e *razos*, apparato di note per leggere le poesie. Abbiamo 2500 componimenti con attestazione di paternità, per 400 poeti provenzali. L'iniziatore fu Guglielmo IX di Aquitania, amante della ricchezza, intellettuale raffinato, grande feudatario. La poesia era anche strumento di elevazione sociale: i trovatori non facevano riferimento a una sola classe sociale, ci sono casi di trovatori non nobili, ma anche chierici o borghesi (Folchetto di Marsiglia, grazie alla poesia, acquisì grande potere). I temi della lirica provenzale sono legati all'amor cortese che segue il solito rituale senza pretendere nulla in cambio. Il poeta provenzale sottolinea questa sofferenza. Non osa rivolgersi alla donna spesso elevata socialmente o sposata. L'amore è anche silenzio. In queste poesie c'è una grossa componente descrittivo- naturalistica. Il paesaggio non è autonomo, diventa termine di riferimento cui ricorre il poeta quando deve esprimere la noie. Minoritaria è la riflessione sul tema politico, sul bene. Quindi la lirica provenzale ha un repertorio tematico limitato. Al di là di questi temi la lirica non spazia. Questo porta come conseguenza che i poeti non sono originali. I contenuti sono già codificati e si ha l'impressione di grossa coesione. Tematicamente la lirica conosce solo certi contenuti e allora i poeti curano la forma. Quindi si una grandissimo numero di tipologie diverse di versi e moltissimi generi poetici. La forma metrica è la canzone, componimento lungo caratterizzato da strofe con una metrica complessa. Un altro genere è il sirventese, che tratta il tema politico, morale, o polemico. Un altro genere è la tenzone, basata sul botta e risposta o la pastorella che tratta il tema dell'amore verso una donna inferiore. Qui è l'unico caso in cui l'amore è materiale. Squisitamente cortese è il genere dell'auge, il sorgere dell'alba che segna l'allontanarsi fisicamente dalla donna amata che produce i lamenti d'amore. Un'altra forma è quella del compianto dove si piange un personaggio molto importante (come il Compianto in morte di Ser Blacaz di Sordello da Goito); un'altro ancora è il blazer un elenco di cose piacevoli, mentre l'eneueg è un elenco di cose negative. Un particolare interessante da sottolineare che è stato calcolato che nella poesia provenzale esistono 800 tipi di strofe e 1000 possibilità di rime diverse. I provenzali amavano il gioco della metrica. Ecco alcuni esempi: *coblas* (strofe); *retoncadas*, stessa parola in rima; *coblas capfinidas*, tecnica molto amata che consisteva nel finire un verso con una parola, che poi avrebbe iniziato il verso successivo; le *coblas capdenals*, stessa parola per tutti i versi; *coblas recordativas*, stessa parola che apre o chiude il verso. In questi testi poetici

vengono messe in evidenza queste cose. I commenti sotto un punto di vista stilistico. In generale la poesia segue due stili eclocutivi, il trovar club, poesia difficile e oscura. Il poeta è tanto più abile quando riesce a rendere un concetto semplice complicato con la struttura retorica. E' una poesia sottile, difficile. Tendenza contraria è il poetare dolce. La poesia provenzale non ha una vita lunga. A inizio del 1200 la poesia subisce un grosso contraccolpo. I poeti provenzali esportano questa concezione al nord della Francia, oppure valicano le Alpi Marittime, e si insediano nel Nord d'Italia 50 poeti trovatori, e nascono anche poeti italiani. Tra i poeti provenzali merita di essere ricordato Rambo de Vaqueras che ci ha lasciato una pastorella, in cui la donna che sdegna parla in volgare genovese, mentre il poeta usa il provenzale. Tra gli imitatori dei provenzali occorre ricordare Sordello da Goito, citato da Dante nella Commedia.

LA LETTERATURA RELIGIOSA UMBRA

La letteratura religiosa si sviluppa in maniera quasi coeva alla lirica siciliana. La poesia religiosa umbra ha un carattere fortemente ascetico, al contrario della letteratura di carattere pagano. Questo tipo di letteratura si afferma con molti generi letterari: laudi, vite dei santi, exempla, lettere (epistolario di S. Caterina da Siena). Da notare che la letteratura religiosa apre la letteratura italiana con il cantico delle Creature di San Francesco d'Assisi. Questa letteratura nasceva come volgarizzamento delle più grandi opere sacre, la Bibbia e il Vangelo. Uno dei fini di questa letteratura è la catechesi: si ricorre al volgare per rendere il contenuto espresso a tutti. Il Cantico delle Creature di S. Francesco è in volgare perché è destinato ad essere preghiera di educazione dei fedeli. Il Cantico riprendeva una tradizione biblica in Latino, e il ringraziamento a Dio da parte di tutte le creature riprendeva in modo particolare il salmo 148 o nel libro di Daniele il canto dei tre fanciulli. Da notare che il canto attraversa tutta la tradizione biblica (l'Ecclesiaste per esempio). La mentalità religiosa medievale è fondata sul contemptus mundi, è perciò ascetica. Ma la religione medievale non è presente nel cantico di S. Francesco, informato ad una concezione religiosa un po' diversa. . Tutto il creato è creato da Dio e come tale

non deve essere svalutato. Nella sua visione S. Francesco rivaluta l'uomo, stendendo una poesia più serena, dominata dalla letizia, dalla perfetta fusione tra Dio e l'uomo, senza il disprezzo del corpo. E' una rivalutazione dell'uomo, contraddistinta da un sentimento antropocentrico che porta l'uomo a rivalutare la bellezza del creato che è un elemento tangibile della bontà di Dio. Si sviluppa poi la poesia religiosa del Duecento che trova la sua dimensione fondamentale nella lauda. Per tutta l'Italia dell'epoca si sviluppano delle confraternite di flagellanti che contestavano la mondanizzazione della Chiesa e predicavano la castità, con estremismo e mortificazioni. Cantavano le lodi di Dio, autopunendosi e frustandosi con il cilicio. I canti di lode a Dio cantati da questi in piazza costituirono il nucleo primordiale della lauda. A poco a poco queste laudi vengono scritte e si diffondono i laudari, il più importante dei quali è il laudario Cortonese. La lauda è un genere letterario semplice, nato nel popolo, e destinato al popolo, anche se volte compaiono termini echi dotti in forma di ballata. La lauda cantava le lodi del Signore, riallacciandosi al genere della lode del Creatore; nelle laudi spesso venivano raccontati gli episodi del Vangelo (volontà di divulgare nel popolo il Vangelo), come la nascita, la Passione, la Resurrezione di Cristo. Esistevano poi temi più didatticamente morali, come educare alla fede, alla paura del peccato e a confidare nell'infinita misericordia di Dio. Le laudi venivano intonate nel corso di queste processioni, molte laudi prevedevano la polifonia strutturata per essere cantata da molti. Ma la lauda di Jacopone da Todi. "Le lacrime della Madonna" era pensata piuttosto per essere rappresentata. Il Medioevo non conosceva il teatro, il genere teatrale compare nell'Umanesimo con le corti. La lauda ha origine alle sacre rappresentazioni. La lauda in sé non dà molto spazio alle vite dei santi ed era un veicolo di opposizione alla Chiesa ufficiale. Si diffuse in Toscana e in Umbria. Un autore molto interessante che si è dedicato al genere della lauda è Jacopone da Todi, al secolo, Jacopo da Benedetti. Era un notaio umbro che aveva condotto un'esistenza materiale e poi si era convertito dopo la morte per il crollo di un pavimento della moglie Vanna, una volta che ebbe scoperto che sotto le vesti, la moglie portava un cilicio, strumento di autopunizione: la moglie possedeva una grande spiritualità. Abbandonò dunque la professione e si fece francescano, schierandosi con la fazione degli spirituali. L'altra fazione costituita dai francescani conventuali avevano una posizione moderata e sostenevano la legittimità della Chiesa di possedere beni; gli spirituali negavano questo e affermavano la necessità di abolire la ricchezza dei singoli. Jacopone entrò nella frangia estremista, contro papa Bonifacio VIII, pontefice molto temporale, nemico mortale di Dante, che si ricollegava a Innocenzo III. Jacopone scrisse una poesia

contro il Papa, per questo fu incarcerato, scomunicato e morì in prigione. La sua raccolta poetica si può dividere in due grosse sezioni, la prima è ispirata al contemptus mundi, la seconda è più mistica, perché viene presentata l'anima visitata da Dio. Con Jacopone da Todi c troviamo in presenza del più grande laudario personale, in cui c'è tutta la personalità e la concezione poetica del poeta. La prima sezione del laudario (cioè i temi tradizionali del contemptus mundi) è dominata dalla presenza ossessiva del corpo che viene rifiutato perché sede della materialità esposta al peccato. Il rifiuto che esprime Jacopone per il corpo si vede anche da come lo definisce: il putulente soletto. In Segnor per cortesia Jacopone chiede al Signore una cortesia (termine che richiama alla cortesia, ma in realtà come si vedrà è in contrasto con essa) cioè che il suo corpo venga tormentato da tutte le più atroci malattie. L'atto di cortesia non è cortesia, ma è violenza contro il corpo. Può essere paragonato all'eneug, dove tutte le malattie culminano nel climax della morte. L'eneug di "O Segnor per cortesia" diventa per Jacopone un blazer, dove tutte le malattie sono segno della bontà di Dio. La sofferenza libera la sua anima. Il rifiuto del corpo continua anche dopo la morte. Vuole che il suo corpo sia mangiato da un lupo per poi essere espulso con le feci e cadere sulle spine. Questo rientra nei canoni dell'ascetismo medievale. La poesia di Jacopone è caratterizzata da immagini forti, crude, è immediata e non ci possono essere allegorie. Jacopone si propone di creare un discorso diretto e poi non si può dimenticare che la lauda è diretta al popolo e deve essere semplice. Le immagini sono cupe ed espressioniste e rendono in maniera forte il concetto di una poesia a tinte forti. Da osservare che queste immagini vanno contro la letizia francescana. Nel Cantico delle Creature tutto è buono, anche il corpo, perché portano significazione, essendo state create da Dio e conservano tracce di Questi. In questa visione l'uomo è in pace con se stesso e con il mondo. Invece Jacopone rifiuta la materialità del suo corpo e la materialità della società. Jacopone rifiuta la borghesia e il modello umano del mercante. Egli definisce il mercante l'homo d'altura, in una lauda drammatica dove si presenta il dialogo tra un vivo e un morto, ma poi si scopre che l'uomo d'altura è vivo e si rivolge alla propria anima. L'anima gli dice che di tutto quello che possedeva non restava più nulla. Jacopone assume un atteggiamento critico e contrappone agli ideali borghesi gli ideali non cortesi come la malattia, la castità, la follia. Sappiamo infatti che amava assumere atteggiamenti folli, perché voleva sentirsi giullare di Dio. Jacopone attacca la cultura e biasima i dotti e gli intellettuali, sviluppandosi l'antitesi tra la Sorbona e la Porziuncola. La Sorbona, l'Università più famosa d'Europa è niente, è un luogo infernale rispetto alla Porziuncola, luogo in cui S.

Francesco ha ricevuto le stigmate. Jacopone si riallaccia a S. Paolo, la Fede nono deriva dalla mente ma dal cuore. Jacopone critica la Scolastica, cioè calare la Fede in ambiti filosofici razionali. La cultura finisce per allontanare dalla Fede, diventando un gioco intellettualistico fine a se stesso. Jacopone si contrappone agli ideali cortesi che hanno rivalutato l'agio, il corpo e quindi a livello anche formale c'è una grande differenza. Alle immagini belle della cortesia contrappone immagini forti, pessimiste e cupe. Questo serve per impressionare il pubblico, per fargli paura e far presa ancor di più sul lettore. Per Jacopone la fede deve essere semplice, pura come l'aveva vissuta S. Francesco, anche se ne rifiuta la carità. Anche la Chiesa rientra in questo discorso. La Chiesa avrebbe dovuto condurre

LA POESIA COMICO -PARODICA

Si tratta di una produzione di ambito toscano, coeva alla produzione stilnovistica che copre l'ultima parte del 1200 e i primi del 1300. E' caratterizzata dall'adozione di uno stile comico, antitetico rispetto a quello espresso dalla concezione amorosa cortese; affronta tematiche realistiche e materiali e, al contrario dei Provenzali e dei Siciliani usa un registro stilistico medio basso, con temi quotidiani, burleschi, non rarefatti, utilizzando apparentemente un linguaggio volgare, basso, municipale. Poeti considerati ingenui e per le loro pose primi poeti maledetti della storia. Non è però la trascrizione dei veri stati d'animo. Rustico di Filippo, Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano, Cenne della Ghittara, Matazzone da Calignano non sono autori sprovveduti, ma molto tecnici. infatti l'elemento caratterizzante è che questa poetica si riallaccia alla tradizione dei carmina giullareschi (carmina potatori, lusoria, amatoria) che cantavano l'amore fisico e gli aspetti materiali della vita. I temi prediletti, infatti, risalgono a questa tradizione alto-medievale. A questa tradizione goliardica - giullaresca derivano i temi cardini come la misoginia, la satira contro la donna, in particolare la moglie; la celebrazione dell'amore fisico e l'esaltazione della sessualità; l'esaltazione della materia e della ricchezza; esarazione della povertà; l'uso pesante delle caricature (soprattutto in Rustico di Filippo); il vituperio, il genere dell'invettiva, dell'attacco personale. Dal punto di vista qualitativo emergono Cecco Angiolieri e Rustico di Filippo e in modo particolare Folgore da San Gimignano. L'iniziatore del genere è Rustico di Filippo. Di Cecco Angiolieri si sa che nel 1281 fu multato per aver girovagato di notte e quindi la sua esistenza si colloca tra il 1260 e il

1310. Apparteneva ad una delle più ricche famiglie di Siena ed è considerato il primo poeta maledetto ed è l'unico poeta medievale che si dedica a un solo genere (anche Rustico di Filippo oltre al comico parodico cantava l'amore cortese). Anche Guinizelli e Cavalcanti si cimentarono nel genere comico, perché la poesia era vista come tecnica e non era legata al contenuto. In base a questa concezione il vero artista è quello pluristilista perché è tipico del grande poeta cimentarsi in vari stili. Dante non lo menziona, ritenendolo un poetucolo. Cecco fu famoso per le sue scelte polemiche e per volersi contrapporre alla cultura tradizionale e ufficiale, facendone il verso e prendendo in giro Dante e Cavalcanti "poeti laureati". I poeti medievali si cimentavano in varie forme metriche, mentre egli usa solo il sonetto, esaltando la materialità, facendo il verso alla cortesia e allo Stilnovismo, che erano tradizioni molto idealizzanti che proponevano il distacco dalla materialità. I temi in Cecco diventano quindi il godimento della vita, il denaro, l'amore fisico, il disprezzo contro la fortuna cieca e ingiusta, l'odio verso il padre avaro, l'amore verso la donna. Nel sonetto programmatico "Tre cose solamente mi sono in grado, la donna, la taverna, il dado" sono tre cose come le virtù teologali. Il nome dell'amata è B, che sta per Becchina. Si pone così in antitesi con la tradizione cortese e stilnovista: non è la midon, né la donna angelo, ma è plebea, ignorante, materiale, avara, tutta frode e inganno con la falsità nel cuore ed è la diretta discendente di Eva. . Becchina è l'antiBeatrice. Cecco è un poeta molto interessante, meno semplice e immediato di quel che sembra. La semplicità è dovuta al genere, in realtà c'è formazione, dottrina letteraria. Già la scelta del sonetto è interessante perché solo questo metro permette di aggredire la realtà in tempi congeniali con battute sferzanti, veloci, con la chiusa ad effetto con il contrario di quello che ti aspetti. Chiama la sua musa la malinconia, la bile contro il mondo, il livore, la rabbia contro tutto e tutti. In S'io fossi fuoco è la struttura stessa che permette di sfogare la sua malinconia, attraverso immagini molto quotidiane e proverbiali che colpiscono il lettore, anche grazie a una sintassi spezzata, che fa uso di iperbato, iperbole, similitudini e chiusa ad effetto. La lingua poi è il volgare senese di tutti i giorni che è una scelta programmata per fare il verso alla letteratura ufficiale. Appaiono qua e là termini dotti, ma sono aulicismi desemantizzati. Ricorre a termini dotti per farne il verso, la parodia, l'antifrasi. In generale leggendo Cecco si ha l'impressione di una poesia scoppiettante che lievita. Altro grande esponente di questa tradizione è Rustico di Filippo, anche se minoritario. Si sono conservati di lui 58 sonetti divisibili in due sezioni, una prima parte relativa all'amore cortese, l'altra metà comica con stile realistico. C'è una grossa differenza di lingua: la sezione dell'amor cortese prevede l'utilizzo di un

volgare illustre, ricco di gallicismi; la seconda parte è redatta in fiorentino basso, colloquiale, caratterizzato da espressioni idiomatiche, corpose e volgari, raggiungendo il massimo qui. I temi prediletti sono la misoginia, la satira contro le donne con ritratti pesantemente caricaturali. Altri temi rientrano nel vituperium, l'attacco personale contro i suoi concittadini. Si ha così una serie di ritratti burleschi, grotteschi dei tipi della Firenze del suo tempo.

IL DOLCE STIL NOVO

Il Dolce Stil Novo si sviluppa in Toscana negli ultimi decenni del 1200, ma il luogo di attecchimento è Bologna, per opera di Guido Guinizelli (1230 – 1275). Bologna era una città di grande tradizione poetica inaugurata da re Enzo figlio di Federico II che visse in prigione per vent'anni, diffondendo i gusti della poesia siciliana. Un altro elemento importante furono i Libri dei Memoriali bolognesi. Nel 1265 il Comune emanò un editto in cui non ci dovevano essere spazi tra un atto notarile e un altro. Allora i notai scrivevano poesie a modo di suggello tra un atto notarile e un altro con rime d'amore e di descrizione della natura. Esisteva l'università più prestigiosa d'Italia, quindi Bologna era una città dotta e colta. Questo ambiente intellettuale molto vivo e fervido che favorisce lo sviluppo del Dolce Stil Novo. La poesia *Al cor gentil reppara sempre amore* (Nel cuore nobile trova rifugio l'amore) di Guido Guinizelli è un manifesto dello Stilnovismo. In questa canzone ci testimonia il debito dello Stilnovismo con la tradizione dell'amore e nello stesso tempo le novità. Caratteri comuni, centralità della donna. La poesia loda la donna che viene paragonata alle cose belle; altro elemento tipico è la subordinazione, la servitù dell'uomo nei confronti della donna. In Guido Cavalcanti è presente il dolore e l'amore è visto addirittura come morte. La grande novità è il cambiamento del fondale metaforico: dal vassallaggio alla *midon* si passa all'obbedienza verso il Signore. Il Dolce Stil Novo ha un termine di riferimento religioso. Il rapporto uomo – donna è metafora del rapporto uomo – Dio. La donna è un angelo che Dio ha inviato all'uomo per indicargli la strada del bene. L'uomo amando la donna non commette peccato perché ama indirettamente Dio (vedi il *Cantico delle Creature*). Dante maturo dice che deve amare direttamente Dio, la donna sarà sempre materiale con il rischio che l'uomo non ami Dio ma solo la donna. Dante si distacca dal Dolce Stil Novo rifiuta questo perché può provocare il travimento dell'uomo. L'unico intermediario di cui si serve è Beatrice, ma non è più una donna. Lo Stilnovo diversamente dalla tradizione dell'amore non si rifà al

trobar clus. Lo fanno consapevolmente: gli stilnovisti si ricollegano al trobar leu di Ventadorn. È novo perché si ha una novità nel contenuto – stile. Vogliono un poetare dolce, limpido, piano. Piano e leggero sono gli aggettivi usati per definire lo stile di Cavalcanti e Dante. È una poesia con semplicità aggraziata non è il mito romantico del poeta ingenuo. In Toscana verso gli anni Settanta, Ottanta, Novanta del Novecento si sviluppa un cenacolo che fa propri i canoni di Guinizelli. Nel XXIV canto del Purgatorio Dante con il guittoniano minore Bonagiunta Orbicciani conia la definizione. Guido Cavalcanti, Dante, Lapo Gianni, amico di Dante, Cino da Pistoia sono gli stilnovisti. Tutti questi poeti hanno in comune l'opposizione a Guittone d'Arezzo e di riprendere i nuovi modelli poetici. Questi hanno la consapevolezza della propria originalità dato che la poesia cortese è frusta. Sono poeti filosofi che hanno letto e studiato molto; hanno legami con quei poeti siciliani che avevano studiato la fenomenologia dell'amore. Sono poeti elitari: come i poeti provenzali e siciliani si rivolgono ad un gruppo privilegiato di persone che non coincide con la corte aristocratica. Si rivolgono a persone colte. Pochi avevano la cultura, ma ne avevano di elevata. Occorre infatti molta cultura per capire i riferimenti. Si rivolgono al pubblico dei fedeli d'amore. È una poesia della conoscenza, perché venivano veicolati contenuti filosofici con linguaggio criptico. Altri due aspetti dello Stilnovo erano interessanti. La concezione dell'amore era fortemente interiorizzata. Sono poeti del Comune e risentono di questa mentalità, e della finalità didattica di educare il borghese all'amor trascendente e cristiano. Vi è l'adozione del concetto nuovo di gentilezza: la nobiltà non è ereditaria e si esprime con le doti dell'animo. Questi poeti vengono a stabilire un'equazione tra la gentilezza e l'amore.. cioè la capacità di far albergare l'amore dentro il proprio cuore. L'intento è didattico guidare la borghesia a un nuovo concetto d'amore che è erede del passato, ma lo innova.

Guido Cavalcanti nacque a Firenze intorno alla metà del Duecento. Tra Cavalcanti e Dante c'è un rapporto di affiliazione. Nasce da una famiglia nobile e potente, guelfo bianco; per ragioni di alleanze politiche fu sposo o promesso sposo Beatrice di Bice orfana di Farinata degli Uberti. Partecipò alla vita politica, ma poi si ritirò per disgusto. Nel 1300 fu esiliato per opera di Corso Donati, nemico giurato anche di Dante e capo dei guelfi neri. Guido allora avrebbe assoldato sicari o avrebbe tentato lui stesso di uccidere Corso. Corso si vendica.

Gli elementi fondamentali del ritratto umano e poetico di Cavalcanti sono riconducibili a tre fattori comuni 1) un tessuto culturale molto ricco e difficile, non chiaro 2) una

biografia umana caratterizzata da elementi violenti 3) una poesia stilnovista, dolce, melodico, soave e piana (aggettivi utilizzati dagli Stilnovisti).

Guido ha un ricco bagaglio culturale alle spalle, perché sotto la soavità dei versi ci sono riferimenti oscuri. È indubbiamente un impasto culturale difficile che intimorisce il lettore. Una poesia di Cavalcanti *Donna me prega* è il testo più difficile di tutta la letteratura italiana. Nell'Ottocento il linguaggio criptico di Cavalcanti e Dante aveva fatto pensare che i due appartenessero ad una setta eretica antipapale. Nella poesia di Cavalcanti c'è l'eco di riferimenti culturali molteplici; era appassionato di Filosofia, di Alberto Magno, di San Tommaso d'Aquino e di Averroè. Quest'ultimo lo porta all'ateismo, alla materialità, alla negazione della Provvidenza e della trascendenza. Cavalcanti quindi diventa ateo materialista. Il giovane Dante era come Cavalcanti. Guido si occupava di scienza, di medicina, che si ricollegava alla filosofia naturale, di etica, avendo grandi interessi in Fisica ottica. Tutti questi elementi si intersecano nelle sue opere. Cavalcanti fu un personaggio famoso. Boccaccio nella IX novella del VI libro lo presenta leggiadrissimo, costumato, cortese, di poche parole, introverso. Questi elementi ricorrono in tutti i suoi ritratti: un po' sdegnoso, solitario, irascibile al punto da diventare violento. Guido era meditativo, raffinato, molto istintivo. Pare che fosse molto avaro e incline all'omosessualità. Guido è un poeta stilnovista almeno dal punto di vista formale. Le sue rime constano di 50 componimenti dedicati quasi tutti alla poesia d'amore e saranno un riferimento futuro per il Canzoniere di Petrarca. Guido crea uno stilnovismo tutto suo, uno stilnovismo eretico. Cavalcanti non usa il mito della donna – angelo che ricorda all'uomo che deve compiere il cammino di elevazione. Lo sostituisce infatti con il mito della donna – splendore, inconfondibile, non si sa da dove provenga, chi la manda e il perché della sua venuta. La donna cavalcantiana non dona conforto all'uomo, perché infonde sbigottimento, paura e tremore. Infonde all'uomo la paura di morire. È una donna che porta via gli spiritelli, togliendo le energie vitali al poeta. È una poesia molto diversa dallo stereotipo dello Stilnovismo. Cavalcanti da ateo non accetta il Cristianesimo, ma allude a cose diverse. La donna è allegoria della filosofia, dell'impossibilità di raggiungere la verità, di arrivare a Dio. È un manifesto dell'ateismo di Cavalcanti. Nello Stilnovismo ortodosso l'uomo è creato da Dio ed è destinato a ritornare a lui. Ecco perché Guido usa rimandi diversi; a differenza dello Stilnovismo usa termini come angoscia e paura. Per lui l'uomo è una creatura materiale destinato a fluire nella materia. Cavalcanti e Dante furono molto amici. Nella Vita Nova Dante definisce Cavalcanti migliore amico e maestro. Eppure questo rapporto di profonda amicizia si interruppe tanto

è vero che nella Commedia Cavalcanti non è presente, anche se la sua ombra aleggia nel X canto dell'Inferno. Cavalcanti ad un certo punto rifiuta Dante: c'è un sonetto di Guido a Dante che dice I venio il giorno infinite volte e trovati pensar troppo vilmente. Cavalcanti rimprovera Dante di anima invilita e di vil vita. Accusa sostanzialmente Dante di viltà. Ci sono varie ipotesi a riguardo.

- 1) Letteraria. Cavalcanti non ha conosciuto il Dante maturo e lo accusa di aver scritto componimenti comico – realistici. Ipotesi da scartare perché anche Cavalcanti ha composto delle pastorelle.
- 2) Politica. Cavalcanti si allontanò dalla vita politica, perché non volle iscriversi ad una corporazione.
- 3) Letteraria – filosofica. Dante fu poeta stilnovista e la sua opera più grande fu la vita Nova. Dante poi sente la poesia stilnovista limitata e cerca di andare oltre. Nello Stilnovismo amare la donna è come amare Dio. È un concetto pericoloso perché si correva il rischio che l'uomo potesse essere distratto dall'elevazione a Dio e concentrarlo solo sugli aspetti più materiali della donna. Beatrice donna-angelo muore e ormai privata della propria materialità diventa veramente angelo: non è più materia è solo spirito. Cavalcanti non poteva apprezzare la letteratura degli angeli dantesca, perché Dante si avvicina sempre di più alla religione e alla Fede, verificandosi un'evoluzione del suo pensiero.

Al cor gentile di Guinizelli racchiude tutti gli elementi caratterizzanti dello Stilnovo ripresi in Toscana, all'insegna della nuova concezione d'amore e la ricerca di nuove modalità espressive, Nella prima strofa c'è l'identità tra cuore e nobiltà. Il cuore nobile è la sede naturale dell'amore. Poi dopo il poeta definirà meglio il concetto di nobiltà. Viene dunque posto in relazione amore e nobiltà. La creazione del cuore e dell'amore è stata simultanea. Secondo un procedimento sillogistico il poeta si serve di una serie di paragoni naturalistici. Come l'uccello risiede naturalmente nel bosco, cos' l'amore risiede naturalmente nel cuore nobile. È una creazione simultanea, interdipendente: non ci può essere la luce prima del sole, così c'è reciprocità in una logica di rapporto di causa effetto. Non ci può essere amore senza cuore nobile e viceversa. Si assiste ad una creazione simultanea delle coppie cuore – amore, luce – sole, fuoco – calore, il tutto inserito in un linguaggio poetico – matematico – filosofico. Guinizelli ricorre a immagini poetiche come boschi, uccelli, sole, fuoco. Il paragone naturalistico riprende schemi tradizionali provenzali e siciliani, utilizzati, però, per concetti nuovi. Tutta la canzone è un'equazione, retta da rapporti di similitudine. La trama è comparativa in un linguaggio

matematico. Tutto il componimento è una trasfigurazione del concetto filosofico di potenza – atto Guinizelli si serve di analogie, di paragoni e di sillogismi. Questo era il modo di ragionare della filosofia medioevale, dell'aristotelismo e del tomismo.. Nella seconda strofa o cobla si fa riferimento ai lapidari, alle pietre preziose portatici di proprietà e di virtù. Qui rientra la magnetoterapia che insiste sulle proprietà terapeutiche di guarire certe malattie (l'ambra avrebbe valore sedativo. Erano influssi che giungevano direttamente dalle stelle. Questa pietra per ricevere il benigno influsso astrale doveva essere purificata dal sole. Questo discorso sfonda la materialità e anticipa l'alone sovrannaturale che connota la donna stilnovistica. L'amore per natura tende all'alto. Come il fuoco sale verso l'alto, anche l'amore tende verso l'alto, come l'acqua fredda e il fuoco clado in antitesi non si incontrano. Amore e cuore nobile si attraggono a vicenda come il Diamante attrae il ferro, secondo una credenza medioevale. Guinizelli ricorre ad un ricco repertorio di immagini, con paragoni anche in antitesi. Nella IV cobla il poeta precisa il concetto di nobiltà. La vera nobiltà non sta nel sangue, nell'ereditarietà, ma nel cuore. La nobiltà di sangue è paragonata al fango inerte, mentre la nobiltà di cuore è paragonata al sole – cielo.

La nobiltà di sangue è vile, solo la nobiltà di cuore è veramente nobiltà.

Nella V cobla Guinizelli utilizza il sole come metafora cristologica, ampliando il suo discorso con la similitudine tra Dio e il sole. Grossa innovazione. Viene ripreso il tema della servitù dell'amante. Ma si supera lo sfondo feudale e il vassallaggio. Qui infatti si attua uno sfondo religioso che porta ad affermare che obbedire alla donna vuol dire obbedire alla volontà del Creatore. Obbedendo alla donna, l'uomo ubbidisce a Dio. . Non c'è peccato nell'amare la donna perché è un angelo. Come gli angeli obbediscono a Dio facendo girare i cieli, così l'uomo deve obbedire alla donna. . Nella VI strofa questo concetto viene sviluppato. Il poeta immagina dunque che la propria anima venga rimproverata da Dio per avere amato una donna e non la Madonna. Dio accusa l'anima del poeta del peccato di vano amore e di aver usato Lui come termine di paragone. Allora Guinizelli utilizza un elegante sillogismo, una sorta di escamotage, per giustificare l'amore e per risolvere il contrasto tra l'amore sacro e quello profano. Il poeta supera l'antinomia fondendo i due elementi nella donna – angelo che indica il bene all'uomo. Dante maturo non amerà questo sillogismo, perché rinfaccia allo Stilnovismo il semplice movimento discendente e non quello ascendente. Guinizelli non mostra il movimento ascendente, cioè che l'uomo con la donna arriva a Dio. Lo Stilnovo è un compromesso. Dante sposterà poi la tesi dell'amore spirituale senza connotati materiali. La donna –

angelo porta tracce di materialità; c'è il rischio di amare la donna. Lo Stilnovo può portare ad un possibile incremento del peccato. Dante passerà direttamente alla figura di Beatrice angelo, che è stata totalmente smaterializzata dalla morte. C'è dunque un limite interno al Dolce Stil Novo. La forma del linguaggio poetico è costruita su immagini tradizionali che rimandano a concetti che riconducono alla luce, allo splendore dell'amore, alla gentilezza, al fuoco dell'amore. La luce del resto nell'ottica medievale è un modo squisitamente simbolico per alludere all'amore spirituale. Dal punto di vista lessicale lo Stilnovo è caratterizzato da uno stile dolce e piano. Non ci sono forti scontri tra consonanti, l'accento tonico cade sempre in vocale, le rime guittoniane sono assenti (non c'è la doppia consonante, non ci sono le occlusive e gutturali). Vi sono dolcezza e musicalità nelle rime e nel suono. Stessa semplicità a livello retorico. Dal punto di vista sintattico la canzone è semplice, non ci sono elementi difficili. Al cor gentil è il manifesto dello Stilnovismo perché ci sono tutti i moduli poetici stilnovistici.

Bonagiunta Orbicciani un guittoniano minore sottolienava come nello Stilnovismo di fossero delle difficoltà, perché c'è un gusto eccessivo per il paragone e riferimenti ai concetti di potenza e atto. Questi riferimenti non sono immediatamente percettibili, manifestando una concezione complicata dell'amore.

DANTE

Nacque nel 1265 da una famiglia di piccola nobiltà. Dante si sentirà isolato dall'alleanza tra le grandi famiglie aristocratiche e borghesi. La sua famiglia era guelfa. In quel tempo la fazione dei Guelfi a Firenze era divisa in due schieramenti: i Neri, spregiudicati, vicino al Papa e i Bianchi, moderati, che sostenevano l'indipendenza di Firenze. Dante fu vicino ai Bianchi, perché era osteggiato dai Neri. Dante ha una ricchezza non cospicua, che, tuttavia, gli permette un'ottima educazione. È un'autodidatta, parte dalla tradizione lirica tragica dei provenzali e siciliani, Guittone e Cavalcanti poi fino ai Classici. Dante fin da giovane è poeta e esordisce come stilnovista. Nel 1290 data importante segnata da Beatrice, figura squisitamente letteraria, che indica allegoricamente e metaletterariamente il distacco e il superamento dello Stilnovismo, terminando il suo apprendistato poetico. Ampia i suoi orizzonti, si interessa di filosofia, avvicinandosi all'aristotelismo radicale come Cavalcanti. La Commedia stessa può essere intesa come opera di purgazione del peccato della filosofia meccanicistica. Si interessa di politica. Legge i classici, i poeti latini come Virgilio, Ovidio, Stazio e Lucano. Partecipa alla vita politica, iscrivendosi nel

1295 all'arte dei medici e degli speciali. Nel quinquennio successivo ricoprì cariche importanti fino a raggiungere il priorato, sotto come prestigio solo al console. E' un periodo politico, lacerato economicamente, politicamente e socialmente contraddistinto dalle lotte tra Neri ricchi borghesi e banchieri e i Bianchi aristocratici. Vi era un contrasto politico: i Neri erano favorevoli all'ingresso del Papa negli affari del comune, mentre i Bianchi temevano che la Toscana divenisse uno stato satellite dello Stato Pontificio. Bonifacio VIII è dalla parte dei Neri, che nel 1301 vincono. Questo accade mentre Dante era a Roma per cercare di convincere il Papa a ritirarsi. La notizia dell'esilio lo raggiunge mentre era in viaggio verso Firenze. Per prima cosa, infatti i Neri epurarono i capi dei Guelfi, tra cui c'era Dante. L'accusa che i Neri mossero a Dante fu quella di baratteria, accusa gravissima all'interno del comune punibile con la morte, e corrisponde al reato di peculato, appropriazione indebita. Piuttosto che difendersi da un'accusa ingiusta non andò a Firenze, perciò fu condannato all'esilio perpetuo con la condanna a morte in contumacia. Iniziò l'esilio con gli altri guelfi bianchi, ma si distaccherà tant'è che nel Paradiso, nella trilogia di Cacciaguida li definì empi e scempi. Così non prese parte a un tentativo di ritorno, fa parte per se stesso, e visse l'esilio in autonomia. Dante girò tutta l'Italia settentrionale, cercando ospitalità presso le ultime corti. In Lunigiana fu ospite dei Malaspina, a Treviso dai Romano, a Verona dagli Scaligeri (Dante conoscerà Can Grande a cui dedicherà il Paradiso), a Ravenna da Polenta. Viaggio per tutta la valle di Pado, mantenendosi come ambasciatore, segretario, avendo modo di sprovvincializzarsi, conoscendo realtà diverse dal comune. Ampliò i suoi orizzonti politici e culturali, conoscendo la didattica sacra della visione oltremontana del Nord. Dante nel comune era un libero cittadino, ora si era trasformato in cortigiano, poeta alle dipendenze del signore (come sarà poi una caratteristica del Quattrocento). L'esilio fu una limitazione della sua libertà. Dante si sentì sempre un giusto condannato ingiustamente creando l'archetipo dell'esuli immeritus, di colui che aveva cercato di fare il bene, ma era stato ripagato male da Firenze, la perfida noverca. A poco a poco Dante si considera poi poeta vate nei termini di cantor rectitudinis. Dante poeta che avendo fatto l'esperienza del male, della corruzione della Chiesa si erge giudice dei suoi accusatori e indica a tutti il riscatto dal male. Più il tempo passa si avvicina ad una posizione nostalgica, regressiva; tanto più si allontana dall'ottica comunale, avvicinandosi a una posizione filoimperiale, inteso il Sacro Romano Impero, erede dell'Impero romano, come l'unica strada per la palingenesi dell'umanità, per unificare l'Italia e ricondurre la Chiesa ai suoi limiti, nella sola dimensione spirituale, condannando la teocrazia, ibrido tra politica e religione. E'

un'utopia anacronistica, scorgendo in Arrigo VII il possibile imperatore sognato. Alla fine si avvicinano alle posizioni francescane. Quando Dante scrive la Divina Commedia è già un poeta maturo che ha compiuto già una serie di prove. Il 1301 rappresenta lo spartiacque tra la produzione anteriore all'esilio e quella posteriore. Dal 1290 al 1295 Dante compie il suo apprendistato poetico, cimentandosi nella lirica d'amore; segue l'ascendenza cortese, subisce l'influenza di Guittone, da cui poi si distaccherà e Guido Cavalcanti. Le Rime raccolgono tutte le poesie che non sono entrate a far parte della Vita Nova, arricchite prima e immediatamente dopo l'esilio. La Vita Nova è un'antologia poetica che Dante allestisce dopo la morte di Beatrice e raccoglie tutte le poesie che per contenuto e stile sono stilnovisti. Ma non è una semplice raccolta di poesie, è, infatti, un prosimetrum perché ogni poesia è preceduta da una prosa, questo ricorda i manuali provenzali con le vidas (le vite) e le razos (il commento contenutistico e formale), ma le parti in prosa non sono paragonabili a vidas e razos, perché sono connettivi tra poesie e servono a dare uno svolgimento narrativo. Nelle altre antologie le poesie d'amore erano isolate, ora c'è il collegamento, perché Dante vuole poeticamente raccontare una storia precisa, l'innamoramento verso Beatrice. È legame consequenziale e narrativo che era assente nelle altre rime. Dante incontra Beatrice quando lei ha nove anni e prova felicità quando vede colei che dà beatitudine, incarnazione della benevolenza di Dio, È possibile che Beatrice non sia mai esistita. Il numero 9 è un 3 elevato alla potenza e il 3 è il numero della Trinità, e delle Virtù teologali, è il numero del miracolo che possiede una connotazione sacra e un valore simbolico. Dante è folgorato, si rende conto di essere vittima d'amore. Beatrice la rivedrà a 18 anni e gli concede il saluto che pare a Dante eccezionale e capisce la ragione della sua esistenza, ma non riesce a comunicarlo, lo dissimula infatti, fingendo di innamorarsi di altre donne. Dante è un amante timido, tant'è che in chiesa finge di rivolgersi attenzione alle donne dello schermo. Beatrice si sdegna e fa un atto di scortesia nei confronti di Dante, togliendogli il saluto, la fonte della sua benedizione e finge di non conoscerlo. Si ha l'episodio del gabbo, dello scherzo. Dante si rende conto che è diventato oggetto di scherno di Beatrice con le sue amiche in un banchetto nuziale. Allora Dante scrive un gruppo di poesie dolorose, paragonabili a quelle di Cavalcanti, dove si presenta l'amore simile alla morte, sfogo dell'enorme sofferenza. Dante comprende che il suo amore verso Beatrice deve essere cantato indipendentemente dalla reazione della donna. Deve fare una poesia che celebri la bellezza e la grandezza di Beatrice, una lode dunque delle sue qualità fisiche e mentali: nascono così le rime in lode della gentilissima, che sono un'esaltazione della sua figura

straordinaria che produce un atteggiamento estatico. Dante poi in un sonno agitato, si è ammalato infatti, viene visitato da una visione dolorosa che gli annuncia che Beatrice dovrà morire. Sconvolto da questo sogno dal valore profetico, Dante cade in uno sconforto ancora più drammatico di prima. Sembra allora rivolgersi ad un'altra donna, la donna gentile, che prova compassione di lui. La donna gentile è un'allegoria della filosofia, che è la filosofia di matrice averroista da cui si dovrà emendare nella Commedia. Beatrice gli appare in sogno e lo invita ad abbandonare la donna gentile e non più motivo di essere infelice perché è in Cielo ed è ancora più splendente di prima. In Oltre la sfera che più larga gira, Amore personificato innalza Dante portandolo nello splendore del Cielo e gli fa vedere Beatrice divenuta solo fulgore che brilla nella grazia di Dio. E poi afferma che parlerà più degnamente di lei, in un'opera successiva che sarà la Commedia. La Vita Nova è realtà o è un'opera simbolica e allegorica. Nella mentalità medievale non c'è mai distacco tra vero, falso, reale, fantastico, tra mito e storia. La Vita Nova non è un'opera sentimentale, non è un diario d'amore e non racconta la sua storia. Non si deve credere che Beatrice sia vissuta realmente e che sia un'opera sentimental - psicologica. Dante nella Vita Nova presenta al lettore la sua concezione d'amore e quindi è un'opera fortemente simbolica, che non ha istanze realistiche. E' un'opera non borghese, non ha agganci con il presente, con la storia ed è vicina alla concezione feudale. Diversa quindi dalla Commedia. Non c'è niente di preciso, Dante descrive tutto nell'indeterminatezza, non essendoci gesti e riferimenti al tempo e alla storia. Tutto è rarefatto, domina la visione, l'opera è immersa in un'atmosfera sognante non reale. Si avverte l'influenza del romanzo cortese - cavalleresco per quanto concerne la tematica del viaggio. Dante non compie un viaggio fisico. Infatti l'opera ha una dimensione fantastica, evanescente che la rende non contestualizzabile. In forma simbolica e allusiva Dante comunica al lettore la sua concezione dell'amore e l'evoluzione di questa concezione. Nella prima parte contraddistinta dalla sua timidezza, Dante fa il riassunto delle modalità dell'amor cortese: il saluto è il riconoscimento del prez del cavaliere feignedor; le donne dello schermo (senhal) perché Beatrice non fosse oggetto dei malparlieri. Egli ha dunque inglobato la cortesia, ma la supera, nella seconda parte in lode e in onore di Beatrice. La concezione d'amore di Dante sta evolvendo: l'amore, a differenza dei dettami del codice cortese, non deve essere legato a qualcosa di materiale e circostanziale. L'amore diventa un valore di per sé, un principio di per sé nobilitante. L'amore dell'uomo si deve rivolgere a qualcosa di non materiale, amore fine a se stesso, il che il preludio alla terza parte, la disperazione di Dante mutata in felicità, quando scopre che Beatrice prova la gioia dei santi e dei beati.

Dante vuole veicolare il messaggio di una concezione d'amore terrestre che è principio dinamico che spinge l'uomo a distaccarsi dalla terra per arrivare a Dio, attuando così il superamento del contingente per contemplare il divino. L'amore non è solo la trasposizione del feudale e non è solo sinonimo di gentilezza. L'amore è mistico. Guinizzelli amava una donna con sembianze di angelo. Dante polemizza contro questa concezione, adducendo che lo stilnovismo era solo una giustificazione. Dante completa questo percorso, che non è più solo discendente, ma diventa ascensivo: l'uomo non si ferma ad amare la donna, ma è spinto da ella, sua guida spirituale, ad amare Dio. Vita Nova e Commedia si legano per la dimensione spirituale, anche se sarà ampliata nella seconda. L'amore è un viaggio dell'anima verso Dio, che è manifestazione della concezione mistica dell'amore dantesco, che è trasfigurazione dell'amore nel divino. Dante, attraverso la Vita Nova, vuole ripercorrere il percorso dell'anima e scrive un manuale mistico. L'anima prima ama le cose nel mondo poi comprende che la ragione della felicità sta nell'interno non nell'esterno. L'anima capisce che è stata creata da Dio e tende quindi a Dio, il Principio originario. Si crea così un effetto di fascinazione nel lettore, colpito anche dallo stile.

Donne che avete intelletto d'amore (capitolo XIX) introduce la sezione delle lauri di Beatrice, cioè in quella sezione in cui Dante aveva capito che non doveva cantare l'amore per il saluto di Beatrice, ma per se stesso. L'amore trova giustificazione in se stesso come principio nobilitante che non ha bisogno di riconoscimenti materiali. Inizia così la parte stilnovista dell'opera, del resto la canzone rispecchia un'adesione al modulo contenutistico e formale dello Stilnovismo. Questa canzone mostra l'assimilazione della concezione dell'amore come valore, dote, principio morale che alberga nel cuore dell'uomo. Dante ha presente "Al cot gentil..." e l'identità tra amore e gentilezza. Dante loda la nobiltà di Beatrice, la donna angelo, che conduce all'Amore, Il principio, Dio. Nel cuore villano può albergare secondo Dante la gentilezza solo se si lascia trasformare (per Guinizzelli la sola possibilità per il villano è il fango. Dante sottolinea la potenza dell'Amore. Dante insiste molto sul concetto di gentilezza, la reciprocità tra amore e cuor gentile, e la trasformazione da villano a cortese, da cortese ad una condizione ancor più perfetta. Nella seconda strofa vi è la figura della donna - angelo che richiama la fine di "Al cot gentil", ma dice qualcosa di più. In Guinizzelli l'anima, rimproverata da Dio, si giustifica, perché la donna ha le sembianze dell'angelo. Invece qui l'angelo comunica a Dio che esige un'anima perfetta, Beatrice, e all'Empireo, la sede degli angeli e dei beati,

manca solo lei per avere la perfezione. Si tratta di un processo ascensivo, la donna ritorna al cielo la sua sede naturale. Invece in Guinizzelli, la donna è discesa nel mondo (processo discensivo). Dante adotta lo Stilnovismo, ma non si ferma a questo, la meta della donna angelo non è la terra, l'uomo, ma di ritornare al cielo. Il viaggio di Beatrice è allegoria del viaggio dell'anima che non è destinata a rimanere sulla terra, ma di ritornare all'uno tutto, al principio originario. Ciò anticipa la morte di Beatrice. In Dante la donna ha solo la natura spirituale; l'uomo non pecca, perché gli viene comunicato il vero amore. Lo Stilnovismo dantesco è totalmente spirituale, non è il compromesso tra amore sacro e profano. Per quanto concerne lo stile Dante non vuole usare lo stile tragico, il poetar provenzale, siciliano, ma vuole poetar leggiadramente (aggettivo tipico dello Stilnovismo). Dante si rivolge a un determinato pubblico, la sua poesia è rivolta direttamente alle donne, le destinatarie per natura dell'amore; egli seleziona il pubblico come gli Stilnovisti, i fedeli d'amor. Interessante in tal senso Petrarca che è già moderno, parlando di voi, allargando il campo a coloro che sanno cosa è l'amore. Dante è legato ad un'ottica medievale. Di Beatrice viene data una realtà conforme alla lirica medievale; di Beatrice vengono messi in risalto gli occhi (topos letterario, il motivo degli occhi specchio dell'anima, luogo in cui esterno - interno si toccano: l'amore parla attraverso gli occhi). La Vita Nova è sintesi dell'esperienza amorosa medievale. La Vita nova contiene la parte più dolce e leggiadra delle poesie giovanili. Il capitolo XXVI è la loda di Beatrice. Esaltazione di Beatrice come donna impareggiabile come già nel codice borghese, non però per la bellezza e la nobiltà, ma per le qualità morali. Si assiste all'apoteosi e alla divinizzazione di Beatrice, che miracoli, segno dell'amore di Dio verso i sudditi. C'è una dimensione spirituale di Beatrice, che è colei che con il suo saluto di benedizione, con il suo sguardo e incedere testimonia che l'uomo deve percorrere il cammino ascensivo. Beatrice non può essere materiale, emanazione di Dio, diventando figura Christi (Singleton). Come Cristo è stato mandato sulla terra per testimoniare l'amore di Dio, così è stata mandata Beatrice, simbolo della grazia divina, ispiratrice del vero Bene all'umanità. In Dante l'amore materiale è assorbito da quello spirituale, invece in Petrarca c'è il conflitto tra l'amore materiale e spirituale. Beatrice è creatura miracolosa, ella appare come appare Dio a certi profeti. Beatrice angelo per la sua eccezionalità, produce un atteggiamento estatico, tant'è vero che gli uomini non hanno il coraggio né di parlare né di guardare. Si ha la totale sottomissione dell'uomo dinanzi al Divino, quando riconosce i segni della Grazia e della potenza di Dio. Il saluto di Beatrice non è il salux provenzale, cioè il riconoscimento da parte della dama della raggiunta

nobiltà del cavaliere, ma benedizione (Singleton). Dante stabilisce una corrispondenza tra Cristo e Beatrice. I due ottengono l'ammirazione degli astante e benedicono, Cristo le folle, Beatrice gli uomini. Beatrice è una creatura venuta dal cielo: ella si va impersonale come se fosse una creatura mossa direttamente da Dio, Colui che la fa muovere. E' stata inviata da Dio per attestarne l'infinita grazia e potenza. Beatrice è concretizzazione e allegoria della Provvidenza e dell'amore. La poesia della Vita Nova non ha particolare arditezza e si muove tra il fiabesco e il celeste. Dante rende bene l'atmosfera rarefatta. Dante ha cercato la felicità attraverso la speculazione razionale, teoretica della filosofia. Beatrice gli appare per distoglierlo da questo peccato. E' il sonetto che meglio attesta l'elemento ascensivo, del ricongiungimento dell'anima dell'amante con Dio. Si arriva allo stadio conclusivo dell'esperienza di Dio. La donna è ritornata al cielo, l'amore si ricongiunge con il vero fine, Dio. L'uomo tramite lei arriva a Dio. La vera sede dell'amore non è più solo il cuore gentile, ma il cielo. Questa è la vera ragione per cui deve essere lodata Beatrice. L'anima ritorna in Dio, ma la visione è talmente incommensurabile e ineffabile che il Dante terreno non riesce a comprendere appieno, capisce che l'anima ha visto Beatrice in un *excessus mentis*. Dante non è ancora in grado di comunicare il Divino, non è riuscito ancora ad effondere e a comunicare la visione di Dio stesso. La visione mistica è legata ancora alla donna, nella Commedia ci sarà la visione di Dio. Questo sonetto è il ponte, il punto di raccordo tra la Divina Commedia e la Vita Nova. La Vita Nova è visione della gloria di Beatrice, la Divina Commedia i misteri della fede, progressione di Dante. Anche nella commedia Dante dà solo tracce di Dio. Vita Nova enunciazione del percorso, la Commedia ne è la realizzazione del percorso dell'anima di Dante, fatta per se stesso e per l'intera umanità. La Vita Nova è un'opera molto omogenea, unitaria, compiuta in sé mentre le Rime hanno un carattere disomogeneo con date di composizione diverse e diversità di forma e di contenuto. La Vita Nova ruota attorno a un nucleo ben preciso, le Rime invece affrontano tematiche diverse. Le Rime non sono inferiori alla Vita Nova, perché si manifesta un aspetto peculiare di Dante, cioè il pluristilismo e il plurilinguismo e ci dà idea della poliedricità di Dante: Da ricordare in questa sede le canzoni allegoriche che Dante compose per le Rime che poi tolse dalle Rime per aggiungerle al Convivio: " Voi che intendendo il terzo ciel movete", "Amor che nella mente mi ragiona", "Le dolci rime d'Amor che io solia". Le prime due furono composte per la donna gentile, la filosofia, che aveva consolato Dante quando era morta Beatrice. Testimoniano dunque la ricerca filosofica di stampo averroistico. Nella terza canzone egli affronta un tema tradizionale della cultura borghese - comunale, il tema della

gentilezza. Dante si schiera con le posizioni di Brunetto Latini e degli stilnovisti: la nobiltà sta nel cuore e non nel sangue e si può diventare nobili. Se la Vita Nova è molto rarefatta e c'è poco della realtà della storia del tempo, Dante si distacca ora dal mondo imperniato sulla natura dell'amore per ampliare i suoi orizzonti e si interessa perciò a temi diversi, più reali, a temi nuovi come la storia e il comune. La Vita nova ha una dimensione più evanescente e di estasi, mentre le Rime ha una dimensione più concreta. Dante sta uscendo dall'esclusività dell'amore e si confronta con la realtà dei temi quotidiani. Interessanti le Rime pertosse in onore di Petra o Pietra, donna amata da Dante che si manifestava ostile e sdegnosa nei suoi confronti. Queste rime hanno un valore allegorico: può essere un'allegoria di Firenze e quindi questa serie di rime rappresenterebbero il dolore politico di Dante (il poeta ama la città ma è ricambiato con odio). Dante si servirebbe della lirica amorosa per veicolare contenuti legati alla sua biografia e alla sua storia personale. Dante nelle canzoni dottrinarie si dimostra ancora seguace dello Stilnovismo, usando uno stile dolce (trobar leu), anche se già elevato. Le Rime pertosse rappresentano un esempio di trobar club al modo di Arnaut Daniel, stile lambiccato, oscuro retorico. Le rime sono caratterizzate da una forte sensualità e passionalità al contrario della concezione spirituale della Vita Nova, il che dimostra la poliedricità di Dante. Una parte molto importante è la tenzone con Forese Donati composta da tre sonetti di Dante e tre sonetti di Forese. Dante amico di Forese, fratello dell'acerrimo nemico di Dante, Corso Donati. L'amicizia tra Dante e Forese era quasi cameratesca. Questi tre sonetti testimoniano che Dante adottò anche i moduli della poesia realistica - giocosa (Cecco Angiolieri e Rustico), del vituperium, dell'invettiva retoricamente colorita: Dante e Forese si scambiano i difetti reciproci, ritratti arguti. Dante dice che Forese è goloso e fa un colorito ritratto della moglie di Forese (misoginia tema caratteristica della poesia comico-realistica). E' una poesia volutamente semplice, con immagini concrete, tattilo-olfattive, linguaggio volgare al contrario dell'aulicità delle Rime Petrose. Forese insiste sulla scontrosità orgogliosa del carattere di Dante, con tono simpatico non rancoroso. Dopo l'esilio i temi si fanno più impegnativi e le canzoni assumono coloriture morali e civili. Utilizza un dettato poetico sostenuto per porsi come cantor rectitudinis, il poeta vate che conosce il bene, avendo fatto esperienza del male, e che quindi può indicare ai propri simili il bene. Dante in questa fase dà pesanti giudizi sulla corruzione dei suoi tempi e ne mette in evidenza le cause. La canzone "tre donne intorno al cot mi son venute" affronta un tema caro a Dante il tema della giustizia come qualcosa che nel mondo non esiste, tant'è che l'esilio è prova di questa ingiustizia.

Nell'esilio sottolinea la sua dignità eccezionale rispetto agli uomini contemporanei. In questa canzone si manifesta il pessimismo e lo sdegno: gli uomini sono il contrario di quello che dovrebbero essere. "Doglia mi reca" individua la causa principale di questa situazione nella cupidigia, vizio della borghesia, causa sociale della degenerazione dei tempi. La trasformazione economica e sociale è stata la causa di questo. L'età comunale è lacerazione, disgregazione, compensazione e quindi Dante formula l'utopia di ritornare all'età feudale. Ci sono poi componimenti meno importanti, che testimoniano la sua amicizia poetica suoi coevi "Guido i' vorrei". Dal 1301 si apre la stagione della maturità di Dante con le seguenti opere il "Convivio", Il "De vulgari eloquenti", il De monarchia, Epistole. Opere, tutte queste composte, mentre pensava e concepiva la Commedia. Il Convivio è la prima opera scritta dopo l'esilio, opera incanalata nel genere della summa medievale, compilazione del sapere, raccolta di tutto lo scibile (vedi il Tresor di Brunetto Latini). A recitare la parte del leone è la filosofia. Il Convivio è dedicato a chi ha sete di conoscenza. Il Convivio è una summa in prosa che doveva essere composta da una raccolta di quindici trattati introdotti ognuno da una dotta canzone allegorica, il che fa dell'opera in sostanza un prosimetrum come la Vita Nova. A Dante più che arrivare alla fine del lavoro era importante cimentarsi in generi diversi. Dante ne scrisse tre se consideriamo il proemio di introduzione quattro. L'opera non fu terminata, perché la Divina Commedia assorbiva le energie di Dante. Alla Donna gentile, la Filosofia era dedicata all'opera. Il proemio è molto importante addirittura forse più degli altri tre e ci dà informazioni sull'opera e alcuni presupposti ideologici di Dante. Il Convivio indica il banchetto, metafora alimentare. Dante poeta dotto ma non rifugge la tradizione popolare e imbandisce metaforicamente un banchetto che ha per pane e vivande trattati e canzoni. Il banchetto di cultura è dedicato non ai dotti professori, ma ai spiriti gentili che hanno un cuore disposto all'elevazione del bene in sé (e quindi nobili alla maniera stilnovista). Convivio opera rivolta ai borghesi, con finalità pratica, si proponeva di educare e istruire. Però questo spirito lo possono avere tutti, non solo borghesi, non è importante la classe d'appartenenza. Evidentemente però l'opera non era rivolta al popolo dato l'analfabetismo medievale. Quindi l'opera non è programmaticamente destinato ad una classe, pensiero democratico, al posto di restringere il pubblico e lo allarga. Per questo Dante adotta il volgare di cui fa un'esaltazione. Il volgare è la lingua naturale che si apprende dal padre e dalla madre, il Latino è una seconda lingua che si apprende con l'erudizione (di solito il trattato era scritto in latino). Il volgare è già una lingua degna a livello culturale. Dante vuole diffondere lo scibile a quanti più possibili. Dante vede nel

volgare la lingua che soppianderà il Latino (tema trattato poi nel *de vulgari eloquenti*). Nel secondo trattato Dante affronta una questione letteraria, spiegando al lettore come leggere le Canzoni. Il metodo di lettura dovrà essere rigorosamente allegorico. Commenta la canzone, scelta come esempio. Commentando questa canzone, Dante fa una descrizione dei cieli secondo lo schema della Scolastica. Egli costruisce l'architettura cosmologica del Paradiso, l'immagine della Gerusalemme celeste. Nel terzo trattato c'è elogio della filosofia, come somma sapienza che viene fatta coincidere con Dio. Filosofia amorosa uso di sapienza, sinonimo di Teologia, che studia Dio. La filosofia non intesa in prospettiva averroista, immanente, ma come cammino per arrivare alla sapienza, cioè Dio. E' lo stesso percorso affrontato nella *Vita Nova*. Ci sono molte digressioni di filosofia etica. Nel quarto trattato con l'introduzione delle "dolci rime d'amor ch'io solia" Dante affronta il tema della nobiltà, che non dignità d'ere, ma gentilezza e in tal senso polemizza con Federico II che sosteneva che l'unica nobiltà è quella legata al lignaggio. Dante dice che il cuore è nobile perché aperto al bene. Dante qui incomincia a identificarsi come *cantor rectitudinis*, cioè colui che sa indicare la via del bene. Sfiora poi degli argomenti politici poi sviluppati nella *Commedia*, come l'universalità dell'Impero, e la necessità di un solo imperatore, erede dell'imperatore di Roma. Roma per Dante è mito politico e la sua autorità arriva da Dio, ma c'è un'altra autorità il Papa (temi poi sviluppati nel *De Monarchia*). La prosa del *Convivio* è squisitamente argomentativa, la scansione del ragionamento è analitica e si avvicina al trattato classico ciceroniano. Il periodo è complesso con ricca rete di subordinata. Opera complessa non di facile lettura, anche per il periodare sostenuto. Il *Convivio* è un ponte tra il Dante giovane e il Dante maturo e prepara la strada del viaggio della *Commedia*. "Sulla dignità del volgare" è una monografia scritta nel primo decennio del 1300 ed è destinata ad una particolare analisi di carattere storico - letterario e linguistico. E' la prima storia della letteratura medievale dai poeti provenzali fino ai contemporaneo. L'intento non è di fare la storia della letteratura precedente, ma sostenere che il volgare sia una lingua degna di usare nella letteratura. E' un manuale di retorica sul tipo di quelli che insegnavano il bello stile e lo piega per dimostrare che il volgare sia una lingua adatta allo stile bello. L'opera non è completa e si articola su due libri. L'arte medievale distingueva tra forma e contenuto. Il volgare era accettato per lo stile umile e comico e vi era discussione se fosse giusto usarlo nelle forme tragiche, nelle espressioni più alte. Dante sostiene che il volgare debba essere usato nello stile tragico, operando una straordinaria rivalutazione del volgare. Il volgare è la lingua di tutti i giorni, ma ha già

una tradizione, e può diventare e deve diventare la lingua letteraria. Del resto la stessa Commedia, che ha uno stile epico, filosofico e teologico è la dimostrazione pratica che il volgare si possa anche nei registri alti. In Italia però ci sono tanti dialetti diversi e l'opera di Dante si configura come primo atlante linguistico. In Italia non c'è ancora il volgare letterario, c'è una grande frammentazione linguistica, conseguenza della frammentazione politica. Il volgare nazionale oggettivamente non c'è. Dante quindi crea la definizione di volgare come lingua ufficiale di tutta la letteratura, anche adatta ai registri tragici e elevati. Questo volgare illustre non c'è perché la penisola è caratterizzata dal pluricentrismo culturale, politico e linguistico, conseguenza della frammentazione culturale e linguistica (a differenza della Francia che ha elaborato l'oc e l'oil. In Italia invece il pluricentrismo politico ha causato il pluricentrismo linguistico. Il volgare pensato da Dante deve essere illustre, curiale, aulico, cardinale. Il volgare più importante che si impose poi sugli altri è il fiorentino letterario del suo tempo. L'Italia non ha avuto una lingua unitaria a livello di lingua parlata fino al 1861. A questa frammentarietà a livello di comunicazione corrisponde una grande unità a livello letterario. C'è una miriade di dialetti, ma anche unità linguistica a livello della letteratura, perché si usa il volgare fiorentino trecentesco. Sulla dignità del volgare è poi la storia della letteratura medievale e soprattutto della poesia. Dante riassume citando testi con riferimenti; egli parte dai Provenzali, poi arriva ai Siciliani, fino alla scuola toscana. Usa una prospettiva non storica ma retorica, basata sulla divisione in forme e generi. Sulla dignità del volgare è scritto in latino perché vuole convincere i dotti che il volgare ha ormai soppiantato il latino. Vuole convincere a usare il fiorentino, perché ha già una consacrazione letteraria. Il *De Monarchia* è un'opera in Latino. Qui il tema dell'esilio ha fatto aprire Dante dal mondo dell'amore al mondo storico - politico. Dante era stato un politico a livello comunale e espone le sue idee a livello teoretico in quest'opera, che è indispensabile per capire i riferimenti politici intermittenti nella Commedia, di cui ne costituisce l'antecedente necessario. Le grandi autorità medievali, Impero e Papato, tra 1200 e 1300 sono in crisi: l'Impero è minato dai liberi comuni e dalle lotte con il Papato; la Chiesa è temporalizzata e cerca di instaurare un potere teocratico. La Chiesa con i suoi interessi finisce sotto l'influenza della monarchia francese, la monarchia più forte d'Europa. Il *De Monarchia* risale al 1310 ed è il lievito di queste considerazioni. Il trattato politico è diviso in tre libri e ha come tema caratterizzante l'universalismo imperiale, contraddistinto da un'utopia regressiva. Dante è un nostalgico dell'Impero che è in crisi, di cui l'Italia nominalmente ne fa parte. Egli sogna un'Europa sotto un unico impero. Nel primo libro ribadisce la necessità di

un unico imperatore contro i particolarismi, rappresentati da leghe anseatiche, comuni e monarchie nazionali. Ciò corrisponde alla *reductio ad usum* come c'è un solo Dio, così c'è un solo Papa e un solo Imperatore. Questo anche per ragioni morali: il sovrano unico è immune di cupidigia, perché l'imperatore è il solo signore e possiede tutto quello che c'è. La monarchia universale è l'unica garanzia di pace, cosa che non accade con le monarchie nazionali e piccoli centri di potere, i comuni. Nel secondo libro Dante sottolinea la provvidenzialità dell'Impero, perché Dio ha scelto questo per attuare il bene, tant'è che Cristo è venuto al tempo dell'Impero romano. la storia non è fatta dagli uomini, ma pianificata da Dio, e compito dell'uomo è quello di agevolare il compito di Dio. Gli uomini sono anche inconsapevolmente utensili Dei. L'Impero romano è voluto da Dio perché l'Europa sia unita, quindi il potere deve essere in mano ai legittimi successori dell'Impero romano. Nel terzo libro, il più importante, si tratta del conflitto tra Chiesa e Impero. La Chiesa nell'alto Medioevo si era arrogata il compito di governare durante le invasioni barbariche. Ora la Chiesa mondanizzata poteva deporre gli imperatori. I Ghibellini sostenevano la superiorità dell'autorità imperiale su quella papale; i Guelfi invece ritenevano che il Papa fosse superiore all'imperatore, che usando la metafora del Sole e della Luna, sostenevano che l'Impero è la Luna che brilla di luce riflessa perché riceve la luce dal Papato che è il Sole. Dante non è d'accordo sostiene che la Chiesa e l'Impero sono due soli entrambi che brillano di luce propria, creati da Dio come enti paralleli con strade diverse con il fine comune di garantire la felicità dell'uomo. L'Impero garantisce la felicità terrena, emanando leggi giuste, mentre la Chiesa pensa alla felicità eterna e spirituale dell'uomo. L'uomo deve badare soprattutto alla felicità eterna e quindi è implicitamente vero che la Chiesa è superiore all'Impero, ma questa superiorità non si deve tradurre in una lotta tra Papato e Impero. le Epistole di Dante sono importanti: del resto l'epistolografia era un genere molto diffuso nella classicità. Infatti nella letteratura latina, l'epistolario più importante è quello di Cicerone dal carattere personale, politico, letterario, parlando non solo di sé, ma anche della situazione del suo tempo e di discussioni letterarie. Dante è il primo che scrive lettere in Italia poi Petrarca e si avrà il massimo sviluppo nel Rinascimento. Ci sono rimaste XIII lettere, scritte dal 1304 al 1317 -1318, probabilmente ne scrisse di più. Da rilevare la grossa estensione dell'arco di tempo, paragonabile solo alla stesura della Commedia. Si vede un'evoluzione della lettera: la lettera serve per presentare la propria individualità, muovendosi nella dimensione dell'autobiografia e soggettività., ma a poco a poco si assiste a un cambiamento che va dal V al XI, dove all'argomento personale subentra quello politico

e diventano un elemento importante per valutare la realtà del tempo. In alcune c'è la speranza che l'utopia dantesca politica si realizzi (V, VI, VII). La V lettera è rivolta all'Italia (1310) in cui egli invita la penisola dilaniata dai comuni, dalle fazioni, dai partiti, ad abbracciare l'imperatore, l'unica possibile palingenesi della penisola. La VI è interessante perché c'è il tema in Fiorentinos contro Firenze. Dante fa un ritratto dei Fiorentini come pazzi scellerati, lacerati dall'odio reciproco, dalla cupidigia, che pensano al proprio tornaconto. Nella VII epistola invoca Arrigo VII a fare piazza pulita della malagenia dei Fiorentini (è l'epistola di massima illusione a cui subito seguirà l'amarezza). Nell'epistola XI c'è un attacco contro la Chiesa, divenuta sinonimo di corruzione. Attacco alla temporalizzazione della Chiesa che non si fa pupilla ma nuota nell'opulenza. E' un duro attacco contro la Chiesa di Avignone (Pietro ha scelto Roma). Nella lettera XIII dedica il Paradiso a Can Grande della Scala, e fa un' introduzione alla lettura della Cantica, sottolineandone il senso allegorico e anagogico, che porta verso Dio.

La Commedia

La Divina Commedia è un poema in volgare fondato sulla tecnica mediolatina della visione oltremondana. La Divina Commedia è qualcosa di vasto. Dante racconta di un viaggio allegorico nell'aldilà in tre cantiche (Inferno, Purgatorio, Paradiso) composti ciascuna da 33 canti a cui si aggiunge uno proemiale. Il metro è la terzina incatenata di endecasillabi. Il titolo originale è solamente Commedia in base a quella che era la divisione medievale degli stili: sublime - tragico; mediano - comico; elegiaco - semplice. Come la commedia antica muove da un inizio tragico ad un finale lieto, Dante peccatore purgato delle proprie colpe arriva a contemplare Dio. L'opera più grande per Dante è l'Eneide, la Commedia è solo apparentemente inferiore al capolavoro virgiliano, ma egli stende un'epica divina che come tale è superiore all' epica umana. Dante scrive un' Eneide spirituale: mentre Enea fonda una città, Dante arriva al massimo della felicità. L'epiteto divina fu aggiunto dopo, all'inizio da Boccaccio e dall'Umanesimo in poi divenne riconosciuto per eccellenza dell'opera, proprio perché parla di argomenti spirituali. La data di composizione è compresa tra il 1304 e il 1320, arco di vita che corrisponde alla maturità di Dante, che come i grandi, vedi Goethe con il Faust, dopo aver terminato l'opera morì. Evidentemente su un arco di tempo così lungo cambia anche la personalità dell'autore stesso. Gli stessi atteggiamenti cambiano o si modificano; per esempio il pensiero politico diventa più radicale, pessimista, incupendo a poco a poco la sua visione. Lo stesso vale per la visione della Chiesa che diventa sempre peggio per la

temporalizzazione. Egli affina le sue qualità stilistiche, affina la sua stessa idea di poesia, anche il linguaggio assume connotati espressionistici. Per esempio nel Paradiso vi è il linguaggio estremamente dolce e rarefatto. Se la composizione dell'opera è molto lunga il viaggio viene retrodatato negli otto giorni compresi tra il 7 e il 14 aprile del 1300. Tutto si svolge nella settimana santa del primo anno santo, indetto per la remissione di tutti i peccati dell'umanità. Dante ha a disposizione molte fonti, perché il viaggio nell'oltretomba non è originale. Tra le fonti classiche bisogna ricordare soprattutto il VI libro dell'Eneide. Dante, è da osservare, non conosceva il Greco e la letteratura greca non era nota. Boccaccio fu il primo ad istituire la cattedra di Greco a Firenze. Un'altra fonte è il Sogno di Scipione di dubbia paternità ciceroniana, dove si descrive come Scipione salito al cielo veda la futura grandezza di Roma, opera questa, che come l'Eneide, è un pretesto per esaltare Roma. Bisogna tenere presente anche la tradizione biblica, il libro di Daniele e l'Apocalisse di S. Giovanni. Era poi un tema caratteristico della letteratura mediolatina quello dei viaggi oltremondani. Ricorre poi a modelli più vicini a lui come la letteratura religiosa didattica di area padana, usando gli autori del 1200 che avevano trattato questo tema (Bonvensin de la Riva, Ugucione da Lodi, Gerardo Patecchio, Giacomino da Verona). Dante poi attinge ad altri generi come la summa, l'exemplum, alla tradizione culturale cortese in funzione parodica (vedi V canto dell'Inferno). La critica moderna ha sottolineato un'altra fonte, il Libro della Scala, un testo arabo incentrato sulla visione dell'oltretomba. La Divina Commedia è un poema allegorico sulla visione oltremondana. Dante si è smarrito in un'intricatissima selva oscura. Egli descrive il suo viaggio come viaggio fisico realmente accaduto, il che è tipico della visione medievale che non distingue. La selva è una metafora del peccato, Dante ha smarrito la via del bene ed è allegoria della sua situazione personale. E' un viaggio di espiazione e di redenzione delle proprie colpe. In lontananza egli vede il colle illuminato dal Sole, ma tre fiere, la lonza, la lupa e il leone impediscono il cammino: i tre animali sono simbolo di tre vizi, la lussuria, l'avidità, la superbia, che impediscono all'uomo di salire a Dio. Invocando aiuto, Dante viene soccorso da Virgilio, che risiede nel limbo, mandato lì dalla Provvidenza. Il viaggio dantesco è volto a ristabilire il patto di alleanza con Dio in nome di tutta l'Umanità: l'intento pedagogico è insito nel viaggio di Dante. Virgilio rappresenta la ragione umana che educa l'uomo e lo accompagnerà nell'Inferno e nel Purgatorio. Quando i due giungeranno alla sommità del Purgatorio, Virgilio cederà il suo ruolo di guida a Beatrice, donna amata da Dante in gioventù (Vita Nova). Non è una persona tuttavia è una allegoria della grazia di Dio e della Teologia. Questo vuol dire

che per arrivare a Dio non basta la ragione, ci vuole la grazia e la rivelazione di Dio all'uomo. Beatrice accompagna Dante non perché l'amava. Nell'ultima parte del Paradiso Beatrice sarà sostituito da S. Bernardo, simbolo della Mistica, perché Dio non può essere compreso in termini razionali e ci vuole perciò la fede mistica non razionale. Dal punto di vista della geografia della Commedia l'inferno è un'immensa voragine, un cono che si apre nei pressi di Gerusalemme e arriva fino al centro della terra, formatosi in seguito alla caduta sulla terra di lucifero, dalla terra si risulta è poi sorta una montagna (il Purgatorio) nell'emisfero australe dove c'è solo acqua. L'Inferno è diviso in tre grosse sezioni: I) gli incontinenti, coloro che non sono riusciti a tenere a freno gli istinti; II) i violenti; III) i fraudolenti. La questione è qualitativa man mano che si scende la pena diventa sempre più grande. Nel tappo dell'inferno sta poi lucifero e i peccatori più grandi dell'umanità Giuda, Bruto e Cassio, che hanno tradito rispettivamente Dio e impero, le massime autorità dantesche. Scopo di Dante è incontrare molte anime di peccatori che hanno la funzione di essere un exemplum, in quanto raccontano la loro vicenda personale e la loro colpa. Riceve inoltre informazioni sui vari campi del sapere. La pena specifica stabilita da Dio prende il nome di contrappasso, modo in cui vengono punite le anime che sono costrette ad avere un comportamento analogo o antitetico rispetto a quello peccaminoso. Per esempio i lussuriosi che in vita non riuscirono a tenere a freno l'istinto lasciandosi andare all'amore fisico e sensuale, dominati dalla tempesta dei sensi, sono condannati per l'eternità ad andare avanti indietro sferzati da una bufera composta da vento, pioggia, neve, rapina che mai non passa. Il Purgatorio è una montagna la centro dell'oceano, nell'emisfero australe e si trova agli antipodi di Gerusalemme. Risalendo uno stretto cunicolo Dante e Virgilio rimangono ai piedi della montagna. Le anime, pentitesi prima di morire, sono raccolte alla foce del Tevere e portate con una nave che vola sull'acqua sino alla montagna del Purgatorio. Il Purgatorio è diviso in sette cornici, corrispondenti a sette peccati: I) superbia II) invidia III) ira IV) accidia (unico peccato che avviene per difetto la non volontà di vivere, inquietudine immotivata, atteggiamento tra il depresso e il malinconia V) avarizia VI) gola VII) lussuria. Le anime dei dannati sono irose, aggressive, bestemmiando Dio. Qui l'atmosfera è più serena perché le anime hanno una pena momentanea corrispondente a trenta volte l'arco di tempo peccaminoso; le anime hanno un tono sereno e pacato, proprio perché saliranno al cielo. Le anime chiedono a Dante di dirlo a amici e parenti per pregare per ottenere suffragi per velocizzare il periodo di purgazione. Come nell'Inferno la colpa diventa più lieve man mano che si sale qui più ci allontana dal fondo della terra e si avvicina così a Dio. Il

culmine della vetta è il Paradiso terrestre, antitesi della selva. E' il bellissimo giardino del'Eden, sereno pieno di fiori, il vento che soffia tra gli alberi modulando suoni. Questo bellissimo giardino è stato ridonato all'uomo . Dante deve compiere un rito di purificazione si deve bagnare nelle acque dei due fiumi Letè e l'Eunoè. Il primo dona l'oblio, dimentica Dante tutto il male che ha visto e che ha fatto, il secondo gli fa ricordare invece il bene che ha fatto (l'immersione è come un secondo battesimo). Virgilio lo lascia, Beatrice scende dal Cielo e lo porta nel Cielo, oltrepassando la zona del fuoco Il Paradiso è costituito da 9 sfere in movimento concentriche contenute nel più grande il decimo, immobile, l'Empireo, luogo in cui risiede Dio. Nei primi sette per ciascuna c'è un pianeta. Nell'VIII sono contenute tutte le costellazioni. Nel IX vi sono le anime dei Santi e Beati: è il cielo del primo mobile, è il cielo più importante perché è più vicino a Dio. Il moto è un movimento velocissimo che esprime il desiderio di ricongiungersi a Dio. Dio imprime l'energia creatrice al primo mobile, che la trasmette agli altri cieli e così fino alla terra. Dante incontra le anime che hanno forma umana solo nel primo quella della Luna e nell'Empireo, dove vedrà la candida rosa, il luogo in cui risiedono tutti i beati (Dante vede il suo posto). Le altre anime si manifestano sotto forma di luce che disegna figure. Tutte le anime risiedono nell'Empireo, però scendono nei vari cieli per poter preparare l'anima di Dante a vedere Dio, preparato per gradi per contemplare l'immensità della visione, altrimenti sarebbe accecato. Alla fine Beatrice lo abbandona, perché per sostenere questa visione ci vuole la mistica. S. Bernardo prega la Vergine Maria di fare da intermediatrice. Enea e S.Paolo sono andati in Paradiso, ma non hanno visto Dio. Non basta la Teologia occorre uscire da se stesso solo chi è defunto . Dante da vivo ottiene un privilegio mai concesso a nessuno . Dante ha una folgorazione istantanea vede i tre misteri della Fede, l'unicità e la molteplicità di Dio. Dio uno e tutto che continua a profondersi nel creato, governato tramite la Provvidenza. SS. Trinità Padre, Figlio e Spirito Santo mistero dell'Incarnazione di Dio in Gesù Cristo. Vede i disegni di questa luce, ma non si pretende di conoscere quello che non è capito dall'uomo come il geometra che tende a quadrare il cerchio. Tre cerchi si intersecano gli uni con gli altri rappresentando la SS. Trinità. Simboli questi della perfezione; si dipinge il volto dell'uomo dipinta con lo stesso colore del fondo: ciò dimostra come Dio abbia assunto la natura umana. Dante ci dà un'interpretazione, un'intuizione simbolica, che conserva il ricordo della beatitudine, essendo impossibile comprendere in maniera razionale. L'uomo con il suo essere deve abbandonarsi a Dio. La Commedia, nella cantica del Paradiso, diventa poesia dell'indicibile e della smemoratezza. La Divina Commedia si conclude

con un'immagine rotatoria: Dante come una stella ruota attorno a Dio, diventando per un attimo parte del tutto. La Divina Commedia è una sintesi di tutta la cultura medievale sia nell'ambito cosmologico, sia in quello morale, religioso, politico sia in quello culturale in senso più lato. La Divina Commedia è una sintesi di vari elementi. Ha un aspetto cosmologico alla maniera della Teogonia di Esiodo, che offre un modello del mondo. Dante fornisce una rappresentazione perfettamente conforme alla mentalità medievale (vedi Summa di S. Tommaso e Scolastica). La Terra sta immobile al centro dell'Universo divisa da un emisfero abitato e da un emisfero coperto dall'Oceano, con i limiti a est del fiume Gange e a ovest dalle colonne d'Ercole, al centro sta Gerusalemme; attorno alla Terra ruotano nove cieli mossi da Dio tramite l'intelligenza angelica. La concezione culturale tradizionale del Medioevo si vede anche nell'aspetto morale e religioso. La Divina Commedia è simile alla concezione medievale, al centro del mondo creato e governato da Dio c'è l'uomo che gode di una condizione privilegiata, perché ha convergenza tra materia e spirito (gli animali sono materia, gli angeli sono spirito). Nell'uomo esistono le due caratteristiche del Creato. L'uomo è libero di scegliere se dare importanza alla parte della materia, abbassandosi e cadere nel regno della materia (l'Inferno) oppure può scegliere di elevarsi sino a Dio per entrare nel Paradiso, regno dello Spirito. L'uomo è un elemento soggetto a queste spinte ed è libero di scegliere. Dante vuole dimostrare che il mondo è stato creato da Dio e che la creazione non si esaurisce in questo atto perché lo governa. Tutto il Creato risponde all'amore di Dio cercando di innalzarsi per amore a Dio e il compito dell'uomo è quello di ricongiungersi con il suo Creatore. La Commedia insegna il cammino esistenziale da seguire, la liberazione dal peccato, dalla corruzione della materia. Il Contemptus mundi è attenuato rispetto a quello di Jacopone; si deve spaventare il lettore rappresentando le pene ultramondane. Il suo viaggio è compiuto con questo intento, il viaggio dantesco non è individuale, ma collettivo, perché serve per l'Umanità. Le concezioni storico - politiche dell'universalismo sono presenti in tutta la Commedia. Dante è un uomo del comune che vive durante i forti contrasti tra Guelfi e Ghibellini. I Guelfi bianchi (come Dante) erano aristocratici che non volevano che il Papa intervenisse negli affari del comune e non volevano che controllasse Firenze. Dante partecipò alla vita politica e questo elemento viene trasfuso nella Commedia. Le concezioni storiche di Dante si conformano alla cultura medievale: la storia è provvidenziale, non è dettata dall'uomo o dal caso, ma è dispiegamento della volontà di Dio. Gli uomini sono semplici strumenti della volontà di Dio. Dio ha voluto che si realizzasse il primo impero romano per governare in pace il

mondo come il Cielo, perché il mondo fosse unito e in armonia per accogliere la venuta di Gesù Cristo. Un solo Dio, un solo impero, un solo imperatore secondo Dante. L'unica autorità politica per Dante è l'impero, così si pone in contrasto in questo senso con la mentalità comunale e l'autorità papale. L'uomo non può comprendere le finalità di Dio e il male non è ontologicamente male perché è in realtà bene, preparazione ad una gioia maggiore. La guerra è un fraintendimento dell'uomo. Dante era un libero pensatore tant'è che nei Sepolcri Foscolo lo definisce il ghibellin fuggiasco. Siccome l'impero è l'unica struttura di governo voluta da Dio e quindi la forma migliore per governare e i successori legittimi dell'impero romano sono Carlo Magno e gli imperatori di Germania. Dante si dimostra così un utopista e conservatore con atteggiamenti critici verso la Chiesa perché è un'istituzione temporale dominata dalla corruzione. Dante sviluppa una polemica violentissima contro i comuni perché rifiutano l'Impero e sono sempre in lotta e in discordia, offendendo Dio. Nel comune trionfa poi la borghesia, altro nemico di Dante, perché Dante è un aristocratico minore che si trova tagliato fuori dalla nuova classe. Nel Paradiso avrà poi conferma della grande nobiltà di origine della sua famiglia. Egli condanna dunque l'avidità rappresentata dai borghesi. E' estremamente polemico con la Casa di Francia, gli Angiò, che chiamati dalla Chiesa, si sostituirono agli Svevi nell'Italia meridionale. Questa è una grossa violazione della volontà di Dio, un'usurpazione. Inoltre la monarchia francese è basata sul nazionalismo. Dal punto di vista culturale la Commedia si basa sull'enciclopedismo, il cui esempio più diffuso era la summa, che finalizzava tutto alla Teologia. La Commedia presenta caratteristiche simili alla summa perché presenta tutto lo scibile, tutto il sapere in forma enciclopedica, trattando di scienza, arte, astronomia, storia e filosofia. Dante ci parla anche di Giotto e di Cimabue. Tutto questo avviene tramite i colloqui con le anime. E' una summa cristiana in cui si affrontano anche però contenuti laici. Svolge questo attraverso l'allegoria, un processo squisitamente medievale e gli exempla delle anime incontrate. Fine didattico quindi. Ma c'è anche un fine laico, perché presenta nozioni varie, per acculturare il lettore. Nell'arte esistono due contenuti la forma e il contenuto. La critica più moderna ha messo in evidenza questo aspetto. Dossena, che ha pubblicato una monografia su Dante, ha sottolineato che quando l'Italiano sarà una lingua morta, varrà la pena di studiarlo solo per leggere Dante. Quando la Commedia nasce è uno dei primi parti di una letteratura italiana che ha appena un secolo, ma ha una grande maturità. Dante scrive nella lingua ufficiale di allora il volgare fiorentino del Trecento, che grazie alla sua opera e a quelle di Petrarca e Boccaccio diventerò l'italiano letterario. Ma se il fiorentino è la lingua base,

Dante dimostra grande ricchezza linguistica, usando termini del fiorentino più antico, altri toscanismi, termini dal siciliano e dall'umbro, purché abbiano già avuto una consacrazione letteraria. Usa poi molti francesismi e latinismi. Quanto più il tema è grande ricorre al Latinismo. Dante conferisce alla Divina Commedia un tratto caratteristico molto importante, perché attraverso la lettura della Commedia si è arricchito l'Italiano. Dante ama moltissimo le parole e usa un principio di economia linguistica, che predilige la compattezza della parola, che evita il giri di parole per utilizzare la parola giusta. Egli vuole sempre la parola calzante, un po' come i poeti ermetici del Novecento. Dante secondo Contini ha assimilato la caratteristica del classico, la citabilità: Dante ha saputo forgiare dei sintagmi che si sono impressi nella memoria del lettore patrimonio popolare, come dolenti note, malasignoria, sapore di forte agrume. Solo Montale è un autore pieno di citazioni dantesche: i grandissimi poeti hanno una grandissima memoria.

LETTURA DEL V CANTO DELL'INFERNO

Siamo nel II cerchio dell'Inferno. Dante e Virgilio, dopo aver attraversato il limbo, giungono nella zona infernale dove vengono puniti per l'eternità i lussuriosi, coloro i quali non hanno saputo o voluto raffrenare gli impulsi corporei. Minosse, re giudice di Creta, trasformato da Dante in giudice infernale, si cinge il corpo con la coda il numero di volte stabilito da Dio per indicare la sede definitiva dell'anima dannata. Superato l'ostacolo di Minosse (Virgilio ricorda che il viaggio dantesco è voluto da Dio), Dante e Virgilio vedono la pena del contrappasso per i lussuriosi: queste anime procedono in schiera o in fila indiana e così come in vita non hanno resistito alla bufera dei sensi ora sono sferzati per l'eternità da una bufera infinita. Tra i lussuriosi Dante scorge Semiramide, regina assira, Cleopatra, Didone, Elena, Achille e Tristano, fodendo insieme cioè la lettura classica, il mito e il romanzo cortese – cavalleresco. All'interno due anime stanno in disparte e sempre insieme: sono Francesca da Rimini e Paolo Malatesta..

Minosse è il custode del secondo cerchio. Quasi tutti i cerchi hanno un custode (nel I è Caronte). Le figure vengono ripescate all'interno del repertorio mitologico classico – pagano. Minosse nel mito classico è sibiolo del sovrano giusto ora è trasformato in giudice infernale. Dante recupera la tradizione, ma ne fa una parodia. Nel mito Minosse è un uomo, nell'inferno dantesco è un mostro. Non è un giudice, ma è esecutore della volontà di Dio. Dante priva Minosse dell'alone della sacralità, per dimostrare la falsità dei miti pagani. Il Fiorentino per nazione non per more bolla la falsità in tal modo della cultura

pagana, che non ha riconosciuto la verità. C'è una finalità espressionistica, nel presentare come custode dell'inferno un demone allude alla mostruosità delle anime e delle pene. Minosse per Dante è conoscitor, cioè giudice istruttore. Il vero giudice non è Minosse che è colui che istruisce semplicemente il processo.. Nel ritratto animalesco di Minosse si allude alla meccanicità e alla ripetitività delle anime. Le anime non hanno spiritualità, sono burattini, non più uomini, ma cose prive di spirito, pura materia. Vi è un'allusione indiretta al primo canto su come è facile cadere nel peccato. Da qui la provvidenzialità del viaggio di Dante.

Dante descrive il paesaggio, iniziando con notazioni acustiche, descrivendo il luogo attraverso le voci. Utilizza un dato cromatico, servendosi dell'immagine di un luogo assordante come se fosse una fucina. Questo è molto importante perché il fragore allude alla confusione delle anime prive di Dio. Quanto più si è vicini a Dio c'è luce, canto, melodia, che sono l'equivalente dell'armonia celeste. Invece quanto si è più lontani si hanno tenebre e mugghiar (verso animalesco) e il rumore del mare in tempesta.

Le anime travolte dalla forza delle passioni, che hanno cioè confuso il vero senso dell'amore, ora sono confuse in eterno, afferrate da questo turbinio. È una descrizione allegorica data da fenomeni acustici: man mano che si sale il canto diventa melodioso, già le anime del Purgatorio cantano, quelle del Paradiso cantano in perpetuo. Dante nel V canto dell'Inferno a livello formale riesce a rendere bene quest'idea del frastuono con questa tessitura particolare data dalla u lombarda (presenta nella parola simbolo ruina) e dalla presenza del gerundio. I lussuriosi hanno umiliato le loro facoltà mentali. Dante sottolinea la grande importanza della ragione che è il primo elemento dell'uomo; è ciò che lo distingue dalle bestie. I lussuriosi hanno negato la propria umanità, seguendo l'istinto. Dante considera le anime attraverso due bellissime similitudini ornitologiche, quelle degli stornelli e delle gru. Il dantista Sermonetti sottolinea come Dante fosse un poeta bird – watching. Dante infatti amava tantissimo il volo degli uccelli. Dante affronta il tema dell'amore come contrasto tra il falso carnale e il vero amore spirituale. Ci sono riferimenti all'amore paragonato ad un uccello già presente come topos in Guglielmo IX d'Aquitania. Pensiamo poi ai lamenti di Maria di Francia. Dante dunque guida il lettore medioevale attraverso i riferimenti culturali del canto.

Dante prepara un'atmosfera molto malinconica che è l'atmosfera adatta, perché soffusa e triste..

L'atmosfera elegiaca ben esemplificata nella rima lai/guai, si presta bene, è un contesto adatto cioè, all'incontro tra i due amanti tragici. Dante riceve le notizie da Virgilio sui

peccatori; non distingue tra storia e leggenda; i personaggi storici e mitici sono sullo stesso piano, dimostrando la mancanza tipica del Medioevo di prospettiva storica. Semiramide fu esempio fin dall'antichità di lussuriosa. Dante passa poi alla citazione dei romanzi della materia antica che si riallacciavano alle imprese degli eroi greci e romani. Achille sarebbe morto innamorato di Polissena, figlia di Priamo, ucciso da Paride. La materia antica si era rifatta ai cicli minori. Dante si rifà ai cicli minori e alla materia antica. Tristano era morto per amore, di un amore negativo per una donna sposata. La figura di Tristano introduce alla vicenda di Paolo e Francesca, attori in vita di un romanzo cortese cavalleresco. La loro vicenda è caratterizzata da un amore adultero, dalla nobiltà e dalla tragoicità della loro sorte. Cos' Dante prepara il terreno per il suo discorso metaletterario: vuole bollare tutta la letteratura. Dante getta un'ombra sull'ambiente della corte e sulla letteratura che è espressione di quella cultura.

È facile per l'uomo peccare e non si deve ergere a giudice dei propri simili. Vi è smarrimento, il fraintendimento dell'amore porta al male. Anche Dante è stato poeta d'more, uno stilnovista e anche egli è stato un istigatore al peccato. La Commedia è un'opera di purgazione dell'amore terreno: l'amore deve essere rivolto solo a Dio. Lo svenimento finale al termine del canto V è indice che Dante si rende conto della sua colpa. La terza similitudine ornitologica ci riporta in un'atmosfera dolce che ci riconduce quasi in ambito stilnovistico. La colomba è un simbolo molto presente nella tradizione classica e giudaica-cristiana. È simbolo dell'eros: il carro di Venere è trainato dalle colombe. Peristera fu una ninfa amata da Venere, trasformata da Eros in colomba. San Cipriano sottolinea che lo spirito santo giunga sotto forma di colomba. Origene sottolinea che la colomba è simbolo della carità. Paolo e Francesca sono colombe negative; hanno vissuto l'amore in prospettiva sessuale e carnale, portandoli al peccato e alla dannazione. Da qui il folle volo di Paolo e Francesca. La colomba vera è un'altra cosa, è elevazione. Francesca è la Bovary del Duecento. La grande eleganza, la raffinatezza, la malvagia cultura caratterizzano. Eloquio stupendo di Francesca, non trascurando di citare la sua istruzione.

Dante polemizza contro l'eticità della corte e la povertà spirituale della corte.

Dante ammonisce già il lettore: c'è un contenuto fatto di bellezza e di cortesia, ma c'è anche un contenuto doloroso. Francesca nata a Ravenna allora sul mare; visse nella seconda metà del Duecento e andò in sposa per fini politici a Gianciotto Malatesta. Circolavano leggendo di impianto borghese che rappresentavano Gianciotto brutto, zoppo, gobbo. Aveva dunque mandato in ambasceria per chiedere la mano di Francesca

il fratello Paolo. Francesca crede di sposare Paolo invece è sposa di Gianciotto. Una passione ardente si accese poi tra i due cognati durante il viaggio Ravenna – Rimini, che poi li porterà alla morte. Paolo e Francesca si innamorano leggendo le avventure di Ginevra e Lancillotto. Dante visse molto a Ravenna ed ebbe di conoscere questa leggenda.

Dante aveva invitato Paolo e Francesca a parlargli. Francesca presenta la propria colpa. È un momento molto importante perché esprime la colpa con l'anafora amore. WQuesti versi sono importanti perché Francesca si mostra educata alle teorie d'amore. È una perfetta donna cortese, perfetta lettrice d'amore. Vi è un calco guinizelliano eccezionale nel primo verso dove si allude al fuoco del poeta bolognese. Francesca ha assimilato male i dettami stilnovistici. Attraverso il personaggio di Francesca che rappresenta la cattiva lettrice c'è un attacco implicito allo Stilnovismo. L'aspetto negativo potenzialmente insito nello Stilnovismo è stato esplicitato da Paolo e Francesca. Dante attacca anche tutta la produzione cortese, conoscendone i dettami. Il principio della reciprocità è squisitamente cortese. Dante vuole colpire il modo di cantare l'amore espresso dalle tradizioni precedenti. Dante si rende conto che Francesca ha peccato in buona fede, perché si è appellata ad un amore vano.

L'amore è generatore di colpa e di sofferenza, a differenza dell'amore spirituale che dà salvezza. . Francesca nel suo dottissimo discorso cita il De consolatione philosophiae di Severino Boezio: è la perfetta donna cortese istruita che sa di filosofia.

Dante è un poeta misogneo. Per lui la vera donna deve accudire il marito, il figlio e tessere secondo l'immagine da lui stesso tratteggiata nel XV canto del Paradiso.

Dante vede male Francesca perché donna spregiudicata ed emancipata. L'ottocentesca Madame Bovary andava a cercare nella realtà la letteratura romantica, lettrice d'amore come Francesca e muore suicida. Francesca ha cercato di realizzare i dettami cortesi e l'ambiguo stilnovismo. Per Dante si sviluppa un contrasto tra cattiva letteratura e buona letteratura (la sua). L'amore poi come nodo che stringe è una metafora biblica che verrà ripresa da Petrarca. Francesca e Paolo si sentono proiettati nella letteratura cortese. Si identificano nel mondo narrato e trasformano il contenuto del libro in realtà. Francesca si dimostra una cattiva lettrice e non capisce il rituale cortese dove il bacio è solo un'investitura feudale. Paolo e Francesca fraintendono il bacio metaforico del rituale vassallatico in bacio erotico e lo imitano. Il lettore dantesco del V canto deve essere educato a non fare quello fatto dai due. A differenza della letteratura cortese, Paolo e Francesca non hanno più bisogno del romanzo, perché sono diventati romanzo.

La letteratura cortese non è solo cattiva perché spinge al peccato e per le sue finalità edonistiche, ma c'è di più. Per Dante infatti la finalità estetica dell'arte per l'arte o il fine del piacere è inverosimile. Così la letteratura diventa fonte di peccato; la buona letteratura è quella didattica che programmaticamente insegna il bene come la Commedia.

La cortesia produce estasi nel lettore, la buona letteratura produce un atteggiamento cinetico nel lettore per elevarsi a Dio. Dante si sente quasi morire, perché prova una tale pietà da svenire per il loro dramma. C'è un contesto metaletterario del canto. Dante essendo stato in gioventù stilnovista ha corso il rischio di essere galeotto, di incoraggiare al peccato. Galeotto è il personaggio intermediatore tra Lancillotto e Ginevra. Lo svenimento dantesco è la presa di distanza di Dante dalla sua poetica giovanile e la presa di coscienza della sua.

FRANCESCO PETRARCA

Dante fu un poeta a cavallo tra 1200 e 1300, mentre Petrarca è un poeta squisitamente trecentesco. Petrarca ci testimonia il cambiamento della concezione poetica. Nasce nel 1304 a Arezzo, però la famiglia era di origine fiorentina. L'estrazione è borghese il padre era notaio, esiliato dai guelfi neri, come Dante. Dante e il padre di Petrarca si conoscevano, poi si trasferisce ad Avignone per affari, perché vi era la curia del Pontefice. Quindi Petrarca vive fuori dall'Italia, ha già un profilo da cosmopolita ed ha una visione più ampia rispetto a Dante. In Francia compie i primi studi, poi Petrarca con il fratello Gherardo, per volontà del padre si trasferì a Bologna per studiare diritto (Bologna dal punto di vista dei studi giuridici era l'Università più quotata d'Europa). Si avviava quindi a seguire le orme del padre, però preferiva dedicarsi alla composizione di versi e a leggere i poeti classici. Non conseguì la laurea, ritorna ad Avignone dove conduce una vita gaudente, frivola e superficiale che contrastava con l'amore per il sapere e con una profonda sensibilità religiosa. Era un uomo molto contraddittorio. A differenza di Dante

che era un uomo tetragono, senza oscillazioni, Petrarca ha una psicologia oscillante. E' una persona instabile, con atteggiamenti opposti e contrasti senza via di uscita, con malessere esistenziale, impossibilità di arrivare ad una soluzione definitiva. Petrarca definisce questo sentimento accidia. Petrarca aspirava ad una vita mondana felice ma avvertiva il senso della religione, tant'è che prese gli ordini minori. Era tenuto così alla castità, ma non la rispettò sempre, tanto vero che ebbe una figlia. Petrarca non ebbe il coraggio di comportarsi come il fratello Gherardo che si ritirò in convento. Ammirò molto fratello, ma cercò forme compromissorie. Non riuscì ad abbandonare il mondo per una scelta drastica. Questa ambivalenza dell'animo è importante perché nel Canzoniere per Laura vi è sia l'amore spirituale sia passione ardente e materiale. L'amore in Petrarca viene vissuto con queste due visioni antitetiche, cercando sempre invano una conciliazione. Petrarca ha una formazione diversa rispetto a quella di Dante, perché prima di dedicarsi alla letteratura volgare, si cimenta con la letteratura latina. Per lui i classici non sono i poeti della generazione precedente, sono i poeti latini. Petrarca amava il latino più del volgare, anche se si cimentava in quest'ultimo. Il Canzoniere è scritto in volgare imitando le strutture del Latino. Petrarca cercherà di fare un'operazione mai tentata da Dante. E' il primo classicista che adotta le caratteristiche di armonia ed euritmia del Latino, mettendole nel volgare, realizzando una fusione tra Latino e volgare. Il 6 aprile del 1327, giorno della Passione, Petrarca incontra Laura Denov, moglie del marchese Ugo De Sad. Inizia così la passione di Laura per Petrarca, un rapporto d'amore diviso tra l'ascesi e l'elevazione cielo e la carnalità. Petrarca non sa scegliere: comunque dall'esperienza d'amore per Laura scaturisce il Canzoniere. Laura diventerà poi l'allegoria per esprimere la sua concezione d'amore; attraverso quest'opera egli esprime ciò che pensa sull'amore. Petrarca era un poeta, un intellettuale che doveva garantirsi la vita. Petrarca non aveva uno status preciso. Diventò chierico, prese gli ordini minori che implicavano dei doveri, ma non vincolanti e permettevano libertà e autonomia. Entrò nell'entourage di famiglie nobili con incarichi diplomatici. Fece viaggi di piacere e di dovere in Francia, Friandrea, Germania. Ampliò così la sua cultura, frequentando monasteri, chiese e biblioteche alla ricerca di manoscritti latini. E' preumanista, andò alla ricerca di manoscritti antichi. Molte opere ci sono giunte grazie alla sua ricerca. Petrarca viaggiò per tutta l'Europa, acquisendo una mentalità più ampia, lontana dalla dimensione comunale poi allargata alla penisola con l'esilio di Dante. Petrarca non si sentì italiano, la sua patria era il mondo delle lettere, e quindi aveva una visione meno realistica di Dante. Dante era un intellettuale tuffato nel suo tempo di cui c'è solo un eco in Petrarca.

Dante cercava un dialogo con gli uomini del suo tempo per un'esigenza borghese. In Petrarca non c'è questo, perché interessa solo in dialogo intertestuale con i dotti e i poeti del suo tempo. Petrarca è lontano dalla concezione che la letteratura faccia parte del quotidiano, perché sostiene che la letteratura è metalinguaggio e in questo senso è classico. Petrarca sentiva il bisogno di pace, per approfondire la sua interiorità, per poter studiare i classici, seguendo l'otium alla maniera dei classici. Petrarca alternava periodi di intensa attività a lunghi ritiri a Val Chiusa, in Francia, vicino alle sorgenti della Sorga; era il luogo ameno idillico in cui egli poteva dedicarsi alla meditazione. Da una parte in lui c'è l'accezione della letteratura come dialogo introspettivo con i poeti latini, dall'altra c'è il desiderio di gloria con le lettere. Il motivo parnassico, la gloria del poeta è ben presente in Petrarca, che voleva essere il più grande poeta dei suoi tempi, tant'è che fu incoronato poeta in Campidoglio (Dante non lo fu mai, è da notare), forse per le amicizie influenti con i Colonna. Per molto tempo Petrarca fu legato alla Curia avignonese poi si stacca, scrivendo sonetti che la bollavano di corruzione (come Dante). nel 1347 Petrarca abbandona la Curia e i Colonna e si stabilisce definitivamente in Italia. Si reca a Firenze dove conosce Boccaccio, di cui diviene amico. Si trasferisce poi a Milano dove accetta incarichi diplomatici da parte dei Visconti, che portarono all'apogeo Milano nel Trecento - Quattrocento. Poi si stabilisce a Padova, dove viene accolto con grandi onori dai Carrara. Alla fine tronca definitivamente ogni aspetto mondano e si ritira a vita privata, ritirandosi con la figlia e il genero ad Arquà. Muore nel 1374: la figlia trova il padre morto mentre leggeva Virgilio. Dante e Petrarca sono i due grandi padri della letteratura italiana, che rappresentano due modi diversi di concepire la letteratura che attraversano parallelamente la letteratura italiana. Fino a Leopardi, Petrarca diventa il modello imprescindibile a cui è impossibile sottrarsi. Anche in Europa Petrarca diventa il modello a cui rifarsi tant'è che fino al 1600 la letteratura italiana è la più significativa. Elisabetta I leggeva il Canzoniere. La prima opera della letteratura ungherese si rifà agli stilemi del Canzoniere petrarchesco. Dante era troppo legato alla società borghese comunale e la sua poesia, perciò, non era esportabile. Petrarca, invece, aveva già una formazione universale e la sua poesia poteva essere compresa in tutti i luoghi e in tutti i tempi. Dante aveva radici profonde con la realtà del suo tempo, Petrarca parla a tutte le persone, è atemporale. Petrarca ha le sue radici nella letteratura classica ed è privo della dimensione politica presente in Dante, in quanto si sente italiano solo a livello culturale. Petrarca, dunque, è già l'intellettuale legato alla Curia pontificia e a famiglie potenti. Dante è l'esempio del libero intellettuale comunale che partecipa alla vita del comune, mentre Petrarca

rappresenta un intellettuale cortigiano (ciò che controvoglia Dante diventerà nell'esilio), al servizio del signore, che riceve onori e dà lustro alla corte. Dante è un laico, Petrarca è un chierico con gusto per la ricerca e la conservazione del sapere, che continua il lavoro dei benedettini e dei certosini. Per Dante la letteratura ha un fine pratico, non è l'arte per l'arte, non è dialogo intertestuale tra i dotti, ma è un dialogo con gli uomini, in pro del mondo che mal vive (fine pedagogico). Per Petrarca la letteratura si alimenta per se stessa. All'interno dell'universo letterario, Petrarca individua gli auctores optimi, i classici, i modelli imprescindibili. Egli stabilisce un rapporto di imitazione e di emulazione con gli antichi poeti. Nasce il mito delle umane litteram che afferma che la letteratura è la base del sapere per ogni uomo (anticipando così l'ideale dell'Umanesimo). Mentre Dante era uno sperimentatore, al contrario Petrarca è un poeta molto selettivo per temi e per forme. Dante allarga lo spettro della letteratura, mentre Petrarca è monotipista e monolingua, avendo una concezione aristocratica della letteratura informata al concetto di un continuo labor limar. Sia Dante sia Petrarca erano bilingue, ma Dante si serve del Latino solo quando deve convincere il pubblico, mentre Petrarca sostiene che il volgare può essere utilizzato solo se ha la concinnitas latina (termine usato da Orazio), cioè solo se lo si porta a livello del Latino. Petrarca è il primo a realizzare il volgare illustre, a differenza di Dante che vuole crearlo, modellandolo sui volgari. Petrarca arriva al volgare illustre modellando il fiorentino sul Latino e scrive così in volgare il Canzoniere e i Trionfi, stendendo una produzione letteraria in latino ampia e variegata (al contrario di Dante che scrive tanto in volgare e poco in Latino). Petrarca era convinto che la fama di poeta laureato egli la potesse ottenere attraverso l'africa poema epico in latino, invece la ottenne con il Canzoniere.

Il Canzoniere

E' una raccolta poetica composta da 365 componimenti a cui si aggiunge una d'introduzione. La forma metrica prevalente è quella del sonetto, ma ci sono anche canzoni e altre strutture metriche. Il Canzoniere si può dividere in due sezioni: rime in vita di madonna Laura (1327 - 1348) e rime in morte di madonna Laura. Petrarca lavorò al Canzoniere tutta la vita, dando un esempio di labor limar indefesso, animato dalla volontà di superare la tradizione amorosa precedente e dal desiderio di raggiungere la perfezione, divenendo così l'opera d'amore più famosa del tempo. Al centro del Canzoniere vi è l'amore per Laura che prende inizio il 6 aprile 1327. La vicenda d'amore

è scandita in tre momenti il giorno dell'innamoramento, il giorno della morte e il giorno del ricordo, della contemplazione (in questa sezione appare Laura come un fantasma in luoghi significativi). L'amore per Laura è il tessuto connettivo che attraversa l'opera, ma se nella Vita Nova dantesca l'amore per Beatrice è il tema dell'opera, in Petrarca non c'è questo monopolio tematico. Infatti accanto all'amore per Laura e spesso fusi con esso vi sono altri temi. Da qui si ha un ampliamento tematico e un'atmosfera meno rarefatta. Uno di questi temi è quello della solitudine, dolorosa se è separazione e distacco dall'amata, positiva se è meditazione interiore del poeta, tempo per approfondire i grandi pensatori, e soprattutto il maestro, S. Agostino. L'atmosfera dell'opera è memoriale, nostalgica, tratto che si può evincere anche dal sonetto introduttivo "Voi che ascoltate in rime sparse il suono", dove troviamo Petrarca ormai uomo anziano che fa bilancio del suo passato. La prospettiva è particolare perché non va dal presente al futuro, ma dal presente al passato. In questa ottica il tempo dominante è l'imperfetto, per conferire soggettività e concretezza. La Vita Nova sembra avere un non tempo, mentre Petrarca sottolinea la temporalità dove c'è un io che vive, ricorda, invecchia, un io presente nella dimensione umana. Si attua una dimensione terrena non tra cielo e terra, anche se ci sono visioni. Poi c'è il tema descrittivo, il paesaggio. Se la Vita Nova ha un'atmosfera evanescente, Petrarca dà importanza a questo elemento, perché la natura ha una funzione consolatrice: il poeta triste vaga nella natura cercando conforto e descrivendola (Petrarca è il primo poeta romantico solitario). Egli cerca la condivisione con la natura, alla ricerca del dialogo. In realtà non è così, più che Petrarca si avvicina alla natura, più è infiammato dall'amore, tant'è che gli incontri e le rievocazioni di Laura avvengono in luoghi bellissimi. Ad esempio in "Chiare fresche e dolci acque", la natura stessa sembra omaggiare Laura (i fiori cadono nel suo grembo). Il gusto idillico di Petrarca rimarrà una costante in tutta la letteratura italiana (non però in D'Annunzio dove si sarà un francescanesimo di maniera panico). Nel Canzoniere vi è anche il tema parnassico, ossia la ricerca della gloria. Laura ha un valore simbolico perché richiama il lauro con cui si cingevano i poeti. Petrarca fa i bisticci di parole per sottolineare la ricerca della gloria. Nella prima parte l'amore sinonimo di sofferenza. Cantare Laura, vuol dire cantare la poesia, vuol dire cercare la gloria, anche se c'è la sofferenza. Poi vi è il tema filosofico riflessivo della vanitosa vanitatum di derivazione biblica, il senso della precarietà della vita, la fugacità delle cose terrene. Anche l'amore è vanità, esperienza caduca, labile. Anche la gloria è caduca. Ciò esaspera l'animo di Petrarca, perché si rende conto che ricerca cose vane e commette così peccato. Il suo dovere di chierico e di cristiano sarebbe quello di disprezzare questi beni

per raggiungere il sommo bene. Laura è molto diversa dalle angioletto stilnovistiche, pur non essendo descritta nei dettagli, il suo è un ritratto cortese condotto secondo l'archetipo estetico della donna medievale. E' comunque una figura meno stilizzata per esempio di Beatrice. Laura ha una sua psicologia, più viva e mossa in quanto è una creatura che è sottoposta alle leggi del tempo. Laura invecchia, cambia con il passar del tempo: è una figura reale come il poeta. Tuttavia Laura non è una creatura totalmente terrena. Da osservare perciò la natura paradossale di Laura che è una creatura umana ma è nello stesso tempo divina, avendo un impareggiabile bellezza umana e spirituale. Beatrice è donna - angelo, che si smaterializza in angelo; Laura è donna - donna e angelo nello stesso tempo. La figura di Laura è così duplice, perché duplice anche la personalità di Petrarca. Il problema è che per il suo oscillare non riesce a conciliare amore sacro e profano. Laura è nello stesso tempo Venere terrena e Venere celeste. A differenza di Dante non riesce a prendere una scelta definitiva. Petrarca ha un rapporto molto difficile con Laura. Laura allontana il poeta, quando si rende conto che è desiderata fisicamente, essendo creatura perfetta. Petrarca ogni volta che vede Laura vede i due modelli dell'amore, l'amore verso la donna e verso Dio. Così Laura diventa colei che turba e perseguita il poeta. L'amore non è elevazione dell'animo, ma turbamento dell'animo. Vi è un difficilissimo equilibrio tra due spinte, la passione e il desiderio di purificazione da cui ne deriva uno stato di perenne malattia (accidia). Dunque tutto il canzoniere di Petrarca è costruito sul difficile equilibrio tra le due concezioni antitetiche dell'amore, amore come passione che turba e amore come desiderio di purificazione. Raramente Petrarca riesce a conciliare queste due forze; da ciò ne deriva uno stato di dolore, l'incertezza della volontà, l'accidia che è uno dei sette peccati capitali. E' una concezione dell'amore molto dolorosa, alla maniera di Cavalcanti. L'amore provoca la lacerazione dell'animo. Petrarca vorrebbe essere uno, integro, come S. Agostino, incrollabile nella sua fede; ma è sempre prigioniero della paradossale natura d'amore. E' interessante il modo poetico con cui egli esprime l'amore. Petrarca ricorre costantemente all'immagine del laccio che tiene prigioniero il poeta. L'amore è inteso come catene, nodi, prigione che tengono avvinto il poeta. Poi ci sono le immagini metaforiche legate al campo militare e a quello nautico. Il poeta è una fragile barca in un cerca di un porto, che è poi la pace, l'approdo spirituale, l'abbandono definitivo della terrestreità e della materialità. Ma non vi sono solo immagini negative: l'amore è una prigione, ma è una dolce prigione. Laura è una nemica, ma è una dolce nemica. L'amore è un dolore ma nello stesso tempo è gioia. Questo è uno dei motivi per cui Petrarca non riesce a distaccarsi dall'amore, dal viver dolce e amaro, dal continuo

disequilibrio tra due sentimenti opposti. Il poeta è in questo labirinto in questo gioco masochistico che si ha nel provare gioia nella sofferenza. Il poeta è pallido e magro, erra solitario in luoghi solitari, parla con la natura per consolarsi, ma non trova pace. L'amore lo brucia, ma non lo divora; il poeta è come una salamandra (chiaro riferimento ai bestiari medievali): vive arso dalla passione, ma pure egli non muore. Continua a vivere nella sofferenza, ma non c'è soluzione. C'è voglia di morire, ma un solo sguardo di Laura basta per dargli felicità. Vi è un perenne disequilibrio: al poeta che brucia per antitesi fa riscontro la freddezza della donna. Laura si rende conto che l'interesse del poeta è prevalentemente materiale e non spirituale e quindi lo sdegna, diventando più dura del diamante, più fredda dell'alabastro, più feroce di una tigre. E' un atteggiamento sadico che è in antitesi con il masochismo di Petrarca. Solo quando il poeta la guarda come un essere spirituale, Laura si mostra gentile, benevola, buona, compassionevole. Ma Petrarca è incapace di scegliere tra una e l'altra dimensione dell'amore. E' una situazione labirintica, senza via d'uscita, tranne il viver dolce e amaro, pensare e gioire continuamente. Una via di uscita c'è è la morte di Laura. Petrarca si trova definitivamente solo e sparisce la dimensione materiale di Laura. Laura rimane ancorai sogni e attraverso i ricordi si affaccia alla soglia della coscienza. Solo ora può impostare un dialogo sereno con Laura, puro spirito ora. Diventa un'immagine consolatoria. Laura morta può adempiere al vero amore e guidare il poeta a ciò che è vero. La guida, depurata dalla connotazione sensuale, conduce Petrarca a Dio. Si ha il pentimento di Petrarca per non aver conquistato questa pace, per aver inseguito per tutta l'esistenza l'amore sensuale e materiale. Ora c'è un'attesa fiduciosa nella speranza di Dio. Laura assume connotati divini e si assimila alla figura della Vergine Maria (la conclusione è un Inno alla Madonna). Come la vita Nova, il Canzoniere è un percorso simbolico dell'anima dell'uomo che attraverso le sofferenze si allontana progressivamente dall'amor materiale per approdare all'amore spirituale. Petrarca nel suo diario personale è più reale di Dante, l'itinerario dell'anima è molto più tormentato e vissuto. Petrarca, a differenza di Dante, non è medievale, è un uomo attratto dal piacere della vita, dalla materialità. E' un percorso più vivo rispetto alla Vita Nova, dove il discorso è meno sentito autobiograficamente, perché il discorso in Dante è rarefatto. L'amore nel Canzoniere non è il solo tema, anche se è il connettivo. Infatti all'interno del Canzoniere è importante il tema politico. Vi sono una serie di componimenti che esulano dalla tematica principale. Alcuni sonetti e canzoni sono composti contro la corruzione della Chiesa. In queste poesie c'è il tema dello smarrimento, la perdita degli antichi valori e si rivolge a Cola di Rienzo

per incitarlo a far riverire il mito di Roma che non c'è più. Ma il tema politico è diverso dai poeti comunali precedenti. A Petrarca non interessa l'analisi storica del presente, interessa mitizzare il passato, il passato di Roma. Diventano canzoni memoriali, di squisito sapore nostalgico, rimpianto. E' una poesia archeologica che celebra la virtus di Roma che non c'è più. Domina il tema culturale, inteso come esaltazione della classicità, della romanità. Il tema politico si schiude al valore della vanitosa vanitatum; tutto scorre, non c'è niente di duraturo, tutto è fugace. Ritorna il tema meditativo. Tutto quello che c'è sulla terra, Roma e l'amore, passa. L'unica certezza assoluta è Dio. Il percorso del Canzoniere passa dal terrestre al celeste. Il contenuto fondamentale dell'opera di Petrarca è la storia dell'anima dibatta da sentimenti opposti, la materia fondamentale è l'accidia, l'incapacità di scegliere, l'incapacità di vivere asceticamente. Tuttavia quell'unità che Petrarca non trova nella materia, la trova nella metrica. La poesia di Petrarca è chiara, fluida, armoniosa, tant'è che si potrebbe pensare a un influsso del Trobar leu e al Dolce Stil Novo. Tuttavia egli non mira a riprodurre i modelli stilnovisti, ma ha come punto di riferimento l'armonia delle parti nel tutto, concetto tipico della classicità. Egli attraverso la letteratura riesce a placare la sua sensibilità drammatica. Grazie alla enorme educazione letteraria, grazie a un indefesso labor limar riesce ad avere unità, raggiungendo una poesia limpida nella sua semplice raffinatezza. Si assiste a un fatto innovativo: nel Medioevo la poesia è sempre didattica, ha un destinatario, mentre per Petrarca è un fatto soggettivo, è uno strumento per trovare una terapia, per calmare il suo malessere esistenziale. Raggiunge quindi una serena compostezza formale. Ciò porta il poeta a una grossa selettività degli stili, nel lessico e questo si vede soprattutto nella lingua, che rappresenta un punto di distacco tra Petrarca e Dante. Nella letteratura medievale c'erano molti provincialismi (e Dante accusava questi poeti) e termini di registro basso. In Petrarca la lingua non è mai realistica e provinciale; usa un fiorentino estremamente raffinato. Petrarca è il primo ad accogliere l'invito dantesco, anche se il suo fiorentino è modellato sul Latino, mentre per Dante il volgare illustre non deve perdere la sua identità di volgare. Dante ha un pluristilismo e un plurilinguismo, mentre il linguaggio di Petrarca è filtrato dalla letteratura, è unitario e non entrano termini bassi e volgari. Il fine di classicismo e di eleganza è perseguito costantemente. Tuttavia c'è il rischio di cadere nella monotonia e nella ripetitività.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono

Già dal titolo è una sintetica esemplificazione di tutto quello che il lettore troverà, rime sparse (*Rerum vulgarium frammenta* è il titolo che Petrarca assegna al suo Canzoniere), poesie cioè disposte apparentemente in modo casuale, ma non è così: è pur sempre presente il percorso ascensionale di un'anima. L'incipit del Canzoniere, è da notare, riecheggia il canto proemiale della Divina Commedia. Anche l'esperienza di Petrarca è un resoconto del peccato giovanile dell'autore. L'errore è ovviamente Laura, colei che è indirettamente responsabile dell'errore, che vuol dire la colpa dell'amore che ha portato con sé, sia andare errando (l'anima di Francesco si perde qua e là senza trovare via di uscita). E' una citazione dantesca da "Donne che avete intelletto d'amore" a cui corrisponde "Vo ch'ascoltate". Petrarca allarga moltissimo il pubblico, non c'è richiesta tranne quella di ascoltare le pene d'amore del poeta. E' un pubblico non selezionato, non élite stilnovistiche. La sua poesia è una poesia d'amore (il cuore si lega ai sospiri). Un terzo elemento da considerare è la divaricazione temporale e psicologica: infatti l'azione dell'ascolto è posta nel presente, mentre le pene sono poste nel passato. Le pene sono un'esperienza passata di cui si appresta a fare un bilancio. Ci sono due figure nella Divina Commedia, l'auctor e l'agens. Il Petrarca giovane è agens ed è diverso dal Petrarca maturo, quello che ora è auctor. Il Petrarca auctor parlerà della storia di un Petrarca giovane. E' il resoconto di esperienze giovanili di Petrarca alla luce delle convinzioni del Petrarca maturo; il Petrarca vecchio giudica le esperienze del passato. Nella seconda strofa il poeta spera di trovare pietà e compassione da chi sa cosa sia l'amore. Al lettore chiede condivisione, pietà per l'illusione giovanile che ha ingannato il giovane Petrarca che lo ha allontanato dal fine supremo che è quello di giungere a Dio. Al lettore chiede compassione, pietà, per entrare in dialogo simpatetico con lui. Chiede al lettore quello che Francesca da Rimini nel V Canto dell'Inferno chiedeva a Dante. Pietà per la sua giovane età che spinge a commettere errori per capito troppo tardi la vera natura dell'amore. La colpa è l'andare vaneggiare una follia che lo ha allontanato da Dio. Il poeta nelle ultime due terzine sottolinea la vergogna che deriva dal fatto di aver inutilmente sprecato la propria esistenza. E' stato un perdersi nei meandri dell'amore, dei desideri, un perdersi nella dimensione terrena. L'amore è stato un vaneggiamento, perché è la ricerca di ciò che è effimero e caduco. Attraverso l'amore di Laura che è allegoria delle cose materiali che allontana l'uomo dalla spiritualità, arriva alla consapevolezza che tutto è vanità. In questo contesto l'amore diventa simbolo di tutti i desideri. E' un tema riflessivo, di derivazione biblica, della vanitosa vanitatum, che afferma che tutto ciò di

terreno che l'uomo desidera è illusione. E' una poesia dell'amara illusione, che ha compreso la fragilità dell'uomo. Essendo la sua un'esperienza universale, chiede perdono delle sue colpe. Ora grazie alle sofferenze è in grado di indicare la via da seguire. Petrarca, in tal senso, è come Dante, ma in litote: la storia dolorosa della sua progressiva consapevolezza serve per non far commettere gli stessi errori. Il lettore deve entrare nella poesia petrarchista, per perdonare, per trovare pietà, per imitare la consapevolezza del Petrarca maturo, non del Petrarca giovane. Invito a leggere prima la seconda parte dell'opera. E' un bilancio esistenziale proposto al lettore, con una esposizione piana, retoricamente molto ben sviluppata. E' un'opera scaltrita con chiasmi, allitterazioni in m e in v, proprio per insistere sul tema della vergogna. Petrarca ha raggiunto una sua coscienza che il lettore potrà raggiungere più velocemente, leggendo la sua storia. L'iperbato, la costruzione sinuosa del periodo, l'inversione dei termini logici rappresenta un caso singolare. Questa sintassi contorta è lo specchio dell'animo giovanile del poeta. Ricordando la sua storia, il poeta non riesce a esprimere la lucidità.

Chiare, fresche e dolci acque

E' il componimento più celebre di Petrarca. La canzone si apre con un elemento naturalistico - paesaggistico. Il poeta con un vocativo si rivolge alle acque della Sorga, che furono testimoni dei passati incontri con Laura. In questo luogo che ha le caratteristiche del luogo ameno recupera la bellezza di Laura. Petrarca chiede colloquio con la natura, al fine che ascolti lo sfogo della sua interiorità. Il paesaggio è di una grande lievità e di leggerezza. Laura è evocata attraverso elementi essenziali, ritratto stilizzato, dunque, secondo i topoi della tradizione medievale. Il paesaggio è smaterializzato come la figura di Laura. La poesia rievoca un paesaggio di grande letizia che ripercorre la tradizione del luogo edenico, del giardino medievale, attraversato da un placido fiume, illuminato dal sole. Tra Laura e il paesaggio c'è un rapporto di compenetrazione, tant'è che i due elementi si intersecano. Il paesaggio, è da notare, non è presente davanti agli occhi di Petrarca, ma lo ricorda (tema memoriale). Quindi lo descrive non con gli occhi della vista, ma con quelli della memoria. La prima strofe è costruita tutta sul passato, ma negli ultimi versi parla al presente, illustrando le estreme condizioni del poeta, vittima di una morte psicologica. Infatti il poeta è così lacerato dall'accidia che si sente in punto di morte. Giunge in questo luogo per trovare pace. La mobilità temporale si arricchisce anche nelle stanze successive, tant'è che la prospettiva si allarga in un continuo scambio

tra presente, passato e futuro. Nella seconda strofa Petrarca si abbandona ad un'immagine fantastica condotta nel tempo futuro. Si immagina morto e vuole essere sepolto lì. La morte viene dipinta come dubbioso passo, perché il poeta è afflitto in quanto non sa se riceverà un premio o un castigo. In questa fantasticheria, proiettata nel futuro, il poeta giunto in una condizione preagonica, si augura di trovare sepoltura in questo luogo. L'immagine riposato porto è di derivazione nautica e allude alla serenità raggiunta nella morte dal poeta, che è come una nave travolta dalla tempesta, che è la passione amorosa. Nella terza strofa Petrarca proietta l'immagine di Laura, immaginando che si rechi in futuro a visitare la tomba del poeta, provando pietà e dolore. La donna è la dolce nemica, può essere anche implacabile, ma anche dolce, è ambigua, come è ambiguo l'amore petrarchesco. C'è un'inversione delle parti tra Petrarca e Laura e immagina il poeta questa scena come vendetta postuma. Ora si assiste a un cambio repentino, il poeta passa al passato, ponendo al centro non più l'io lirico, ma l'immagine di Laura. Si ha un movimento opposto, passando dal futuro, al passato, ripescando l'immagine di Laura beatificata, oggetto di apoteosi da parte della natura. E' un'immagine squisitamente confortante, recuperata dalla memoria, che si oppone specularmente all'immagine dolorosa della prima strofa. Prima il poeta si sentiva in affanno: da questa condizione scatta l'immaginazione che ne placa l'affanno. Petrarca è consolato dalla fantasia della poesia. Leopardi petrarchista, componendo l'Infinito ha presente questa canzone, e soprattutto la forza dell'immaginazione che stempera il dolore. L'apoteosi di Laura, ricoperta di fiori, non è di natura spirituale. Infatti è una creatura terrena omaggiata dalla natura. E' un'immagine che diventerà topica nella letteratura italiana (si rinvia all'immagine botticelliana della Primavera). Pur avendo l'apparizione di Laura un che di miracoloso, non ha una matrice teologico - spirituale, ma terrena. Petrarca precisa che per Laura si era smarrito e solo in questo luogo può liberare la sua immaginazione, lasciando libera la memoria di ricordare. La canzone ha un'estrema fluidità del verso, un'estrema musicalità, e armonia della forma.

Petrarca minore

Petrarca aveva affidato il compito di raggiungimento della gloria poetica alla produzione latina, più ampia della produzione in volgare. Petrarca si aspettava grande fama soprattutto dall'Africa, poema epico concepito nel 1338 - 1339 che voleva far rivivere la poesia virgiliana, anche se il contenuto non era di Virgilio. Era un poema epico - storico (non epico - mitico) che cantava la seconda guerra punica e la figura di Scipione. Le fonti dell'opera erano Livio e il *Somnium Scipionis* di Cicerone nel quale l'anima di Scipione assisteva alla profezia del destino imperiale. Il centro della narrazione nel poema l'Africa è la grandezza e il mito di Roma. Egli parte da un particolare momento della storia romana per celebrare la *virtus romane*, volendo essere il cantore di questo. Ciò è singolare. La mentalità di Petrarca è singolare soggettiva ed è perciò strano che si sia dedicato a un genere corale. Le sue pagine migliori sono infatti il *tempus edax*, la *vanitosa vanitatum*, le intonazioni patetiche. Nell'opera non sono belle le descrizioni delle battaglie; per contro sono belle le pagine in cui c'è la vera ispirazione, quando analizza il dramma dei vinti. Le *epistulae metricae* sono lettere in forma di esametro; sono lettere poetiche alla maniera dei sermones di Orazio; sono 66 lettere divise in 3 libri. Queste lettere sono molto diverse da quelle di Dante, in quanto il modello è l'epistolario ciceroniano. Sono lettere in cui Petrarca non dimentica mai che non sono nate per l'esigenza di uno sfogo, ma piuttosto per la pubblicazione. Le lettere non sono immediate, presentano un gusto classicheggiante e si caratterizzano per la tendenza all'idealizzazione e alla selezione. In queste missive Petrarca parla del proprio travaglio interiore, divenendo strumento di analisi interiore dei suoi intimi mutamenti alla luce della propria esperienza del passato e delle aspettative per il futuro. In queste si trattano di morale e di politica, della descrizione della vita quotidiana, della descrizione di luoghi (come la salita al Monte Ventoso), aneddoti. Ritornano i temi cari a Petrarca come l'accidia, l'irrequietudine amorosa. Tutti questi elementi conferiscono alle lettere un tono malinconico, fondamentalmente patetico ed elegiaco. Questo lo allontana da Orazio, perché vi manca l'ironia e l'arguzia (si può instaurare un parallelismo tra lettere e sonetti in cui Petrarca afferma l'inutilità di sé). Petrarca scrive una ricca produzione di trattati, genere amatissimo nella letteratura classica. Petrarca redige trattati di diverso genere, di tipo morale - filosofico (*De Otio*, *De vita solitaria*, *De remediis utriusque fortuna*, il *Secretum*) di contenuto storico (*De virus illustribus*, *Rerum memorandum libri*), di genere satirico - politico (*De suae ipsius et multorum ignorantia* e *invektivae contra medium quendam*). All'interno di questi trattati meritano di essere ricordati quelli di carattere morale - filosofico a sfondo religioso. Questi trattati hanno tutti in comune un elemento, quello di

esplorare il campo dell'etica, di ciò che è bene e di ciò che è male. Tutto il discorso non è in astratto, ma si pone come guida alla filosofia morale per conseguire la saggezza, per vivere in armonia con se stessi e con la società. Il modello è Seneca che alla luce della filosofia stoica aveva concepito tutta la sua opera come una guida perché l'uomo raggiunga la serenità interiore. Petrarca riprende i postulati della filosofia stoica (anche il Cristianesimo riprende molto dallo stoicismo per esempio il principio del logos ordinatore che è divenuta la Provvidenza) inserendoli nell'ottica cristiana. Questi trattati hanno un'impostazione oggettiva non alla luce delle sue esperienze personali, il *Secretum*. Il *De remediis* tratta i rimedi contro le due sorti, quella prospera e quella avversa. In essa si sostiene che quando l'uomo è bersagliato dai colpi della sorte non si deve rattristare, perché sono prove imposte da Dio, perché sia fortificato e sia più saldo. Nei momenti di fortuna non deve poi credersi onnipotente, ricordandosi che è una creatura limitata; la ricchezza e la fama sono solo beni superficiali che rapidamente svaniscono. L'uomo, quindi, sia nel bene sia nel male deve comunque proiettarsi verso Dio e la salvezza dell'anima. Con la virtù si riesce a dare la vera dimensione del reale: c'è dunque il tema della vanitosa *vanitatum*, ma non c'è l'ambiguità di Petrarca. Il *De vita solitaria* è un elogio della solitudine, che non è però quella di chi rifiuta il mondo, ma quella che è sinonimo dell'*otium* dei classici. Quindi questo tipo di solitudine si configura come studio, meditazione, vigilanza e dialogo con i maestri, gli amici, i libri, i testi. Tale solitudine è molto importante perché è un utile mezzo per la conquista della saggezza, aiuta a vincere i limiti e i peccati; è un approfondimento che aiuta a camminare sulla via del bene. Così l'uomo approfondisce se stesso e si rende utile guida degli altri. L'opera più importante tra le minori però è il *secretum* (in realtà *De secreto conflictu meorum curarum*) che è in stretto rapporto con il *Canzoniere*. L'opera è un dialogo, un trattato platonico, tra il poeta e S. Agostino, che era il modello di Petrarca, perché aveva saputo fare ciò che Petrarca non era stato in grado di compiere. È un dialogo che si snoda per tre libri, in tre giornate, alla presenza di un personaggio muto, la Verità. L'opera afferisce al genere della *disputatio*, però in un contesto più elevato, classico e dotto. In queste giornate Petrarca mette a nudo la propria coscienza (S. Agostino nell'opera è un'alter ego di Petrarca). Nel primo libro S. Agostino illustra a Petrarca la verità della Fede (diventa un trattato di teologia); nel secondo libro il poeta confessa il suo animo e S. Agostino rimprovera le colpe di Petrarca, che prende coscienza di essere stato un cattivo cristiano. Infine nel terzo libro S. Agostino si arroga il compito di illuminare Petrarca alla ricerca di Dio. Petrarca è il penitente, S. Agostino il confessore. S. Agostino cerca di indirizzarlo

sulla via del bene, rimproverandogli due colpe, l'amore e il desiderio di gloria poetica. Queste sono le due catene che hanno avvilito l'anima di Petrarca, impedendogli di vivere con razionalità, impedendo di seguire Dio (e questa un'ulteriore affermazione dell'accidia petrarchista). Petrarca vorrebbe essere come S. Agostino, cerca di vincere questa discordia, ma non ci riesce. Egli riconosce di essersi disperso nella materialità, ma conclude che non è in grado di farne a meno. Nel *secretum* vorrebbe prendere le distanze da se stesso, vorrebbe essere un uomo nuovo, dichiarando la sua incapacità. Petrarca è un poeta classicista e nel 1361 compose un poema allegorico in terzine, riallacciandosi al genere delle Visioni, I Trionfi che si possono far rientrare nella produzione della didattica sacra. L'opera è divisa in sei quadri, in sei visioni successive che ricordano il tema dell'iconografia nelle chiese dell'Europa settentrionale con le danze macabre, processioni di elementi umani allegorici con figure che si succedono fino alla fine dove c'è la figura della morte. Tutti i beni finiscono con la morte. il vero bene è da ricercarsi in ciò che è stabile e eterno, stabilendo un itinerario che va dalla materialità alla spiritualità, dalla terrestre alla spiritualità. I trionfi sono quelli dell'amore, della castità, della morte, della fama, del tempo e dell'eternità. Nella prima visione allegorica, Petrarca parla dei personaggi vittime della passione d'amore tra cui lui stesso. Nella seconda si parla della pudicizia, Laura non cede ai suoi desideri; la passione del poeta non si placa se non con la morte. Nel terzo si ha il trionfo della morte sull'amore per Laura. Il poeta non si rassegna e confida nella gloria poetica che è qualcosa che può trionfare sulla morte. La fama sembra poter vincere la morte, ma come ogni cosa è destinata a cadere e per questo subentra il tempo. Ogni costruzione umana è prima o poi destinata a cadere in oblio. Sul tempo trionfa però l'Eternità, cioè Dio, la salvezza dell'uomo, l'ultimo traguardo da raggiungere (è il tema di tutto il Canzoniere, tema filosofico di matrice stoica - cristiana che afferma che ogni cosa umana è labile). L'ultima realtà con cui ci si deve confrontare è Dio: l'uomo è nulla nei confronti del tempo, il tempo è nulla in confronto a Dio. . C'è una differenza di carattere formale; Petrarca qui rinuncia alla dimensione soggettiva, usando quella oggettiva. Petrarca usa una tecnica neutra, universale, impersonale. L'opera nasce dall'intento di imitare Dante, però in una maniera più frammentata. I Trionfi sono soltanto una lunga successione di figure allegoriche o di cataloghi eruditi. Opera pesantemente allegorica e pesantemente erudita, troppo pesante (non c'è la storia che informa la Divina Commedia).

GIOVANNI BOCCACCIO

Il *Decameron* è l'opera più famosa di Giovanni Boccaccio, scritto tra il 1349-51, è una raccolta di cento novelle in prosa. Il titolo *Decameron* significa in greco dieci giorni. Dieci infatti sono i giorni nei quali dieci giovani, tre giovani e sette giovani donne si raccontano le cento novelle del Decameron.

Boccaccio immagina che in occasione della terribile peste del 1348 dieci giovani si allontanano da Firenze per sfuggire al contagio e rifugiatisi in una villa in campagna trascorrono lietamente il tempo tra giochi, canti, danze, banchetti e racconti.

Ogni giorno viene eletta una regina o un re della giornata che stabilisce il tema delle novelle al quale i narratori devono attenersi, due giornate : la prima e la nona sono a tema libero, uno dei narratori di nome Dioneo racconta sempre liberamente senza tenere conto del tema della giornata.

Prima giornata: Pampinea è la regina e ciascuno racconta ciò che gli fa più piacere. Tra le novelle più note: quella di Ser Ciappelletto e quella dell'ebreo Melchisedech.

Prima giornata Comincia la prima giornata del Decameron, nella quale dopo la dimostrazione fatta dall'autore, per che cagione avvenisse di doversi quelle persone, che appresso si mostrano, ragunare (radunare) a ragionare insieme, sotto il reggimento di Pampinea si ragiona di quello che più aggrada a ciascheduno.

Seconda giornata: avventure a lieto fine grazie alla fortuna. La regina è Filomena. Le novelle più famose di questa giornata sono quella di Andreuccio da Perugia e quella della bella Alatiel.

Seconda giornata nella quale, sotto il reggimento di Filomena, si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia, oltre alla sua speranza, riuscito a lieto fine.

Terza giornata: avventure a lieto fine grazie all'ingegno. E' regina Neifile. In questa giornata una delle tante novelle anticlericali, quella di Masetto da Lamporecchio, scelta da [Pasolini](#) per il suo film sul Decameron.

Terza giornata nella quale si ragiona, sotto il reggimento di Neifile, di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse.

Quarta giornata: è re Filostrato vengono raccontate novelle di amori infelici. Tre le novelle da ricordare, quella di Ghismunda, figlia del principe di Salerno Tancredi, quella di Lisabetta da Messina e dei suoi crudeli fratelli e quella di Simona e Pasquino, non nobili come Giulietta e Romeo, ma altrettanto innamorati l'uno dell'altro.

*Quarta giornata nella quale, sotto il reggimento di Filostrato, si ragiona di coloro li cui
amori ebbero infelice fine.*

Quinta giornata: Fiammetta è la regina della giornata dedicata agli amori felici. Le novelle più note della quinta giornata sono quella di Nastagio degli Onesti, a cui si ispirò il pittore Sandro Botticelli per un suo dipinto, e quella di Federigo degli Alberighi, una novella molto triste nonostante il lieto fine.

*Quinta giornata nella quale, sotto il reggimento di Fiammetta, si ragiona di ciò che ad
alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse.*

Sesta giornata: la regina è Elissa, le novelle raccontano di personaggi che si liberano dai guai con risposte intelligenti. I protagonisti delle novelle di questa giornata sono sconosciuti come il fornaio Cisti o il cuoco Chichibio, o famosi come Giotto e Cavalcanti.

*Sesta giornata nella quale sotto il reggimento d'Elissa, si ragiona di chi con alcuno
leggiadro motto, tentato, si riscosse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o
pericolo o scorno.*

Settima giornata: Dioneo è il re, è la prima delle due giornate dedicate alle beffe in cui si raccontano le beffe che le mogli fanno ai mariti. La più nota di questa giornata è la novella di Peronella che insieme all'amante si prende gioco del marito senza che lui si accorga di nulla, Boccaccio prende ispirazione da un racconto delle Metamorfosi dello scrittore latino Apuleio.

*Settima giornata nella quale, sotto il reggimento di Dioneo, si ragiona delle beffe, le
quali, o per amore o per salvamento di loro, le donne hanno già fatte a 'lor mariti, senza
essersene avveduti o sì.*

Ottava giornata: la regina è Lauretta e si raccontano le beffe che gli uomini fanno alle donne e le donne agli uomini. Il più famoso dei beffati di queste novelle è Calandrino vittima di Bruno e Buffalmacco.

*Ottava giornata nella quale, sotto il reggimento di Lauretta, si ragiona di quelle beffe
che tutto il giorno o donna ad uomo, o uomo a donna, o l'uno uomo all'altro si fanno.*

Nona giornata: la regina è Emilia, le novelle hanno tema libero, ciascuno racconta quello che vuole. Ancora beffe, tra le più divertenti quella di Calandrino a cui fanno credere di essere "incinto" e quella di una badessa che se ne va in giro per il convento con in testa le mutande del suo amante.

*Nona giornata nella quale sotto il reggimento d'Emilia, si ragiona ciascuno secondo che
gli piace e di quello che più gli aggrada.*

Decima giornata: il re è Panfilo, nell'ultima giornata si ritorna seri, le novelle raccontano di uomini e donne che compiono imprese straordinarie per nobiltà e spirito di sacrificio, tra tutte spicca l'ultima novella che ha come protagonista Griselda, Petrarca la apprezzò al punto da tradurla in latino.

Decima giornata Finisce la nona giornata del Decameron incomincia la decima ed ultima nella quale sotto il reggimento di Pànfilo si ragiona di chi liberalmente ovvero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a fatti d'amore o d'altra cosa .

La poetica del Decameron è insieme edonistica e pedagogica. Edonistica perché le novelle dilettono e consolano, ovvero danno piacere (edoné in greco), pedagogica perché insegnano qualcosa : « *in quanto potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare* », ovvero le lettrici e i lettori leggendo potranno imparare come comportarsi nei diversi casi della vita.

La prima giornata si apre con una lunga introduzione in cui Boccaccio spiega come i dieci giovani si siano incontrati, perché abbiano deciso di allontanarsi da Firenze e di trascorrere il tempo raccontandosi novelle. E 'qui che si trova la descrizione della peste del 1348. Per sfuggire alla peste i giovani, incontratisi nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, decidono di abbandonare la città e di rifugiarsi in campagna. Lo spazio della campagna e il tempo trascorso lontano dalla città (due settimane durante le quali i dieci giovani si raccontano novelle per dieci giorni, escludendo, per motivi religiosi, i venerdì e i sabati), divengono uno spazio di ordine e equilibrio, un tempo di piacere e di vita gioiosa che si contrappongono allo spazio e al tempo pieni di disordine, dolore e morte che invade la città durante l'epidemia di peste.

Raccontare novelle è un antidoto al disordine morale e civile, al dolore, alla morte, è affermazione del desiderio di vita, piacere, ordine civile e morale da parte dei dieci giovani.

Nell'introduzione alla prima giornata Boccaccio descrive il primo incontro dei giovani scappati da Firenze e rifugiatisi in campagna con queste parole «*Non era di molto spazio sonata nona, che la reina, levatasi, tutte l'altre fece levare, e similmente i giovani, affermando esser nocivo il troppo dormire di giorno; e così se n'andarono in uno pratello, nel quale l'erba era verde e grande né vi poteva d'alcuna parte il sole; e quivi sentendo un soave venticello venire, sì come volle la lor reina, tutti sopra la verde erba si puosero in cerchio a sedere, a 'quali ella disse così: – Come voi vedete, il sole è alto e il caldo è*

grande, né altro s'ode che le cicale su per gli ulivi; per che l'andare al presente in alcun luogo sarebbe senza dubbio sciocchezza. Qui è bello e fresco stare, e hacci, come voi vedete, e tavolieri e scacchieri, e puote ciascuno, secondo che all'animo gli è più di piacere, diletto pigliare. Ma se in questo il mio parer si seguisse, non giucando, nel quale l'animo dell'una delle parti convien che si turbi senza troppo piacere dell'altra o di chi sta a vedere, ma novellando (il che può porgere, dicendo uno, a tutta la compagnia che ascolta diletto) questa calda parte del giorno trapasseremo. Voi non avrete compiuta ciascuno di dire una sua novelletta, che il sole fia declinato e il caldo mancato, e potremo dove più a grado vi fia andare prendendo diletto; e per ciò, quando questo che io dico vi piaccia (ché disposta sono in ciò di seguire il piacer vostro), faccianlo; e dove non vi piacesse, ciascuno infino all'ora del vespro quello faccia che più gli piace. Le donne parimente e gli uomini tutti lodarono il novellare. – Adunque, disse la reina, se questo vi piace, per questa prima giornata voglio che libero sia a ciascuno di quella materia ragionare che più gli sarà a grado. E rivolta a Panfilo, il quale alla sua destra sedea, piacevolmente gli disse che con una delle sue novelle all'altre desse principio. Laonde Panfilo, udito il comandamento, prestamente, essendo da tutti ascoltato, cominciò così. »

Il *Decameron* non è solo una raccolta di cento novelle, ma queste sono inserite in una cornice che racconta le dieci giornate trascorse dai dieci giovani. Ogni giornata si apre con una introduzione e si chiude con una conclusione, nella quale è inclusa una canzone cantata da uno dei dieci narratori, tutte le novelle sono precedute da un breve commento dei narratori. La cornice è importante perché tiene unite le novelle e dà loro una chiave di comprensione e interpretazione.

La critica ha individuato nelle novelle del *Decameron* tre temi principali: la fortuna, l'ingegno e l'amore.

La fortuna del *Decameron* è il caso, la sorte, non c'è disegno divino, non c'è provvidenza nel mondo decameroniano, le cose accadono per caso. Contro il caso, forza che incombe sull'uomo e lo sovrasta, l'uomo ha un'unica arma per lottare : l'ingegno, l'intelligenza. E solo contro il caso può lottare l'intelligenza umana, contro ciò che è predeterminato ogni atto di intelligenza è inutile e impotente. Nelle novelle del *Decameron* uomini e donne continuamente sono in lotta per sfuggire la sfortuna o tentare di volgere la cattiva in buona sorte.

L'ingegno è la capacità dell'uomo di risolvere situazioni difficili, avverse, di trarsi d'impaccio, di scampare un pericolo, di rifarsi di una perdita. Accanto ai furbi, agli astuti, ma anche alle donne e agli uomini intelligenti e lungimiranti, prudenti e avveduti, gli sciocchi, gli sprovveduti, gli ingenui che vengono beffati e derisi.

Infine l'amore è il terzo grande tema delle novelle boccacciane. Nel *Decameron* l'amore è una pulsione naturale alla quale è inutile tentare di resistere, come Boccaccio spiega nell'introduzione alla quarta giornata dove racconta la novella delle papere. Nelle novelle del *Decameron* l'amore è passione profonda e seria oppure gioco piacevole e leggero e non è mai presentato come vergogna o peccato.

Nella conclusione l'autore difende la sua opera dalle critiche che le sono state rivolte : in primo luogo Boccaccio confuta l'accusa di avere raccontato, e per di più indirizzandole alle donne, cose sconvenienti e in un linguaggio eccessivamente libero. Il poeta si difende affermando che ciò non è vero, e che se pure fosse vero questo non gli deve essere imputato come colpa: la realtà va descritta anche nei suoi aspetti più bassi e poco gradevoli; inoltre spesso il male non sta nella cosa in sé, ma in chi legge o vede e intende in modo perverso. « *E se forse pure alcuna particella è in quelle, alcuna paroletta più liberale che forse a spigolistra (bigotta bacchettona) donna non si conviene, le quali più le parole pesano che 'fatti e più d'apparer s'ingegnano che d'esser buone, dico che più non si dee a me esser disdetto d'averle scritte, che generalmente si disdica agli uomini e alle donne di dir tutto di "foro e caviglia e mortaio e pestello e salsiccia e mortadello"* (termini di uso comune che possono avere un doppio senso equivoco), *e tutto pieno di simiglianti cose. Senza che alla mia penna non dee essere meno d'autorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia a san Michele ferire il serpente con la spada o con la lancia, e a san Giorgio il dragone dove gli piace; ma egli fa Cristo maschio ed Eva femina, e a Lui medesimo che volle per la salute della umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando con due i piè gli conficca in quella. (...)*

Boccaccio rivendica, nelle ultime righe del brano riportato, il suo diritto a rappresentare la realtà per come è, in tutti i suoi aspetti. Per questo si utilizza per il *Decameron* la categoria di realismo.

Infine l'autore passa in rassegna le altre accuse a lui rivolte : che le novelle sono troppo lunghe, troppo scanzonate, di avere parlato male dei frati, da tutte Boccaccio si libera in

poche righe e tanta ironia, e si congeda ringraziando e rivolgendo un ultimo pensiero alle sue «*piacevoli donne*». «*E lasciando omai a ciascheduna e dire e credere come le pare, tempo è da por fine alle parole, Colui (Dio) umilmente ringraziando che dopo sì lunga fatica col suo aiuto n'ha al desiderato fine condotto. E voi, piacevoli donne, con la sua grazia in pace vi rimanete, di me ricordandovi, se ad alcuna forse alcuna cosa giova l'averle lette.* »

Con questo termine si intende il tentativo dello scrittore di rendere la realtà di luoghi, ambienti, situazioni, epoche storiche nei suoi racconti di invenzione, facendo sì che invenzione e rappresentazione della realtà risultino strettamente intrecciate.

Nelle novelle troviamo personaggi nobili, leali, virtuosi, onesti, santi, ma anche malvagi, disonesti, traditori, truffatori, peccatori, mercanti, nobili e popolani, preti e monache, uomini intelligenti e prudenti e altri ingenui e sciocchi, donne sensibili e oneste e altre lascive e corrotte; è presente tutta la gamma dei ceti sociali, dai più elevati (re, nobili, ricchi banchieri, potenti prelati) sino ai più umili (operai, contadini, servi).

Vastissima è anche la varietà di luoghi e ambienti: si va dalle corti ai bassifondi, dalla città alla campagna, dai luoghi vicini e noti – Firenze e le altre città della Toscana e dell'Italia – a terre e mari esotici, l'ambientazione storica varia invece dal XII al XIV secolo.

Alla varietà di tipi umani e di luoghi geografici e ambienti sociali corrisponde la varietà dei registri linguistici e stilistici delle novelle.

Nella cornice e in molte delle parti narrative delle novelle il tono è elevato e la prosa è costituita da periodi ampi e complessi sul modello della prosa letteraria latina, fatto che rende la prosa decameroniana talora di difficile lettura. Nelle novelle e soprattutto nelle loro parti dialogate vi è una grande varietà di registri stilistici e linguistici: comico, grottesco, elegiaco, tragico; le strutture sintattiche e le scelte lessicali sono semplici e colloquiali oppure elaborate e raffinate.

Nel XVI secolo la prosa di Boccaccio diviene il modello della prosa letteraria, così come la lirica di Petrarca diviene il modello della poesia. E 'Pietro Bembo, letterato veneziano, che in una sua famosa opera *Prose della volgar lingua* del 1525 propone ai letterati italiani due modelli: Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa.

UMANESIMO

Il Quattro - Cinquecento sono secoli di cambiamento della visione del mondo medievale. Questa grossa trasformazione viene definita con il termine di Rinascimento, rivoluzione che ha il centro di evoluzione nella penisola italiana. Si ha la centralità culturale dell'Italia in Europa. Umanesimo e Rinascimento sono un cambiamento rispetto al Medioevo. Tracce di Umanesimo, è da notare, vi sono anche nel Medioevo si veda per esempio Boccaccio preumanista per l'amore per i classici e la visione laica del mondo . Il Medioevo e il Rinascimento non sono movimenti antitetici. Fino a poco tempo fa per Rinascimento si intendeva il 1400 e il 1500, ora invece per indicare il 1400 si parla di Umanesimo, inteso come riscoperta degli studia humanitatis, riscoperta dei classici, nell'accezione di imitazione creativa di essi. Gli umanisti non erano epigoni, ma imitano ricreando, entrando in competizione con il modello. Per Rinascimento si intende la prima metà del Cinquecento (la seconda metà si indica con il termine di Età della Controriforma o Manierismo). Il massimo vigore si ha nel Quattrocento, il massimo livello nel Cinquecento, ma è una scuola accademica, astratta, fredda, formale, che si risolveva in Classicismo cortigiano che era solo imitazione formale espressione di un cultura elitaria. Vi è poi una differenza storico- politica: nel 1400 si affermano le Signorie e la pace, mentre nel 1500 c'è guerra, crisi economica e gli Stati italiani perdono la loro libertà e l'Italia diventa terra di conquista di Francia e Spagna. A ciò si aggiungono le scoperte geografiche e la Riforma; perciò i due secoli hanno una fisionomia comune, ma non identica. Il comune inteso come libera repubblica diventa signoria, fenomeno iniziato alla fine del 1200 e che si protrae nel 1300. Per evitare le diatribe si crea il podestà, arbitro delle parti, che spesso finì per accentrare il potere nelle sue mani . Si assiste alla legittimazione del potere assegnato a uno solo. A volte la Signoria poteva nascere per conquista armata. Da notare poi che le strutture del libero comune rimangono inalterate, ma svuotate di significato. Questo potere ereditario può essere legittimato da Papa o da Imperatore e allora la Signoria si trasforma in Principato. Esempi di Grandi signorie sono il Ducato di Milano (Visconti- Sforza), Ferrara (Estensi) Urbino (Montefeltro). Firenze è l'ultima signoria che si afferma (si ha in tal senso tutta una letteratura che difende la

libertà di Firenze), è la repubblica che dura più a lungo fino al 1435. Unica eccezione in questo contesto è Venezia che è una repubblica, ma è una repubblica oligarchica. Infatti il Quattrocento segna la scomparsa del libero comune, sostituito da forme di potere monarchico. Il centro della vita politica diventa il signore, che è paragonabile al grande signore feudale, a differenza che quest'ultimo che doveva rispondere al re. Il centro della vita culturale è il signore, che si circonda di cenacoli di artisti, espressione della sua volontà. Il signore crea così una corte. Questi artisti lodano il signore e l'arte diventa strumento di propaganda della casata e del principato del signore. Nasce il fenomeno del mecenatismo: il signore dà alloggio e stipendio agli artisti, che ricambiano con la propria arte. Il modello è il principato augusteo, e l'arte viene concepita come una forma di investimento. C'è una gara tra le varie corti, gli artisti vengono contesi. Nel comune il popolo partecipava liberalmente alla vita dello stato, ora no, non si è più cittadini, ma sudditi, non più soggetti politici attivi, perché si devono adeguare alle leggi imposte dal signore. Manca lo scambio, il confronto. Si ha una grossa separazione del Signore e della sua corte e il resto della società. Le corti elaborano un proprio modello di vita che non escono dalla corte, toccano solo la grande borghesia e non sfiorano il popolo. La cultura strettamente elitaria delle corti non passa all'esterno. Il comune era una piccola porzione di territorio; non è più così nel Quattrocento i principati tendono a diventare stati regionali. Non più policentrismo, ma creazione di potenze. Questi stati regionali entrano in contrasto reciproco tra loro fino alla metà del Quattrocento, ma con Lorenzo il Magnifico si cerca un equilibrio. Infatti dal 1454 al 1494 si ha un grande periodo di pace che dà stabilità e permette la fioritura sia economica sia artistica. Nel Cinquecento gli stati italiani non sapranno combattere contro la Spagna di Carlo V e la Francia di Francesco I. Il Trecento aveva segnato una grande espansione economica che cessa alla fine del secolo per carestie. Nel 1400 la situazione migliora anche se ci sono differenze rispetto al Trecento. Nel comune si ha una borghesia attiva, industriale e mercantile. Nel Quattrocento si ritorna alla terra, alla capitalizzazione sulla terra, abbandonando un po' il Commercio. La borghesia quattrocentesca non tende a far girare il denaro e lo investe in terreni, ville, palazzi. La borghesia quattrocentesca tende ad imitare signori, tende a elevarsi. Ma questo riguarda solo una parte della società; si ha peggioramento delle classi inferiori e un arricchimento della grande borghesia. Le grandi masse rimasero estranee alle idee dell'Umanesimo. Se il Medioevo si adegua la principio d'autorità, nell'Umanesimo si forma la creazione di uno spirito critico scientifico (Leonardo): nasce l'empirai, visione laica del mondo e della vita, esaltazione dell'uomo al centro del mondo.

Tutti questi valori restarono patrimonio di pochi privilegiati. Il popolo invece mantenne la sua cultura orale folclorica, fatta di riti, di proverbi, di canti popolari. E' la corte il centro dell'elaborazione umanistica - rinascimentale. Il signore è un vero mecenate protettore delle arti, spesso anch'egli poeta e artista, come Lorenzo il Magnifico. L'ideale di vita era fondato sul gusto estetico, sull'armonia, sull'eleganza. Gusto per il bello in tutte le sue forme, atteggiamento edonistico tipico della vita quotidiana. Questo edonismo si accompagna ad una particolare riflessione esistenziale per cui la vita è breve e fugava. Questa sensibilità non si traduce nel contemptus mundi, ma anzi nel contrario perché si deve godere di qualunque piacere possibile in vita. La corte è un mondo nel mondo, società ideale, il massimo che l'uomo possa realizzare nella vita terrena. All'interno della corte l'artista non produce autonomamente, perché è il signore il committente dell'opera d'arte. L'opera d'arte deve esaltare la sua politica e casata o avere funzione di intrattenimento e decorazione. L'opera d'arte non nasce da estro, ma per commissione. Le opere letterarie hanno il compito di elogiare il signore. Il poema cavalleresco elogia la dinastia del signore di cui si va a cercare le origini con l'epica, anche se è solo un pretesto nell'economia dell'opera. Vi sono opere d'intrattenimento come composizione pastorali e romanzi d'amore, che sono come pitture per decorare. Momento fondamentale della corte è la festa e il matrimonio. Altro elemento importante è la rappresentazione teatrale come spettacolo di corte che si realizza nei banchetti. L'intellettuale produce per la corte e vive nella corte, tant'è che la sua opera è l'elaborazione dei valori o celebrazioni di essa. L'intellettuale comunale vive nella realtà, mentre quello di corte vive distaccato dalla realtà. La sua opera parla già a un pubblico preselezionato anche se l'Orlando Furioso o la Gerusalemme liberata divennero patrimonio di tutti poi. L'intellettuale non è libero, la sua opera non nasce dal moto interiore, ma per commissione. Ariosto e Tasso vivono questo rapporto come vincolante e soffocante. Si è tutti subalterni al signore e il rapporto tra signori e intellettuali non è così idillico come appare. Ariosto dice che il poeta è un servo di secondo piano e la corte stessa non è un luogo così raffinato come dovrebbe essere, in cui domina il servilismo (Ariosto) ed è un magazzino di ciance (Tasso). Altri luoghi di produzione di cultura sono le Università, biblioteche, botteghe di artisti e stampatori. Altri centri di scambio e di idee sono le Accademie, che nascono vicino alla corte, per volontà di essa. Lorenzo è protettore dell'Accademia Platonica, mentre Alfonso fu protettore della Pontaniana. L'Accademia è un centro culturale in cui i dotti, amici tra di loro, si scambiavano idee e conoscenze. Non c'è distinzione tra docente e discente come l'accademia platonica. Suo scopo è la ricerca del sapere e della verità. nel 1500 le

Accademie non più luoghi di studi aperti, ma settoriali. L'Accademia della Crusca si dedica agli studi linguistici, mentre quella dei Lincei agli studi scientifici. Saranno luoghi di cultura fino al Settecento. La Crusca, composta da puristi, propongono come Italiano la lingua del Trecento che è la lingua di Petrarca (lirica) e di Boccaccio (prosa).

Visione del mondo

Il Medioevo aveva una visione squisitamente teocentrica, nel senso che ogni cosa viene ricondotta a Dio. Dio, in questa ottica, è motore della realtà e della storia. L'Umanesimo propone una visione antropocentrica, l'uomo è protagonista e autore della propria storia. L'uomo è la centro del mondo in una visione laica. Il Medioevo rappresenta l'uomo come creatura fragile, insidiata dal male, la cui vita terrena è solo un passaggio. Questa visione viene ora superata: l'uomo non è più diviso tra anima e corpo ma come unità, l'uomo è in grado di contrastare le forze del non io, della fortuna, in un rapporto dinamico con il reale grazie alla sua forza e intelligenza. Nel trattato Sulla dignità dell'uomo di Pico della Mirandola, l'uomo appare come una creatura positiva che domina se stesso e la realtà esterna, plasmandola secondo i propri desideri. Compito dell'uomo non è di reprimersi, ma di esprimere liberamente tutte le potenzialità che sono state date da Dio. Il corpo è il mezzo per fare ciò che viene rivalutato. Corpo elemento indispensabile per realizzare l'armonia, la sua pienezza. Questo non è un'ideale originale, riprende la paideia. Il superamento dell'asceti e la rivalutazione del corpo non deve portarci a considerare il Medioevo religioso e l'Umanesimo ateo. L'Umanesimo è laico ha una religiosità meno dogmatica e superstiziosa, essendo più filosofica. Il neoplatonismo di Marsilio Ficino non nega Dio, ma rivendica l'importanza della realtà terrena. L'uomo deve impegnarsi nella vita terrena (celebrazione della sua laboriosità). Visione naturalistica: la natura si deve espandere e deve essere accettata per quella che è. La vita deve essere libera di espandersi senza le sovrastrutture che la opprimono come il peccato. La Chiesa tollerava questa visione perché era una rivoluzione d'elitaria che riguardava ambienti ristretti, e non era un pericolo. Poi nel Cinquecento anche la Chiesa diventerà una corte con Giulio II e Leone X. Vi era un valore edonistico intrinseco in questa visione. Il piacere non deve essere più mortificato o sublimato, ma deve essere ricercato. Alla luce di questa visione del mondo si riscopre il mondo classico. C'è una rinascita della civiltà classica, liberata dalle sovrastrutture allegoriche medievali. Avviene questa riscoperta perché era una cultura laica in cui l'uomo era artefice del proprio destino e capace di plasmare il reale.

Anche la cultura classica apprezzava il bello e il dominio razionale degli istinti. Gli Umanisti si rivolgono al mondo classico, perché è una scala graduata, è un paradigma per l'uomo del Quattrocento. Conoscere il mondo classico equivale a conoscere se stessi. I testi vengono letti e corretti filologicamente. Enorme ampliamento quantitativo dei testi rispetto al mondo medievale. Caccia ai testi antichi nel Quattrocento. Sono riscoperte molte opere di Cicerone e il *De rerum natura* di Lucrezio, testo importante per la visione meccanicistica e deterministica. Si comincia a conoscere per via diretta la cultura greca. Si riafferma il bisogno di conoscere la lingua greca e molti studiosi vennero da Bisanzio a insegnare. Non solo si allarga quantitativamente, ma qualitativamente, il mondo classico. Il Medioevo non aveva distacco storico e leggeva con i suoi stereotipi e allegoricamente i testi classici (il viaggio di Enea è il viaggio dell'anima, il puer della IV bucolica identificato con Cristo). Gli Umanisti hanno il senso della profondità storica e sono i primi a definire la media età tra il passato e il presente. Gli umanisti cercano il testo classico, il più possibile corretto. Con il Quattrocento nasce la filologia, confronti tra manoscritti per ricerca della fonte più credibile e corretta, la lezione corretta, per leggere il testo più fedele all'originale. Carattere di oggettività e scientificità importante per l'umanista: il testo classico significava raccogliere informazione per recuperarla nel suo contesto politico e storico e non in un altro contesto. Per andare alla ricerca del testo corretto bisognava ricercare i dati, in una ottica critica che non era accettazione passiva delle fonti. La nascita della filologia segna la nascita dello spirito critico. Il Medioevo accettava passivamente i dati tramandati. Ora nell'umanesimo non si ha più accettazione acritica del sapere, non più dogmatismo. La cultura del Quattrocento è caratterizzata dall'empirismo, pragmatismo, di fare esperienza, analisi verifica sperimentale, prova dei fatti. L'incarnazione di questa concezione del sapere è Leonardo da Vinci. Poi il metodo della filologia si estende in tutti i campi, producendo una cultura meno aristotelica, più pragmatica. La cultura diventa conoscenza della civiltà e della letteratura classica. Gli umanisti ritengono che la conoscenza del mondo classico serva a educare al bello e al bene. Significa provare sentimenti più nobili, ingentilire l'animo per aprirlo al buono e al bene. Si ha una grande importanza della filosofia e dell'eloquenza. L'uomo raggiunge l'equilibrio anche con l'educazione del corpo. Il mito umano quattrocentesco è l'uomo che realizzi in tutte le sue componenti spirituali e fisiche l'armonia. Tutti gli elementi che nel mondo classico facevano parte dell'*humanitas*. La conoscenza del mondo classico non forma solo il singolo, ma anche la collettività. Moniti per l'uomo anche nella sua dimensione civile. Questo è sentito soprattutto nell'umanesimo

fiorentino, perché è la repubblica che dura più a lungo poi perché c'è l'umanesimo civile che non considera solo l'individualità e considera invece il mondo classico paradigma del vivere sociale. Nelle altre corti e nella Firenze divenuta medicea domina la figura del cortigiano. Lo studio del mondo classico diventa gusto che distingue dalla rozzezza del volgo. Ma quando non diventa strumento di vita, di educazione, ma imitazione del bello in una perfezione simbolica, mito letterario si passa dal Classico al Classicismo. Cultura come decorazione, non mondo reale, ma mondo libresco, evasione nella letteratura. Il Classicismo si afferma sempre di più perché la civiltà del Quattrocento è fortemente estetizzante e idealizzante. Visione platonica, realtà vera quella delle idee (questa visione si affermerà nella Firenze medicea, accademia platonica)

Lingua

Nell'età comunale vi era il trionfo del volgare sul Latino, perché vi era una letteratura a fini educativi e diretta ad una larga massa di persone, la borghesia. Questa linea subisce un'inversione nel Quattrocento. Il recupero integrale della civiltà classica porta a riconsiderare il Latino come lingua letteraria. L'Umanesimo latino si ha nella prima metà del Quattrocento. Il Latino usato dagli umanisti è molto diverso da quello usato nel Medioevo. Nel Medioevo il Latino era lontano dal Latino classico. Ora gli umanisti ripropongono un latino rimodellato per la prosa su Cicerone, sul classicismo augusteo, per la poesia su Virgilio, Ovidio, Tibullo e Propertio. Non è imitazione passiva, gli umanisti non imitano, ma ricreano entrano in competizione, rivivono il fatto. Latino che compete con il latino classico per misure, equilibrio, eleganza, proporzione che sono poi valori della classicità, che stanno alla base della visione del mondo quattrocentesco. Il volgare viene usato come lingua di comunicazione e per testi meno dotti. Alcuni umanisti scrivono in volgare, ma in un volgare illustre modellato sul latino (già tentato da Petrarca nel Canzoniere). Dalla metà del Quattrocento in poi si ha un'inversione di tendenza il volgare diventa lingua letteraria. Volgare però modellato sul latino dei classici con costrutti dotti, periodo ampio, discorso retoricamente molto sostenuto, con citazioni dei classici con latinismi. Umanista persona dotta che sa citare toppi e sa fondere tutte le citazioni in un'opera nuova, secondo il concetto della dotta varietas. L'umanista ha un bagaglio culturale grandissimo che cita e mescola citazioni dai classici latini, dalla tarda latinità fino a Dante e Petrarca. Il volgare quattrocentesco è quello fiorentino, ma ogni corte mantiene caratteristiche peculiari che fanno riferimento all'area geografica dove si trova. Ci sono delle macchie, delle coloriture della corte. Solo nel Cinquecento si avrà

la codificazione della lingua, una lingua pura fondata sul volgare fiorentino trecentesco; nel 1400 ci sono maggiori libertà, fiorentino con inflessioni diverse a seconda dell'autore o di produzione.

La letteratura umanistica in volgare

La letteratura quattrocentesca in volgare è ricchissima, contraddistinta dallo sperimentalismo e da molti generi (nel Cinquecento la letteratura più rigorosa e selettiva, con rispetto di norme e di generi precisi). Nel Quattrocento da una parte si riprendono generi già codificati (la novella da Boccaccio, e la produzione lirica sulla scia di Petrarca), dall'altra ritornano generi tipici della tradizione classica, come epistole, il trattato platonico, genere frequentatissimo, l'egloga (cioè la poesia bucolico - pastorale) che era un genere non apprezzato nel Medioevo, il poemetto mitologico. La letteratura produce anche dei generi nuovi, che non esistevano nella letteratura classica, né nella tradizione medievale italiana, come il poema cavalleresco, che è l'evoluzione dei generi medievali come la *chanson de geste*, i cantari, il romanzo cortese cavalleresco, che trovò autori come Pulci, Boiardo, Ariosto. Un altro genere totalmente nuovo è il poema pastorale scritto in versi e in prosa, poema ambientato nell'Arcadia, un mondo idillico. Compiono anche generi popolari. Gli Umanisti non pescano solo nella tradizione alta, ma anche nella tradizione popolare. Alcuni generi vengono così nobilitati come i canti carnascialeschi (che derivano da tradizioni giullaresche), i canti a ballo (cantati durante le feste popolari per la Primavera ad esempio), generi questi molto frequentati soprattutto a Firenze con autori come Lorenzo il Magnifico e Angelo Poliziano. Questi canti, anche se nobilitati, portano in sé le rime e i suoni popolari. Il Quattrocento non risponde a un sistema già codificato e rivela un gusto per la poliedricità e per lo sperimentalismo. Per esempio Poliziano, un autore campione della *docta varietas*, non disdegna, come Lorenzo il Magnifico, di pescare dalla tradizione popolare, proprio perché non c'è regolarità, non c'è un canone per l'autore. Invece nel Cinquecento la libera creatività dell'autore dovrà soggiacere ai generi.

Prosa non narrativa

Essendo il mondo classico paradigma per l'uomo quattrocentesco, si ha la riscoperta dei generi della cultura classica. Ritornano le lettere e i trattati. L'epistolografia era un genere molto praticato nel mondo classico (Cicerone) e anche parzialmente nel Medioevo (Petrarca). Si assiste a una grossa osmosi culturale nel Quattrocento, scambio di idee tra intellettuali, perché i dotti amano il dialogo attraverso lettere. Le lettere quattrocentesche perdono il carattere di confessione intima (come in Cicerone e in Petrarca), perché permettono lo scambio ideologico e la circolazione dei pensieri. Le lettere sono discussioni a distanza tra dotti. Il trattato è il genere più importante della prosa non narrativa. Si divide in due tipi quello platonico e quello aristotelico. Il trattato platonico è un dialogo, confronto tra posizioni, dove scaturisce la verità tramite il metodo maieutica - socratico. Il trattato aristotelico è l'esposizione rigida di un'idea. Il dialogo platonico è prediletto nel Quattrocento, mentre nel Cinquecento domina il dialogo aristotelico. Nei vari trattati si trovano tutti i temi essenziali della cultura e della civiltà umanistica. Molti trattati sono in latino, ma i più importanti sono in volgare, come i "libri della famiglia" di Leon Battista Alberti, uomo a tutto tondo che riesce a realizzare nel miglior dei modi possibili l'ideale umanistico, essendo archeologo, architetto, fisico e letterato. Il trattato albertiano era una sorta di vademecum di consigli per la formazione dell'uomo quattrocentesco, di questioni pratiche come la vita familiare, la necessità di realizzare tutti i suoi componenti (naturalismo), esaltazione della virtù dell'uomo, per contrastare la fortuna, in una prospettiva laica. Il trattato di natura politica si divide in due tipi, quello di tipo democratico - repubblicano, di tipo signorile monarchico. Il primo tipo è di produzione fiorentina, perché Firenze è stato libero comune più a lungo. Firenze poi era stata il centro dell'umanesimo civile (esaltazione del libero cittadino), non del perfetto cortigiano. In questi trattati vengono esaltati e analizzate le strutture di Firenze e la fiorentina *libertas* che fa rivivere i fasti della Roma repubblicana, instaurando un confronto tra Firenze polo positivo e la Milano viscontea polo negativo. I secondi erano trattati prodotti dalla civiltà signorile monarchica. Si incentrano sulla figura del principe, con intento encomiastico, delineando un modello ideale che si riallaccia ai *specula principum* medievali, che erano cataloghi di virtù del perfetto sovrano tracciando delle virtù estremamente cristiane. Però c'è una differenza ora le virtù sono laiche, come la magnificenza e la maestosità. Si confronti il *De Principe* di Giovanni Pontano, umanista napoletano che dedica la sua opera a Alfonso d'Aragona. Poi nel Cinquecento Machiavelli avverte la necessità del principe in Italia (identificato nel Duca Valentino, cioè Cesare Borgia), ribaltando questa visione, perché il principe non deve essere un

modello umano. Non è importante l'eticità delle azioni, ma la politicità delle azioni. Inoltre si è avuta una buona produzione storiografica. La storia venne intesa modernamente come succedersi di età, non un continuum. Gli umanisti hanno il senso che prima non c'era della prospettiva storica. La storiografia umanistica trova i suoi modelli in Tacito, Livio, Svetonio e non più cronachistica, ma diventa analisi e ricerca delle cause, ricostruzione della storia laicamente prodotta dall'uomo, prodotta dalle passioni, dalle ambizioni, dalle passioni umane. Analizzare la storia significa analizzare l'uomo. La storia non è più dettata dalla provvidenzialità divina. La storia è maestra di vita, non si conosce il pasto per un mero gusto erudito, significa conoscere il presente. Conoscere gli errori del passato diventa sprone per evitare gli stessi errori e capire gli impulsi positivi per realizzare l'uomo nel suo divenire storico.

Lirica d'amore

I maggiori esponenti furono Giovanni Pontano (anche se è un umanista esclusivamente in Latino, il suo modello non è Petrarca, ma Catullo, Tibullo, Propertio, Ovidio, Virgilio, poesia che quindi gareggia, imitando forma e contenuto con l'elegia latina), Matteo Maria Boiardo, attivo alla corte estense, che scrisse anche un poema cavalleresco, Iacopo Sannazzaro attivo a Napoli, che scrisse anche un poemetto mitologico idillico, e Lorenzo il Magnifico. Anche se pochi furono i nomi tanta fu la produzione della lirica d'amore. Quantitativamente ampio anche il numero dei poeti cortigiani. Vi è una pleora, miriade di questi, tant'è vero che si parla di Petrarchismo cortigiano, produzione lirica ispirata a Petrarca. Questa produzione è definita anche Petrarchismo eterodosso. L'imitazione di Petrarca non è esclusiva, ci sono degli echi degli elegiaci latini, Dante, Stilnovisti e Boccaccio. Anche a livello linguistico: non c'è la concinnitas di Petrarca, non c'è monolinguismo, con inserimento di idiotismi e flessione particolari. Nel Cinquecento ci sarà il Petrarchismo ortodosso, dove Petrarca sarà l'unico modello sia a livello contenutistico sia a livello formale (imitazione vincolante). Nelle opere dei poeti cortigiani (come il Tebaldeo, l'Aquilano, il Cariteo) emergono delle caratteristiche comuni. Infatti un dato comune è il carattere frammentario ed episodico, non c'è la volontà di costruire un canzoniere equilibrato come Petrarca, non centrano in una particolare espressione amorosa. Si concentrano nell'imitazione tecnico-formale di Petrarca, imitazione dei topoi, degli elementi più esteriori e non profondi di Petrarca. La loro poesia è una costruzione iperbolica, costruita su un elemento petrarchismo. Partire

da un elemento minimo per poi variarlo in vista del raggiungimento del sillogismo finale, l'arguzia per colpire il lettore. E' una poesia pretestuosa che mette in evidenza il virtuosismo. Una poesia più genuina è quella degli *Amorum libri tres* o *Amores* di Boiardo, poeta quattrocentesco, autore anche dell'*Orlando innamorato*. Il primo tratta della gioia dell'amore, il secondo della disillusione dell'amore, il terzo parla della quieta malinconia e della rassegnazione della fine di esso. Boiardo imita il percorso ascetico petrarchismo dalla materializzazione alla spiritualizzazione. Ma è originale perché c'è l'assenza della docenza perché canta l'amore in maniera edonistica e naturalistica. E' un'opera piena di vitalità, esuberante, sensuale. La descrizione della natura non è evanescente, ma reale, non conosce la malinconia e la riflessione descritta da Petrarca. Sannazzaro imita invece, sia sotto il punto di vista formale e contenutistico, in modo rigido Petrarca. Lorenzo il Magnifico seleziona le poesie d'amore scritte da lui e fa ad ognuna un commento, una presentazione, come la *Vita Nova*, seguendo un percorso anche simile all'opera dantesca, cioè il distacco dalla materialità. Altri temi sono il lamento contro la fortuna, la malinconia derivata dalla consapevolezza della vanità delle proprie azioni (come Petrarca), l'incertezza dell'anima, accidia, oscillazione degli stati d'animo, ricerca della solitudine. Il tema della solitudine, anche se è di derivazione petrarchista, dà origine a temi originali, come il bisogno di pace, la nausea verso il potere, verso la vita affannosa, l'aspirazione di Lorenzo di trovare pace. Poeta che conosce la durezza della vita e cerca un'evasione e allontanamento dalla realtà. Lorenzo il Magnifico ci ha lasciato anche i canti carnascialeschi, canti intonati dal popolo nel corso delle sfilate per il carnevale. Canti di derivazione popolare, nobilitati dalla letterarietà di Lorenzo. Le canzoni a ballo cantate al calendimaggio sono componimenti popolareschi, introdotti nella tradizione colta per la mediazione di Poliziano. In questi canti domina l'edonismo, il naturalismo, l'invito di ricercare nella vita il piacere con la consapevolezza malinconica che tutto finisce, tutto passa. Nei canti carnascialeschi vi è il motivo dionisiaco, lo slancio verso la gioia, la celebrazione della gioia da godersi, perché fugace. Questo atteggiamento culturale è tipico dell'umanesimo laurenziano, che fa da contrappasso al neoplatonismo ficiniano, cioè al deprezzamento della realtà materiale per elevarsi nella spiritualità.

Filone comico - burlesco

E' un filone che idealmente si oppone al genere alto e selettivo del petrarchismo. Nel Quattrocento si ha questa produzione che si rifà alla tradizione goliardica e alla poesia comico-realistica. Il centro di questa poesia è la beffa, la materialità e la fisicità della vita,

la parodia del sublime e del bello. Il suo scopo era quello di divertire al corte. Grande sperimentalismo di questi autori, tra cui si annoverano Lorenzo il Magnifico, e Domenico di Giovanni detto Burchiello. La burchia era un tipo di imbarcazione destinata al trasporto di merci varie e eterogenee. Infatti la sua poesia era enumerativa, elencativa e caratterizzata da ammassare oggetti, cose senza ordine logico e senza inquadrature storiche. Lo scopo della sua poesia mira al non senso e a sollecitare la fantasia del lettore data dall'accostamento bizzarro, insolito di oggetti (esempio nominativi fritti e mappamondi). Essendo una poesia comica, Burchiello può poetare su tutto, anche sugli elementi più prosastici. Lorenzo è più interessante. Nei beoni fa un elenco dei più grandi bevitori di Firenze, riallacciandosi alla tradizione dei carmina potatori. Nella Nencia da Barberino richiama il genere della pastorella e il genere idillico - bucolico per farne la parodia. La trama verte sull'amore di un pastore del contado, Vallera, non corrisposto vero Nencia del contado di Barberino (topos dell'amore impossibile parodiato). Vallera gioca a fare il poeta, ma è un uomo rozzo, elenca la bellezza di Nencia, paragonandola a cose non certo elevate e nobili. Vallera fa la parodia della tradizione classica del poeta - pastore, con intento parodico per far sorridere il lettore colto. Essendo Vallera un pastore ignorante richiama la satira del villano e dello stupido di Boccaccio. Il signore doveva provare divertimento nell'immedesimarsi nella figura di questo pastore, che era la caricatura del pastore innamorato e del luogo ameno, parodia dei generi più amati dalla corte. Questo componimento richiama per certi versi Rosa Fresca allenatissima.

Poemetti idillico - mitologico

In questo tipo di poemetto assume molta importanza l'elemento bucolico - pastorale. E' un genere molto amato, divenuto un topos della letteratura umanistica. E' un genere autonomo, ma la componente idillica è presente anche in altri generi. Lorenzo il Magnifico scrisse Ambra e Corinto. Ambra riprende il Ninfale fiesolano di Boccaccio e narra la vicenda della ninfa omonima amata dal fiume Ombrone e trasformata da Diana in rupe. Oltre al gusto idillico, qui si riprende il tema metamorfico (Ovidio). Il Corinto è un poemetto pastorale che riprende la bucolica classica, lamento di un pastore non amato da una ninfa. E' il luogo ameno con la presenza di leggiadre ninfe, piante fiorite, fonti smeraldine, luogo verdeggiante in cui i pastori effondono la loro poesia secondo lo schema della bucolica teocritea (dal nome del poeta ellenistico Teocrito). Ambiente sereno in cui non sembra trascorrere il tempo, è l'antitesi della Nencia da Barberino. Il luogo ameno è amato perché anche la corte è un luogo ameno. L'Arcadia di Sannazzaro

è il capolavoro del genere bucolico, ma non è un poemetto, è un prosimetrum composto da 12 egloghe e da 12 prose. Il disegno narrativo è esile. Il protagonista, Sincero, è una proiezione del poeta stesso; prima è spettatore del mondo bucolico poi racconta la sua storia, del volontario esilio per dimenticare un amore infelice. Poi Sincero abbandona questo mondo edenico e ritorna a Napoli dove apprende la morte dell'amata. Un elemento interessante è che la dimensione narrativa si afferma sempre di più man mano che si procede nell'opera. All'inizio era nata come opera di evasione bucolica. Infatti domina la descrizione di questo altrove idealizzato, come giardino delle delizie, caratterizzato dalla gioia, dalla felicità e serenità. Fino al Settecento il gusto per l'ambiente arcadico di Sannazzaro rimane un topos non solo nell'ambito letterario, ma anche pittorico. Il tema dell'amore dolce prigioniero pone Sannazzaro sulle orme di Petrarca, ma c'è l'influenza sia formale sia contenutistica della Vita Nova: entrambe infatti sono biografie idealizzate.

Cantari cavallereschi

Sono componimenti popolari narrativi in ottave concepiti per essere cantati oralmente. Componimenti che si rifacevano alla materia cavalleresca. Realizzano una commistione tra la materia carolingia (Chanson de Jeste) e materia bretone (romanzo cortese cavalleresco), cantati da specie di giullari allo scopo di divertire. Questi cantari avevano ben poco dell'eticità della Chanson de Jeste soprattutto incentrati sulla magia, sulle avventure, sull'esotico, sull'amore (temi del romanzo cortese cavalleresco). Amore importante perché rientrerà nel poema cavalleresco. Nei cantari si ha un gusto per il comico e per l'iperbole. Il comico confluirà nel poema eroicomico e questo gusto per l'iperbole, per il pantagruelico confluirà nei poemi cavallereschi. Il poema cavalleresco è la nobilitazione cortigiana dei cantari. Importante perché la cultura umanistica in tal modo assorbe l'epica medievale. I cantari sono il nucleo da cui si sviluppa il poema cavalleresco. I cantari nascono orali, i poemi cavallereschi nascono in veste scritta per essere pubblicati. Cambia perciò la destinazione: i cantari sono per un pubblico popolare, mentre i poemi cavallereschi erano destinati a un pubblico colto, cortigiano. I cantari sono anonimi scritti da poeti-giullari, i poemi cavallereschi hanno un preciso autore, autore in grado di controllare retoricamente l'opera. L'Orlando Innamorato di Boiardo è un poema cavalleresco che rappresenta il processo serio di assunzione della materia dei cantari all'interno della cultura umanistica, mentre il Morgante di Pulci è l'esito comico. L'Orlando innamorato nasce in un contesto signorile (Ferrara), mentre il Morgante nasce in un contesto diverso, la Firenze medicea che ha mantenuto un forte senso repubblicano.

L'Orlando innamorato esprime la nostalgia per il mondo medievale perché la Corte estense amava idealizzarsi rifacendosi al *modus vivendi* delle corti medievali. Il poema si fonde sul codice cavalleresco. Celebrazioni del codice cavalleresco che deve essere riproposto nella realtà estense. Valori non passati, ma che hanno validità nella realtà attuale. Il Morgante è un'opera comica che fa la parodia del mondo cavalleresco. Non si ha l'idealizzazione umana del reale dell'Orlando perché il Morgante insiste sul reale. Diversi anche gli antecedenti letterari. L'Orlando riprende l'epica francese, mentre il Morgante riprende l'epica francese, innestando il gusto per il basso della poesia comico realistica che andava da Cecco a Burchiello. L'Orlando innamorato è scritto in fiorentino trecentesco sui cui si innescano idiotismi padani, mentre il Morgante è scritto in un fiorentino parlato.

Morgante

E' un poema eroicomico scritto in ottave che ha subito due edizioni. La vicenda prende le mosse dall'abbandono della corte di Carlo Magno di Orlando, sdegnato dalle accuse di Gano di Maganza. Orlando incomincia a peregrinare in ogni dove e incontra Morgante, un gigante pagano, che gli riesce a convertire e diventa suo scudiero. Spesso le sue avventure si incrociano con quelle dei paladini, in modo particolare Rinaldo. I due si recano in Persia dove Rinaldo si innamora di una bella saracena. Queste vicende cavalleresche sono contrappuntate dalle imprese di Morgante e di Margutte, essere iperbolico per metà gigante e per metà nano. Le imprese di Orlando e Rinaldo sono nobili, mentre quelle di Morgante e di Margutte sono pantagrueliche (bere e mangiare) Margutte muore scoppiando dalle risa vedendo una scimmia che vuole calzare i suoi stivali, mentre Morgante muore morso da un granchiolino. I due paladini, Orlando e Rinaldo, dopo aver compiuto molte imprese, attraversando lo stretto di Gibilterra, ritornano a Parigi dove Orlando viene riabilitato e viene sventato il tentativo di tradimento di Gano in favore dei re dei saraceni, Marsilio. Nella prima edizione Gano viene perdonato; nella seconda edizione, in cui c'è la descrizione della rotta di Roncisvalle, Gano viene giustiziato. Al centro del Morgante c'è l'intento di degradare e di fare la parodia del genere epico. Pulci segue un genere per poi farne il controcanto. Al centro del Morgante vi è la parodia dell'epica carolingia e del mondo cavalleresco francese. Questo rovesciamento è molto evidente soprattutto nei personaggi. Carlo Magno non è presentato con un alone di sacralità, ma come un vecchio tonto che si ingannare da Gano di Maganza. I paladini, sia Orlando sia Rinaldo, non hanno niente della sacralità e dell'eroismo sacrale della *chanson*

de meste, ma sono un po' ribaldi. Orlando è un facilone, Rinaldo passa agevolmente da un'azione generosa a una da avventuriere. Più che epiche imprese ci sono zuffe abbastanza comiche. Lo stesso confronto militare si abbassa di toni. Più che acciai e spade dominano le legnate, le zuffe e i salti. Presentazione dei comprimari, i coautori sono iperbolici, Morgante e Margutte, che compiono imprese lontanissime dal genere epico. Sono autori di imprese fatte all'insegna degli aspetti materiali e fisici dell'esistenza e sono fatte per divertimento. Nel Morgante c'è una comicità grassa irriverente: un'impresa dei due è di recarsi in una osteria e mangiare tutto quello che offre l'oste e poi invece di pagare incendiano l'osteria. Il Morgante è un'opera che ha come fine il riso, la deformazione di un mondo con i suoi ideali. Il burlesco è il fine dell'opera, anche se, pur avendo come fine il riso, Pulci tocca registri diversi dal grottesco al patetico, dal plebeo all'aulico, dal furfantesco all'eroico. Ma all'interno del Morgante ci sono anche spunti seri: il diavolo Astarotte, personaggio di secondo piano, che ama fare lunghe discussioni filosofiche. Questi trasformandosi in cavallo alato per aiutare i paladini a passare Gibilterra in volo dice che al di là di Gibilterra ci sono altre genti, altre religioni gradite ugualmente a Dio. Infatti qualunque religione se sentita sinceramente è gradita a Dio. Concezione aperta di Pulci alla tolleranza di stampo umanistico, che è esaltazione della curiosità e della conoscenza, essenza della dignità umana. Gli uomini devono fare esperienza. Siamo molto lontani dal dogmatismo medievale. In questo atteggiamento è ravvisabile lo spirito più genuino della cultura quattrocentesca. Dal punto di vista della lingua, il fondo linguistico è il fiorentino vivo e parlato. A questo si innesca una forte duttilità. Pulci attinge ai gerghi tipo quello dei furfanti. Sa amalgamare questi con citazioni dotte, scientifiche, filosofiche. Impasto molto vivo con il gusto della deformazione e corruzione, con forte gusto espressionistico. Pulci riesce a plasmare la lingua a seconda degli usi. Poliedricità e versalità della lingua. E' un'opera comica anche dal punto di vista del significante che colpisce molto bene il lettore.

L'Orlando innamorato

L'altro grande poema cavalleresco, ma serio, scritto da Boiardo. Se il Morgante pone al centro di sé la parodia del mondo cavalleresco, l'Orlando innamorato vuole vagheggiare nostalgicamente quel mondo. Ferrara è sede di un umanesimo molto vitale, di una corte raffinatissima che amava riallacciarsi al mondo feudale francese. Ideale lontano ma pur sempre proponibile. L'Orlando innamorato vuole con serieà rievocare elementi in cui la corte si rispecchiava. L'Orlando era un mezzo ideale per esprimere valori, come cortesia,

raffinatezza, virtù che la corte vedeva come perfetti elementi di corte. Non è una rievocazione archeologica, non si ripropone un mondo che non c'è più, ma c'è la convinzione che questi valori possano essere realizzabili all'interno della corte estense. L'Orlando innamorato prende le mosse da Angelica, figlia del re del Catai che è una maga. Viene inviata dal padre a Parigi dove si sta svolgendo un torneo tra cristiani e saraceni. Angelica fa innamorare tutti per far perdere i cristiani. Tutti, infatti, si innamorano di lei. Scoperta fugge, ma dietro di sé trascina il nerbo dell'esercito di Carlo. Interessante la figura centrifuga di Angelica, elemento disgregatore che sconvolge l'ordinato mondo religioso dei paladini. Orlando e Rinaldo seguono Angelica, entrambi innamorati di lei. Rinaldo beve a una fontana di odio, nella magica selva delle Ardenne; Angelica sempre lì beve alla fontana dell'amore e si innamora di Rinaldo. Da qui si ha una serie di avventure in cui viene dato grande spazio al fiabesco, anche perché le loro avventure si svolgono in un Oriente favoloso. Essendo la Francia in pericolo a causa dei Mori guidati da Marsilio e Agradante, i paladini ritornano in Occidente. Angelica e Rinaldo bevono di nuovo alle fonti dell'amore e dell'odio, scambiandosi di nuovo le parti. L'autore si propone di colpire il lettore con l'effetto di affascinazione; non c'è intento di narrare una storia veritiera, ma di narrare il fantastico. Non fa l'analisi del carattere dei personaggi. Non c'è introspezione. Ora Angelica fugge e Rinaldo insegue ora accade il contrario. A questo punto Orlando e Rinaldo si scontrano per stabilire di chi sia Angelica. Carlo Magno si arroga il compito di decidere il vincitore tra il paladino più valoroso contro i Mori. Non è completa l'opera si pensa che sia terminata per la morte di Boiardo. L'Orlando furioso inizia da dove l'Orlando innamorato finisce. Nel proemio Boiardo esprime la consapevolezza della sua novità, cioè quella di fondere il personaggio di Orlando della *chanson de geste* con il tema dell'amore. Orlando presenta un carattere non presente nella canzone di gesta (in questa tradizione l'amore era marginale), ma piuttosto un carattere tipico dei cavalieri del romanzo bretone. Boiardo dice di aver preferito alla corte di Carlo Magno a quella di Artù: fusione di armi e amore (ripreso nell'*Orlando Furioso*) e non c'è il clima da guerra santa della corte carolingia. Cambia la fisionomia del cavaliere. I cavalieri di Boiardo non sono ascetici, ma paladini ingentiliti che non cercano l'onore solo nei fatti d'arme, ma anche cercano l'onore con l'amore e la cultura. Non sono dei semplici guerrieri, sono dei cavalieri filosofi che sanno dissertare su molti temi. Questo si vede nel duello tra Orlando e Agricane. Agricane appare come un vecchio paladino; Orlando sottolinea l'importanza del conoscere del discutere tematiche fisiche, etiche, metafisiche. Diverso dal paladino carolingio tutto concentrato

sulla sua austerità. Tra le virtù cardinali del cavaliere non ci sono più lealtà e fedeltà, perché si aggiunge il desiderio di sapere. Il ritratto umano del paladino è più simile al mito umano della cultura quattrocentesca che l'Orlando carolingio. Orlando cavaliere rappresenta il modello umano in cui la corte si può specchiare. L'Orlando carolingio è troppo lontano. L'amore è vissuto in Boiardo alla maniera edonistica e naturalistica quattrocentesca. Angelica è una figura femminile concreta reale, non è diafana, come concreto e reale il sentimento d'amore provato dai paladini. L'amore è sentito umanisticamente come gioia, uno dei modi in cui si può esprimere la tensione vitale dell'uomo in prospettiva laica. Nel grosso groviglio narrativo domina il narrare vicende magico che era già presente nel romanzo bretone. L'elemento magico in quanto arbitrario esente dalla logica permette all'autore di allargare e restringere il congegno narrativo. La magia permette di ampliare la narrazione, l'intreccio e nello stesso tempo sciogliere gli intrecci senza badare alla verosimiglianza. Il gusto di Boiardo è di sedurre il lettore e di rapirlo dove domina il magico. La magia è quindi importante anche per questo motivo il diletto. Lo scopo è di incantare il lettore e si ha un gusto per l'incantamento (questo poi sarà proprio dell'Orlando furioso). Il comico è un elemento minoritario. E' un poema serio, ma c'è spazio per il riso, che non è onnipresente. C'è un personaggio da commedia un nano scaltro, che dà un tocco di riso al carattere fiabesco. Ariosto ha un atteggiamento molto ironico e disincantato : Ariosto non crede alle belle favole che egli propone come modello letterario. Ariosto è più lucido; vede il mondo cavalleresco come un contenitore in cui mette i suoi ideali. I lettori non devono perdersi nel mondo narrativo, nel labirinto narrativo, ma cogliere cosa voglia dire l'autore tramite la narrazione. Boiardo narra invece con partecipazione, atteggiamento compiaciuto e goduto, come se egli per primo in prima persona partecipasse al mondo narrato. Simpatia verso ciò che narra. Boiardo rende la sua opera più vicina, con atteggiamento di condivisione che comunica con il lettore. E' molto difficile riassumere in maniera esaustiva la trama dell'Orlando innamorato. La sua struttura si costruisce con una serie impressionante di personaggi e di fatti. C'è una narrazione esponenziale: nella storia base si innestano tanti motivi. E' un groviglio narrativo di tante vicende laterali che si intersecano con quelle principali (che sarà poi una caratteristica dell'Orlando furioso). Impresione di una grande scatola narrativa che prolifera su stessa. Boiardo prova un rapporto simpatetico con il narrato. L'autore stesso prova in prima persona tutta una serie di sentimenti, legati al mondo narrato e ne fa partecipe immediatamente il pubblico. Non c'è un atteggiamento didascalico volto a chiamare a un atteggiamento critico il

lettore. C'è un senso di complicità con il pubblico perché Boiardo autore e spettatore del narrato. Non è un testo di un autore e di ambiente fiorentino. C'è una base fiorentina su cui vengono innestati molti fonemi padani. E' un ibrido linguistico con particolari propri. Non c'è grande revisione e controllo a livello formale. Boiardo vuole immettere lo slancio verso il narrato nella lingua. E' un'opera molto lontana dalle architetture di Poliziano. Non è una lingua accademica, comunica invece freschezza e immediatezza senza cadere nel basso come Pulci. L'opera non fu apprezzata nel Cinquecento, perché troppo eterodossa, soprattutto per la lingua, che non seguiva il fiorentino già codificato, dimostrando il gusto per lo sperimentalismo quattrocentesco. Nel proemio si ha la dichiarazione di poetica e l'apparizione di Angelica. Boiardo con gusto cortigiano descrive i preparativi per il torneo. Poi all'improvviso appare la bella Angelica che irretisce tutti, ammaliandoli. Nelle prime strofe Boiardo fa un'importante dichiarazione di poetica, rivolgendosi a un pubblico ben delineato, i signori, è il pubblico della corte e l'opera nasce già scritta per essere letta. Boiardo subito si sofferma sul contenuto: dilettevole, la finalità dell'opera è l'intrattenimento. Quindi si ha la finalità edonistica con l'intento di arrecare piacere con la bella storia. Era una delle finalità della letteratura oltre l'encomio. La novità del canto è data dall'opera che è fusione di due tradizioni: la materia epica - carolingia e l'amore del romanzo bretone. Non deve apparire strano il cantar di Orlando innamorato perché nessuno può resistere alla forza dell'amore. La storia è stata nascosta dall'arcivescovo Turpino perché temeva che potesse nuocere alla fama di Orlando. L'amore è l'elemento trainante della sua narrazione. Il paladino non realizza più la sua dimensione epica in nome del sovrano e del Signore, ma per amore. Orlando alla fine del proemio si rende conto di questo mutamento. Il termine meraviglioso non indica solo la stranezza del cantar di Orlando, allude alla dimensione magica fantastica ben presente nel poema. Questo elemento serve per rendere più dilettevole l'opera. Boiardo descrive Parigi, esprimendo un gusto per l'edonismo degli oggetti, con riferimento diretto alla vita di corte. Il banchetto di Carlo rimanda alla festa di corte. Gusto raffinato per le belle cose che allude all'alto grado di raffinatezza e civiltà raggiunto dalla corte estense. Vi è un'atmosfera di piacevole conversazione e di affabile dialogo tra i convitati. A un certo punto appare Angelica, la causa produttrice degli eventi. Boiardo descrive la bellezza fisica di Angelica con gusto iperbolico e con sensualità, dipingendola come un fiore che non ha eguali, le più belle dame sembrano sfiorire davanti ad Angelica. La bellezza esercita un grande fascino sedativo, che è un valore della civiltà umanistica. E' una bellezza con inganno: la bellezza appare tanto più seducente tanto più

è ingannevole. In Ariosto c'è questo elemento con l'aggiunta della riflessione che l'uomo non è capace di capire il reale. Discorso di Angelica, presenta se stessa, il fratello, elogia i paladini, il torto subito e allude al fratello giunto per sfidare i cavalieri. Con grande abilità dice che sarà schiava di colui che vincerà il fratello. E' Angelica di nome ma non di fatto: appare tutt'altro che angelica. E' astuta calcolatrice, intelligente. L'unico tra i Cristiani che ha compreso la vera natura di Angelica è Malegisia. Ariosto nella sua Angelica riprenderà l'Angelica di Boiardo. E' una figura particolare lontana dalla tradizione, non è angioletto stilnovista, e neanche donna spirituale petrarchista. Boiardo vuole tracciare una tradizione nuova di una figura angelicata solo di nome. Vengono presentati i vari paladini: l'attenzione di Boiardo si concentra su Orlando che fa un discorso interiore in cui si dà del pazzo. I paladini di Boiardo sono personaggi più umani, meno idealizzati, meno mitizzati rispetto alla chanson de geste. Il monologo di Orlando che analizza le sue reazioni davanti ad Angelica ci fornisce la visione dall'interno degli effetti dell'amore e non sono parodia come il Morgante. In Boiardo i paladini non sono proiezioni di valori, ma rispecchiano un atteggiamento più vicino al reale.

Narrativa in prosa

Se per quanto riguarda il Quattrocento la lirica imita Petrarca, nella prosa ci si ispira liberamente al modello boccaccio, la novella nel Cinquecento vedrà un'imitazione più rigida. Infatti nel Quattrocento non c'è cornice al contrario del Cinquecento. Tra le raccolte emerge il Novellino di Masuccio Salernitano attivo a Napoli, autore di 50 novelle articolate in 5 sezioni. Queste novelle esprimono la satira pungente contro la Chiesa e la corruzione ecclesiastica (ripresa da Boccaccio) e la misoginia (in parte già da Boccaccio), il tema della frode (non burla boccaccesca) intesa come macchinazione. Si ha poi un gusto per le tinte più fosche, per il macabro, il lugubre, il violento, elementi non presenti nel Decameron, che saranno topici delle novelle cinquecentesche (vedi le novelle di Vadellano). Lo stile del Novellino è rustico, lontano dal periodo di Boccaccio, è uno stile che mira all'espressività, non sorvegliato, non raffinato, lontano dall'idealizzazione classicheggiante quattrocentesca. Tra le novelle singole si cita novella del grasso vignaiolo, dove vi è il tema della burla, trattati con esiti che ricordano il genere delle facezie di ambientazione fiorentina, erede dei motti di spirito, raccolte di arguzie, aforismi, brevi motti salaci destinati a produrre il riso. Ottengono il riso, ma spesso polemico e contestatore dell'ideologia dominante (colpendo in particolare la Chiesa). Non hanno intreccio narrativo e hanno carattere contestatorio. Vedi il liber facetiarum di

Poggio Bracciolini. Si ha poi il genere del romanzo allegorico in prosa che si rifà all'amorosa visione, come l'*Ipnerotomachia polyphili* di Francesco Colonna, romanzo abbastanza vicino all'idea neoplatonica di Ficino. L'opera tratta dell'iniziazione dell'anima umana che passando attraverso la sensorialità arriva alla verità. Interessante è la lingua: è un volgare padano aulico su cui si innestano latinismi. Vi sono latinismi anche a livello sintattico che denotano un periodare ampio con molti artifici retorici. E' una lingua volgare modellata sui costrutti latini. Se all'interno della letteratura medievale vi era solo la lauda e la sacra rappresentazione, la letteratura drammatica nasce nel Quattrocento, articolandosi in due filoni. Il primo filone sono la messa in scena di episodi del Vangelo, della vita di Cristo e dei Santi (ricollegandosi all'agiografia) in occasione di festività. Questi testi erano però popolari, con spunti comici e con il gusto per il meraviglioso cristiano (soprattutto nelle vicende dei santi). Il secondo filone è rappresentato dal teatro di sapore cortigiano non popolare. La rappresentazione drammatica, in tal senso, è stata riscoperta come momento importante della festa di corte. In generale la corte amava un teatro di ambientazione idillica e di argomentazione mitologica, che era una laicizzazione della sacra rappresentazione (*Fabula di Orfeo* di Angelo Poliziano). Si afferma che il teatro comico di ispirazione classica. Si incominciano a leggere in latino e rappresentare le opere di Plauto e Terenzio, avendo come destinazione di pubblico le Accademie. Vengono però anche tradotte in volgare e rappresentate nelle corti. Nel Cinquecento ci sarà un grosso dibattito sulla commedia, cioè se continuare ad imitare i modelli della commedia erudita (modelli latini) o fare una commedia più vicina al reale. Anche in Ariosto è presente questo dibattito: prima si ispira ai commediografi latini, poi proporrà una commedia non legata ai modelli, ma ispirata alla realtà presente.

ANGELO POLIZIANO

Angelo Ambrogini chiamato Poliziano, dalla latinizzazione del luogo di nascita. Morì a quarant'anni ed è forse il poeta più significativo del Quattrocento. Visse alla corte di Lorenzo il Magnifico e ne fu anche amico. Ebbe modo di conoscere personaggi importanti come Ficino e Pico della Mirandola, anche se si tenne lontano dalle idee del primo. Ebbe una cultura raffinata e molto presto entrò nel circolo mediceo. Fu precettore del figlio di Lorenzo. Dopo la congiura dei Pazzi, Poliziano si allontana da Firenze perché forse invisato dalla moglie di Poliziano, o forse perché accusato di essere una spia, un doppiogiochista,

un delatore. Ma le vere ragioni non si conoscono. Comunque dopo un breve periodo alla corte dei Gonzaga, si riconcilia con Lorenzo e torna a Firenze, ottenendo una cattedra allo studio fiorentino. Gli ultimi anni furono caratterizzati da una perdita di prestigio e il suo astro incominciò a declinare. Allora Poliziano intraprese la carriera ecclesiastica e Piero de' Medici lo appoggia presso il Papa per la nomina a cardinale. Muore nel 1494. Poliziano è l'autore che meglio impersona l'ideale di intellettuale teorizzato dall'Umanesimo. Letterato estremamente dotto che si è formato leggendo e conoscendo i classici con metodo filologico. Ma pur essendo un erudito, mantiene le caratteristiche di freschezza e spontaneità. Non lascia appesantire la sua inventiva dall'erudizione. E' una imitazione non passiva, ma originale intesa come rielaborazione. In lui si coniugano letterarietà, cultura e grande originalità. Poliziano concepisce la letteratura come un esercizio di stile, esercizio raffinato, aristocratico, separato dalla realtà e dall'impegno civile. Rispecchia molto bene la concezione cortigiana della letteratura. La letteratura è ricerca del bello, dell'immagine preziosa, ricerca che si compie nel chiuso del suo laboratorio e nel continuo approfondimento dei modelli latini. Poliziano incarna l'ideale dell'imitazione quattrocentesca dei classici. L'imitazione per Poliziano deve essere assimilazione, interiorizzazione della parola dei classici, imitazione però che porta a un grande originalità, soprattutto nello stile. Arriva a questo tramite la *dotta varietas* non calco dell'antico ma nuovo equilibrio frutto di una memoria poetica vastissima che raccoglie il meglio della tradizione greco-romana fondendolo con i poeti trecenteschi. Tecnica a intarsio come il mosaico. Poliziano sceglie fiore da fiore, fondendo tutti questi elementi in un ordito nuovo, originale, fondendo immagini diverse, stili diversi, grazie alla sapiente tecnica della contaminazione. Poliziano accosta parole e personaggi tratti da tradizioni diverse e plasma con questo un'opera originale. Tra le opere vi sono scritti dedicati alla sua attività filologica e critica. Opere frutto della sua attività di insegnante. In questa sezione rientrano le opere scritte in greco e latino. Miscellanea è una raccolta di discussioni di Poliziano intorno a questioni filologiche e interpretazioni di classici. Quest'opera testimonia la sua grande cultura e il metodo scientifico con cui ogni opera deve essere inserita nel suo contesto. Ci si deve servire anche di discipline ausiliari come la numismatica e l'archeologia. Poliziano, è da notare, è molto lontano dall'impegno civile e da altri interessi è concentrato solo sulla letteratura. Vi sono poi le prolusioni, le introduzioni ai suoi corsi universitari. La produzione latina è vasta: epistole, odi, elegie, epigrammi. La sua poesia è amorosa con carattere spesso conviviale. Vi sono composizioni d'occasione dove vi è il tema funebre e invettive contro i nemici. In lingua

greca ci ha lasciato una sessantina di epigrammi erotici con intento di emulare l'Antologia Palatina, raccolta ellenistica di epigrammi. Questi scritti rivelano la grande dottrina di Poliziano che dà un tocco erudito alle opere che cadono a volte nell'accademismo, nel puro esercizio, nel classicismo, il virtuosismo fine a se stesso. Questa è la cifra distintiva, ma anche il suo limite: poesia fredda, meccanica, in cui manca l'ispirazione personale. Discorso diverso per la produzione in volgare (canzoni a ballo e rispetti), che tramite la sua letterarietà introduce questi componimenti nella poesia alta. Ma nelle Rime si cimenta nella *docta varietas*, fondendo la lirica toscana del Duecento e del Trecento con i classici. Le stanze per una giostra è un premettono finito sospeso in due libri, scritto con intento encomiastico. Poliziano vuole celebrare la casata de' Medici attraverso la figura di Iulo (Giuliano, fratello di Lorenzo). Il poemetto ha una sua precisa fisionomia narrativa. Iulo vive per le armi e per la caccia, sdegnando l'amore. Cupido con l'aiuto di Venere spinge Iulo a inseguire una bellissima cerva bianca agile. La cerva si trasforma in una bellissima ninfa, Simonetta. L'ambientazione è mitologica, classica: Iulo ricorda un eroe classico e vi sono personaggi classici come Cupido, Amore, Ninfa in una ambientazione bucolica. Iulo rimane conquistato dalla fanciulla, grazie alla forza vivificante dell'amore. A questo punto Cupido torna al palazzo di Venere per annunciarle il successo della loro impresa. Il primo libro si conclude con la descrizione del giardino di Venere, luogo edenico, bellissimo. Nel secondo libro Venere manda a Iulo un sogno profetico che gli dice di prendere le armi per difendere Simonetta. Simonetta gli dice poi nel sogno che morirà e che Iulo vincerà un tornero (con un forte richiamo alla Vita Nova dantesca dove Beatrice stessa appare in sogno a Dante). Nel secondo libro delle stanze, Iulo al mattino si ridesta, pieno di desiderio di gloria e di amore. Qui si conclude il poemetto per la prematura morte di Giuliano de' Medici nella congiura dei Pazzi o una crisi della fantasia di Poliziano. Il secondo libro doveva narrare la morte di Simonetta e la vittoria di Iulo. Estrema letterarietà del poemetto che ci dà un esempio della *docta varietas*. E' un intarsio anche nel genere. Poliziano fonde il genere del poemetto encomiastico mitologico della tarda latinità (IV - V secolo d. C. massimo esponente Claudio Claudiano cantore di Stilicone). Poliziano si rifà anche a Claudiano anche per l'elemento idillico ben presente nelle stanze, rifacendosi alla narrazione di feste e giostre scritte in ottava, tipico della tradizione e della letteratura in volgare popolare (anche se quest'ultimo tema non sarà sviluppato). Le situazioni e i personaggi nascono dalla contaminazione letteraria, rivitalizzazione di temi già trattati, con una memoria poetica grandissima. In Iulo convergono figure diverse l'Onorio di Claudiano, l'Ippolito di

Euripide e di Seneca (Ippolito rifiuta la proposta amorosa della matrigna Fedra) e l'Ameto di Boccaccio. Simonetta è insieme la ninfa classica e la donna stilnovistica. Uno dei momenti più belle delle stanze per la giostra è la descrizione del meraviglioso giardino di Venere. Descrizione che attinge alla tematica idillica di Claudiano, la Bucolica virgiliana, Petrarca e Dante. Nei personaggi e nelle sue immagini poetiche c'è sempre l'intarsio. A livello di tematica, domina un atteggiamento quattrocentesco edonistico e malinconico. Nelle stanze abbiamo da una parte la tensione dell'uomo verso la gioia, la bellezza, l'amore e il desiderio di godere nella pienezza l'essere, dall'altro c'è la consapevolezza che tutto è fugace, labile, perituro e caduco. Questo si vede in Simonetta che è allegoria botticelliana della primavera della vita, ma poi muore. Questa visione naturalistica è venata di malinconia, postulato della cultura cortigiana, soprattutto nella corte medicea. Un altro elemento molto interessante che contraddistingue le stanze è l'estrema perfezione formale. Opera dotta con continui rimandi, citazioni, allusioni ai poeti classici e del Trecento. È un'opera levigata, musicale, che dà l'impressione di estrema leggerezza, che concretizza i postulati dell'arte classica, musicalità, equilibrio, armonia, la proporzione, l'immediatezza; opera classicheggiante in senso positivo. Accanto alle stanze come grande opera è la Fabula di Orfeo, opera destinata alla drammatizzazione composta nel periodo in cui Poliziano è alla corte dei Gonzaga. Nasce per una particolare occasione, un matrimonio, una festa di nozze. Opera di sapore squisitamente mitologico che si rifà al mito di Orfeo e Euridice. In questa opera si toglie il tema religioso tipico delle sacre rappresentazioni. La prima parte è idillica come l'Arcadia di Sannazzaro. Il pastore Aristeo confida a Moxo di essersi innamorato di Euridice. Euridice, fedele a Orfeo, fugge a Aristeo e nel corso della fuga muore per il morso di un serpente. Il marito Orfeo non si dà pace e scende negli inferi e con il suo melodioso canto convince Plutone a riconsegnargli la sposa, a meno che non la guardi, cosa a cui non si attiene, perdendo la moglie per sempre. Ritornato sulla terra, Orfeo prorompe in un'invettiva contro le donne e sarà ucciso dalle Baccanti. Tecnica della dotta varietas è sempre presente già dalla trama dove si fonde il mito tradizionale di Orfeo con il IV libro delle Georgiche di Virgilio, dove Aristeo insegue Euridice e causa involontariamente la sua morte punito dagli dei con la perdita delle api. Questo è l'intarsio più evidente, ma in questa macrostruttura compaiono echi di Virgilio, Orazio, Ovidio, uniti liberamente, ma anche rimandi a Dante e Petrarca, e ai più grandi poeti volgari. Mondo idillico descritto sempre con la tecnica dell'intarsio, con elementi delle Bucoliche di Virgilio e le tematiche teocritee. Il tema bucolico è molto rimarcato, l'ambiente, lo sfondo, il luogo in cui è

collocata tutta la vicenda. Da una parte anche qui compare il sogno idillico della felicità collocato sullo sfondo di una natura serena, dall'altra la consapevolezza che tutto è effimero. Questo come nelle stanze si vede soprattutto nella figura di Euridice. Attraverso il mito di Orfeo, inventore della poesia, richiama allegoricamente alla poesia, la forza che è in grado di vincere per poco la morte. E' un elemento metaletterario inteso alla celebrazione della poesia. Nel Quattrocento vie era la concezione della poesia in grado di vincere definitivamente l'oblio. Invece per Poliziano la poesia è allegoria delle cose belle che però sono caduche. Poliziano è un poeta con grande capacità di rarefazione. Aura di sospensione temporale capacità di collocare in un mondo lontano dal lettore, proiettando le cose in un mondo ideale non reale. Grande fissità e leggerezza: i fatti non accadono ma sono come dipinti. Sapore fiabesco fantastico che seduce il lettore. I temi prediletti da Poliziano, la gioia, la bellezza, il canto, e la primavera non sono mai espressi in maniera diretta ma con mediazione ideologica epicurea che invita a godere i beni fuggitivi della vita prima che questi decadono. Il tutto venato dal fatto che è tutto è labile; il senso della bellezza della poesia di Poliziano è l'idillio in rapporto dialettico con la morte, con il presentimento delle fine di tutte le cose belle

LUDOVICO ARIOSTO

Ariosto è uno dei più grandi esponenti della letteratura umanistica rinascimentale. Ariosto rappresenta l'intellettuale cortigiano; è il tipico poeta di corte, ma verso la corte ha un atteggiamento critico sottilmente polemico. Il rapporto tra intellettuale e corte è ambivalente ed è segnato da una difficoltà che si riflette nelle opere. Nasce nel 1474 nacque a Reggio Emilia e il padre era un funzionario dei Duci d'Este. Si trasferisce a Ferrara dove frequenta la facoltà di diritto, perché la sua vocazione era quella umanistica e perché morto il padre dovette entrare in corte per mantenere la famiglia. Nel 1500 entra alla corte presso il duca Ercole; nel 1503 serve Ippolito d'Este, figlio di Ercole, cardinale con entourage proprio. Ebbe incarichi vari dalla diplomazia a incombenze varie. Ariosto diventa commediografo di corte. Ariosto tesse una relazione con Alessandra Benucci, sua musa ispiratrice. Ma non la poté sposare perché aveva preso gli ordini minori, la sposerà in segreto in tarda età. Nel 1516 si ha la prima edizione dell'Orlando Furioso dedicato a Ippolito, che non gradisce questo non riconoscendone l'altezza. Quando Ippolito nel 1517 si trasferisce in Ungheria, Ariosto non lo segue, va nella corte estense e nel 1522 il duca Alfonso affida a Ariosto il governo della Garfaniana, regione delle alpi apuane. Ariosto sentì all'inizio quest'incarico come una sorta di confino in un luogo

arretrato ma fu poi importante per l'evoluzione del suo pensiero come si evince dalle lettere. Ritorna nel 1525 a Ferrara dove riprende la sua attività di commediografo, opera teatrale *La Lena*. Visse serenamente gli ultimi della sua vita confortato dalla Benucci e morì nel 1533. Ariosto uomo equilibrato molto vicino all'immagine del filosofo stoico - epicureo. Abile a districarsi negli intrighi di corte, grande ambasciatore. Uomo concreto animato da realismo, visione ironica, lucida, incantata. Dimensione umana molto lucida. Questi elementi sorreggono la visione del mondo che sta alla base dell'*Orlando Furioso*. Grande acutezza, equilibrio, misura che corrispondono al mito dell'uomo rinascimentale. L'*Orlando Furioso* riprende da dove era terminato l'*Orlando innamorato*. Questa non è l'edizione finale, perché sarà modificata con una limatura finale. L'edizione finale del 1532 è diversa per contenuti, vengono aggiunti interi episodi, ma viene modificata anche la lingua. L'edizione del 1516 aveva un fondo toscano su cui si innestavano molti idiotismi padani; nella seconda si uniforma ai canoni di Pietro Bembo (*Prose della volgar lingua*) in cui c'è l'imitazione degli autori ottimi: dal fondo toscano si passa a un volgare trecentesco modellato sugli autori ottimi che sono Petrarca e Boccaccio. L'*Orlando Furioso* riprende la materia boairdesca dove si era interrotto l'*Orlando innamorato*, trovando i propri modelli nella letteratura franco-veneta, nei cantari, nei poemi eroicomici. Nell'*Orlando Furioso* si realizza quella novità già dell'*Orlando Innamorato*, la fusione dell'epica carolingia e del ciclo arturiano. Assumono, infatti, grandissima importanza alcuni temi del ciclo arturiano. Ariosto porta all'estrema conseguenza, enfatizza l'amore che trasforma il nobile Orlando in un pazzo, in un folle. La materia cavalleresca non è l'unico tema, c'è anche il calco di molti poeti classici come Virgilio: l'episodio di Cloridano e Medoro ricalca l'episodio di Eurialo e Niso; è presente anche Ovidio nei rimandi mitologici (*Metamorfosi*). La materia medievale si combina con queste fonti (come evidenziato in un saggio fondamentale di Pio Raina). L'*Orlando Furioso* è improntato su una mentalità edonistica. Ariosto sottolinea la materia dilettevole. Opera di intrattenimento, di spasso, e ricreazione. Quello che distingue l'*Orlando Furioso* è che non si pensa fin dall'inizio alla recitazione, ma alla pubblicazione. Ariosto non pensa alla corte come luogo preciso ma ad una corte ideale costituita da tutti coloro che abbiano cultura e che siano appassionati di armi e amori, educati e capaci di cogliere i rimandi. Dimensione nazionale dell'opera. Opera che sfonda le barriere della corte. La trama è molto ricca e complicata, perché in realtà le vicende narrate sono moltissime. Si assiste al procedimento della narrazione a più fini. Il congegno narrativo base dell'*Orlando Furioso* è dato dalla continua intersezione di storie

in una narrazione esponenziale, in maniera accorta e calibrata. Ariosto dimostra una grande sapienza nel gestire una materia varia con grandissima abilità. Tre i filoni tematici principali molti personaggi si fanno narratori. Ariosto non solo presenta l'episodio si lascia andare a considerazioni. Tra i vari temi emergono i seguenti: il tema epico - guerresco, tema delle armi che si focalizza sulla guerra tra Saraceni e Paladini, la guerra mossa da Agramante a Carlo che vuole vendicare la morte del padre Troiano ucciso dall'imperatore cristiano (motivo egoistico - passionale); tema degli amori che si focalizza sulla vicenda di Orlando e degli altri paladini che inseguono Angelica, affrontando mille peripezie. In questa sezione Orlando scopre che Angelica ha sposato Medoro un umile fante saraceno, che abita in Asia. Per questo impazzirà, compiendo imprese iperboliche (come il Morgante), finché Dio permetterà al paladino Astolfo di salire sulla Luna, dove sono custodite le cose perse dagli uomini, tra cui anche il senno di Orlando (parodia di Dante). Orlando rinsavisce e ucciderà Agramante in un duello. Come ultimo grande tema c'è quello encomiastico di Ruggero e Bradamante. Anche Ruggero viene sottratto a Bradamante, che dovrà affrontare una serie di avventure prima di sposare Ruggero, convertitosi al Cattolicesimo. Da questo matrimonio discenderà la casata estense. Questi tre filoni sono continuamente intrecciati tra di loro. L'Orlando Furioso si apre a Parigi dove sta per svolgersi la battaglia tra mori e cristiani, per questo motivo Carlo Magno affida Angelica al conte Namor di Baviera e promette a Orlando e Rinaldo che la concederà come premio a chi sarà più valoroso. La fuga di Angelica, in un momento in cui i mori sono vincitori, è la scintilla dell'intreccio. I cavalieri la inseguono ma sono ingannati da Angelica, che un giorno incontra Medoro, ferito per difendere il re dei saraceni, lo cura; vivono in una casa di un pastore e si innamorano, vanno poi in Asia per essere sovrani del Catai. Parallelamente si sviluppano le vicende di Bradamante e di Ruggero, che viene sottratto dal mago Atlante, perché sa che dopo il matrimonio morirà. Nel corso di una di queste avventure Bradamante saprà dalla maga Melissa che per ritrovare l'amato dovrà prendere l'anello fatato di Angelica (e quindi anche lei si pone alla sua ricerca). Orlando passa di avventura in avventura finché giunge in un luogo molto strano, un bellissimo bosco dove vede inciso su un albero un cuore con scritti i nomi di Angelica e Medoro. Giunge poi in una casa di un pastore che per risollevarlo, gli racconta la storia dei due giovani, mostrandogli l'anello donato come premio dell'ospitalità. Orlando riconosce l'anello di Angelica si spoglia delle armi e nudo armato di un randello compie imprese grandiose. Astolfo raggiunge con un ippogrifo la Luna con l'aiuto di San Giovanni e riporta a Orlando l'ampolla con il suo senno; Orlando rinsavisce e uccide

Agramante nella battaglia decisiva. Bradamante è riuscita a riabbracciare Ruggero. Rodomononte, l'ultimo guerriero saraceno, sfida Ruggero, ma quest'ultimo vince. Con il matrimonio tra Ruggero e Bradamante che darà inizio alla dinastia estense si conclude l'opera. All'interno della trama domina il criterio della varietà e della spinta centrifuga da una narrazione all'altra. Non è solo un espediente narrativo, ma allude alle concezioni di Ariosto. Attraverso le multiformi vicende allude alla sua concezione del mondo. Tutto è vario perché nella vita, tutto cambia perché è multiforme. Nell'Orlando Furioso domina l'estrema varietà, non è semplicemente un elemento del congegno narrativo, perché corrisponde alla concezione del mondo aristocratica. La realtà è un labirinto e intrico di vicende e di casi. La varietà dell'Orlando è specchio della realtà. Come nel reale ci sono infinite strade così nel Furioso ci sono infiniti fili narrativi. La vita è un immenso labirinto mosso dalla fortuna, dal caso. Non c'è un ordine superiore. Ariosto ha una concezione laica e fatalistica della vita. Gli uomini si muovono nella vita per il caso, non c'è un divino che organizza le vicende dell'uomo. All'interno di questo immenso labirinto che è la vita e l'Orlando Furioso gli uomini si muovono alla ricerca di qualcosa, l'inchiesta. L'inchiesta non è solo un congegno narrativo, tutti i protagonisti nell'Orlando vanno alla ricerca di qualcosa, di materiale, di oggettivo. Tutti desiderano qualcosa. Angelica cerca Ferrau che prima cerca Angelica poi cerca l'elmo di Orlando. . Non c'è una queste spirituale trascendente (come la ricerca del S. Graal). Tutti vanno alla ricerca di un oggetto di desiderio. Nella vita ognuno cerca qualcosa, il proprio oggetto di desiderio che movente esistenziale. Questa ricerca è sempre fallimentare, includente e produce una tensione inesauribile. L'inchiesta va incontro alla delusione. Questo elemento è esplicitato da Angelica: quando i paladini credono di averla trovata questa sfugge. La sorte decide tutto. Il carattere delusivo dell'inchiesta è rappresentato da Angelica e da Orlando. Orlando è la persona che va alla ricerca di qualcosa, ma non solo non l'otterrà, ma perderà se stesso. Quindi come oggetto di desiderio sarà se stesso. Il movimento caratteristico e peculiare del Furioso è circolare. La ricerca è circolare e ripetitiva: l'inchiesta parte si sviluppa, ma ritorna al punto di partenza. Senso del smarrimento, della frustrazione che domina nell'Orlando Furioso. Tutto cambia ripetitivamente e inaspettatamente; le intenzioni vengono frustate, le speranze sortiscono l'effetto contrario e insperato. I personaggi trovano quello che non vogliono cercare. Orlando non cerca ma trova Medoro. Ferrau cerca l'elmo ma trova un'accusa di furto. Orlando cerca Angelica, ma trova quello che non vuole cercare, il tradimento di Angelica. Orlando quando scopre la verità finge di non vederla. L'attesa delusa, la resa vana dei progetti, è

l'elemento più tipico del Furioso. Precisa concezione dell'esistenza: la vita è una ricerca continua che va all'infinito, che non raggiunge il risultato auspicato, ma ritorna su se stessa. La condizione dell'uomo è il desiderio. Ognuno spende la sua vita come processo dinamico alla ricerca della meta che viene quasi puntualmente disillusa. La saggezza dell'uomo è di trovare quello che si può raggiungere, ovvero se stessi. Esempio in tal senso la figura di Orlando, che prima cerca qualcosa fuori di sé poi deve cercare se stesso. Di fronte a questo la saggezza dell'uomo porta a trovare quello che è raggiungibile o a trovare oggetti di desiderio sostitutivi meno ideali. Visione pessimista ma non nichilista. L'uomo deve imparare a non smarrirsi nel labirinto della vita, trovando in primo luogo se stessi e a venire a patto con il reale. La monomania di Orlando, il desiderare solo Angelica è insensatezza e incapacità di modificare se stessi con il reale. I personaggi più sono monolitici, più sono costanti e fissi nei loro propositi più falliscono. Per Ariosto la più grande virtù è la disponibilità a mutare il proprio essere in rapporto al reale. E' sbagliato sclerotizzarsi, bisogna conciliare il proprio essere con il divenire del reale, deidealizzare i propri scopi e accogliere quello che il reale può offrire, portando anche a una revisione delle proprie posizioni. Ciò è difficile da attuare perché l'uomo compie un grave errore di valutazione. I paladini tanto più sono convinti di riuscire tanto più falliscono, perché cercano qualcosa di sbagliato. Nel V canto si ha la similitudine del gatto e del topo. l'uomo crede di essere gatto invece è topo, crede di essere astuto ma è ingenuo, crede di dominare il reale, ma è dominato. I paladini come gli uomini fanno questo errore di valutazione. Questo porta a falsare i rapporti con il reale. Il reale è sfuggente e questo viene esemplificato allusivamente dalla fuga di Angelica. L'uomo è perso dietro a una ricerca sbagliata, si muove continuamente con un errore di valutazione. Attesa delusa perché è attesa sbagliata. L'uomo dovrebbe mettersi in rapporto di disponibilità con il reale, non con la pretesa di forgiarlo. L'Orlando Furioso è lontano da certi ideali portanti dell'Umanesimo. Viene negata da Ariosto la frase l'uomo è artefice del proprio destino, piuttosto l'uomo è artefice della propria rovina. L'azione dell'uomo è prodotta da casi. L'uomo non è più al centro del mondo, non né capace di plasmare il reale frenando il corso della fortuna. Duttilità e metamorfosi sono elementi che l'uomo possiede per reagire al caso. Il non perseverare, il non rimanere fisso, perdersi per trovarsi. L'uomo non è più in grado di plasmare il reale a sua immagine e somiglianza, invece è il contrario. Positivi sono quelli che capiscono la verità e assecondano il gioco di fortuna. Questo è il monito che l'uomo dovrebbe capire dalla vicenda di Orlando. Il lettore stesso dovrebbe essere in grado di estrapolare dal narrato. L'Orlando Furioso è un'opera

estremamente critica nei confronti dell'Umanesimo. Il Furioso fa un'operazione critica che va oltre l'Umanesimo. Questo atteggiamento è molto simile a quello del Machiavelli (Principe e Mandragola). La virtù dell'uomo non sta nella tenacia, ma nella capacità dell'uomo di adeguarsi alla situazione. Visione amara e pessimista, ma anche con la fiducia nella capacità dell'uomo. L'atteggiamento di Ariosto nei riguardi del mondo narrato è diverso da quello di Boiardo. Boiardo credeva che i valori cavallereschi potevano rivivere nella corte. Credeva ancora possibile riproporli come un esempio. Per Ariosto invece il mondo cavalleresco è un mondo di belle favole, remoto, ma finito, che può essere soltanto nostalgicamente vagheggiato, ma che non trova una sua attualizzazione nel presente. Distacco dalla materia narrata che viene recuperata con finalità edonistica, repertorio ricco di fascino, diletto, battaglie avventure. Elementi di grande affascinazione, anche se non è pura evasione. Le belle storie che Ariosto racconta nel Furioso sono i punti di partenza per una riflessione. Il mondo cavalleresco è un contenitore, una scenografia in cui ci sono termini chiave, come lo scacco razionale dell'uomo, la duttilità come suprema saggezza dell'uomo, l'amore in tutte le sue forme e manifestazioni. Mondo cavalleresco è utile per sedurre, dilettere il lettore, ma proprio per questo motivo alla maniera oraziana dell'utile dolci, ma anche per invitare il lettore a non perdersi nell'universo narrato, ma a mantenere un atteggiamento critico e conoscitivo. Il critico Caretti sostiene che l'Orlando Furioso non è un poema cavalleresco, ma un romanzo contemporaneo che è una riflessione sui temi cardine della civiltà rinascimentale. Opera non di evasione, ma guida per interpretare in maniera etico - filosofico il reale. Intento conoscitivo, conoscere se stessi, il mondo, il reale. Ariosto adotta un atteggiamento fondato sullo stracciamento, sull'ironia. Straniamento è dovuto al fatto che non si immedesima nel mondo narrato, Ariosto ha un atteggiamento lucido proprio per guidare il lettore ad avere un ruolo attivo non passivo. Occorre un esercizio di riflessione. Ariosto interviene spesso come voce narrante, molte volte presenta la vicenda o interviene nel bel mezzo della narrazione con un giudizio per chiamare il lettore all'analisi. Angelica davanti a Sacripante si vanta di essere vergine e l'autore chiosa forse è vero forse no. Nella pazzia di Orlando fa capire subito al lettore gli autoinganni. Ariosto non scende mai alla parodia del Morgante, ma c'è una sorta di abbassamento dei paladini non li idealizza, mettendone in evidenza i limiti. Procedimento di ironia, la capacità di ironizzare è atteggiamento critico e conoscitivo. Questa ironia produce un effetto di choc che porta il lettore a guardare al mondo narrato con un atteggiamento vigile. Attraverso lo stracciamento e l'ironia può partire la riflessione del lettore. Se Ariosto non strizzasse

l'occhio al lettore chiaramente l'atteggiamento di quest'ultimo sarebbe passivo di fronte all'opera leggerebbe il Furioso come una bellissima fiaba fine a se stessa. Come l'autore riflette sui casi narrati così deve fare il lettore. Ariosto ha una sua visione del mondo e della realtà che viene veicolata nell'opera, ma lascia al lettore disponibilità. Questa visione non la ritiene dogmatica, unilaterale e questa visione dell'autore non deve essere accettata passivamente dal lettore. Carattere polifonico dell'opera: ogni personaggio ha una personale prospettiva verso il reale, queste prospettive sono poste sullo stesso piano. Tutti i personaggi sono simpatici, soprattutto quelli che sono duttili, non monolitici come Mandricardo e Ferrau. Orlando è negativo come Isabella che rimane fedele all'uomo amato ostinatamente. Non sono apprezzati quelli più sublimi che non sanno interagire con la Fortuna. Ma queste prospettive sono sullo stesso piano, Ariosto invita a scegliere; offre sempre più punti di vista tra cui il lettore è libero di scegliere quello più confacente. Non è come i Promessi Sposi in cui Manzoni divide i personaggi in positivi e negativi, facendo il lettore simpatizzare per quelli che sono portatori dei suoi ideali. Invece Ariosto lascia libera interpretazione al lettore. Il groviglio di fatti corrisponde all'immagine caotica del mondo, per la sua variabilità e molteplicità. Ma nonostante la proliferazione narrativa, la struttura narrativa è limpida, razionale. Ariosto è abile regista dei vari fili narrativi. Per Ariosto la letteratura è sostitutiva della realtà. Se nella realtà l'uomo non può dominare il reale, nella letteratura l'uomo può plasmare il reale. Letteratura surrogato della vita. Nella finzione artistica l'autore è come Dio può creare una realtà a sua immagine e somiglianza. L'opera d'arte è un risarcimento estetico alla vita. Ad Ariosto non sfugge mai un elemento della narrazione, tutto è logico, ponderato, simmetrico, perché l'opera d'arte è l'antitesi della vita. Il metro dell'Orlando Furioso è l'Ottava, metro tradizionale del poema cavalleresco. L'ottava arrostita è molto musicale, scorrevole, fluida. Bellissimo tono molto musicale melodico che sta a giusto mezzo tra lo stile più comico e prosastico e lo stile più sublime ed elevato. L'ottava è estremamente duttile, stile che cambia a seconda dei momenti. Ariosto sa evitare la monotonia nello stile, sa variare molteplici registri in uno stesso periodo. Nella prima edizione del 1516 si ha un volgare toscano con padanismo; nella definitiva è redatta secondo i canoni bembiani: si rifà quindi linguisticamente a Petrarca, con una lingua levigata che mira alla concinnitas. C'è una certa varietà, non c'è solo il monolinguisimo petrarchismo. Non si seleziona in maniera estrema: nell'Orlando c'è lo spazio per il termine basso e per quello elevato, il tutto però sapientemente fuso. Non bisogna relegare le altre opere di Ariosto a scritti di secondo piano o a documenti semplicemente autobiografici. Tra le opere

minori e il Furioso c'è una notevole compenetrazione e compensazione. Per comprendere le opere minori bisogna conoscere l'Orlando anche se non bisogna leggere come premesse all'Orlando. La produzione lirica è divisa in carmina in latino e componimenti lirici in volgare. Ariosto ci ha lasciato quattro commedie Cassaria, Suppositi, Negromanti e Lena (incompiuti gli Studenti), un ricco epistolario e 7 satire. All'interno della produzione lirica abbiamo opere composte in tutta la vita dedicate all'amore come passione e sofferenza, vissuto con toni sensuali. Nel 1400 si ha una imitazione eclettica di Petrarca; nel 1500 si ha un petrarchismo ortodosso classicheggiante secondo Bembo. Bembo esercitò un forte influsso su Ariosto, anche se nelle rime si allontana dal petrarchismo ortodosso, ma non canzoniere, non storia di un'anima. Motivi autonomi sia per il contenuto e la forma, accenni sensuali che mancano in Petrarca, c'è l'ironia, è assente invece la malinconia. Ariosto è più simile agli amores di Boiardo, poesia serena percorsa da un breve sorriso sensuale. I carmina sono interessanti per la presenza dei modelli, Catullo, Virgilio, Tibullo, Propertio e soprattutto la presenza di Orazio, molto vicino a lui per la visione del mondo, equilibrata, ispirata ad armonia e saggezza si inserisce in temi quotidiani, borghesi, temi della poesia in volgare. Ariosto si occupò di teatro prima del 1522 e dopo il 1525. La Cassaria e i Suppositi composti in prosa nel 1518 scritti poi in prosa, i Negromanti (1520), la Lena (1525), il capolavoro, e gli studenti, opera incompiuta. La rappresentazione teatrale in corte era spesso arrangiamento delle commedie di Plauto e Terenzio. Le prime due commedie di Ariosto, la Cassaria e i Suppositi derivano rispettivamente dall'Aulularia e i Menecmi di Plauto. Sono commedie di imitazione platina secondo il gusto cortigiano. Nella Cassaria perché al centro della commedia c'è una cassa di preziosi, in cui girano vecchi avari, il servo deus ex machina, donne scaltre, giovani. Sono soprattutto maschere, tipi stilizzati, piuttosto che personaggi con psicologia propria. I Suppositi hanno un'ambientazione greca, con riferimenti alla corte estense, come il metateatro di Plauto. All'inizio del Cinquecento si diffonde il gusto per una commedia intesa come rappresentazione borghese non più ispirata a Plauto, ma ad una rappresentazione satirica di costume. Evoluzione già in Negromanti, ma soprattutto in Lena. Lena è originale, anche se compare la figura del servo, ma c'è un approfondimento del carattere dei personaggi. La scena è ambientata a Ferrara, con meno letterarietà e più realismo. Ci sono riferimenti alla Ferrara contemporanea, con rappresentazione polemica, satirica, divertita, pungente del malcostume della corte e del mondo di corte. Tema trasversale del difficile rapporto con la corte. Domina nella Lena quella visione pessimistica e amara che si trova nel Furioso. Gli uomini sono mossi solo

dal calcolo, dal desiderio, dall'atteggiamento utilitaristico meschino, una specie di *do ut des*. Questa visione più pessimistica si trova nella *Mandragola* di Machiavelli. Quadro di vita, spaccato di Ferrara con moralismo e sagacia per comunicare una filosofia del quotidiano basato sul fatto che l'uomo deve essere duttile alla realtà. La *Lena* non è una commedia semplice per l'intreccio. Opera critica e conoscitiva. Le satire sono state scritte in anni di crisi e di riflessioni. Sono sette lettere in versi scritte in terzine. Ariosto in esse immagina di dialogare con il mittente, riportando le obiezioni immaginate, e, anche se non ci sono battute dialogiche, le satire presentano una struttura polifonica, in cui non c'è solo la voce dell'autore, ma altre. Tutte le satire partono da un motivo autobiografico come l'abbandono del cardinale Ippolito e il nuovo servizio per il duca d'Alfonso, poi si allargano fino a diventare una riflessione dell'autore sulla società, i costumi del tempo. La corte è il luogo in cui domina l'adulazione e dove l'intellettuale è limitato nella sua libertà. E' un ideale di vita ispirato ad un visione tipica del filosofo epicureo e Orazio, vita serena e tranquilla, lontana da lusso e da fasti. Vi è l'ironia per la follia degli uomini e una critica dei comportamenti. Lo stile è colloquiale, comunicativo simile alla lingua parlata, stile impoetico, realistico. Quello che rende interessante è che nelle satire è simile ad Orazio nelle epistole. Infatti Ariosto arricchisce i discorsi con favole, aneddoti, per considerazioni sui vizi degli uomini. Molto importante è il tema politica con la critica alla Chiesa, alla corte come luogo in cui vige l'adulazione e il servilismo. La corte non è più idealizzata come nel Quattrocento. Nella corte ci si umilia e vigono rapporti di forza gerarchici. La corte è il luogo in cui invece di perfezionarsi ci si abbruttisce. l'uomo nella corte viene spogliato di ogni umanità e diventa una bestia. Anche nelle satire è presente la critica alla vanità dei comportamenti umani. Ariosto poi ci ha lasciato un ricco epistolario diverso dagli epistolari umanistici che era discussione tra dotti. La lettera in Ariosto è uno strumento di dialogo, è un documento autentico, non esercizio letterario. Le lettere più significative sono quelle scritte durante la missione in Garfaniana visto come un declassamento. Poi si adatta a questa situazione capendo la realtà di quelle genti.

MACHIAVELLI

Niccolò Machiavelli (Firenze, 1469 - ivi, 1527) è stato il principale prosatore e scrittore politico del Cinquecento, nonché uomo politico e funzionario di Stato prima al servizio della Repubblica di Firenze e poi dei Medici, nel tentativo (non sempre riuscito) di

trasformare l'esperienza accumulata sul campo in opere letterarie di pubblica utilità, a cominciare dal Principe che è il trattato politico più importante del Rinascimento e della letteratura italiana in genere. Machiavelli è stato il fondatore della politica come scienza e il primo autore a separare nettamente la sfera dell'agire pubblico da quella della morale e della religione, in modo talmente esplicito da attirare su di sé varie critiche e la condanna postuma della Chiesa. Importanti anche le sue opere storiche, i suoi trattati militari e gli scritti letterari in senso stretto, tra cui spiccano la commedia Mandragola e la Novella di Belfagor arcidiavolo, in cui riprende la tradizione comica della letteratura volgare. Immensa è stata la sua influenza sul pensiero politico occidentale e la sua opera (primo caso di uno scrittore del XVI sec.) ha avuto una risonanza europea, venendo in seguito rielaborata e talvolta distorta da più di un pensatore nel periodo della Controriforma.

Machiavelli è considerato il fondatore del pensiero politico moderno, in quanto è stato il primo scrittore in Europa a separare le regole della prassi di governo da quelle della **morale** e ad affermare che il fine del capo di uno stato, sia esso una repubblica o una monarchia, è di conservare il proprio dominio a qualunque prezzo, anche quello di compiere azioni giudicate delittuose secondo i normali parametri etici. La politica viene da lui concepita come l'esercizio di un **potere coercitivo** di alcuni uomini su altri e da questo punto di vista la sua idea di "stato" non potrebbe essere più lontana da quella dell'odierna democrazia, per cui anche il ricorso alla violenza da parte di chi governa è perfettamente giustificato nella sua ottica (secondo la massima "il fine giustifica i mezzi", mai scritta da Machiavelli ma che condensa in modo efficace la sua visione del potere). Tale concezione non era una novità assoluta nell'età moderna e si rifaceva in fondo al **realismo** politico della cultura di Roma antica, tuttavia lo scrittore fiorentino fu il primo a mettere nero su bianco queste idee in modo crudo ed esplicito, senza cioè gli infingimenti e le ipocrisie dei testi medievali come i *regimina principum* che descrivevano un monarca ideale e pieno di virtù, e al contrario dando precetti pieni di robusta concretezza a un principe che doveva essere pronto anche a imbrogliare e a uccidere pur di mantenersi saldamente sul trono (un atteggiamento definito presto come "**machiavellismo**", in senso per lo più negativo e di condanna). Queste idee non vengono espresse in un *corpus* coerente di scritti e organizzate intorno a un sistema di pensiero definito a priori, ma vengono messe insieme poco alla volta sulla base dell'esperienza e dell'osservazione politica dell'autore, tanto dei fatti moderni (che lui aveva conosciuto direttamente durante i suoi viaggi diplomatici e in qualità di funzionario della Repubblica), quanto degli esempi forniti dagli storici antichi, specie **Tito Livio** che lui

lesse e studiò con enorme interesse e la cui opera fu al centro dei *Discorsi*, l'altro grande trattato storico-politico dopo il *Principe*. Questo continuo raffronto tra antichi e moderni costituisce la base di tutta la sua riflessione politica e ne rappresenta in parte anche il limite, dal momento che Machiavelli sottovaluta la portata di alcuni elementi del mondo moderno tra cui, molto importante, lo sviluppo delle **armi da fuoco** e delle artiglierie, continuando ad avere una visione troppo tradizionale del confronto militare; ciò non gli impedisce di avere una visione lucida degli eventi storici che avevano segnato in negativo i primi decenni del XVI sec. in Italia e di maturare una chiara **coscienza della crisi** del nostro paese, che egli attribuiva soprattutto a cause militari come il ricorso alle **milizie mercenarie** giudicate insufficienti a contrastare la potenza degli eserciti stranieri, specie quelli francesi e svizzeri. Lo scrittore ha anche chiaro che la frammentazione politica dell'Italia costituiva il primo ostacolo a una seria opposizione alle ingerenze straniere e auspica un movimento di ribellione guidato dalla casa dei **Medici** in grado di restituire alla Penisola il suo antico prestigio, benché tale posizione appaia al limite dell'utopia (è il contenuto dell'esortazione finale ai Medici nell'ultimo capitolo del *Principe*, in cui si avverte il forte fastidio per il "barbaro dominio" che è alla radice secondo l'autore del declino politico dell'Italia).

In generale il pensiero di Machiavelli è costituito da un profondo **pessimismo**, che giudica negativamente la natura degli uomini (che sono per lo più egoisti, rapaci, interessati solo al proprio utile) e considera lo "stato" come l'unico compromesso possibile tra la volontà di dominio dei "grandi" e quella del "popolo" che non vuol essere oppresso, che ha come sola alternativa l'anarchia e il disordine sociale (l'autore rielabora la teoria dello storico greco **Polibio**, secondo il quale dalla monarchia si passa all'oligarchia e poi al dominio confuso della massa, da evitarsi assolutamente). Da qui la concezione della storia come perenne **conflitto**, sia tra gruppi sociali dagli interessi contrastanti (patrizi e plebei nell'antica Roma, magnati e popolani nella Firenze del XIV-XV sec.), sia tra stati in lotta tra loro per il potere, per cui l'arte politica diventa guerra per la sopravvivenza che impone al sovrano di agire in modo cinico e spietato per sopraffare i suoi nemici, dai quali non può aspettarsi gesti di pietà o cortesia. Lo scrittore rielabora anche la stessa concezione della "**fortuna**", che non viene più vista quale espressione della volontà divina ma come il capriccio del caso (in modo simile a quanto già espresso da **Boccaccio**), non tale però da dominare tutte le vicende umane e contro la quale è possibile opporre la "**virtù**", l'insieme delle qualità che gli uomini e soprattutto i governanti devono possedere per raggiungere i propri scopi. Tra i mezzi per dominare le masse Machiavelli individua

anche la **religione**, da lui vista classicamente come *instrumentum regni* (il riferimento è ovviamente al paganesimo dell'antica Roma, religione di stato e dal valore politico) e insieme di norme il cui fine è tenere insieme la società suggerendo implicitamente l'obbedienza a un'autorità superiore, per cui il Cristianesimo delle origini avrebbe contribuito a dissolvere la compattezza dell'Impero Romano. Quest'ultimo aspetto delle sue teorie contribuì non poco alla condanna morale dello scrittore da parte della **Chiesa** e della cultura in genere nell'età della **Controriforma** e spiega il vivace dibattito critico che dopo la sua morte si aprì sul valore della sua opera, che vide ammiratori e detrattori portando anche a interpretazioni distorte del suo pensiero.

Dell'autore ci sono giunte circa una settantina di **lettere** private, indirizzate per lo più a conoscenti e amici e non concepite come testi letterari da destinare alla pubblicazione, perciò prive di elaborazione retorica e scritte con un linguaggio immediato e ricco di espressioni popolari. L'epistolario è un documento spesso prezioso per apprendere elementi relativi alla **vita** di Machiavelli e ai suoi rapporti con altri esponenti del potere di quegli anni, nonché per approfondire parti essenziali del suo **pensiero politico** ulteriormente espresse nelle opere del periodo maturo (associabili alle lettere sono i già citati *Ghiribizzi al Soderino*, sorta di epistola in risposta a Giovan Battista Soderini per cui si veda sopra). Tra le epistole più interessanti vi sono quelle di corrispondenza con l'amico e collaboratore politico Guicciardini, anche lui scrittore e spesso in polemica con le idee di Machiavelli su vari argomenti, e soprattutto quelle indirizzate a **Francesco Vettori**, l'ambasciatore fiorentino dei Medici presso la sede pontificia a Roma cui Machiavelli si rivolge spesso nella speranza di un riavvicinamento alla famiglia signorile dopo il suo allontanamento dalla vita pubblica. Particolarmente importante la famosa lettera al Vettori del 10 dic. 1513, in cui Machiavelli descrive all'amico la noia della sua vita ritirata all'**Albergaccio** (dove è costretto a occuparsi dell'amministrazione del potere) e la consolazione che prova la sera quando si chiude nel suo studio a leggere le opere dei grandi autori del passato, che gli consentono virtualmente di essere accolto nelle corti "delli antiqui huomini"; nella missiva l'autore dà notizia dell'avvenuta composizione del *Principe*, da lui presentato come un "**opuscolo**" indirizzato ai **Medici** e finalizzato ad accreditarlo come esperto di cose politiche, nella speranza di ricevere un incarico significativo da parte loro la lettera è interessante soprattutto in quanto mostra l'ansia di Machiavelli di tornare alla vita politica attiva dopo l'allontanamento forzato in seguito ai fatti del 1513, nonché il suo particolare rapporto con i detentori del potere rispetto ai quali egli non fa molte distinzioni (era stato al servizio della **Repubblica**, ora si offre a quello

dei Medici) e il suo temperamento di uomo dedito principalmente all'azione, sempre affiancata alla speculazione teorica contenuta negli scritti letterari. L'epistolario in generale ci mostra un personaggio poco amante della vita ritirata e smanioso di mettersi in gioco operando per il vantaggio della propria città, mostrandosi un uomo del Rinascimento in parte diverso dall'**Ariosto** quale emerge soprattutto dalle *Satire*, in cui agogna una vita semplice fatta di piaceri modesti (posizione comunque molto manierata e da non prendere alla lettera

Considerato di gran lunga il **capolavoro** di Machiavelli e di tutta la trattatistica del Cinquecento, il *Principe* non è tuttavia un'opera cui l'autore abbia dedicato gran parte della sua vita, avendola anzi concepita come un modesto "opuscolo" durante il soggiorno forzato all'**Albergaccio** per dimostrare la propria competenza politica ai Medici, dai quali sperava di ottenere un incarico pubblico (date le ridotte dimensioni del libro, è probabile che la definizione dell'autore contenuta nella famosa lettera al **Vettori** non sia dettata da falsa modestia). Machiavelli scrisse il trattato nel giro di pochi mesi durante il 1513 e probabilmente lo ritoccò in parte più avanti, come dimostra il fatto che all'inizio pensasse di dedicarlo a Giuliano de' Medici e in seguito la lettera dedicatoria fu indirizzata a **Lorenzo** di Piero de' Medici, poiché il primo era morto nel 1516; l'opera circolò nei primi anni in forma manoscritta e venne stampata **postuma** nel 1532, con un titolo che forse non è quello pensato dal suo autore. Nonostante tutto il *Principe* (cui è dedicata un'apposita sezione del sito, cui si rimanda per ulteriori dettagli) ebbe un'enorme diffusione anche fuori dall'Italia e suscitò "scandalo" per il ritratto cinico e spietato del **potere politico** che tratteggia, specie per l'affermazione, inaudita all'epoca, che le regole della politica e quelle della morale sono del tutto separate e che il sovrano deve dare l'impressione di avere tutta una serie di qualità positive (come essere fedele, generoso, clemente...), ma in realtà deve comportarsi in modo diverso ed essere infedele, bugiardo, spietato, a seconda delle necessità. Il trattato venne **tradotto** in molte lingue ed ebbe una discreta circolazione in Europa, dove suscitò un vivace dibattito critico e riscosse reazioni molto diverse, con alcuni intellettuali che elogiarono la sincerità delle affermazioni contenute nell'opera e altri che invece condannarono Machiavelli come una specie di genio malefico, ispiratore di cattivi insegnamenti ai sovrani assoluti (da cui l'atteggiamento detto "**antimachiavellismo**", per cui si veda oltre). La Chiesa in particolare pose quasi subito l'opera all'**Indice** (nel 1559) e per molti secoli il *Principe* fu sottoposto a interpretazioni distorte e fuorvianti anche da parte di importanti scrittori, per cui non è esagerato affermare che il libro è di gran lunga il più discusso e controverso

dell'intera letteratura italiana, fonte ancora oggi di giudizi contrastanti fra gli studiosi. Dal punto di vista stilistico l'autore sceglie una forma **essenziale**, priva di orpelli retorici e abbellimenti (se ne scusa nella lettera a Lorenzo de' Medici, dicendo che il contenuto deve prevalere sulla forma) e la lingua usata è il **fiorentino** del tempo dell'autore, secondo la proposta da lui stesso avanzata nel *Discorso intorno alla nostra lingua* e risultata poi perdente contro quella di Bembo). Particolarmente significativo è il procedere rigoroso e **logico** dello scrittore nelle sue argomentazioni, in cui spesso ricorre a un ragionamento di tipo dicotomico (come nel cap. iniziale: "Tutti gli stati, tutti e 'dominii che hanno avuto e hanno imperio sopra gli uomini, sono stati e sono o repubbliche

L'ETA' DELLA CONTRORIFORMA

Il Cinquecento viene diviso nel primo Cinquecento (Umanesimo) e il secondo Cinquecento (età della Controriforma). Vi è una grossa differenza tra le due epoche grazie fondamentalmente al mutamento della condizione politica e la Controriforma cattolica. Con la pace di Cateau – Cambresis si ha il totale asservimento dell'Italia alla Spagna. Si assiste a un processo di rifeudalizzazione dell'Italia; si ritorna alla campagna e la dominazione spagnola spende il dinamismo della vita economica italiana. Viene ridimensionata la corte e si assiste a una grossa riduzione del mecenatismo, perché le corti tendono a trasformarsi in piccole monarchie assolute. Le corti, pur essendo ancora il centro della vita artistica e intellettuale, sono dominate da un clima di conservatorismo; sono diventati organismi di trasmissione della cultura acquisita e perdono il ruolo di propulsione culturale che avevano avuto per tutto il Quattrocento e nel primo Cinquecento. La Controriforma frena le sette ereticali, che propugnavano la palingenesi della Chiesa e tenta di mettere ordine contro la corruzione. Pur avendo nobili intenti, la Controriforma finì per agire come strumento di controllo della vita sociale e culturale, tant'è che con il Concilio di Trento fu promulgato l'Indice dei libri proibiti. Questo doveva avere un carattere preventivo, ma finì per essere qualcosa che solo controllo e repressione. La Controriforma agì da freno per l'attività intellettuale, tentando di spegnere la libera circolazione del pensiero. La Controriforma contribuì a cambiare la mentalità e

far rinascere il senso del peccato e far palesare i limiti dell'uomo e della sua condizione. Si ha perciò una grossa crisi della cultura rinascimentale.

La cultura non dimentica il Rinascimento ma finisce per essere la ripetizione di ciò che era stato prodotto nei secoli passati. Dunque, si diffonde una sensibilità particolare, il Manierismo. Il Manierismo si configura come una ripetizione meccanica, accademica, ripetitiva del Classicismo, inteso come imitazione stanca dei modelli, dei generi, con grande rispetto delle norme. Ma questa è anche un'età di transizione, se da un lato c'è il Classicismo, dall'altro si avverte l'esigenza di novità di cui si fa interprete il Manierismo. Nel Rinascimento l'uomo aveva una visione fattiva, positiva ed era artefice del proprio destino; già con Ariosto questi concetti erano in crisi e nella seconda metà domina una sensibilità diversa. Il Manierismo ha una visione più precaria, più fragile rispetto ad una visione apollinea. Si assiste alla formazione di una sensibilità inquieta, non serena, molto meno razionale.

Il Manierismo ha una produzione abbondante: infatti la letteratura del secondo Cinquecento è molto ricca. Si ha una ricca produzione lirica con Tasso e i meno significativi Celio Magno e Giovan Battista Strozzi. E' un periodo di transizione

TORQUATO TASSO

A prima vista il capolavoro di Tasso, la Gerusalemme liberata è un poema carico di intenti morali, edificanti e religioso. La liberazione di Gerusalemme allude indirettamente al trionfo della Cristianità e della Controriforma cattolica. Questo è il tema ufficiale. È un'opera che esalta la Chiesa. Tasso si presenta come cantore della Controriforma. Questo non basta a spiegare il suo successo: infatti nella Liberata sono spesso dissimulati temi in contrasto con quello dominante. Da De Sanctis in poi si mette in evidenza la conflittualità strutturale interna dell'opera. Si parla di bifrontismo. È un'opera piena di contrasti che costituisce il grande fascino del poema. Dietro a questo tema ufficiale palpitano altri temi molto meno trionfanti e sereni. Apparentemente è un'opera positiva, ma ci sono temi meno trionfalistici. Vi è infatti il tema della percezione angosciata della vanità delle cose. Tasso si rifà alla tradizione della *vanitas vanitatum* Petrarca, ma vista in un'ottica terremotata, pessimista, riguardo alla vita dell'uomo che è una corsa che come scopo, unico, il nulla. Leopardi amò Tasso. Il sentimento leopardiano anticiperà l'esistenzialismo novecentesco. Per Tasso la vita è correre verso la morte. Questo genera nel personaggio tassiano tedio e stanchezza. La morte è una realtà ovunque presente

anche in maniera ossessiva. Tasso vive in un'epoca moraleggiante dove l'amore è in contrapposizione al sacro. L'amore esiste solo in via negationis, amore sempre impossibile. L'amore spesso si identifica con la morte (vedi Tancredi e Clorinda). Anche se c'è il lieto fine come l'Amanita esso è di maniera, svuotato di tutto ciò che viene prima di esso. La vicenda di Rinaldo e Armida è esemplare solo alla fine l'amore di Armida viene ricambiato L'amore è una passione prepotente, è un qualcosa che non tra risposta, che genera sofferenza, pur nell'intensità del sentimento. Tutti i personaggi di Tasso anelano alla felicità. Il personaggio ariostesco è impegnato in un percorso razionale, quello tassiano in un percorso emotivo. La vita è solitudine. Ognuno è solo con il proprio io, con la propria interiorità. Non c'è possibilità di scambio: si consideri l'impossibile triangolo Tancredi - Erminia - Clorinda., che è allegoria della solitudine dell'universo sconosciuto. La notte è metafora della vita, della solitudine del cosmo le cui finalità sono sconosciute. Questo mistero genera un senso di solitudine e di stanchezza. Tasso ama i notturni. I personaggi combattono per una ragione che non è quella ragione, ma per la tragicità dell'essere. Il personaggio di Tasso esplose perché vuole trovare pace di fronte alla negatività dell'essere con la fuga (come Erminia e il suo sogno pastorale) o il desiderio di autoannientamento : si cerca la morte di fronte alla stanchezza della vita. Il grande fascino della Liberata è il bifrontismo. Tasso dovrebbe identificarsi in Goffredo e nei Cristiani, ma non si identifica con l'ideologia proposta. In realtà lo scontro non è tra pagani e cristiani, ma tra due codici culturali all'interno della stessa cultura. I pagani alludono alla visione propria che era dell'Umanesimo dove dominavano la tolleranza, l'edonismo e gli orizzonti ampi. I cristiani sono simbolo della Controriforma e alludono all'autoritarismo, repressione dell'eros in nome di una austera moralità. Tutto nei cristiani è all'insegna dell'unità, del dogmatismo, dell'intolleranza, della visione teocentrica. Veste metaforica dunque. I pagani sono individualistici, i cristiani sono corali. La questione fondamentale è che Tasso non guarda con simpatia ai cristiani, ma guarda con simpatia i pagani e i cristiani erranti. Palese contraddizione della Liberata.

Apparentemente l'autore canta la Controriforma, dall'altro si identifica con i pagani. Egli guarda con simpatia a tutti quei valori individuali che sono di fatto peccato, ma sente comunque il fascino di questi.

Clorinda è un alter ego di Tasso. I personaggi pagani sono i personaggi più usciti bene. Tasso sente l'interesse per tutto ciò che fuori dall'universo controriformista. Egli aderisce a quei valori antropocentrici negati. Alla fine ciò che viene negato risulta vincitore. Questa compresenza di spinte che stanno in equilibrio molto precario si riverbera a

livello stilistico - formale con linguaggi molto diversi. L'opera non è per niente uniforme; è molto duttile e manifesta una grossa conflittualità. La Gerusalemme Liberata tende al tragico, ma in realtà cerca lo storico - epico, ovunque cerca il malinconico e il passionale. Tasso cerca di portare l'opera al sublime con iperbati, inarcare. Dietro al sublime si cela il patetico, il passionale, l'elegiaco, il melodico. Tasso cerca l'immagine la più voluttuosa possibile, utilizzando parole che evocano l'idea della distanza, dell'infinito in un continuo contrappunto tra lo storico e il patetico- effusivo. Il modello linguistico è molto diverso da quello petrarchesco. La simmetria e la concinnitas vengono rifiutate. Tasso cerca uno stile tormentato passando dal sublime all'abbandonato, a volte tragico, a volte carico di lirismo puro con una tensione verso l'epica. È uno stile che fa eco al bifrontismo. È uno stile molto moderno che è dato dalla suggestione del suo dettato poetico fatto di indeterminatezza, indefinito, opposto dunque alla meccanicità del Petrarchismo. La Liberata fu sempre vissuta con grande pathos, dato dall'esigenza di modificarla per fare in modo che diventasse più conforme ai canoni del concilio di Trento.. Allora pubblicò la Gerusalemme conquistata in 24 canti in omaggio al modello omerico che rispecchiava un perfetto adeguamento ai rigidi principi di poetica del Cinquecento: scompaiono gli episodi più belli che sono anche quelli più patetici (scompare ad esempio l'episodio di Armida). Viene cassato tutto ciò che viene riferito al magico; tutto è improntato al modello epico. Tasso sperava che la Conquistata fosse il suo capolavoro, ma l'opera è inerte, arida, ricca di verismo. Per contro la Liberata ha tutto ciò che può affascinare il lettore di tutti i tempi.

La produzione tassiana è ricca: meritano di essere ricordate le Rime, altra passione di Tasso, la cui produzione abbraccia tutta la sua vita. La critica ottocentesca (De Sanctis) e quella idealistica- crociana formula un giudizio abbastanza negativo, nel senso che vide in questo poetare una poesia squisitamente letteraria dominata dal culto della parola e della citazione. Ora si è rivalutata la cosa, perché questa produzione si pone a metà strada tra il Petrarchismo e il Barocco ed è importante per conoscere l'autore. Infatti le Rime rappresentano un elemento molto importante per conoscere Tasso. Egli adotta fondamentalmente il sonetto, il madrigale, la canzone, frequentando le rime amorose, encomiastiche e religiose. Ricca è la produzione di rime amorose in cui si sente l'influsso della tradizione che parte da Petrarca. Si ha un certo gusto per il Petrarchismo per quanto riguarda le immagini lambiccate e ingegnose. C'è soggettività nelle rime di Tasso. L'attenzione del poeta finisce per concentrarsi sull'io, o meglio sull'allargamento dell'io, anche quando l'oggetto della lirica è il voi. Si nota una incertezza del reale con sentimenti

delicati, atmosfere indefinite come i notturni, la luna, i paesaggi frescavi e profumati che presentano contorni e confini dell'immagine i più sfumati possibili. Si instaura un rapporto tra la figura femminile e il paesaggio. La natura si confonde con il paesaggio, si antropomorfa e diventa donna. Quindi i confini del dato dell'oggetto sono estremamente impalpabili. Vi è un senso di grande tristezza, dato dalla fugacità della vita, e dall'ineluttabilità del tempus edax. Si assiste al senso della precarietà dell'essere. La vita sfocia nella morte. Le rime encomiastiche sono frutto della psicologia di Tasso che mirano a rappresentare il poeta. Nell'esaltazione di questi grandi personaggi compaiono i motivi autobiografici legati alla propria vita.

RIFLESSIONI SULL'ESTETICA BAROCCA

Come si è visto il termine Barocco venne usato nel Settecento dagli illuministi per definire in maniera negativa il gusto per l'arte nel Seicento. Forse il lemma deriva da un aggettivo spagnolo che stava ad indicare perle irregolari, o barocco era un sillogismo capzioso e pretestuoso presente nella filosofia scolastica. L'etimologia era incerta. Con il termine Barocco si identificano alcuni elementi estetici come l'amore per la bizzarria, le forme irregolari, la mancanza di misura. È una concezione opposta al gusto del Classicismo. Il Barocco rifiuta la tradizione e l'imitazione.

Il Classicismo è imitazione della bellezza, tramite una selezione precisa. Il Barocco allarga l'attenzione agli aspetti eterogenei della realtà, anche quelli deformi.

L'unico criterio è la libertà. L'artista classicista si attiene a norme, l'artista barocco si attiene solo al suo estro. Barocco vuol dire sperimentalismo, accostamento di forme bizzarre. Non è una imitazione della realtà, ma scoperta e invenzione della realtà. Si ha una netta separazione tra letteratura con finalità di arte e la letteratura di pensiero.

Filosofia, Teologia si staccano dal terreno delle *humanae litterarum* per diventare campi autonomi. La letteratura di pensiero ha una grande diffusione; non ha finalità artistiche, ma di divulgazione della conoscenza. La letteratura vera e propria barocca è una letteratura che non dà importanza al contenuto, ma alla forma, allo stile all'insegna di uno

sperimentalismo intenso. I generi non sono più seguiti, ma si assiste ad una mescolanza di generi e nascono nuovi generi (ad esempio il romanzo). C'è la tendenza a creare nuovi metri. La letteratura barocca ha finalità edonistica con temi leggeri, oppure temi più graditi. Il carattere fondamentale è il disimpegno anche se c'è una letteratura di pensiero. I centri culturali più importanti sono Roma, Napoli, Venezia e Torino, tra l'altro, queste ultime, capitali degli unici due stati indipendenti. Con il Seicento inizia la decadenza di Firenze, che diventa una presenza marginale. Nel Seicento ricomincia ad avere importanza Milano. Nel Settecento - Ottocento Milano diventerà il centro più importante della penisola.

La poetica del Barocco è fondamentalmente anticlassica, amando la libertà. Questa poetica si traduce in una vasta produzione lirica. La poetica barocca prende spunto dalla concezione edonistica con finalità dilettevole di piacere, che è il carattere assegnato alla lirica. La finalità precisa è il diletto, il piacere del lettore.

La poesia è dilettevole se raggiunge la meraviglia. Marino diceva che il fine del poeta è la meraviglia o vada alla striglia. È una poesia che ha come fine superficiale di suscitare lo stupore. Il fine dell'arte barocca è quello di stupire, sedurre; è un'arte fortemente scenografica. Il fine è quello di suscitare l'ammirazione: non si punta al contenuto, ma alla forma, con immagini non aspettate, trovate ingegnose e sorprendenti, tutto ciò che è concettoso. Vi è un antecedente costituito dai poeti petrarchisti cortigiani come il Tebaldeo, il Cariteo, l'Aquilano. Il poeta barocco si muove con grande sperimentalismo, andando alla ricerca del nuovo. È un'arte artificiosa, senza regole. Non si dà regole perché fondamentale la sua libertà.

L'estetica barocca attribuisce alla letteratura una finalità edonistica. Il diletto scaturisce dalla meraviglia, attraverso trovate bizzarre (concezione anticlassica). Il Classicismo mirava al bello ideale. Invece ora l'artista non è più condizionato da niente, alla costante ricerca del nuovo. Il maggiore teorizzatore è Emanuele Tesauro, gesuita operante presso la corte sabauda. Fu autore del cannocchiale aristotelico che fa propri i postulati già espressi da Marino.

Quindi nell'opera tesaurizza si canta la poetica della meraviglia, cioè la capacità di stupire tramite l'insolito, l'inaspettato. La poetica della meraviglia si realizza attraverso la velocità e i concetti ottenibili da tutte le possibili combinazioni delle parole.

Questi concetti non hanno un contenuto speculativo, ma si canta la sottigliezza e l'ingegno dell'autore.

Il concettismo. Insiste sul fatto che non importa il contenuto; quello che importa è il virtuosismo verbale dell'autore.

Il poeta barocco è tanto più bravo quando crea metafore, analogie e antitesi. L'emozione ottenuta tramite il gioco verbale attraverso tutte le importanti figure di significato. Il poeta barocco analizza questo con un gusto particolare. Nella poesia barocca entrano tutti questi argomenti. La gamma dei temi viene ampliata. Il maggior peccato non importa se si cade nel cattivo gusto. Non importa se si cade nell'eccesso e nel ridicolo. L'importante è l'enfasi del peccato, come il gioco della palla, gli oggetti quotidiani come il calamaio, il telaio o oggetti scientifici come il cannocchiale, gli occhiali e soprattutto l'orologio. Il tutto è finalizzato a mettere in luce l'ingegno dello scrittore.

MARINO

È l'unico poeta riconosciuto grande dalla critica. Nato a Napoli nel 1569, morì nel 1625. Peregrinò tra le corti; ebbe grandissima fama e visse in Francia alla corte di Maria de Medici.

Scrisse un poema in ottave l'Adone in 45000 versi, composto da Marino per tutta la sua vita e pubblicato nel 1623. Si riallaccia al mito di Adone e Venere, già trattato da Ovidio nelle Metamorfosi. Ma si assiste ad una dilatazione del mito: in Ovidio ci sono 70 mentre l'Adone raggiunge, detto i 45000. La trama è la seguente: Venere per dispetto di Cupido si innamora di Adone naufrago a Cipro; gli mostra il palazzo e lo conduce al cielo. Ma per gelosia di Marte e di una maga vengono separati. Dopo una serie di peripezie si ricongiungono, ma subito dopo Adone per volontà di Marte viene ucciso da dei cinghiali per Marte. Innamoratasi di Adone, Venere celebra fastosi funerali e trasforma il suo cuore in un fiore.

Si assiste ad un enorme sviluppo del mito originale, complicando l'intreccio e inserendo moltissime divagazioni di carattere mitologico. Gli inserti diventano il carattere costitutivo dell'opera. Gli inserti di favole e miti come la favola di Amore e Psiche, Atteone e altri miti raccontati perché rappresentati nei fregi del palazzo di Venere. La cifra comune dei miti è la metamorfosi che anche lo stesso Adone compie. Non è una raccolta di miti per intrattenimento, ma la critica ha sottolineato che ciò indica il

multiforme, tutto è velocemente cangiante, che è poi la visione del Barocco. Non c'è un centro, tutto è mutevole.

All'interno del poema spiccano le caratteristiche del concettismo. Questo si vede anche nella Lira, raccolta di sonetti, madrigali e canzoni, dove si fa ricorso continuo ad antitesi tutte estremamente elaborate. Sono immagini insolite, anche un po' pretestuose, che denotano un virtuosismo espressivo. Altra caratteristica della poesia barocca è la capacità descrittiva. Viene data un grande importanza alle sensazioni, che sono fonte della conoscenza. Non a caso nel Seicento si afferma il metodo sperimentale empirico. La sensazione permette la conoscenza. Si descrive tutti i particolari anche quelli più minuti, si colgono tutte le forme, tutte le sensazioni cromatiche, anche quelle più minute. La sensazione è veicolo di conoscenza e si ha una capacità descrittiva portata all'eccesso. Per contro si ha un'indifferenza per l'approfondimento della psicologia. La poesia barocca si concentra solo sull'aspetto verbale. C'è una grande vena edonistica e sensuale. Marino dà il meglio di sé quando tratta il tema amoroso, che è celebrazione della felicità materiale. Una delle descrizioni più belle è quella del giardino di Venere. In Marino tutto ciò che è raro trova spazio. I limiti di questa poesia sono evidenti. È pesante quando il virtuosismo diventa talmente raffinato da diventare astrazione. L'insistenza sulle figure retoriche e l'acutezza sono fattori eccessivi per il lettore moderno. Marino fece poi scuola. Moltissimi furono i poeti del Seicento che seguirono i suoi postulati. Erano poeti tecnici del virtuosismo che facevano una poesia fredda che si risolveva in mero gioco verbale. Era una poesia che per suscitare lo stupore del lettore ricorreva all'eccesso, cadendo nel cattivo gusto. Il marinismo già presso alcuni contemporanei era considerato negativamente. Ci furono allora poeti che ripresero il classicismo sia pure nell'ottica della meraviglia. Ci fu la corrente del marinismo moderato rappresentata da Gabriello Chiabrera.

GALILEO GALILEI

Galileo fu il primo ad utilizzare il cannocchiale, scoprendo la natura stellare della Via Lattea, i satelliti di Giove, le montagne della Luna. Fondò la dinamica. Egli sostenne la concezione eliocentrica copernicana contro il geocentrismo tolemaico propugnato dalla Chiesa. Per queste sue affermazioni Galileo dovette affrontare il Sant'Uffizio. Galileo incarnò il nuovo metodo scientifico contro il dogmatismo, le auctoritates, sostenendo la necessità di distinguere dei campi autonomi del sapere. Centro del nuovo sapere è

l'esperienza che diventa fondamento della conoscenza. La verifica sperimentale diventa antidoto del dato proposto come scontato. Nella Scienza tutto non può essere considerato a priori. Si ha una nuova epistemologia della scienza, che è incarnata da Galileo e dai suoi seguaci. Galileo ci ha lasciato come opere fondamentali il Dialogo sui Massimi Sistemi, il Saggiatore, l'Epistolario, il siderius nuntius, le historiae e le dimostrazioni intorno alle macchi esolari. Le prime due opere di questo elenco sono le più grandi della letteratura barocca. Galileo, e questo è molto interessante, fa un'appassionata difesa del volgare per generi specialistici. Galileo è il primo a ribadire la necessità del volgare anche nei trattati. Sviluppa in tal modo una concezione deimocratica della cultura e del sapere. La sua non è una prosa rigidamente espositiva, perché deve avere un carattere argomentativo. Il trattato deve avere elementi (digressioni) per appassionare il lettore non specialista. Galileo è il divulgatore. Utilizza una prosa molto diversa dalla retorica barocca che tende al magniloquente; essa per contro è cristallina, limpida, lontana dalla lingua gonfia del barocco, in modo tale che si possa leggere.

Galileo non sceglie il trattato aristotelico cinquecentesco che si risolveva in una esposizione a voce unica di una tesi inconfutabile. Galileo opta per il dialogo platonico che non è una esposizione monocorde, ma la verità ora emerge dalla dialettica tra le posizioni. Non è l'ipse dixit, perché per Galileo la scienza non è dogmatica. Questo atteggiamento caratterizza la sua prosa.

Il Saggiatore (1623) è una risposta polemica ad alcune opere di un padre gesuita che discuteva sull'apparizione di tre comete nel 1618, interpretata in chiave allegorica, simbolica e religiosa. Galileo non amava confondere religione e scienza, ma questo non significava che fosse ateo. La lettera a Don Benedetto Castelli (lettera copernicana) testimonia il mood in cui questi si rapportasse a scienza e Fede. Per Galileo esistono due rivelazioni della verità, le Sacre Scritture e la natura. La Bibbia utilizza un linguaggio figurale- simbolico, che deve essere inteso in maniera allegorica. Nella natura c'è il linguaggio razionale, l'unica verità di Dio espressa in due linguaggi quello esatto della natura e quello metaforico delle Scritture che non deve essere interpretato alla lettera. Non sono campi antitetici, ma complementari perché entrambi cercano la verità.

Il Saggiatore non è importante per il discorso scientifico, ma perché contiene molte riflessioni sulla scienza e sulla conoscenza. La conoscenza è continua, incessante, ma è inesauribile anche l'approssimarsi alla verità. Anche nella scienza non ci sono approdi definitivi. I traguardi raggiunti non sono definitivi, ma sono suscettibili sempre alla revisione e al mutamento. È una concezione moderna della perfettibilità della scienza. Lo

scienziato deve avere umiltà; non è la concezione di colui che possiede l'unica verità. Lo scienziato deve essere problematico e porsi interrogativi sulle strade del sapere. Egli deve essere cauto e deve avere la concezione della perfettibilità del sapere. Galileo arricchisce l'opera con molte digressioni narrative. L'opera risulta gradevole. Il Dialogo sui Massimi sistemi si svolge in 4 giorni a Venezia tra il nobile fiorentino Salviati, il nobile veneziano Sagredo e Simplicio scienziato aristotelico. È una critica metodologica contro l'aristosotelismo che si risolveva in una chiusura delle forme vecchie; per contro vendono sostenuti valori nuovi, Viene sostenuta la necessità della libera indagine dell'uomo che non si deve piegare all'autorità di un altro. Ogni uomo deve indagare la realtà alla luce della ragione. Ogni teoria deve essere comprovata o meno attraverso l'esperienza. In ogni elemento della conoscenza umana il dato fondamentale è di mettere alla prova se stessi nell'esperienza. Il dialogo è un'opera molto vivace e non ha uno status ben definito. I protagonisti non discutono soltanto di un tema. Ci sono diversi registri, diversi piani. Tutte le argomentazioni sono caratterizzate dal tono ironico e polemico. C'è la parodia della figura dell'aristotelico Simplicio sclerotizzato nella sua cultura libresco. La figura di Salviati è positiva perché rappresenta l'atteggiamento positivo dell'uomo che non dà nulla per scontato. Galileo sviluppa una nuova teoria della conoscenza. La vera conoscenza non è mai l'assimilazione passiva di ciò che è stato trasmesso, ma nel dialogo, nell'esperienza, la conoscenza è un'apertura all'esperienza verificata sperimentalmente. Galileo più per le singole osservazioni scientifiche è importante per la nuova concezione della cultura che si riallaccia a quella di Leonardo.

II SETTECENTO

Nel Settecento si verifica un'inversione di tendenza rispetto al secolo precedente. Se il Seicento è stato infatti un secolo di carestia, il Settecento è un periodo di ripresa e l'industria manifatturiera è in sviluppo. Il Settecento è un periodo di grandi scambi e commerci, migliorando le vie di comunicazione. Oltre il quadro economico migliora il quadro politico, perché nessuno stato vuole un'egemonia e si ha perciò una relativa pace. Le Guerre scoppiano nella prima del secolo (guerra di successione spagnola, polacca, austriaca) e non alterano la situazione. Anzi con la Pace di Aquisgrana del 1748 si ha un periodo di duratura pace fino alla Rivoluzione francese e all'era napoleonica. Si ha la rivoluzione industriale e si afferma la borghesia; la sua emancipazione avviene

all'interno dello Stato monarchico assoluto. Per tutta la prima metà del secolo la borghesia e la monarchia agiscono in simbiosi; anzi i sovrani illuminati si fanno promotori del rinnovamento dello Stato in senso borghese, dando spazio al libero mercato e abolendo i privilegi feudali. Ma Maria Teresa, il figlio Giuseppe II, Caterina di Russia, Federico II di Prussia, Carlo III non fecero riforme politiche. La borghesia allora fece un profondo rinnovamento culturale che si ispira alla Storia, alla ragione umana, un carattere culturale che si concretizzerà con l'illuminismo. Già nel Seicento c'era stato il razionalismo (Galileo e Newton), ma nel Settecento si sposta l'esigenza di vedere tutto con la ragione non più solo nel campo naturale e metafisico, ma in quello umano e sociale. Ora la società con i suoi valori, la morale con i suoi costumi, il diritto e la politica sono visti con la ragione. L'intento dell'illuminismo è critico, cioè fare un bilancio del passato per estirpare tutto ciò che fosse sinonimo di ignoranza, di contraddizione rispetto alla ragione. La ragione veniva considerata come un unico faro per costruire un'umanità fortemente felice, all'insegna di una felicità non singola, ma collettiva. I germi dell'illuminismo si situano in Inghilterra (con Locke, il liberismo e il deismo), ma si sviluppa in Francia. L'illuminismo critica tutte le istituzioni politiche, giuridiche della tradizione che intralciavano il lavoro della borghesia. L'illuminismo agisce in tre settori, politico, religioso ed economico con il bisogno di rinnovare le istituzioni. L'illuminismo ha un carattere riformatore, non rivoluzionario (La Rivoluzione francese sarà l'estrema conseguenza). La Società del tempo era quella del dovere verso Dio e il Sovrano, mentre gli illuministi fondarono l'idea del diritto. Alla base della società della società c'è un contratto. Tutti gli uomini hanno diritto all'uguaglianza in base al diritto naturale. Fino al Seicento il sovrano era colui che raccoglieva in sé tutti i poteri e delegava il funzionamento dello Stato. Ora con l'illuminismo ci deve essere la divisione dei tre poteri divisi per evitare abusi e prepotenze. Questo principio è stato teorizzato da Montesquieu che è alla base dello Stato moderno. Di fronte alla Chiesa l'illuminismo assume un atteggiamento critico. Gli illuministi sono polemici contro la religione rivelata e i dogmi. L'illuminismo accusa la Chiesa di essere alleata al potere politico dispotico. L'illuminismo è propenso alla religione naturale (deismo), al sentimento religioso innato nell'uomo che non ha bisogno di dogmi e di sacerdoti. Per questo l'illuminismo è tollerante verso le altre religioni. Molto spesso purtroppo la critica diventa così forte fino a giungere all'ateismo, la negazione della trascendenza, tant'è che alcuni illuministi radicali sostenevano che l'universo è materia immanente. La materia si trasforma; l'uomo può conoscere i mezzi di come questo avviene, ma non i fini. Gli illuministi sostenevano

un'economia totalmente libera dalla politica dello stato all'insegna di niente dazi e tasse che influenzerà il capitalismo ottocentesco. Gli illuministi contestano la Società dell'Antico regime, non più divisa in classi contrapposte, ma società mobile con passaggi da una classe all'altra, limitando il potere delle classi egemoni. Gli illuministi propongono un nuovo assetto della società fondato sull'uguaglianza dei doveri e dei diritti. Il potere non era più in base al censo. L'illuminismo fu la rivoluzione del pensiero europeo, perché le sue idee non rimasero patrimonio dei dotti furono divulgate in tutta Europa. Il francese diventò la lingua letteraria e delle corti per eccellenza. La divulgazione letteraria avviene per alcuni filosofi come Voltaire, filosofo itinerante presso Federico II di Prussia e Caterina II di Russia (chiamata da lui non la grande, ma la grossa), o ancora l'Encyclopedie di Diderot e d'Alambert che è sintesi delle idee illuministiche. Un ruolo di primo piano è svolto dai trattati come lo Spirito delle leggi di Montesquieu, il Contratto sociale di Rousseau e ancora gli scritti di Voltaire. La volontà di divulgazione è ravvisabile anche grazie ai pamphlet, scritti polemici in cui vi era la critica del passato e per contro l'esaltazione dell'illuminismo. L'illuminismo tratta argomenti vari come la pedagogia (Emilio di Rousseau contro l'educazione tradizionale a vantaggio della fiducia dell'uomo), l'aspetto giuridico (Dei delitti e delle pene di Cesare Beccaria: un sistema giuridico più giusto con al centro il valore dell'uomo) o l'ingiustizia delle monacazioni forzate (La Monaca di Diderot). L'illuminismo sviluppa una critica radicale di tutto il mondo umano qual era stato prima. Si definirono filosofi tutti coloro che applicarono la ragione all'oggetto dell'analisi che poteva essere qualsiasi cosa, giuridica, morale, teorica (anche la coltivazione dei campi), o la morale sessuale. L'illuminismo sviluppa una concezione democratica, non accademica del sapere, alla luce della considerazione che la ragione è presente in tutti. Gli illuministi per diffondere le proprie idee trovarono nuove tecniche di comunicazione come il giornale, il pamphlet e il romanzo. Tra i generi prediletti spiccano il Giornale e il Romanzo. Il giornale nacque in Inghilterra, società più evoluta sin dal Seicento. The Spectator è il primo giornale che esce nei primi anni del Settecento: esso non si occupava solo di aspetti di cronaca, ma era una vera e propria palestra in cui si potevano discutere su tutti i problemi di quei tempi e restò il modello per tutti i giornali illuministici; in Italia il più importante è il Caffè dei fratelli Verri, mentre gli altri trattavano solo cronaca e argomenti settoriali.

Il romanzo si diffuse prevalentemente in quei paesi dove la borghesia si era già sviluppata, cioè in Francia e in Inghilterra. Il romanzo settecentesco non è l'evoluzione di quello del Seicento, ma sviluppo degli ideali della borghesia, motore del reale. Si ha un realismo

del romanzo: i personaggi sono reali ed operano nel presente. Non si ha più la creazione di mondi fantastici e le vicissitudini sono presentate come realmente accadute in base al criterio della verosimiglianza. Lo scopo delle avventure è di mettere alla prova il personaggio e di forgiarlo. Questa sarà poi la caratteristica principale del romanzo ottocentesco di formazione. Il protagonista lotta o perde a seconda della tempra morale: spesso vince e diventa specchio di una classe in ascesa. Poi vi sono i romanzi filosofici che propongono nuovi valori alla luce di una critica alle concezioni del passato, come l'Emilio di Rousseau, il Candido di Voltaire, la monaca di Diderot. In Italia nel Seicento vi fu un ristagno economico e culturale. Per contro la penisola italiana cresce nel Settecento grazie agli Asburgo in Lombardia e ai Borboni nel Sud, tant'è che le città più attive sono Milano e Napoli. Anche in Italia c'è il razionalismo, che vuol dire emendare gli errori del passato. Alla dominazione spagnola si sostituiscono dinastie moderne all'avanguardia nel dispotismo illuminato: gli Asburgo (Maria Teresa e Giuseppe II), i Lorena (Leopoldo II), i Borboni (Napoli, Parma). In Italia non si afferma ancora la borghesia: questo si verificherà nell'Ottocento, dove sarà la motrice dell'unificazione.. Il Settecento letterario si può dividere in due metà: la prima metà è dominata dal movimento poetico dell'Arcadia, non illuministico ma vicino ad esso per il nome della ragione. Si ha una grossa critica all'estetica barocca, perché si rivendica la ragione, la limpidezza estetica settecentesca. Si assiste ad una grande diffusione di trattati eruditi dedicati alla storiografia. Questi trattati di chiara impronta razionalistica sviluppano una serie di opere di analisi critica in cui si trovano i germi della cultura della seconda metà del Settecento.

Ludovico Antonio Muratori, Pietro Giannone, Giambattista Vico sono pensatori animati dalla volontà di rivedere le istituzioni politiche alla luce di una volontà di rinnovamento. Con la seconda metà del Settecento si ha la diffusione dell'illuminismo che in Italia si sviluppa a Milano e a Napoli. A questo periodo appartengono la personalità più importanti della letteratura, Parini, Goldoni, Alfieri. L'Arcadia fu un'accademia poetica che sorse a Roma nel 1690 da un gruppo di letterati riunito nel salone letterario formato da Cristina di Svezia, che fu una grande mecenate e protettrice dei poeti. In questo cenacolo di poeti si allude all'atmosfera bucolica, all'idillio che si attribuiva all'Arcadia, mitica regione della Grecia classica, cantata già da Teocrito, Virgilio e Sannazaro. L'Arcadia si basava su riti e cerimonie pastorali. In questo contesto il poeta assumeva nomi tratti dalla bucolica classica. Lo strumento dei poeti diventava la zampogna di Pan. A dispetto del fatto che l'Arcadia riproponesse questi elementi esteriori, il movimento culturale fu

molto importante perché egemonizzò la poesia del primo Settecento. Vi era bisogno di rinnovamento della poesia italiana alla luce della razionalità in nome del rifiuto del Barocco, in nome dei principi estetici di naturalezza, di semplicità, di chiarezza, scorrevolezza, in nome, insomma, del buon gusto. . Il più importante dei poeti arcadi fu Pietro Trappassi in arte Metastasio che divenne poeta cesareo a Vienna, scrivendo opere poi musicate da Mozart. Poeti non eccelsi, ma avevano caratteristiche comuni, come il recupero del classicismo: quelli più capaci erano in grado di esprimere con più gusto i sentimenti dell'uomo, in modo particolare Petrarca. . Gli arcadi recuperano tutti i poeti classici che avevano il senso di misura, di equilibrio, contrapposto all'ampollosità del manierismo barocco. Lo scopo della poesia arcade è quello di esprimere con chiarezza i sentimenti naturali dell'uomo, in maniera elegante, ma non arbitraria e concettosa. Il primo elemento della poesia arcade è l'ambientazione e il travestimento allegorico. È un paesaggio trasognato, idillico, al di là del tempo, popolato da satiri, ninfe, pastori, pastorelle. Il tema fondamentale della poesia arcade è il tema dell'amore. Interessante è notare il modo con cui questo sentimento è cantato. L'amore nella poesia arcade, a differenza dell'Aminta di Tasso, è rappresentato con toni non drammatici, ma elegante. L'Arcadia in tal senso assurge a travestimento bucolico di rituali salottieri del primo Settecento. L'amore è trattato con toni leggeri e lievi. Il razionalismo agisce anche a livello sentimentale. Questo fa sì che la poesia arcade sia lontana dalle passioni. Le passioni dell'uomo sono filtrate dalla ragione. Altro elemento della poesia arcade il tema naturalistico descrittivo, dato da fonti, fiumi e alberi. Non sono temi originali: la poesia arcade ripropone temi tradizionali. È interessante l'attenzione per l'introspezione psicologica. Questi poeti amano ricomporre e scomporre con la ragione i moti dell'uomo. Analizzano dunque l'interiorità. Importante è il modo con cui viene cantato l'aspetto amoroso con galanteria e anche con sensualità. Dal punto di vista formale si assiste ad una rivitalizzazione e ammodernamento della tradizione classicista. Il linguaggio è molto semplice, chiaro, essenziale. Questo grande pregio diventa difetto quando diventava sinonimo di sinteticità. I versi degli arcadi sono musicali ed estremamente cantabili, all'insegna di un linguaggio melodico. È una poesia molto scorrevole, cantabile. Tutto questo viene fuso dai poeti arcadi in un linguaggio poetico per niente pesante e dotto. Il linguaggio molto duttile ed elegante influenzerà molto i poeti successivi. Lo stesso Parini recupera un impianto classicistico; lo stesso dicasi per Foscolo, Leopardi e Manzoni: ognuno vedendolo secondo le proprie esigenze. Parini propone in classicismo complicato; Foscolo un classicismo lineare che ricorda l'Arcadia nei sonetti e un classicismo

sostenuto nei Sepolcri. La poesia arcade trova limiti nella ripetitività e si ha la sensazione che manchi la riflessione: è una poesia un po' stucchevole, un po' artificiosa nei temi e nei suoi travestimenti.

ILLUMINISMO IN ITALIA

La cultura illuministica si diffonde in Italia a partire dalla seconda metà del Settecento, riportando l'Italia nel circolo culturale europeo. Il razionalismo si applica alla riforma delle strutture portanti della società nei settori dell'economia, diritto e della cultura. Il philosophe, cioè il letterato, viene ad assumere un'importanza a livello civile e la sua azione politica si affianca a quella dei sovrani illuminati. Si assiste ad un rinnovamento della società, reso possibile dal contatto stretto degli intellettuali con il tempo. Il linguaggio diventa accessibile a tutti, nell'intento di sprovvincializzare la cultura. In questa Italia in fase di modernizzazione si ha un panorama ricco all'interno dell'illuminismo con anche atteggiamenti personali. Domina il classicismo arcade, anche se in Parini è più robusto. Verso la fine del Settecento si sente una sensibilità preromantica, nordica che si svilupperà nell'Ottocento

L'illuminismo italiano nasce per l'influenza dell'illuminismo francese, ma non è copia di esso, tant'è che Cesare Beccaria avrà una personalità propria. L'illuminismo francese era inserito in uno stato assolutistico, invece l'illuminismo italiano si sviluppa in un ambiente governato dal dispotismo illuminato con pluricentrismo: Milano (Asburgo), Napoli (Borbone), Toscana (Asburgo – Lorena). I cardini del nuovo pensiero sono la tolleranza religiosa, il liberismo economico, il principio dello Stato di diritto. Gli illuministi italiani non sono dei teorici, ma si preoccuparono di applicare nella pratica i principi, mentre l'illuminismo francese aveva un carattere più speculativo. Gli illuministi italiani furono chiamati a cooperare con loro in un programma di rinnovamento nella società (vedi l'esempio di Maria Teresa che si servì di questi intellettuali), ma ci furono delle difficoltà. L'illuminismo italiano fu pratico, dedicandosi al diritto, l'economia, più vicino al potere alla luce di un carattere moderato sempre riformistico, lontano dalle tendenze accese dell'illuminismo francese. L'illuminismo italiano non mise mai in discussione l'assolutismo moderato. Il centro principale è Milano che aveva contatti con la Francia: Maria Teresa e Giuseppe II guidarono la Lombardia a un benessere mai conosciuto prima, grazie allo svecchiamento delle strutture feudali e all'incremento delle attività commerciali. Di questo incremento economico non fu solo protagonista la

borghesia, ma anche l'aristocrazia. L'aristocrazia lombarda era molto progressista, tant'è che molti illuministi furono aristocratici. Il ruolo della borghesia nascente fu preso dagli aristocratici che diventarono imprenditori, sfruttando al meglio le loro proprietà fondiarie, introducendovi nuove colture come quella della seta. Questa aristocrazia coopera con il governo di Maria Teresa. Beccaria e i fratelli Verri (Alessandro e Pietro) fecero parte dell'Accademia dei Pugni e furono artefici del Caffè (giornale che uscì in 74 numeri) alla luce di una concezione della cultura non esclusiva dei dotti. Il titolo Caffè alludeva alla viva conversazione legate al tempo che si teneva nelle botteghe di Caffè. I temi discussi erano la battaglia contro la struttura feudale, il rinnovamento economico, il potenziamento dei commerci, lo svecchiamento del sistema educativo, il cambiamento della giustizia (si rimanda ai Dei Delitti e delle Pene di Beccaria). Si assiste ad una grande tensione morale all'insegna della battaglia per il progresso materiale per far trionfare la ragione e la dignità dell'uomo. Si formula una nuova definizione della cultura che non fosse solo evasione, ma che fosse ancorata ai valori della Società. L'illuminismo milanese (Milano nell'Ottocento diventerà il massimo centro culturale della penisola) sviluppò tale cultura. Il Caffè era anche foglio di comunicazione in cui venivano teorizzati i principi dell'illuminismo. Per esempio i Dei delitti e delle pene è un testo postulato delle democrazie moderne. Pur accettando l'assolutismo, Beccaria difende i diritti naturali dell'uomo in quanto tale che nessuno può violare tantomeno lo Stato attraverso il sistema giuridico Beccaria propone una concezione laica dello Stato e del potere. Vi è poi un grande spirito unitario di fratellanza e di filantropia. Beccaria in tal senso denuncia l'orrore della pena capitale. Lo Stato deve agire in senso assistenziale e non può violare i principi dell'uomo. Lo stile di Beccaria è lineare, asciutto, la forza dell'argomentazione è ciò che prevale. Sono le cose a parlare in una cornice di uno stile immediato e diretto. Pietro Verri fu uno dei più importanti illuministi, fondatore assieme ad Alessandro del Caffè, stimolando Beccaria a scrivere Dei delitti e delle pene. Fu un illuminista pragmatico, economista che sostenne il liberismo economico e la necessità di abolire i dazi, alla luce della necessità di potenziare il commercio, collaborando con gli Austriaci e introducendo nuove colture più redditizie. Fu paladino di una lotta contro ogni forma di arcaismo e di conformismo culturale e non. Lottò per una cultura moderna in tutti i campi del sapere. Fu animato da una cultura attenta alle cose, non alle parole, moderna, viva e contemporanea. Queste idee guidarono la cultura a svecchiarsi assumendo una dimensione meno retorica e più cosmopolita.

A Napoli l'illuminismo si innestò sulla tradizione razionalistica del Primo Settecento (vedi Pietro Giannone), anche per iniziativa di Carlo III e del suo ministro Tannucci. Si iniziarono una serie di riforme, ma l'aristocrazia napoletana era legata al latifondo, ed era parassitaria e non c'era una borghesia. Qui inizia il distacco tra Nord e Sud. Il programma di Carlo III era quello di eliminare i privilegi dell'aristocrazia e del clero. L'influenza di queste due classi era tale che la riforma non riuscì. Gli intellettuali risposero al nuovo corso politico. Si interessarono dunque dei problemi più urgenti dello Stato Napoletano, dedicandosi all'economia e al diritto con la volontà di spazzare via il latifondismo ed una legislazione legata ancora al Feudalesimo. Antonio Genovesi, Ferdinando Galiani, Gaetano Filangeri, Mario Pagano furono i maggiori illuministi ed ottennero risultati importanti. In questi anni si istituì la prima cattedra di diritto economico. L'aristocrazia era parassitaria, conservatrice, incapace di trasformarsi a differenza di quella lombarda. Mancava un ceto borghese. L'illuminismo napoletano è molto importante per lo slancio intellettuale e il senso morale. La trattazione degli illuministi non è mai disgiunta da intenti morali e civili. Nel Granducato di Toscana l'illuminismo si diffuse di pari passo con l'azione di Leopoldo d'Asburgo – Lorena, all'insegna dello svecchiamento delle strutture fiscali e amministrative. Si voleva la modernizzazione dell'agricoltura, l'attività principale. I nomi toscani sono Pompeo Neri, Giulio Rucellai e Francesco Gianni eredi della tradizione razionalistica di Galileo (vedi l'Accademia del Cimento). Gli studi di agronomia portarono alla fondazione dell'Accademia dei Georgofili, che aveva lo scopo di migliorare l'agricoltura nel Granducato. Da notare una cosa: Parini, Goldoni, Alfieri non furono teorici dell'illuminismo.

GIUSEPPE PARINI

Giuseppe Parini (1729 – 1799) nacque a Bosizio (ora Bosizio Parini) in Brianza. La sua opera è legata alla Lombardia di Maria Teresa e di Giuseppe II. Figlio di un modesto commerciante di seta, studiò grazie alla rendita di una prozia, a patto che prendesse gli ordini ecclesiastici, che poi prese. Parini vide l'ingresso dei francesi nel 1796 e muore nel 1799, poco dopo la riconquista degli Austro – Russi. Fu un intellettuale di origine popolare, un ecclesiastico per necessità, un intellettuale non europeo dagli orizzonti ristretti. Parini non pensa all'Italia come patria politica, ma culturale. Molto spesso poeta

d'occasione, sovente legato a famiglie aristocratiche lombarde come i Serbelloni prima egli Imbonati poi. Parini fu anche precettore. La formazione culturale di Parini fu prevalentemente italiana. Parini ebbe un rapporto particolare con l'illuminismo e i pensatori d'Oltralpe; odia i filosofi (vedi l'opera i Ciarlatani), odia Voltaire (vedi il Giorno dove fa la parodia della Pulzella d'Orleans). In realtà Parini assimila molti principi dell'illuminismo, pur essendo imbevuto di una cultura retorico – umanistica latina. Parini ama soprattutto l'utile dolci di Orazio: la letteratura non è mai fine a se stessa, ma deve avere una finalità pedagogica e riesce ancor meglio in questa operazione se riesce a dilettere il lettore. Il servizio di precettore lo mise in contatto con l'aristocrazia milanese, fu dunque in contatto con un ambiente vivo. La duchessa Serbelloni era interessata all'illuminismo e creò un importante salotto letterario. Parini allora conobbe l'aristocrazia che rappresentò ironicamente nel Giorno. Nel 1762 entrò in casa Imbonati e divenne precettore di Carlo Imbonati (si rimanda al carne in morte di Carlo Imbonati di Manzoni). Entrò nell'Accademia dei Trasformati che assieme a quella dei Pugnè era un importante circolo letterario. Dopo essere stato professore alle Scuole Palatine e precettore e dopo aver raggiunto una certa stabilità economica, si dedicò alla poesia, non più solo quella d'occasione. Tra le opere minori vi fu la poesia d'occasione per eventi privati e pubblici, opere di riflessione morale spesso burlesche e satiriche, lettere, opere di riflessione teoretica ed estetica, ai Discorsi sopra la poesia. Ma la figura di Parini però è legata a Giorno, Odi, Dialogo sopra la nobiltà. In tutte queste tre opere appaiono contenuti morali e civili molto vicini all'illuminismo lombardo, che trovavano le proprie idee – base nella critica ai privilegi di classe malamente fruiti, al compianto verso la miseria in cui era costretta a vivere gran parte della popolazione, alla rappresentazione risentita del contrasto tra ricchi e poveri e soprattutto l'uguaglianza naturale di tutti gli uomini. Il rapporto tra Parini e l'illuminismo è particolare. Disprezza il philosophe, l'intellettuale dei lumi: infatti nel ritratto dell'ozioso giovine signore che passa il Giorno in occupazioni inutili c'è la lettura dei filosofi. Parini non aveva buoni rapporti con i fratelli Verri e gli illuministi che gravitavano attorno al Caffè. Questo accade perché i Verri e Beccaria si dedicarono non alla poesia, ma alla prosa di riflessione scientifica ed economica. Gli illuministi svalutavano la poesia a vantaggio della prosa. Nel sistema letterario illuminista la poesia viene dopo.

Invece per Parini il classicista è importante la poesia da lui piegata ai dettami dell'illuminismo. I contrasti con i Verri furono di natura estetica. Per Parini la poesia indipendentemente dai contenuti che tratta produce piacere estetico, che già di per sé è

formativo. I Verri erano liberisti e mercantilisti, legati ad una visione economica commerciale, mentre Parini era legato ai principi fisiocratici che sostenevano che l'agricoltura era la base dell'economia. Verri con queste riflessioni favoriva la borghesia, Parini finisce per spalleggiare l'aristocrazia fondiaria lombarda, anche se la critica. Nelle Odi, Parini vagheggiò una società civile e solidale, dove i cittadini erano legati da un patto di comune rispetto delle leggi (in questo è illuminista). Nel *Giorno* si auspica la riforma del diritto volta ad una interpretazione filantropica della legge.

Parini non accettò mai un certo spirito rivoluzionario dell'illuminismo; è illuminista italiano (l'illuminismo italiano è compromissorio). Lotta contro i pregiudizi, le tenebre che vanno dalla politica alla morale. Ciò avviene tramite la poesia, stimolo della ricerca della verità fatta dal cittadino onesto. Parini ha un'altissima concezione del poeta e della poesia: poeta vate che guida la società al bene.

Le Odi di Parini sono venticinque componimenti scritti dal 1758 al 1792. Dalla vita rustica la prima, a *Alla Musa*, l'ultima, intercorre un lungo arco di tempo. L'elemento che caratterizza le Odi è quello civile, la materia è fortemente illuministica. Il primo gruppo 1758 – 1766 sono le Odi illuministiche di marcato impegno civile. Gli elementi caratterizzanti sono il contenuto illuministico e la forma classicistica. Il contenuto è impegnato. La prima ode, la *Vita rustica*, è un elogio della vita agreste. È interessante perché emerge la fisionomia fisiocratica di Parini. Non c'è nessuna immagine bucolica della vita agreste. C'è l'immagine illuministica del contadino, che impiega nuove tecniche, che mira ad incrementare il frutto del suo lavoro. È cantato non perché vive in un bel luogo, ma perché è impegnato nel reale. Nella *Salubrità dell'aria*, Parini polemizza contro l'amministrazione. L'argomento è quello delle fogne a cielo aperto, problema sociale che va risolto per il bene civico. Queste fanno un danno all'intera comunità. La poesia di Parini non è svago, non è evasione nel mondo ideale della bellezza, ma civile. L'ode *l'innesto del vaiolo* è dedicata a Gianmaria Picetti che viene paragonato a Cristoforo Colombo, che si era schierato per la vaccinazione antivaiolosa, come il navigatore genovese aveva scoperto mondi nuovi. Il poeta in questo contesto ha il compito di fugare le tenebre che affollavano la società del tempo. La *laurea* è l'ode in cui Parini encomia una giovane donna che si era laureata a 21 anni in *Legge* a Pavia. In questo caso l'illuminismo pariniano lo si vede nella concetto cultura uguale razionalità che porta a definire l'uguaglianza della donna che può esercitare anche professioni per ora a lei precluse. Parini allora si dimostra un poeta aperto alle nuove esigenze culturali del tempo. Il fatto poi di essere sacerdote mitigò le sue posizioni. Il fatto di essere un uomo di Chiesa

servì per mediare certe posizioni dell'illuminismo. Del resto il desiderio di una società più giusta è anche concetto evangelico. L'ode il bisogno è destinata ad un magistrato elvetico Pier Antonio Wirtz che viene esaltato per la sua clemenza dato che aveva assimilato il libro Dei Delitti e delle pene. L'intento della giustizia non doveva essere punitivo, la criminalità non doveva essere arginata con la punizione dei crimini, ma con la prevenzione di essi, aiutando i poveri a superare l'indigenza per una legislazione più equa. Ogni uomo anche il più misero possiede i diritti e tutto avviene alla luce del rispetto di tutte le parti della collettività. L'ode l'educazione è importante perché Parini affronta il tema della vera nobiltà che non è legata al sangue, ma all'interiorità. Quest'ultima può essere conquistata da qualsiasi individuo: l'istruzione doveva educare un uomo nuovo. Nel Giorno Parini si assume il compito di educare una nuova aristocrazia e si arroga il compito di affrontare temi contemporanei. Si rimanda in tal senso all'Ode Musica dove Parini si scaglia contro l'abitudine di evirare i giovani cantori per mantenere la voce da soprano. Foscolo nei Sepolcri ricorda questa pratica. Parini affronta temi concreti attuali legati alla cultura del tempo. Insieme a questi elementi appare lo slancio, nel senso di una fiducia nell'illuminismo come capacità di vivere un vivere civile giusto, all'insegna di un grosso slancio comunicativo. Nella III sezione che va dal 1766 al 1786 Parini dimostra un impegno civile illuministico meno vivo, improntato ad una morale più generica non legata ai tempi, celebrando ora l'amicizia, il matrimonio, la semplicità, la virtù. Nel 1785 si ha l'ode la Caduta, che è un'opera importante perché è una sorta di manifesto letterario, nel quale il poeta rivendica il suo ruolo di vate non conformista, che non prostituisce la sua arte secondo i gusti del popolo becero, ma vuole fare un'arte che sia voce della verità e stimolo verso il bene. La III sezione 1786 – 1796 si assiste ad un cambiamento formale: nelle prime odi il classicismo era robusto, qui il tono diventa neoclassico, all'insegna di un classicismo scultoreo canoviano, molto levigato, armonico, equilibrato che sarà poi la cifra distintiva del neoclassicismo foscoliano. Non è certamente il classicismo ruvido delle prime odi: ora Parini fonde insieme espressione, equilibrio, compattezza. L'impeto aggressivo delle prime odi viene meno, perché l'impegno si è riassorbito in temi autobiografici di un vecchio solo e povero che celebra le virtù ed esalta i personaggi eminenti. L'ode alla Musa è il suo testamento spirituale. Qui Parini celebra la poesia come espressione sublime, sottolineando l'importanza di una vita semplice e onesta, fondata sulla conoscenza. Anche nell'ode la Caduta Parini si presenta come cittadino probo e poeta onesto rischiarato dalla serenità della coscienza rivolta al bene. Nelle prime odi vi sono iperbatì, iperboli e accusativi alla greca, mentre

nella III fase lo stile diventa lineare ed armonioso. . Nell'ultima fase si ha un processo di idealizzazione: Parini si concentra su temi non più su temi attuali, ma generali. In tutto il suo percorso poetico c'è il concetto di poeta vate che si rivolge alla classe dirigente con l'intento di guidare questa al bene per il progresso delle masse

Il *Giorno* è un poemetto didascalico satirico in endecasillabi sciolti suddiviso in quattro libri: 1763 *Mattino*, 1765 *Mezzogiorno* (la parte più importante rivista da Parini) *Vespro* e *Notte* furono pubblicati postumi nel 1801 ed hanno dato grandi problemi ai filologi. Parini si propone di descrivere con colorazione ironica una giornata tipo di un rampollo dell'aristocrazia lombarda. Parini vuole fare una satira della nobiltà, presentandone la vacuità e l'inutilità. Il *giovine signore* viene presentato come un parassita, scapestrato. Importante sottolineare il contesto storico: la nobiltà europea è in profonda crisi e da lì a vent'anni ci sarà la Rivoluzione francese. Parini del resto aveva conosciuto l'ambiente progressista dell'aristocrazia e quindi non attacca la nobiltà in quanto tale. Nel 1759 Parini scrive il *Dialogo sopra la nobiltà*, che è precedente al *Giorno*. Qui si riallaccia alla tradizione luciana dei dialoghi dei morti dove un nobile e un poeta (che è proiezione del Parini stesso) si trovano nella stessa tomba. Il nobile è indignato di giacere con un plebeo, ma il poeta per nulla intimorito ribadisce l'uguaglianza degli uomini; anzi i privilegi di cui la nobiltà sono frutto di spogliazione e di rapina. È poi presente un elemento importante: il nobile viene colpito dalle parole del poeta e riconosce che la sua boria è colpa sua. Dunque si pente e si riscatta. Questo elemento ci guida alla giusta lettura del *Giorno*. Parini attacca quella aristocrazia, che non ha saputo accogliere l'invito illuministico. Il poeta rivolge un invito all'aristocrazia a svecchiarsi per ricoprire un ruolo degno nella società. Il ceto nobiliare non viene contestato. Ha una concezione diversa rispetto a Goldoni che caccia la nobiltà dalla scena e mette in scena in primis la borghesia e il popolo. Parini non vuole allontanare la nobiltà dal quadro sociale. L'ideologia di Parini non è un attacco indiscriminato contro l'aristocrazia generale, ma solo contro quella non attiva. Non è presente in lui la borghesia, solo in antitesi c'è il popolo. Parini vuole che l'aristocrazia prenda coscienza di sé. L'opera non ha velleità rivoluzionarie né borghesi né liberali. Nel poema pariniano il precettore ammaestra nel corso di una giornata un *giovine signore* nel rituale mondano. L'opera presenta una struttura dialogica, dipingendo una giornata tipo. All'alba il contadino va ai campi, il fabbro all'officina, mentre il *giovine signore* va a letto e si addormenta, dopo aver trascorso una notte di gioco. Destatosi quando il sole è già alto beve cioccolata e caffè. Il precettore con un tono ironico dice che l'America è stata conquistata per questo. Dopo la visita del sarto, dei maestri di

musica e di francese, fa una estenuante toiletta. Egli pensa alla dama di cui è cavalier servente (cicisbeo). A questo punto Parini inserisce la prima delle numerose favole presenti nel poema, quella di Amore e di Imene. Il piccolo dio Amore si è ribellato al fratello maggiore Imene, nume tutelare del matrimonio. Amore vuole avere un regno tutto per sé e vuole che l'amore viva al di fuori del matrimonio. Venere dividerà allora il regno: Imene presiederà di notte alle unioni coniugali per perpetuare la stirpe, mentre Amore regnerà di giorno sulle passeggiate tra dama e cavaliere. L'ingresso del parrucchiere porta Parini a tratteggiare la favola dell'invenzione della cipria. I giovani del regno d'amore deridono i vecchi perché non hanno più i favori di una ragazza. Amore impietosito fa scendere la cipria dalle ali degli amorini che esorcizza il passare del tempo. Ora sono tutti uguali, alla luce del concetto dell'uguaglianza. Il giovin signore legge qualche pagina del libro alla moda la Pulzella d'Orleans di Voltaire. Inizia così il meriggio, dove il giovin signore incontra il marito della nobildonna di cui è cavalier servente. Non c'è scandalo perché anche il marito è cavalier servente di un'altra donna. Si reca quindi a pranzo nel palazzo della dama coprotagonista dell'opera: non sono spinti dal bisogno di cibo, ma dal desiderio della raffinatezza. Allora qui Parini tratta della favola di piacere. In un tempo lontano e mitico tutto era di proprietà comune e i bisogni degli uomini erano semplici ed elementari. Questa situazione di uguaglianza non è accettata dagli dei che mandano un giovane bellissimo, Piacere. Solo alcuni uomini furono toccati dalla bellezza del giovane genio, gli altri furono insensibili e condannati. Da qui si ebbe la distinzione tra nobili che sanno contemplare la bellezza e i plebei che non sanno cogliere il desiderio, essendo condannati al lavoro. Non è una reale differenza, ma solo una maggiore o minore disposizione alla bellezza. Tutti gli uomini nascono uguali. Le differenze sono puramente circostanziali. Parini descrive gli invitati facendo le caricature. Spiccano il goloso e il vegetariano. Interessante è poi la caricatura del vegetariano che si scaglia contro gli animali. La dama ricorda che un servo aveva dato un calcio alla cagnetta chiamata Vergine Cuccia. La dama era svenuta e aveva fatto sbattere il servo che la serviva da vent'anni con la famiglia sulla Strada. La voce era passata alle sue amiche e non c'era più nessuna possibilità di lavoro. Tutti rimangono inorriditi; continua intanto il pranzo ravvivato da chiacchiere futili sulla divulgazione delle scienze, con un'apologia del liberismo, ed esaltazione dei filosofi. Qui si vede l'atteggiamento critico di Parini verso l'illuminismo. . Giunti al Vespro, quando la gente normale torna a casa, cessate le ignobili fatiche, il cocchio del giovin signore è pronto per la passeggiata. Fanno visita agli amici non per affetto, ma per galanteria a cui di devono sottostare. . Si

chiude la scena con il paesaggio avvolto nella notte, dove il giovin signore e la dama vanno in un palazzo nobiliare dove si tiene una festa. La descrizione del palazzo è così splendente da far arretrare la notte. Tutti si chiedono perché i due non arrivano e ipotizzano uno scontro, una lite o un tenero momento tra i due. Parini allora svolge una descrizione del palazzo e dei personaggi delineando un catalogo degli eroi imbelli colti nelle loro manie più ridicole. C'è il nobile, per esempio, che si diverte a farsi bilare con il frustino, nobile chiaccherone, nobile che passa la giornata a giocare, nobile che ama i cavalli, il nobile patetico che si diverte a sfilacciare gli arazzi. Si ha poi la descrizione del ricevimento a cui partecipano anche il giovin signore e la dama. Le dame sono tutte intente a divorare gelati al caffè, alla fragola e all'ananas; divorano con sguardi obliqui i bei camerieri.

La caratteristica del *Giorno* è il rovesciamento parodico. Il *giorno* è basato sull'ironia. L'ironia nasce dal fatto che il poeta non è identificabile con il precettore. I due punti di vista quello del precettore e del poeta sono antitetici. Dove il precettore approva, Parini implicitamente disapprova. Sono due voci che si sovrappongono. Il precettore sembra lodare il comportamento del giovane, ma Parini attraverso meccanismi retorici invita il lettore a fare il contrario. Il contrasto genera ironia, che è la cifra costitutiva del *Giorno*. Dunque Parini nasconde il suo punto di vista dietro a quello del precettore. Tutto quello che dice il precettore viene inteso dal lettore al contrario. La figura di Parini è velata dietro a quella del precettore. Il poeta attua quest'ironia attraverso l'iperbato, grosso classicismo formale che ha la funzione della magnificazione ironica. Quello che fa il giovin signore è nulla, ma questo nulla viene talmente enfatizzato che risulta ridicolo. Parini attua la tendenza ad epicizzare ciò che è nulla. Tutto questo avviene anche tramite similitudini mitologiche con senso ironico: il cocchio che sfreccia per le strade fa venire in mente a Parini il cocchio di Plutone che ha rapito Persefone. Il letto del giovin signore è stato preparato da Morfeo. Tutto si svolge attraverso una smitizzazione del fatto. Si veda l'enfasi con cui Parini tratteggia l'immagine della Vergine Cuccia cacciata dal piede sacrilego del servo rotola e guaisce quasi gridando aita. Si assiste ad una amplificazione ironica di vicende insignificanti, con dilatazione di rituali (per esempio la toilette viene enfatizzata all'infinito. Il momento della colazione è molto bello: la scelta del caffè e della cioccolata viene enfatizzata in uno stravolgimento parodistico della situazione. La sintassi è classicheggiante in una manifestazione ironica.

Nel *Giorno* la sintassi è classicheggiante alla luce di una manifestazione ironica. Si assiste ad una enfaticizzazione dei comportamenti, alla luce di una dilatazione dei comportamenti del *giovine signore*. Parini si occupa di descrivere nel *Giorno* un modello astratto della giornata tipo di un nobile.

Non è importante la narrazione, ma la descrizione. Non solo descrizione dei tipi umani, ma degli interni, descrizione che si può prolungare a piacere. Parini ama molto descrivere le suppellettili preziose, proprio per la base sensistica, che dava importanza al piacere del sensibile, strumento per colpire il lettore affascinandolo. Nel *Giorno* pariniano vi sono ambienti raffinati, arredi eleganti proprio per la poetica sensista, anche se Parini fa questo per moralismo, per esprimere il suo atteggiamento ironico e sarcastico, che finisce a dire la propria ideologia.

Notevole anche l'elemento temporale, la storia si dipana in un giorno, ma il tempo della narrazione è più lento. Il tempo della narrazione è particolare: ci sono momenti in cui sembra veloce, altri lenti e dilatati. Molte volte il tempo nel *Giorno* sembra fisso. Il *giovine signore* si muove, agisce, si comporta con un'estrema lentezza, fissità, meccanicità; si muove come fosse un automa alla Vaucusant, celebre ingegnere settecentesco famoso nelle corti perché creava automi come se fossero vivi, cioè automi perfettamente funzionanti. La critica ha messo in evidenza questo, il *giovine signore* è una specie di uomo-macchina che non ha spessore psicologico. Ciò rappresenta una critica della nobiltà e il desiderio di proporre valori nuovi. Secondo Parini il limite dell'aristocrazia risiede nella sua ripetitività, vive cioè nella sua immagine, nell'incapacità di uscire dai suoi schemi. L'aristocrazia continua a ripetersi. L'aristocrazia è il proprio rituale. L'aristocrazia ha smarrito il senso della realtà, vivendo nell'innaturalità e nell'insensibilità. Queste sono le colpe dell'aristocrazia contemporanea. Parini vuole presentare questi mali perché la nobiltà ne prenda coscienza per rigenerarsi. L'errore di Parini è di aver imputato tutto alla morale, non comprendendo che era il corso degli avvenimenti che allontanavano l'aristocrazia dalla scena. All'inizio Parini vuole farsi vero precettore dell'aristocrazia per favorirne la palingenesi.

All'inizio ha la fiducia di essere mediatore, ma, vuoi per le delusioni del governo di Giuseppe II, vuoi per il ripiegamento nella sua interiorità, vuoi perché l'aristocrazia non è protagonista, perde questa fiducia. *Vespro* e *Notte* esprimono che l'aristocrazia è in totale declino.

L'ESORDIO DEL "GIORNO" DI GIUSEPPE PARINI

Parini descrive il sorgere del giorno. Il momento dell'alba è colto attraverso il mattino del contadino e del fabbro, e in antitesi, quello del giovin signore. L'aggettivazione in questo contesto è importante: infatti, l'espressione *buon villano* testimonia come per il poeta sia un modello umano, portavoce degli ideali della famiglia e del lavoro. In quest'ottica gli arnesi del contadino sono considerati sacri. In tal senso l'aggettivazione non è ironica, perché, per Parini, l'agricoltura assurge alla dignità di un rito sacrale; Parini vuole far risaltare la vita alacre e sana del contadino in contrapposizione alla vita oziosa del nobile. L'aggettivazione con termini sacrali serve per esaltare il contadino e serve, usata per il nobile, per mettere in luce la sua piccolezza. Il contadino è integro, è legato alla famiglia, mentre il giovin signore non rispetta il vincolo sacro. Non è fuori luogo, quindi, parlare di una funzione contrastiva del contadino, che serve per evidenziare l'inutilità del signore. Il contadino è l'incarnazione dell'innocenza primigenia, del buon selvaggio (si rinvia al filosofo francese Rousseau che sosteneva la naturalità di chi primitivo). Il contadino è a contatto con i campi. Il giovin signore non ha più questa dimensione, perché vive in un mondo diverso. Vi è poi un tono idillico nel descrivere il paesaggio della campagna, anche se è uno scenario lavorativo di fatica. Si ha una descrizione minuta, che è un'efficace testimonianza del sensismo di Parini: le immagini colpiscono la sensorialità del lettore, per imprimerle meglio, anche grazie al piacere. Un'altra immagine è quella del fabbro che lavora sia per preparare un congegno per difendere i forzieri del ricco sia per cesellare con oro e argento gli ornamenti della sposa. Il lavoro è quindi da elogiare, perché simbolo di onestà. Tutti questi elementi positivi non ci sono nella rappresentazione ironica del giovin signore, che è presentato in tutta la sua vanità, tant'è che il solo parlare del lavoro lo inorridisce. Parini sottolinea la diseguaglianza tra gli uomini. Gli altri due lavorano e faticano; al giovin signore invece spetta di vivere nella mondanità. Tale discrepanza serve per sottolineare l'ideale illuministico. Il contadino e il fabbro hanno la nobiltà d'animo, che però non serve per migliorare le loro condizioni. Il giovin signore non è andato alla parca mensa, non è andato a letto sul far della sera, come è condannato a fare il resto del

popolo. Interessante, in questo contesto, l'immagine dell'istrice, associata al giovin signore. I nobili sono presentati come dei Semidei, ma questa immagine è a due voci: dove il precettore afferma, Parini smentisce. Il giovin signore passa la notte al teatro al teatro d'opera (si parla di gioco patetico, perché suscita passioni. Si assiste poi a un processo di magnificazione ironica: la corsa del carro del nobile è paragonata alla corsa del carro di Plutone sceso sull'Etna a rapire Proserpina.

Questa similitudine mitologica ha la funzione di enfatizzare il piccolo, con lo scopo di produrre nel lettore il sorriso. L'immagine iperbolica mette in evidenza l'inutilità della corsa, che rappresenta un'ideale conclusione di una giornata inutile.

Parini ingrandisce per sottolineare la bassezza. Il giovin signore non va subito a letto, perché deve cenare: la sua mensa è ricca di cibi che stimolano l'appetito, tra cui molti vini pregiati, come l'ungherese Tocaï. Dopo aver cenato, il dio Sonno in persona, prepara il letto. Il letto è naturalmente un baldacchino. Il tema fondamentale è quello dell'ironia, che appare evidente nella comica esaltazione del giovin signore. Parini finge di essere ammirato dal comportamento del giovin signore, ma in realtà sottolinea la sua vacuità

Dietro al precettore c'è la voce di Parini che rileva questo. Parini impiega venticinque versi per descrivere il risveglio del giovin signore. Il tempo qui non esiste, si verifica una dilatazione dell'azione. Parini mette in evidenza la meccanicità del giovin signore e il gesto prezioso del giovin signore viene enfatizzato ironicamente. Il precettore dice che se il duro, rozzo capitano ti vedesse in un atteggiamento così grazioso e aggraziato nel bel mezzo di combattimento, che rivolge un grido di battaglia che assorda avrebbe più vergogna di quella di Minerva, quando suonò il flauto. Questa similitudine è ironica e antifrastica. L'ironia è evidente: non è il capitano che si deve vergognare, ma è il giovin signore che, invece, dovrebbe provare questo sentimento, in quanto la sua presunta grazia è solo leziosità effeminata. Il capitano che urla gli ordini di battaglia fa il suo compito

La colazione si conclude con sarcasmo. Il giovin signore deve scegliere la bevanda. Il precettore consiglia il cioccolato o il caffè, entrambi doni dell'America latina. Alla voce del precettore si sovrappone quella del poeta che sottolinea che era necessario che i *conquistadores* annientassero i regni messicani per portare il caffè e il cioccolato al giovin signore. Qui si apre il tema dell'uguaglianza di tutti gli uomini, dettame illuministico. Il precettore esalta questo, ma è da leggersi al contrario come affronto alla dignità umana. C'è una verità di fondo enfatizzata. Questi popoli furono sterminati anche per portare questi merci in Spagna. Questo suscita lo sdegno del poeta, da cui emerge la

sua concezione illuministica. Lo sdegno nasce dalla considerazione che degli uomini sono stati uccisi per il futile desiderio di un nobile.

CARLO GOLDONI

I libri sui cui Goldoni aveva meditato era il mondo (realismo) e il teatro. Goldoni è il primo autore che non si riallaccia ad una tradizione. Su di lui esercitò un ruolo fondamentale l'osservazione del mondo. Goldoni conosceva bene com'era il teatro veneziano in cui operava. La Commedia era dominata dalla commedia dell'arte caratterizzata dai tipi con canovaccio. Tutto dunque era lasciato alla capacità mimica e scenica degli attori. Goldoni fu sempre polemico contro questo tipo di teatro. La commedia dell'arte era da lui considerata buffonesca, convenzionale e ripetitiva. La trama era sconclusionata. Goldoni fin dall'inizio manifesta un atteggiamento razionalistico del teatro comico, e in ciò si può instaurare un parallelismo con la poesia arcade.

Goldoni riforma il teatro senza rifarsi ad alcuna tradizione letteraria. Goldoni invece nella sua riforma si ispira a teatro e mondo, una endiadi della realtà vissuta.

Attua una riforma letteraria all'insegna del vero: nel mondo non ci sono maschere, ma caratteri. Goldoni non vuole più mettere in scena tipi fissi come Arlecchino servo sciocco, Brighella servo astuto, Pantaleone il borghese.

Goldoni anticipa la letteratura dell'Ottocento che coglie l'individuo concreto. Egli attua una riforma in senso realistico dei personaggi. È una ricerca dell'individualità nel secolo dell'ascesa della borghesia. L'arte aristocratica esprime fatti non reali, mentre l'arte borghese si ispira alla realtà. Goldoni poteva fare questo perché a Venezia vi era un pubblico borghese. Nella commedia dell'arte i personaggi sono avulsi. Per Goldoni è invece rilevante la contestualizzazione dei personaggi. Molto importante è ricostruire l'ambiente sociale; le commedie di Goldoni sono commedie d'ambiente. Goldoni metterà sulla scena prima una classe. Si insatura un rapporto dinamico tra l'individuo e l'ambiente. È un elemento di grande realismo. Se si confronta questo con una letteratura frivola del Settecento, Goldoni imposta il teatro in altro modo. Gli attori della commedia dell'arte avevano un repertorio fisso. Goldoni rifiuta il canovaccio e lo sostituisce con il testo interamente scritto. Il mondo poteva essere colto nella sua pienezza se tutto era scritto, in modo tale che non fosse lasciato niente all'improvvisazione. L'inconveniente principale è che gli attori erano abituati a certi tipi ed ora dovevano imparare una parte

lunga. Al pubblico poi mancava la dimensione buffonesca della commedia dell'arte. Il popolo non amava il teatro di Goldoni, neanche l'aristocrazia lo amava. Questa prediligeva il teatro di Gozzi che era la trasposizione teatrale della favola. Goldoni ridicolizzava i nobili veneziani (A Venezia vi era una nobiltà fondiaria, poi esisteva una borghesia mercantile).

Per una lunga fase del teatro Goldoni metterà al centro e come protagonista Pantaleone e non mancherà di fare una critica all'aristocrazia sempre superba, per mostrare la propria potenza. C'è un percorso di evoluzione. Le prime commedie goldoniane sono quelle nate nel 1744, quando Goldoni lavora al teatro Sant'Angelo. Goldoni mette in evidenza in particolare la duplice fisionomia della società veneziana. La classe aristocratica veneziana variegata: nobiltà senatoria, nobiltà dei burocrati amministratori della Serenissima, nobiltà delle professioni (Casanova era un avvocato da qui la nobiltà). Dunque la classe aristocratica troppo forte e troppo compatta e Venezia non diventò mai una repubblica borghese. Questo quadro sociale preciso lo si vede nella figura mito che Goldoni pone al centro, Pantaleone. Nella commedia dell'arte questi era un vecchio avaro e libidinoso. In Goldoni Pantaleone diventa il mito umano del mercante onesto, generoso, amabile (è la fase 1744 – 1750) che incarna la parte più nobile della borghesia di Venezia. .

Nella II fase si hanno le commedie scritte per il teatro di San Luca. In questo periodo Goldoni scrive la bottega del Caffè, le Femmine puntigliose. Questa seconda fase è interessante perché Goldoni si avvicina molto all'illuminismo; modifica in tal senso il mito umano e ne trova un altro. Le commedie sono interessanti perché Goldoni si avvicina appunto al pensiero dei lumi. Goldoni aderisce non è un utopista, un filosofo, un ideologo, perché aderisce alla parte più divulgativa dell'illuminismo. La sua è una adesione non filosofica, ma etica. Vi è una grossa veste didattica. Goldoni fa suo il rifiuto della superstizione, alla luce della filantropia. Tutto viene visto alla luce dell'esercizio pacato, lucido della ragione. Sviluppa un modello umano, legato alla sensibilità umanistica. . Quindi nella seconda fase del teatro di San Luca in queste commedie appare evidente il trait d'union tra Goldoni e l'illuminismo. Sviluppa un illuminismo popolare e morale. Aderisce all'illuminismo nell'ambito dell'etica individuale. Assume perciò un atteggiamento riformistico nell'ambito individuale, caratterizzato da serenità, equilibrio, esercizio vigile della ragione.

Un elemento interessante è che Goldoni incomincia a sentire stretta quella netta divisione tra aristocrazia e borghesia. . Sviluppa un atteggiamento di critica verso la borghesia, al

contrario delle prime. Egli scorge che la classe borghese è incapace di vedere interessi più vasti, e palesa una egoistica chiusura in se stessa. La borghesia veneziana entra in crisi. Venezia non trova più mercati e i circuiti commerciali tendono ridursi al locale non all'internazionale. La borghesia veneziana diventa distratta. Nelle commedie come *la serva amorosa* e *la Locandiera* Goldoni cerca un nuovo modello umano e lo trova nella donna, *Mirandolina* in questo caso.

Mirandolina non è una donna borghese, è una donna del popolo che emerge grazie alla propria abilità addirittura beffandosi di ricchi e aristocratiche. Poi sceglierà Fabrizio un umile cameriere. Goldoni in questa fase cerca miti umani al di là della borghesia che vede in crisi. Goldoni continua a mettere in scena una borghesia diversa da quella presentata nelle prime commedie. Il borghese non può più essere positivo. Goldoni mette in scena personaggi pieni di tic nevrotici. Si rimanda ad esempio a commedie come *l'amante di se stesso* dove un borghese pieno di manie scimmietta i comportamenti della vecchia classe aristocratica.

Mirandolina incarna tutti i vizi sviliti dal borghese. Nelle commedie il filosofo inglese, il medico olandese, *Pamela* e il mercante c'è ancora attestato il mito della borghesia, ma non è più quella goldoniana. L'ultimo periodo goldoniano va dal 1757 al 1762. Questi anni rivestono particolare rilevanza, perché in essi Goldoni rinuncia alla rappresentazione dei caratteri e porta sulla scena l'intero gruppo sociale. Non si hanno più prototipi di un vizio individuale, ma lo specchio di un'intera classe.

La borghesia è diventata la caricatura di se stessa. Se nelle prime commedie *Pantalone* era un mercante lucido, avveduto, aperto; adesso il borghese è gelosamente attaccato ai suoi interessi dispotici verso le classi inferiori e si rinchioda nella casa. Il borghese non è più rappresentato in rapporto con l'esterno, ma con l'interno. Goldoni ora rappresenta vecchi e giovani, marito -moglie. C'è la figura del rustego il vecchio sclerotizzato che difende il patrimonio, lottando con i giovani e le donne. È un conflitto tra sessi e generazioni. Nella trilogia della villeggiatura la vacanza assume a simbolo della rinuncia da parte della borghesia veneziana, che ha rinunciato appunto a farsi promotrice del rinnovamento della società.

La borghesia era stata protagonista sulla scena, ora Goldoni apre lo spazio non ad una classe particolare, ma al popolo. Per esempio nelle *Baruffe chiozzotte* viene messa in scena la vita quotidiana dei pescatori di Chioggia. Prima dell'esilio francese solo il popolo ricco della propria carica emotiva sembra colpire Goldoni.

Dal punto di vista della lingua le opere vogliono ritrarre dal vivo i personaggi. Goldoni non si poteva servire di un lessico aulico, sintatticamente classicheggiante come aveva fatto Parini. La dinamicità doveva essere nella forma. Non esisteva allora una lingua parlata comune, ma solo una lingua letteraria.

L'Italiano veniva usato soltanto oralmente, quando si incontravano persone di provenienza diversa. Goldoni utilizza una lingua strana non libresca; s'avvale della sua lingua madre del suo mondo, il veneziano. Questo veneziano però viene italianizzato per poter essere accettato fuori da Venezia. È una commedia di esportazione: Goldoni ricorre ad una sorta di Italiano parlato con residui di termini veneziani e dialettali. Nella commedia dell'arte il dialetto veniva utilizzato per conferire un tono più comico. Nella commedia dell'arte c'era lo scontro, il miscuglio tra persone che avevano diverse parlate. In Goldoni, invece, c'è la tendenza all'unitarietà linguistica e poi il suo veneziano è già colto

VITTORIO ALFIERI

Alfieri nacque ad Astio nel 1749 da una famiglia nobile e ricca. L'origine nobiliare ne faceva un esponente della classe tradizionale. Il regno di Sardegna era chiuso. L'aristocrazia sabauda era arretrata e non era progressista come l'aristocrazia lombarda. Alfieri ebbe un precettore privato; entrò nell'Accademia reale di Torino. Gli otto anni trascorsi lì portarono in lui ad un ricordo negativo (scrive infatti di essere stato asino tra gli asini): si entrava ignoranti e si usciva ignoranti. Lo studio era condotto con metodi antiquati. Uscito dall'accademia, dal 1767 cominciò a viaggiare per tutta l'Europa (Grand Tour), spinto da grande irrequietezza e conducendo una vita avventurosa. È una personalità fondamentalmente moderna e anticipa la fisionomia dell'eroe preromantico. La sua irrequietezza è come una percezione del vuoto che anticipa l'ansia dell'assoluto. Alfieri è animato dal bisogno di attingere a quella totalità a cui non riesce ad arrivare. È lo strenno, la continua tensione, inappagamento condizione propria del mito romantico. Alfieri comincia a leggere molto soprattutto Plutarco e gli antichi. Approfondisce autori come Machiavelli, Montaigne; conosce l'illuminismo di Montesquieu, di Rousseau, di Voltaire, di Helvetius. In Alfieri comincia a maturare il rifiuto di tutto ciò che è tiranna e comincia a provare un anelito di libertà anarchica (quest'ultimo è già un elemento romantico). Prova una forte avversione per le monarchie assolute. Questa problematica sarà espressa nella figura del tiranno che è l'incarnazione dell'assolutismo che opprime

la libertà, contro cui lotta l'antitiranno che esprime l'ansia di libertà. Nel 1772 ritornando dai suoi viaggi si trova a disagio nel bel mondo e si dedica però alla letteratura. Del 1774 è l'opera Antonio e Cleopatra (rivista poi nel 1775). Tale opera segna la conversione di Alfieri: si consacra alla letteratura, alla luce di un grande impegno e approfondimento. Rinuncia alle proprie proprietà dandole ai parenti; si allontana dal regno di Sardegna. Si trasferisce in Toscana dove intreccia una relazione con la contessa d'Albany che durerà tutta la vita. Il periodo 1777 -1803 è il periodo più fecondo dove Alfieri, dedicandosi alla letteratura in modo totale, scrisse 19 tragedie, la Vita e le Rime, la sua raccolta poetica, 17 satire, 6 commedie e una serie di trattati. Nel 1784 Alfieri si trasferisce in Francia dove visse sino all'inizio della Rivoluzione; scrisse una ode a Parigi sbastigliato, in nome della libertà salutò positivamente l'inizio della Rivoluzione francese. Ma quando vide in essa demagogia e nuovo assolutismo si distacca. Non c'è in lui una vera riflessione storica; ha un atteggiamento superficiale, non comprendendo le dinamiche storiche.

Nel 1792 ritorna a Firenze e compone il Misogallo contro la Rivoluzione francese prima nata per libertà, poi ritornata all'autoritarismo. Alfieri si chiude in se stesso, animato dall'odio per i francesi traditori della libertà e conquistatori d'Italia. Morì nel 1803.

Alfieri ci ha lasciato un'opera autobiografica la Vita, dove emerge la sua fisionomia. Ci racconta la sua esperienza, partendo dalla giovinezza e arrivando alla maturità. Enfatizza i fatti e la sua personalità; anche elementi banali vengono enfatizzati; non c'è spontaneità se non nell'infanzia. L'età della puerizia è la più sincera: non è l'idealizzazione della memoria come avviene nella giovinezza e virilità. Letterariamente tende a dare di sé una immagine eroica sempre sublime, tendente al magnanimo come i suoi personaggi. I memoirs di Goldoni erano stesi con toni realistici con tono bonario, Alfieri, invece, si presenta con orgoglio, solitario, scontroso, che non supporta le regole, focoso, insofferente, sempre in lotta contro tutti. Solo quando incontra la contessa d'Albany sembra trovare pace.

Il prototipo umano del ribelle è il modello umano che presenta nel suo teatro. Questa immagine anticipa il cliché del titano. Il titanismo è sublimità eroica, accensione furibonda. Alfieri anticipa nei suoi atteggiamenti la sensibilità romantica e la sua ansia di grandezza. Quest'ansia di titanica grandezza è accompagnata, però, dalla sensazione della finitezza dell'uomo. In Alfieri c'è un contrasto tra infinito - finito, ideale - reale in un ritratto dal forte colorito preromantico. C'è il sublime, ma c'è anche la constatazione che questo non si può raggiungere.

Alfieri è uno scrittore classicheggiante, con una pesantezza arcaica nelle tragedie; invece nella Vita utilizza uno stile incalzante e nervoso. Anche nelle tragedie però a volte lo stile è nervoso e secco. Alfieri conia anche dei neologismi, termini curiosi e ironici (nella Vita).

Tra le opere minori occorre ricordare le Rime, l'opera maggiore sono le tragedie. Alfieri scrisse sonetti dal 1767 per tutta la vita. All'interno delle Rime confluiscono tutte le liriche di Alfieri. Sono liriche d'amore legata al sentimento, alla storia d'amore per la contessa d'Albany; sono presenti anche il culto delle memorie della patria, tematiche "politiche". I sonetti definiti politici ma in realtà esprimono il suo rapporto sdegnoso con il mondo, con il tempo.

È un personaggio che disprezzai i suoi simili, perché vede trionfare la malvagità. Da qui si ha l'esaltazione della libertà; un altro elemento molto presente è la tematica malinconica.

In Alfieri c'è il senso del *tedium vitae*, di vanità delle cose, senso di vuoto. Altro elemento caratterizzante è la sensibilità romantica; di questo dato diede un'ottima interpretazione Leopardi. In Alfieri c'è la contemplazione della morte, ultima prova che diventa una liberazione dal vivere.

Interessante è la rappresentazione della natura. La cupezza dell'animo alfieriano si colloca in un paesaggio tipicamente preromantico, decisamente orrido. Il preromantico non ama il paesaggio bucolico -arcade. Il romantico ama il paesaggio sconvolto figura del suo stato d'animo, cassa di risonanza del proprio io.

Nelle Rime alfieriane l'elemento principale è il fatto che il tema del paesaggio emerge il motivo di una sensibilità preromantica che si riscontra proprio nel paesaggio aspro, orrido, tempestoso; del resto il tema del tedio è un modo di essere dello spirito romantico. Il discorso poetico alfieriano non prescinde dalla tradizione, in modo particolare da Petrarca, modello di forza, brevità, eleganza. Del resto Petrarca per la sua spiritualità ricca e complessa è vicino ad Alfieri. Alfieri non è freddo, esteriore imitatore di Petrarca, non è perciò petrarchista. Non è neanche arcade. Alfieri prende il Petrarca esasperato dai toni e lo rielabora in maniera personale. Petrarca è un poeta che scioglie i contrasti in una forma levigata, anche se ha contrasti interiori. Alfieri fa una poesia di chiari e scuri, con inarcature, puntando a rendere più manifesta la sua irrequietezza e l'inquietudine anche sul piano formale. Nella poesia anche sul piano formale emerge la sofferenza e il dolore del suo animo, allontanandosi moltissimo dalla concinnitas petrarchesca.

L'ultima parte della vita di Alfieri è dedicata alla composizione delle satire e delle commedie, e il Misogallo. Alfieri è polemico, parodico, molto critico nei riguardi del suo tempo.

Le satire sono epigrammi in cui Alfieri critica la società contemporanea in modo particolare la borghesia che per lui è mossa solo da interessi materiali e la plebe. Alfieri sviluppa una grossa critica contro la cultura dell'illuminismo del quale aveva recepito la condanna dell'assolutismo e l'anelito alla libertà. Ma dopo la Rivoluzione francese Alfieri critica la pretesa riformatrice e l'eccessiva fiducia nella ragione come riassunto di tutte le istanze umane (atteggiamento romantico).

Nell'uomo c'è sentimento, fantasia, mito, religione. La tragedia Myrrha è una critica alla ragione che non può spiegare alcuni aspetti dell'uomo che vanno al di là di essa.

Il romanticismo nasce come rivalutazione di quei sentimenti che non sono razionali. In Alfieri vi è una tensione più romantica che illuministica. Nelle commedie Alfieri vuole sottolineare la magnanimità e le passioni dei personaggi più positivi. Sia nelle satire sia nelle commedie pessimismo, calcolo, rivalità sono sentimenti che muovono l'uomo. Gli uomini sono insicuri. È un giudizio molto forte arbitrario dato da Alfieri, così contrastivo con la realtà, deluso dal reale. Alfieri prova una delusione verso una cultura che non aveva tenuto conto degli esiti estremi del riformismo e aveva tradito gli ideali di base.

Il Misogallo è un'opera che esprime l'odio contro la rivoluzione francese e i francesi che con il pretesto di esportare in Europa impostarono una politica imperialistica.

Alfieri testimone della delusione degli intellettuali giacobini, come Foscolo. Napoleone non aveva nessuna istanza democratica; conquista e basta, alleandosi con i ceti borghesi. Condanna alfieriana della Francia conquistatrice, Alfieri allora propone una patria culturale ed etica celebrata poi dai fautori del Risorgimento. Il poeta di Asti esalta l'italianità. Lo stesso Foscolo e altri videro in Alfieri il precursore del Risorgimento. È letto molto nel prerisorgimento già come un poeta patriota. Spunti di libertà e di autonomia alfieriane saranno assimilate dalle generazioni successive. Foscolo considera Alfieri un modello.

Del principe e delle lettere e della tirannide, sono trattati politici. Nel primo Alfieri affronta i rapporti tra il potere e i letterati. In Italia domina uno spirito cortigiano. I letterati settecenteschi collaborano con i sovrani illuminati. Ma Alfieri da titano non può trovare accordo con il principe, incarnazione del principio assoluto di potere. Libertà e potere sono antitetici. Alfieri più istintivo e sentimentale e i risorgimentali lo faranno loro modello. Per la prima volta con il suo atteggiamento antitetico crolla l'immagine del

letterato cortigiano e del letterato collaboratore con i despoti illuminati. Ciò è ripreso da Foscolo. Il conflitto non è lucidamente politico, ma espressione di Alfieri sempre restio ad ogni forma di potere. È una condanna del potere in quanto tale come soffocamento della libertà.

Della tirannide è un trattato in cui si condanna il dispotismo illuminato perché è sempre dispotismo.

Alfieri dice che deve essere demolito, ma non con una rivoluzione delle masse che non sono in grado di fare questo. Soltanto gli eroi magnanimi, gli eroi plutarchiani, i pochi si possono opporre alla massa, eroi dotati di amore e libertà.

Alfieri rifiuta in astratto il potere; non viene a connotare un progetto, ma si limita a delineare un concetto della libertà astratta, solo espansione libera del proprio io in maniera vaga..

Egli rifiuta l'alternativa borghese e del popolo. Domina l'individualismo di Alfieri. Il teatro di Alfieri è interpretato nel Risorgimento come lotta tra tirannia e libertà. Ma non è vero: tirannia e libertà sono due concetti mitici. La libertà è una libera espansione dell'io, la tirannia rappresenta i vincoli sia interni sia esterni che precludono la possibilità di espandersi. Quello di Alfieri non è un teatro politico, ma esistenziale. Al centro del teatro alfieriano c'è un io gigantesco.

INTRODUZIONE ALLA LETTERATURA DEL PRIMO OTTOCENTO

La letteratura del primo Ottocento è influenzata da eventi storici precisi, quali la Rivoluzione francese e l'impero napoleonico. In particolare la Rivoluzione francese lascia un'eredità che va ad animare una serie di fermenti, di idealità raccolte dalla sinistra giacobina anche in Italia, paese arretrato, toccato solo marginalmente dall'Illuminismo, anche se vi sono aree vive come Napoli e Milano. In particolare la seconda riveste un ruolo importante, perché vi si trasferisce l'élite napoletana e diventa la capitale del Regno d'Italia. Milano è dunque centro di quella intelligenza di sinistra che vede nella Rivoluzione francese l'evento da imitare, inteso come monito da seguire che porta in sé speranze, poi recepite dagli intellettuali giacobini. Nasce una sorta di attesa che sembra concretizzarsi nella figura di Napoleone e delle sue armate, che sono salutate come liberatrici e portatrici della rivoluzione in Italia. Il classico esempio di un intellettuale cresciuto con queste illusioni storiche presto negate è Foscolo. Infatti Napoleone apparirà

come un padrone che sostituirà un altro padrone, un conquistatore. Quindi dopo l'entusiasmo negli intellettuali si affaccia un atteggiamento di amarezza e di sfiducia nel proprio tempo. Tuttavia occorre precisare che Napoleone fu il fondatore dello stato borghese, favorì la classe media, i commerci e l'industria; egli riformò poi la scuola, l'esercito e la legislazione. Questa ventata di modernizzazione fu bruscamente frenata dalla Restaurazione dei regimi assolutistici fondati sul diritto divino, che andava contro il corso della storia, che privilegiava la classe borghese, fautrice di regimi liberali e monarchie parlamentari. Dal punto di vista culturale i primi anni dell'Ottocento sono caratterizzato da due fenomeni non speculari, ma complementari, il Neoclassicismo e il Pre-romanticismo. Il Neoclassicismo è una forma del gusto e della sensibilità tipica del periodo compreso tra fine Settecento e inizio Ottocento, che parte dalle arti figurative, per poi estendersi alle altre arti. Si configura come riproposta nella cultura contemporanea dei canoni, dei moduli dell'arte classica. Questo gusto si afferma grazie alla scoperta dei siti archeologici di Pompei e Ercolano e alla pubblicazione della *Storia dell'Arte dell'Antichità* di Winckelmann, la prima opera che sistematizzava la storia dell'arte classica. Lo studioso, in tal senso, fu il primo a teorizzare la necessità dell'imitazione dell'arte classica, sostenendo che l'uomo avesse raggiunto l'apice nell'arte per perfezione e armonia proprio nel periodo classico, citando gli esempi dell'Apollone del Belvedere e del Laocoonte. Quindi i principi fidiaci erano universali, eterni, temporali e dovevano essere riproposti nell'epoca contemporanea, in quanto sempre validi. Già molto spesso, è da notare, che il gusto per l'arte classica era presente negli arredi di dimore di fine Settecento. Lo stesso Napoleone riprese molto l'arte classica; del resto lo stile impero risente di un gusto classicheggiante. Questo gusto è tuttavia influenzato da elementi concettuali più profondi. La Grecia era stata la patria della democrazia, delle città-stato. La Grecia e la sua arte apparivano come modelli per quegli spiriti libertari, sostenitori ferventi della Rivoluzione francese. La Grecia e la sua arte diventano una sorta di mito nell'immaginario collettivo. Tuttavia il Neoclassicismo molto spesso si traduce in un recupero della mitologia, delle belle favole antiche con finalità di travestimento. Interessante in questa accezione è la figura di Vincenzo Monti, dove il classicismo diventa sinonimo di parata. Infatti nell'ode *Al Signor di Montgolfier*, Monti paragona il volo dell'uomo in aerostato all'impresa di Giasone e degli Argonauti. Se in arte il classicismo si traduce nell'imitazione dei canoni fidiaci, in letteratura si traduce in erudizione, gonfiezza scultorea, aulicità, tendenza alla rappresentazione visiva. Il letterato doveva, come uno scultore, conferire massa e volume al dettato, raggiungendo una

rappresentazione solenne e magniloquente, che però, portava in ultima analisi all'esteriorità. Occorre precisare che però esiste anche un classicismo non montiano, ma romantico, incarnato da figure come Foscolo, Keats, Shelley, Byron, dove di fronte all'amarezza del presente, si proponeva la fuga dalla realtà riproponendo l'iperuranio della bellezza e dell'armonia della Grecia classica, considerata il paradigma della bellezza e della serenità. Questo è un Neoclassicismo più autentico, non è solo un abbellimento di realtà prosastiche, ma è il tentativo di raggiungere il bello ideale, che non c'è allo stato presente. Opposto ma complementare al Neoclassicismo, appare il Pre - romanticismo, che al contrario del primo, improntato ai valori fidiaci tipici della classicità, è teso all'exasperazione della soggettività, delle passioni, del primitivo. Il Neoclassicismo è dunque un movimento apollineo, regolato dall'ordine, mentre il Preromanticismo regolato dal disordine, dal gusto per tutto ciò che è drammatico, mosso, tenebroso, orroroso, selvaggio; il Classicismo, invece, era solare perché era equilibrio delle passioni. Il Neoclassicismo si configura come erede della razionalità settecentesca, mentre il preromanticismo rappresenta la crisi di quei valori. Quest'ultimo si sviluppa secondo tre linee, una francese, una tedesca e una inglese. Dalla Francia arriva il patetismo e il lacrimoso (*La Julie* di Rousseau), Dalla Germania, grazie soprattutto ai *dolori del giovane Werther* di Goethe, arriva l'amore, la sensibilità dell'animo, la passione amorosa che sfocia nella morte, il titanismo. Il Pre - romanticismo tedesco era diffuso dal movimento Sturm und Drang (tempesta e impeto), che teorizzavano una forma di arte e letteratura, totalmente diversa dal Neoclassicismo. Gli Sturmisti si occuparono di teatro (si rinvia a Schiller), facendo propri i canoni estetici formulati dal filosofo Herder che bollava la Kunst poesie, intesa come poesia d'arte, imitazione dell'arte, poesia accademica, e di fatto, solo riflesso della poesia classica. Per contro Herder esaltava la nature poesie, che non ha i limiti del canone, della regola, dell'imitazione, essendo un'arte primitiva, selvaggia, libera espressione della soggettività e della genialità individuale, non verificandosi più il soffocamento della passione nella forma. Dall'Inghilterra arriva il gusto cimiteriale, i notturni, il paesaggio lugubre e tempestoso (si rimanda ai *Canti di Ossian*). Se il Neoclassicismo attecchisce facilmente in Italia, Il Pre-romanticismo si diffonde tramite le traduzioni. In molti autori convivono le due tendenze, ad esempio Monti. Se vi è un Monti classicheggiante nel travestire in modo retorico il presente, esiste anche il Monti delle poesie d'amore, dei versi sciolti per Sigismondo Chigi, dove dimostra una sensibilità per le tinte cupe del Preromanticismo. Lo stesso dicasi per Foscolo: appare preromantico nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, dove c'è un io immenso, un paesaggio

tempestoso specchio dell'individualità del poeta, ma c'è anche un Foscolo classicheggiante, che raggiunge la massima perfezione formale nelle *Grazie*. Tuttavia sia Neoclassicismo sia Preromanticismo hanno una comune radice, perché nascono dalla delusione storica della sinistra giacobina. Sono due alternative diverse per fuggire da un presente deludente. Il Neoclassicismo è una fuga dell'io verso l'idealità, mentre il Preromanticismo è un ripiegamento verso l'io, è una discesa nell'irrazionalità, nella natura, cassa di risonanza ed eco del soggetto stesso.

UGO FOSCOLO

E' un poeta di transizione, in cui coesistono tensioni diverse. A livello filosofico, Foscolo è in parte un uomo del Settecento. Alla base di tutto il suo pensiero c'è un nucleo illuministico e materialistico che si amalgama con delle concezioni romantiche (ad esempio la concezione della Storia). Egli parte da una visione meccanicistica e deterministica del mondo per poi concludere che la Storia è fatta dall'uomo, dai sentimenti, dall'individualità, avvicinandosi all'Idealismo tedesco. La visione del giovane Foscolo si basa sul sensismo e sul materialismo di Condillac e di Helvetius e quindi abiura il Cristianesimo. In questa fase unico criterio e unica forma di conoscenza è la ragione. La materia è l'unica cosa conoscibile, tutto è un perenne ciclo di trasformazione, e non si può capire il perché di tutto questo, e in tal senso rifiuta il concetto teleologico. Tutto è regolato da forze meccaniche, che l'uomo può conoscere, ma di cui non attingere i fini. Questa fase rimarrà sempre, ma differenza di Leopardi, svilupperà una fase

romantica. Queste due tendenze conviveranno in Foscolo in un equilibrio mosso. Se Leopardi considererà il determinismo come un dato incontrovertibile, Foscolo lo considererà insufficiente e tenta di fuggire a questo, animato dalla necessità di trovare un contrappunto a questo sistema filosofico. Foscolo elabora un controcanto filosofico più improntato allo spirito e alla storia, perché non è soddisfatto da questo meccanismo governato da forze fatali. Egli avverte in modo cogente che è fortemente riduttivo pensare all'uomo come scansione di forze meccaniche (l'uomo acerbo di Leopardi). Per Foscolo è limitato dire che l'uomo sia solo materia. Infatti l'uomo, sia pure inserito in un meccanismo, può trovare il senso della propria vita solo se si rivolge agli ideali di bellezza, patria, libertà, giustizia, che ne costituiscono in ultima analisi l'essenza vivificante e esistenziale. Foscolo allora sostiene che l'uomo debba ricorrere alle illusioni, sentimenti che danno un senso a una vita e lo riscattano da un cieco meccanismo, anche se non suffragati dalla ragione. Foscolo, che ha rifiutato la religione tradizionale, formula una religione delle illusioni, basata sul culto dei sentimenti, che sono nutrimento dell'anima e del cuore. Questi valori molto spesso sono contraddetti dalla realtà e sono irrealizzati. Ciò nonostante l'uomo deve avere fede in questi valori (da qui il termine di religione). Da notare che questa religione coesiste con il materialismo. Questa polarità è presente nei *Sepolcri* con un andamento dialettico che dà alla poesia foscoliana un grande fascino. Da una parte c'è la considerazione del meccanismo, ma non c'è l'insignificanza della vita leopardiana, che anticipa l'esistenzialismo novecentesco. Foscolo rifiuta questo determinismo da un punto di vista emotivo, perché partendo dal fatto che la vita è disvalore, il compito dell'uomo è di sfuggire al nichilismo (la concezione che tutto non ha senso) per dare significato all'insignificante (Leopardi, al contrario, sostiene che il compito dell'uomo è di arrivare alla radice dell'insignificanza). La poesia nel pensiero di Foscolo è importantissima, perché costituisce l'illusione suprema per l'ideale di bellezza che porta. Poi porta con sé non un valore razionale, ma emotivo, l'eternare, vincendo la mortalità e il tempo. Leopardi invece considera la poesia prodotto dell'uomo e quindi mortale, bello fare in tal senso un confronto tra l'Ode all'amica risanata e l'Ultimo canto di Saffo). La poesia per Foscolo trasfigura, passando dal particolare al limitato soggettivo, all'oggettivo e all'universale, solo se ricorre al modello classico, diventando in tal modo storica. La poesia è la voce delle illusioni, e in quest'ottica il poeta è il vate, il sacerdote delle illusioni ed ha il compito di educare e di civilizzare affinandolo, l'animo degli uomini, che, altrimenti, vivrebbero come degli animali. Foscolo rifiuta il concetto classico dell'arte per l'arte, ma accetta il concetto

pedagogico pariniano. La poesia di Foscolo alla maniera classica crea dei miti, è mitopoietica. Se i romantici parlano al popolo, Foscolo si rivolge a quelle anime elette in grado di comprendere il suo messaggio, qualificandosi come poeta aristocratico e elitario, arrivando ad una fusione tra una concezione aristocratica neoclassica e il pensiero del titanismo, dell'eroismo prettamente romantico. Pur essendo un classicista, Foscolo si cimenta in forme diverse, romanzo, poesia (ode, tragedia, poema). E' un poeta che ha sperimentato molto ed è crocevia tra due secoli. Foscolo esordisce con un romanzo che è la grande scoperta del Settecento, inteso come mezzo per veicolare il nuovo (infatti i dolori del giovane Werther di Goethe sono stati considerati il manifesto del Romanticismo). Foscolo si aggancia al romanzo di Goethe: entrambi i romanzi sono caratterizzati da una storia sentimentale dolorosa, da un personaggio eroico, titanico, d'alto sentire, che entra in urto con la società, volendo espandere il proprio, sposando Carlotta (Werther) e Teresa (Jacopo), suicidandosi alla fine. Molto interessante notare che nelle Ultime Lettere di Jacopo Ortis c'è l'elemento politico a differenza di Goethe Il romanzo epistolare di Foscolo conosce tre redazione, dal 1797 al 1816. Il romanzo è composto dalle lettere scritte da Jacopo Ortis, giovane suicida, a Lorenzo Alderani, colui che poi le raccoglierà, inserendo opinioni sue. Jacopo e Lorenzo sono proiezioni di Foscolo stesso. I discorsi di Jacopo sono passionali e si sente la voce del cuore (Preromanticismo), mentre nei discorsi narrativi di Lorenzo si sente la voce della ragione. Quindi si scorge in Foscolo due elementi compresenti, ragione e sentimento. Il romanzo non è propriamente narrativo, perché è lirico, in quanto al centro dell'opera c'è la storia dell'animo di Jacopo, al centro c'è il suo tragico dibattersi, la sua tragica soggettività. In seguito al crollo dei suoi ideali, amore, patria, libertà, giunge a togliersi la vita, perché non ha senso. Jacopo, giovane universitario (vi sono elementi autobiografici e di cronaca), il quale, dopo Campoformio, profondamente deluso nelle sue speranze di libertà, si rifugia, invisibile a tutti, sui colli Euganei. Qui conosce la famiglia T., composta dal padre, e dalle figlie Teresa e Isabellina. Jacopo si innamora di Teresa, sensibile, eterea, che ama l'arte, la musica e i versi di Saffo. Tra la forte soggettività di Jacopo e la forte sensibilità di Teresa c'è affinità. Entrambi vivono nello spirito, nel culto della bellezza, intesa come valore catartico e purificazione del negativo della vita (Teresa è l'incarnazione della bellezza ideale). Infatti Teresa, intesa come bellezza, placa l'animo tormentato dalle passioni di Jacopo. Teresa ricambia Jacopo, ma è stata promessa sposa a Odoardo, una persona buona, esatta, paziente, l'immagine stessa del buon borghese, privo del sentimento verso l'idealità, animato da una visione pratica e concreta. Jacopo e Odoardo

rappresentano due codici culturali differenti, il primo incarna il Preromanticismo, il secondo l'Illuminismo. Entrambi sono in lotta per Teresa. Alla fine questa acconsente alla volontà del padre e si sacrifica in modo tale che i suoi genitori, separatesi per dissensi riguardo all'educazione dei figli, possano tornare insieme. Jacopo è un grande ribelle (paradigma degli Sturm e Drang di Schiller) che si ribella alla storia, alle regole della vita e alla vita stessa, mentre Teresa rappresenta l'eroina romantica. Da rilevare che nel ritratto femminile romantico c'è una duplicità: la donna fatale che trascina nella rovina (amore e morte presente anche nell'Ortis), donna che anticipa il Decadentismo (Salomé), ma c'è anche la donna eterea, passiva, angelica, rarefatta, figura più tenue ed evanescente (come del resto è Teresa). Jacopo si dibatte in un dramma politico, quello di non poter vivere in una patria libera, a cui si aggiunge un dramma sentimentale, lo spezzarsi del suo sogno d'amore. Jacopo si avvicina alla magnanimità dei personaggi alfieriani. Jacopo abbandona Teresa e fa un viaggio sentimentale per l'Italia, anche per sfuggire agli Austriaci. In questo viaggio due sono le tappe fondamentali, Milano, dove incontra Parini, e Firenze, dove visita la chiesa di S. Croce. In questo contesto Jacopo svolge una meditazione sulla storia patria e sulla vita dell'uomo che culmina nella lettera da Ventimiglia. In questo punto il romanzo da storico - sentimentale si fa filosofico, e Jacopo approda a un nichilismo senza speranze. Egli medita dunque che l'Italia per la sua posizione geografica sarà sempre soggetta a potenze straniere, in quanto l'universo tende all'equilibrio, uno deve essere felice e uno infelice, una nazione è vincitrice e una è vinta. Alla delusione storica e sentimentale si aggiunge quella esistenziale. La natura è malvagia, foresta di belve, che ha creato l'uomo per farlo soffrire, rendendolo doppiamente infelice. Gli uomini con la ragione sentono tutti i motivi della loro infelicità, ma non c'è rimedio, mentre gli animali non hanno coscienza dell'infelicità (qui Foscolo indubbiamente si avvicina alla concezione della natura matrigna leopardiana). L'unica soluzione è la morte: Jacopo ritorna sui colli Euganei visita Teresa e la madre e si uccide consolandosi con il pensiero che la sua tomba sarà onorata dal pianto di Teresa. È un romanzo di formazione al contrario, di non costruzione. A Jacopo viene progressivamente tolto tutto, pervenendo a una certezza positiva, ma di segno negativo. Le Ultime lettere di Jacopo Ortis sono molto importanti, prima di tutte per influenze preromantiche insite (la Julie di Rousseau, e i dolori del giovane Werther di Goethe, dove Werther si suicida perché Carlotta sposa Alberto). Jacopo riassume i caratteri dell'eroe preromantico, eroe che vive per grandi ideali, che ha una sensibilità profonda. Poi si trovano in tutti e tre i romanzi il conflitto con la società dell'eroe, tratto

tipico dell'eroe romantico, che porta inevitabilmente allo scontro con la realtà. Queste anime elette sono destinate all'infelicità per il conflitto con la prosaicità e l'ottusità della vita. Anche Foscolo si sentiva così, grandioso, eroico, ma vittima del reo tempo; così Jacopo è vittima della storia, vittima dell'amore e vittima dell'esistenza. Caratteristica comune poi a i tre romanzi è che l'eccezionalità della sensibilità sfoci nell'amore. L'Ortis però è un romanzo storico, sentimentale e filosofico, a differenza degli altri due. Vi è un'analisi della storia e della storia patria (è il primo romanzo che fa questo), che parte da una delusione e che culmina in un pessimismo senza via di sbocco, perché l'Italia sarà sempre una terra prostituta. Il pessimismo di Jacopo si allarga sempre di più, comprendendo anche la natura. E' evidente che le ultime lettere di Jacopo Ortis nascono dal Foscolo giacobino deluso. Nell'Ortis c'è il Foscolo deluso nelle sue speranze e ideali; tuttavia appaiono già nel romanzo quei miti positivi, quelle idealità, illusioni che permettono poi il superamento del nichilismo giovanile. Poi Foscolo sarà impegnato nella storia, sarà più propositivo, dando voce alle illusioni. Uno di questi aspetti positivi è l'affetto verso i propri cari (Jacopo verso la madre, Teresa verso i suoi genitori), la compassione, valori che rischiano la vita nell'Ortis; non sono, è vero, ancora in grado di vincere il nichilismo, ma saranno molto più forti nel Foscolo maturo. Un sentimento positivo sempre risorgente è l'amore verso la patria. Altro mito positivo è il mito della bellezza. L'uomo attraverso il bello intuisce la presenza di un'armonia che c'è nel cosmo. C'è poi il valore supremo dell'arte e della poesia. Un altro mito è la fama e la gloria che salvano dall'oblio. Quindi il romanzo pur essendo un romanzo di sconfitta contiene tuttavia i miti centrali della poesia foscoliana. C'è anche il mito della tomba (vedi Sepolcri), il sepolcro che continuerà a eternare il ricordo in tutti coloro che lo visiteranno. Dunque in forma confusa ci sono già quei miti che costituiranno l'ossatura del pensiero foscoliano. Foscolo supera il nichilismo con questi miti sintetizzati nei Sepolcri, antitesi dell'Ortis. L'Ortis è il momento di maggiore sfiducia, i Sepolcri rappresenta invece il momento di maggior fiducia. Poeticamente, l'Ortis è un'opera immatura, giovanile. Sotto il punto di vista formale è moderna, lontana dalla compostezza, per l'enfasi roboante e per i tratti estremi è un'opera romantica. Jacopo è un po' declamatorio, esaltato nelle sue pose. C'è un eccessivo patetismo, dovuto anche a una prosa appassionata, fremente, che ha un estremo lirismo e sentimentalismo. Tuttavia l'Ortis fu un modello per le generazioni romantiche per questa tensione sublime ed enfasi retorica. Dal punto di vista sintattico è molto difficile leggere l'opera a causa delle ellissi e della sintassi ricalcato sul modello classico.

L'incontro con Parini nell'Ortis

L'incontro con Parini è importante perché costituisce un punto di partenza del percorso foscoliano, delusione storica che è anche punto di partenza del classicismo foscoliano. È importante perché nell'Ortis non c'è solo l'elemento patetico - sentimentale, ma storico - politico e filosofico (soprattutto nella lettera a Ventimiglia), esprimendo un'ideologia pessimista. La figura del giovane Jacopo e del vecchio Parini sono antitetiche, anche se c'è simpatia tra i due, perché rappresentano due punti diversi per risolvere lo stesso problema, la situazione politica italiana. Jacopo infatti rappresenta il desiderio di rivolta generosa, velleitaria, cioè astratta, e incarna l'antiranno alfieriano. Parini fa un'analisi più obiettiva del presente, smorza alla luce della ragione il furore di Jacopo. Parini fa capire a Jacopo l'impossibilità di agire eroicamente nel presente. Parini (che esprime la posizione di Foscolo) vede la degenerazione del presente: le armate napoleoniche, invece di portare libertà, hanno portato oppressione. Parini (vedi l'ode la Caduta) è simbolo dell'intellettuale che non si assoggetta. Foscolo, è da notare, è molto critico nei confronti degli intellettuali napoleonici (vedi Sepolcri dal verso 137 in poi), che bolla come dei semplici cortigiani. Parini compiangere allora la decadenza delle lettere e degli intellettuali che vendono la propria arte, per ottenere favori, cosa a cui Foscolo non si piegherà mai. Gli antichi romani compivano azioni generose, mentre ora c'è la decadenza e la pigrizia. Da ciò si deduce che la paideia di Foscolo sia classica, perché esprime una concezione attiva della vita. È venuto meno il giusto cittadino, animato da ospitalità, amore filiale, benevolenza, condivisione. Ora nella società c'è arbitrio, mentre Foscolo crede in questi miti positivi presenti nelle Grazie e nei Sepolcri. Jacopo dinanzi a questo si atteggiava a eroe alfieriano e classico, assumendo una posa grandiosa, magnanima, mossa dal desiderio di libertà. Però dinanzi al furore giovanile, il vecchio e saggio Parini, disilluso, smonta l'eroico Jacopo. È una disillusione verso la rivoluzione, di cui Parini, in sintesi, ne ricostruisce il processo, concludendo che fare una rivoluzione contro il regime napoleonico, il che è di fatto impossibile, si risolverebbe con morti e stragi che sfocerebbero in una dittatura di segno diverso. È una dissoluzione storica senza via di uscita, Ogni ottimismo rousseauiano sulla bontà dell'uomo viene negato, la Storia sembra una foresta di belve (lettera da Ventimiglia). Foscolo in questo passo si riallaccia al pensiero di Hobbes, homo hominis lupus. Non ci sono alternative, la conversione di Jacopo lo porta a un nichilismo radicale che prefigura il nichilismo che lo porterà alla

morte. . Nell'Ultimo canto di Saffo di Leopardi, Saffo si suicida perché è nulla, invece il suicidio di Jacopo non è romantico ma si configura come estremo atto di ribellione, suicidio non di una vittima di Natura, come Saffo, ma di un titano. Jacopo è la proiezione di Foscolo e l'unico punto in cui divergono è il suicidio finale. Jacopo si suicidai per protesta, Foscolo invece continua ad operare, sia pure criticamente, nel regime napoleonico. Da ciò si può inferire che il nichilismo di Jacopo sia solo un momento del pensiero di Foscolo, che, tramite il pensiero vichiano, ritrova fiducia nella storia nei Sepolcri. E' una dialettica aperta, il nichilismo di Jacopo non è punto di approdo, ma punto di partenza per una evoluzione positiva.

Odi e sonetti

Il giovane Foscolo incominciò a cimentarsi nella materia poetica, dimostrando poliedricità. Le prime poesie testimoniano questo apprendistato, in cui si mescolano eredità arcadiche, classiche, con influsso dell'ossianesimo e delle tematiche cimiteriali inglesi. Foscolo di queste poesie degli inizi fa un'attenta scelta, pubblicando nel 1803 solo *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, *All' amica risanata*, *Alla sera*, *A Zacinto*, *In morte del fratello Giovanni*. Le odi e l'Ortis sono stati composti nello stesso periodo. Nell'Ortis vi è la presenza del soggettivismo e della evocazione della morte, del Foscolo preromantico. Nelle odi invece ci sono le tendenze neoclassiche di Foscolo. Nelle odi il tema fondamentale è la contemplazione, il vagheggiamento della bellezza incarnata in due donne. Persiste un carattere arcadico nel galante omaggio nei confronti di due dame, anche se la tematica è già neoclassica per la contemplazione del bello. Nell'amica risanata c'è la trasfigurazione del bello reale nel bello ideale. Rimanda al Neoclassicismo anche la composizione delle due odi. Foscolo ricorre al mito non in maniera esornativa, neoclassico è pure il modo con cui egli realizza le due odi cercando linee ferme, armoniose, cercando quasi di riprodurre la pittura e la scultura neoclassica, poesia che scolpisce un blocco marmo. Anche il lessico è sublime e contraddistinto da un continuo travestimento grecizzante (soprattutto nell'amica risanata). In Foscolo sono presenti sia il neoclassicismo esteriore sia quello interiore, con la prevalenza di quest'ultimo. Nella prima ode c'è il vagheggiamento della bellezza, omaggio della donna, augurando speranza di guarigione da un incidente in cui c'era il pericolo di essere sfigurata al volto. Foscolo consola la donna con il mito di Diana, che caduta da una rupe, una volta guarita è divenuta più bella e oggetto d'invidia delle altre donne. Da questa tematica occasionale emerge che la bellezza è caduca e bisogna cercare qualcosa che la faccia rimanere per sempre. Nella seconda ode la protagonista è Antonietta Fagnani Arese, amante di

Foscolo, e in convalescenza. Foscolo auspica che ritorni alla bella vita mondana, destando la gelosia delle fidanzate e delle madri, perché tutti gli sguardi dei giovani sono su di lei. La prima parte è grecizzante, nella seconda parte c'è il discorso sulla bellezza e sulla poesia. Foscolo tramite la bellezza esprime un contenuto concettuale più profondo. La bellezza di Antonietta non svanirà perché anche Artemide e Bellona erano delle belle donne, ma mortali, eternate nella loro bellezza dai poeti, così Foscolo, come poeta, eternerà l'amata. La bellezza è l'unico conforto ai mali, perché ha la funzione rasserenatrice; compito della poesia è cantare la bellezza; la poesia sottrae al divenire ciò che è umano, rendendolo universale, oggettivo, immortale. Per questo la poesia si dovrà ispirare al classico che è ciò che è bello. Nella produzione foscoliana bisogna ricordare i dodici sonetti pubblicati nel 1803: i quattro maggiori, i più belli della lirica italiana, e otto minori. I caratteri generali di questi sonetti rientrano nel Preromanticismo, a differenza quindi delle Odi, e si riallacciano all'Ortis per soggettività e per l'autobiografismo dei temi, dove c'è tutta la passionalità di Foscolo; ritornano i miti positivi che già nell'Ortis erano presentati come possibili mezzi per superare il nichilismo. Questi miti troveranno massima efficacia nei Sepolcri del 1806. Nei sonetti abbiamo un Foscolo romantico, titano, ma anche vittima del reo tempo (Alla sera), caratterizzato da una delusione storica, ma anche esistenziale. La condizione del poeta è quella di essere un esule, ramingo, come l'Ortis, separato dalla madre e dal suo affetto (come nell'Ortis c'è grande importanza della compassione tra i familiari e la figura della madre, archetipo della grande madre, è simbolo di pietas). La compassione sarà presente anche nei Sepolcri con la figura di Cassandra. La tomba è l'alveo materno luogo di conservazione, luogo in cui si può instaurare un dialogo tra morti e vivi. Il mito è assente nell'Ortis, invece nei sonetti è ben attestato, e serve per sublimare il contingente nell'assoluto. In tal senso è la poesia è ciò che permette di sottrarre ciò che vive al divenire. Da rilevare il valore ossimorico della poesia, che è l'unica cosa creata dai mortali che è immortale. Nei sonetti c'è anche il sentimentalismo, questi non si pongono per essere letti in chiave lirica. Infatti i temi personali sono filtrati da una fitta rete di reminiscenze poetiche. Foscolo è un poeta che si attiene alla tradizione (anche Leopardi, da romantico, rompe con la tradizione, ma si attiene alla canzone di Petrarca), con echi di Alfieri, Petrarca e Catullo. Nei sonetti maggiori ci sono contenuti personali, romantici, calati in una forma neoclassica, non come gli sturari che teorizzavano di esprimere liberamente le proprie passioni. Foscolo, invece, è esempio di classicismo formale, sentimento interpretato in chiave razionale, non espresso in chiave soggettivo, ma oggettivo. Foscolo cala il personale in

un'immagine nel mito (In *A Zacinto* Foscolo si paragona ad Ulisse). Foscolo si serve del mito per abbellire solo in maniera secondaria, ma parla attraverso il mito, utilizzando l'allegoria di classici. La difficoltà di Foscolo è data dal fatto che non esplicita i suoi discorsi logici, ma li condensa in immagini. In tal senso il classicismo, la veste classica, è funzionale a Foscolo e serve per parlare, e non ha funzione esornativa. In *Alla Musa* Foscolo dice che con il passare del tempo la Musa lo ha lasciato in balia del timor del passato e del cieco futuro. Tuttavia seste ancora una favilla della Musa, perché la poesia è l'ultimo rifugio (come Leopardi poesia è ultima ratio), che attenua i dolori della vita. La poesia di Foscolo è un buio enorme illuminato da bagliori, da faville che sono le illusioni. In *Alla sera*, Foscolo mostra di gradire la sera sia che questa sia lugubre, come la sera invernale, sia la lieta sera estiva. Il sonetto è apparentemente descrittivo, ma anche filosofico. La sera ispira al pensiero della fatal quiete, del nulla eterno. Il poeta, nella sera, placa per un breve attimo la sua docenza esistenziale, il suo affanno, perché c'è analogia tra la morte e la sera. In *morte del fratello Giovanni* ci sono dei miti fondamentali, sia pure in litote come l'immagine della madre che parla con il cenere muto; Foscolo qui evoca gli affetti familiari, egli che ormai è lontano ed ha come unica soluzione la morte, il luogo della pace, il porto già raggiunto dal fratello. In *A Zacinto* egli canta la patria natia resa bella dalla natura, da Venere. Foscolo si accomuna a Omero per la poesia e a Ulisse. Anche se il mito di Foscolo (Foscolo si considera un personaggio mitico, eroico), differisce da quello di Ulisse, che esule potrà riabbracciare la sua petrosa Itaca, mentre il poeta sarà costretto a morire in esilio e la sua tomba non sarà onorata. Tuttavia la sua condizione sarà riscattata dalla poesia, l'unica cosa che potrà lasciare alla propria patria. Del 1802 è *All'amica risanata* che canta la bellezza incarnata dalla donna, che è manifestazione di una bellezza metafisica, ideale, rappresentazione del bello. E' sostanzialmente un inno che attraverso la bellezza di Antonietta canta il bello. Per Foscolo la bellezza è un valore altissimo con valenza catartica, intesa come purificazione dalle passioni (vv. 10- 12); da notare poi il tema della bellezza sempre in pericolo, ma sempre risorgente. Foscolo canta la bellezza e la purezza di questa perché compito della poesia non è solo di cantare il bello, ma anche di eternarlo. La poesia universalizza ciò che è caduco, contingente, liberando l'umano dall'umano, rendendo eterno ciò che è soggettivo e passeggero. La poesia fa questo attraverso il mito, il classicismo che è l'idealizzazione del classico. La poesia sottrae ciò che è soggettivo al dinamismo dell'esistenziale (per Leopardi la memoria rende più bello quello che non appare subito bello; Leopardi rapisce il lettore, Foscolo deve essere mediato: colpisce subito solo se

una persona ha una grossa immaginazione visiva. L'ode si apre con una similitudine che cela in sé una personificazione, indicante la nascita di Venere. Infatti l'introduzione è classicheggiante e si configura come la sublimazione della rinascita della donna paragonandola alla nascita di Venere. Il tema fondamentale è quindi la bellezza, o meglio l'idea della bellezza di cui viene celebrata l'efficacia. Il bello è dunque inteso come antidoto al dolore. Dal verso 19 in poi si entra nella parte più neoclassica dell'ode, la vestizione della donna, rappresentata mentre suona l'arpa e i giovani, rapiti dalla sua bellezza, cessano di danzare. Ogni atto banale viene sublimato tramite un travestimento grecizzante: le scarpe di Antonietta diventano coturni, le danze sono cori notturni, i gioielli e i vestiti sono portate dalle Ore in persona, i monili sono opera di scalpei achei. E' un travestimento scenografico che rivela un classicismo esteriore. Ma è interessante la rappresentazione di Antonietta che ci testimonia le due linee fondamentali della poesia foscoliana. Nella prima parte della descrizione (la vestizione) è il momento neoclassico, molto statico, in cui Foscolo sembra scolpire nel marmo l'immagine; nella seconda parte "romantica" e dinamica l'immagine appare meno scultoria: è romantica anche per l'eros che serpeggia latente in questi versi (dal 49 in poi), dove il corpo di Antonietta seduce gli astanti, muovendosi. Foscolo procede per immagini: nella prima parte c'è l'immagine della vestizione, del canto, della danza della donna che allude all'ideale di Bellezza. Dal verso 49 c'è uno stacco, un inserto riflessivo. Foscolo si rende conto che la bellezza di Antonietta è corporea, e come tale, è destinata prima o poi a svanire. Da questa considerazione si sviluppa in antitesi un'altra parte dell'ode: la bellezza diviene eterna se è cantata dai poeti. Da qui scaturiscono le tre immagini di Artemide, Bellona e Venere. Qui il mito è visto in chiave razionalistica: le dee erano donne mortali rese immortali dai poeti. La bellezza umana è destinata a perire e Foscolo sente fortemente il tema della distruzione che incombe su ogni evento umano. Egli è insoddisfatto di questo orizzonte culturale, che cerca dei miti che danno senso all'esistenza. La bellezza è uno di questi miti che tramite la poesia dà senso al contingente, sublimandolo in una realtà storica e universale. Questo è il caso dei tre miti. Nelle ultime due strofe, Foscolo si arroga il compito di eternare la bellezza di Antonietta, come avevano fatto i poeti greci per le tre donne bellissime eternate e diventate dee. Diana è diventata dea grazie ai poeti e gli uomini l'adorano sotto un triplice aspetto, dea della caccia e dei monti, dea degli inferi (sotto il nome di Ecate) dea celeste (Selene). Così Bellona che da semplice amazzone è divenuta una dea, che presiede la spedizione contro l'avidissima Anglia, avida perché l'Inghilterra grande potenza commerciale. Questo è un inserto storico allusione alla

spedizione di Napoleone. Foscolo attualizza il mito, cioè si pone sullo stesso piano dei poeti greci. Foscolo è nato nel mare di Venere, lo Ionio, che risuona ancora del canto di Saffo che si suicidò per Faone, gettandosi dalla rupe di Leucade. Per Foscolo la classicità non è un paradiso perduto che può essere solo vagheggiato, perché i valori di quel mondo sono riproponibili nel presente. Foscolo si sente anche geneticamente come colui che riporta i valori della classicità nel presente. Questi valori sono ancora vivi (vedi il mito di Saffo). L'immagine di Saffo è sempre presente dall'Ortis alle Grazie, perché la poesia dà bellezza anche a ciò che è brutto (Saffo è brutta sotto l'aspetto fisico, ma è una grandissima poetessa); la bellezza è trasfigurazione del reale nell'ideale. C'è un'identificazione di Foscolo e Saffo. Saffo è un'immagine archetipica della poesia, perché è classica, tuttavia è moderna perché ha cantato l'amore. Saffo è un alter ego simpatetico di Foscolo, che si riallaccia nella forma al classicismo, ma immette nel contenuto il sentimentale, il lirismo. Invece Saffo in Leopardi è vittima della natura, il suo canto non è l'immagine della kalokagathia, dove la poesia riscatta il brutto, ma è solo lamento, perché è un canto di sconfitta.

A Zacinto

Il primo elemento che balza all'occhio è il richiamo dei miti collegati con l'evocazione (immagine non colta direttamente ma con la memoria) di Zacinto, che è l'immagine madre. Da questa si snodano le altre immagini, legate tra loro in modo apparentemente casuali, ma dietro alle quali c'è una linea di riflessione non espressa tramite passaggi logici evidenti, ma tramite scansioni. Dall'immagine madre di Zacinto emerge l'immagine di Venere, intesa non solo come dea della bellezza, ma anche come la Venere fisica, fecondatrice della natura, ella stessa metafora della bellezza e della dinamicità della natura e del continuo divenire delle cose. Tra Venere e Foscolo c'è un rapporto di contiguità: citare Venere non serve per nobilitare il discorso, ma c'è un significato più profondo che corrisponde al neoclassicismo esistenziale, perché sia la dea sia il poeta sono nati dall'acque del Greco Mar. C'è dunque un collegamento interno: evocando la comune matrice viene riproposto il proprio ritratto di poeta geneticamente erede dello spirito della classicità. Foscolo è nato dove è nata Venere, cioè dove è nata la bellezza archetipica. Foscolo si presenta allora come colui che può far rivivere la poesia greca e l'ideale del bello. Dall'immagine di Venere germoglia l'immagine di Omero, poeta

mitico. Tra Foscolo e Omero si stabilisce un rapporto di contiguità. Entrambi sono poeti che non hanno potuto tacere la bellezza di Zacinto. Foscolo citando Omero illustra il percorso da seguire. La poesia di Omero cantò poi le acque fatali, cioè la peregrinazione di Ulisse voluta dal fato, che poi, a differenza di Foscolo, poté tornare a casa. Quindi c'è una relazione di contiguità e antitesi tra Foscolo e Ulisse. Entrambi sono lontani dalla patria, ma Ulisse riabbraccerà la sua terra e morirà in patria, mentre Foscolo non può avere questo e la sua sepoltura sarà illacrimata e il riabbraccio sarà sostituito dal canto. Vi sono due miti diversi: Ulisse è l'eroe classico vittima del fato che riesce poi a forgiare il reale, arrivando al successo finale. E' un eroe fattivo, dominatore, vincitore. Invece Foscolo è l'eroe romantico, vittima del fato e travolto dalla dinamica del reale. La grandezza dell'eroe non sta nel vincere, ma nella sofferenza. Foscolo è un eroe perdente, negativo. Il poeta è colui che fa come Omero, recupera la poesia classica. Ma Omero cantava un oggetto esterno, Ulisse. Il poeta moderno canta se stesso (vedi l'Ode all'amica risanata dove c'è il mito di Saffo che canta se stessa). Foscolo è un poeta continuatore ma anche innovatore. A Zacinto non è solo l'evocazione della terra madre, ma è una riflessione più vasta sul ruolo della poesia e del poeta (è anche un autoritratto di Foscolo). Ma c'è anche una lettura semiotica più moderna. A Zacinto è una grossa evocazione della madre e dell'immagine della maternità. A Zacinto ruota attorno a un'immagine ben precisa, dominante, l'acqua (onde, sponde, mar, illacrimata sono i termini di riferimento) direttamente o per contiguità (Venere nata dal mare, Itaca che sorge dal mare, Ulisse che peregrina per i mari. All'acqua è riferito anche il sistema fonologico delle rime. L'acqua è un simbolo di vita, ma riporta anche alla nascita. Il nascituro vede l'acqua e la luce quando entra nel mondo. Foscolo canta il non ritorno ma non il non approdo, che è la volontà di ritornare nell'alveo materno. Si può parlare di regressione di Foscolo che è un poeta che evade nell'iperuranio della bellezza di fronte all'urto con il reo tempo e vuole tornare nel grembo materno, il luogo del non urto, delle non illusioni.

Alla sera

Apparentemente si tratta di un sonetto di carattere descrittivo - naturalistico, incentrato sulla sera, che diventerà poi un topos nella lirica italiana (Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Quasimodo). E' una contemplazione della sera che giunge sempre gradita, sia quando porti le nubi estive sia quando sia foriera di tempesta. In realtà questa è la superficie, l'immagine in cui Foscolo cala la propria soggettività. Il sonetto, ad una lettura critica

attenta, si rivela come una riflessione sulla storia, sul tempo, sulla poesia. Il nucleo lirico consiste nella fatal quiete e nel nulla eterno. La sera è cara al poeta perché è l'alter ego della morte, l'approdo, il luogo di pace in cui si calmeranno le passioni. Questo è lo spunto da cui trae origine la poesia, che presenta una struttura binaria, duale, contraddistinta da una grossa simmetria. Le due quartine e le due terzine sono due grossi periodi, due grosse sequenze sintattiche, divise dal punto fermo al verso 8. Le due quartine sono prevalentemente descrittive, mentre le due terzine sono riflessione. Ci sono poi due sere quella invernale e quella estiva. Questa simmetria causa un'antitesi tra due concezioni della vita, che sfocia ancora in un'antitesi, più grande, tra vita e morte. Importante in questo discorso è poi la descrizione delle due sere. La sera estiva è descritta tramite modalità neoclassiche in termini di linearità e armonia. Invece l'immagine della sera invernale è l'immagine della natura mossa, inquieta, ossianica, di impronta squisitamente romantica. Le due sere sviluppano un'antitesi tra le due concezioni, una apollinea, razionale, del Neoclassicismo, e la concezione dionisiaca, sentimentale del Preromanticismo. Da questa antitesi nelle due terzine si sviluppa l'antitesi tra vita e morte, concentrando l'attenzione su quest'ultima, perché questa viene vista come rimedio dello struggimento del cuore. Foscolo non sa scegliere tra il sentimento della vita e quello della morte, entrambi in lui compresenti. Il poeta vorrebbe dormire nella quiete della pace, ma continua a sentire l'urgenza della lotta, della vita, dello spirito guerriero. All'inizio dunque c'è un'immagine descrittiva, mentre alla fine vi è una autobiografica.

Dei Sepolcri

E' un poemetto in forma epistolare di 295 endecasillabi sciolti indirizzati a Ippolito Pindemonte. Fu scritto nel 1806 e prende spunto da un motivo particolare, molto dibattuto, oggetto di dialogo con Pindemonte. Infatti sia la legislazione austriaca sia soprattutto quella francese (si rimanda all'Editto di Saint Cloud del 1804) prescrivevano che le tombe dovessero essere lontane dai centri abitati e uguali. Pindemonte aveva criticato questo; in un primo tempo Foscolo, alla luce della concezione materialistica, si dichiara d'accordo con l'editto di Saint - Cloud, poi si ricrede. Foscolo parte da una base materialistica, iniziando i Sepolcri, sottolineando il nulla eterno e quindi l'inutilità della tomba. Ma da questo postulato i Sepolcri diventano un inno alle illusioni, valori duraturi che danno senso alla vita e sono qualcosa che si oppone alla metamorfosi della materia.

C'è un forte desiderio di sfuggire al cieco determinismo tramite valori ideali, le illusioni appunto. I Sepolcri sono il carne della morte, ma anche della vita. Al mondo regolato da leggi ineluttabili, Foscolo oppone il mondo della storia, il mondo creato dall'uomo, la civiltà. L'uomo si riscatta dal meccanicismo tramite le illusioni. Foscolo in questo discorso rivaleggia con l'arte neoclassica: Canova scolpì molti monumenti sepolcrali, dando molto importanza ad essi. Il sepolcro ha una straordinaria natura ossimorica, rendendo eterno ciò che non è. Foscolo sentiva questo come molto vicino al compito del poeta che rende eterno il caduco. La tomba è il tema centrale, il mito attraverso il quale Foscolo elabora un'alternativa al cieco materialismo settecentesco, pur mantenendolo. Ragione e sentimento si scontrano riguardo alla tomba, che conserva il ricordo dei defunti, presso i vivi. Ma la tomba è un patrimonio civile, storico (si rimanda all'esempio della chiesa di S. Croce). Infatti attraverso la tomba un popolo rimane fedele alle proprie memorie; attraverso la tomba la memoria dei grandi personaggi continua ad ispirare gli animi nel presente e nel futuro. La concezione razionalistica della Storia (vedi dialogo con Parini) è superata da una concezione sentimentale della Storia. La tomba educa a ripetere nel presente quanto i grandi del passato hanno fatto. La tomba è garante della storia e della civiltà. Foscolo scopre il valore della tomba anche per la concezione di Vico. Tuttavia la tomba è prodotto dell'uomo e quindi soggetta al dinamismo della natura. Ci si pone la domanda se ci sia il rischio che non si conservino allora le memorie. Questo non avviene perché c'è la poesia. Compito della poesia è trarre dal silenzio della tomba i moniti che ispira (come Omero che si ispira alle tombe di Troia). Nell'amica risanata c'è il mito della bellezza, nei Sepolcri c'è il mito della tomba. La poesia diffonde il culto della illusioni, rendendole eterne e un baluardo per fuggire al nulla eterno. La poesia è una religione e il poeta è il vate della civiltà: da questo concezione la poesia diventa mezzo di creazione della Storia. Foscolo nega la trascendenza cattolica, ma scopre l'alternativa dell'uomo creatore di civiltà. I Sepolcri sono una poesia filosofica e storica e giungono a compimento le illusioni già presenti nell'Ortis. Foscolo sviluppa le illusioni in chiave civile, facendo dei Sepolcri un inno alla patria, alla libertà e alla giustizia, letto soprattutto in questo modo dai liberali - borghesi che hanno fatto il Risorgimento. Foscolo non esprime questi concetti in maniera logico razionale, argomentativa, ma tramite le immagini, in maniera visiva. Per esempio attraverso l'immagine di S. Croce allude al fatto che le tombe dei grandi uomini conservano le memorie patrie, ispirando i grandi uomini. Foscolo rispondendo a un critico francese afferma che i Sepolcri non parlano al sillogismo del lettore, ma al cuore. E' una poesia ellittica, dove i passaggi

logici devono essere ricostruiti dal lettore; è una poesia mossa, dinamica, di grande fascino. E' una poesia che si articola in una prospettiva di spazio e di tempo molto vasta: si passa dalla tomba alla terra, dal mare al cimitero comune dove giace Parini, da una cupa chiesa medievale ai cimiteri classici, da Firenze a Maratona, da Maratona alla Troade. Si va dall'età contemporanea al Medioevo, dalla classicità agli albori della civiltà. E' una poesia composita, scultoria, classica con un lessico simile a quello delle Odi. Si passa da frasi lapidarie ai periodi involuti. Si ha perciò un'estrema duttilità in cui si tratta l'endecasillabo, con una grossa attenzione ai timbri e ai suoni. I Sepolcri esprimono una tensione al sublime, che esprime i concetti tramite grandi miti; è una poesia solenne, religiosa, come una scultura dalle grandi volute, che è una grande massa molle e levigata ed estremamente duttile nelle mani dell'artista.

Analisi Dei Sepolcri

Versi 1 - 20: i Sepolcri si aprono con un'interrogativa retorica; il poeta si chiede qual ricompensa toccherà a chi sarà morto, a chi non potrà vedere la natura e a chi non potrà essere toccato dall'amore e dalla musa, ovviamente niente. C'è l'immagine del *tempus edax*, non esiste la compensazione della tomba. La natura trasforma tutto, il tempo tutto travolge, tutto cancella. Questa interpretazione materialistica della tomba sembra già chiudere il discorso. Ma alla consapevolezza dell'inutilità razionale della tomba fa seguito la consapevolezza sentimentale della tomba, che un postulato che si regge nel cuore dell'uomo. La tomba fornisce l'illusione di essere ancora vivi in coloro che serbano il ricordo dei defunti. Per questo la tomba è strumento di immortalità, dote celeste. L'interrogativa retorica all'inizio propende per il no, ma il discorso non si chiude, anzi si apre. Foscolo all'inizio propone l'immagine dell'inutilità del tempo che si lega all'immagine filosofica del *panta rei*, l'eterna trasformazione della vita e della materia. Ma, dopo aver dato questa interpretazione improntata al determinismo settecentesco, Foscolo cerca un antidoto, una nuova via: i Sepolcri diventano poema dell'uomo, della storia, delle illusioni. Vi è dunque una seconda spinta di Foscolo intesa come fuga verso un senso della vita, proposta di un mondo alternativo. Nei primi versi c'è tutta la riflessione filosofica dell'Ortis, ma non c'è il suicidio, anzi si assie ad un risolleamento. Anche se la ragione dice che la morte è la fine di tutto, Foscolo si pone la domanda perché l'uomo si debba privare delle illusioni, di poter vivere ancora tramite la tomba, che rende vivo ciò che è morto. La tomba rappresenta la speranza di non rifluire nel ciclo. Questa corrispondenza tra chi è vivo e chi è morto, di cui la tomba è illusione tangibile, è una

dote divina. Anche gli uomini, dunque, hanno una forma di immortalità che gli accomuna agli dei, anche se si tratta di una immortalità che non è un oggetto reale, ma è solo la speranza di vincere la morte. Questo avviene se c'è la tomba che preserva le spoglie mortali dagli agenti atmosferici e dai piedi del volgo. Foscolo così sottolinea l'importanza della tomba, grazie al sentimento; con questo afflato sentimentale la tomba è inutile solo quando non c'è eredità di affetti. Solo chi non lascia memoria di sé, non ricava vantaggio dalla tomba. La memoria è un tema fondamentale nei Sepolcri, prima intesa come ricordo personale, poi sarà intesa come ricordo collettivo (in questo caso la tomba educa). Questa è la parte più intima e soggettiva dei Sepolcri, ma dopo si assiste ad una dimensione corale (la memoria dei grandi ispira i valori civili). Foscolo dice che nonostante ciò una nuova legge impone di seppellire i morti lontano dalle città, sottraendo loro la possibilità di avere una lapide. Le tombe sono uguali e i nomi sono posti sui muri perimetrali non sulla tomba (secondo la legislazione di Saint Cloud). Anche il grande Parini così non ha avuto una tomba. Nel presentare il poeta satirico, Foscolo utilizza uno stile ridondante, aulico, solenne, mimando la magnificazione ironica che era propria del Giorno (verso 60). Foscolo introduce improvvisamente questo esempio, sottolineando l'ingratitude di Milano e introducendo la rappresentazione orrorosa di un cimitero suburbano, tracciando un quadro ossianico dal sapore preromantico. Interessante per comprendere in litote l'importanza della tomba l'esempio di Parini, presente già nelle Ultime Lettere di Jacopo Ortis. Parini è un alter ego di Foscolo come Saffo. Foscolo proietta se stesso in Parini, inteso come esempio di grande dignità personale e di modello umano, per la sua integrità morale (nella Caduta, Parini sottolinea con forza che l'arte non è soggetta ai potenti, ai gusti del popolo, ma è fonte di giustizia e bellezza). Parini in tal senso si considerava poeta vate, con il compito di educare. Foscolo, già nell'ode All'amica risanata, si era presentato poeta vate, nei Sepolcri poi cerca un aggancio tra poesia e uomini. C'è un discorso metapoetico sotteso, si innesta una riflessione tramite la figura di Parini sul tipo di poesia che deve essere civile, impegnata, educatrice delle generazioni. Da notare che la parte finale dei Sepolcri è metapoetica, carattere che già appare in filigrana tramite l'immagine di Parini. Fino al verso 50 il sepolcro ha una funzione esclusivamente familiare e domestica. La figura di Parini cambia questo discorso e la tomba da solo punto di riferimento per i familiari diventa anche fondamentale per la collettività. Il sepolcro non è solo un istituto privato e personale ma è pubblico. Il discorso, quindi, si sposta da un piano individuale a un piano sociale. Dal verso 91 il culto dei morti è mezzo attraverso il quale si misura il grado di una civiltà. Da

qui si dipana l'analisi di tale culto nel Medioevo, nella civiltà classica e nell'Inghilterra contemporanea. Foscolo fornisce un'interpretazione molto cupa del Medioevo, visto come superstizione e caratterizzato dal lezzo dei cadaveri che contaminano i fedeli (Foscolo qui condanna l'uso di seppellire i morti nelle chiese). A ciò si oppone, in una concezione a chiasmo, la visione serena tipica della Classicità della vita e della morte, ove i morti erano sepolti in giardini che ricordano i campi elisi, segno di profonda civiltà (la Classicità è sinonimo di luminosità). Foscolo per analogia decanta i cimiteri protestanti inglesi, dove le tombe sono confortate dall'ombra delle piante e in questo contesto si ripropone l'esempio della tomba come valore civile. Esempio delle britanniche vergini che pregano sulla tomba della madre per domandare la vittoria dell'ammiraglio Nelson sulla flotta napoleonica. Il sepolcro mantiene vivo l'amor di patria, che raggiunge il massimo in S. Croce. Tuttavia questo non avviene in paesi come l'Italia dove domina il servilismo dei ceti dirigenti; indegni perché o sono servi o sono tesi al guadagno. Le tombe in Italia sono solo sfoggio di lusso o evocazione della morte e non sono portatrici di valori civili. A questa immagine Foscolo contrappone la sua immagine titanica già presente nei sonetti. Foscolo si presenta come poeta magnanimo, sconfitto dal reo tempo, e la sua tomba proporrà ai posteri l'immagine di uno spirito libero. Foscolo sviluppa una dura invettiva contro gli intellettuali, i borghesi, e i nobili del Regno d'Italia già morti e sepolti nelle loro regge. Questo attacco permette di passare ad un'altra sezione. Foscolo concentra l'attenzione sulle tombe degli eroi patri, inserito già in un certo senso preparato dall'episodio delle vergini britanniche. I sepolcri conservano la memoria storica della patria e spronano le nuove generazioni all'imitazione. La concezione della vita è sempre in Foscolo elitaria, classica, virile, titanica, in netta antitesi per esempio con la novecentesca antologia di Spoon River dove c'è il ricordo della quotidianità, delle piccole cose ed esistenze della gente comune. Inizia ora l'inno a Firenze, madre della patria. A Santa Croce vede i monumenti di diversi grandi d'Italia. Foscolo ricorda Machiavelli e il Principe, riprendendo un'interpretazione democratica del Seicento, secondo la quale Machiavelli avrebbe voluto mostrare al popolo il delitto di cui si macchia il potere e la ragion di stato. Ma sappiamo che non è così, ma questa falsa interpretazione era piaciuta ai giacobini. Poi presenta Michelangelo, facendo riferimento alla cupola di S. Pietro, orchestrando un discorso molto classicheggiante e privo di sentimento religioso. Poi è la volta di Galileo che con le sue scoperte aprì il campo a Newton, confermando le teorie copernicane. Foscolo tesse l'ode a Firenze per i suoi meriti culturali, parentesi che esalta le bellezze naturali, poi di nuovo passa alla cultura, ricordando Dante con riferimento a

Petrarca. Vi sono delle inesattezze come quella che avrebbe iniziato la Divina Commedia prima dell'esilio, non è così. Definire Dante come ghibellini fuggiasco è un errore, perché era guelfo, ma era un grande sostenitore dell'autorità imperiale da renderlo ghibellino; agli occhi di Foscolo è ancora un suo alter ego, entrambi sono stati esiliati e hanno trovato la poesia come unico conforto ai mali. Dante è uno dei padri politici di Foscolo. Altro padre, ma poetico, è il labbro di Calliope, colui che ha spiritualizzato l'amore che era solo erotico e spirituale in Grecia, cioè Petrarca, considerato come iniziatore della lirica italiana. In un contesto politico di assoggettamento l'unica ricchezza rimasta all'Italia è la memoria storica in diretta corrispondenza con la tomba. Foscolo allude a una speranza di rinascita, quando ci sarà qualcuno che rifarà interprete dei valori; allora le tombe saranno ispiratrici. Foscolo passa poi alle tombe di Maratona, da cui esce lo stesso spirito. La seconda parte è incentrata su S. Croce, dove si fa la prospettiva marcatamente storica e civile e il discorso si fa politico. Già Jacopo Ortis si era fermato a S. Croce ma i due momenti sono diversi. S. Croce era triste agli occhi di Jacopo in confronto allo squallore del presente e innescava una riflessione sulle sua decadenza. Nei Sepolcri il tema dei grandi è positivo, perché Foscolo ha recuperato la fiducia nell'uomo. L'unico bene rimasto sono queste tombe, che sono lo stimolo per il riscatto. Nell'Ortis lo slancio eroico di Jacopo era stato bloccato da Parini. L'ultima parte dei Sepolcri è legata al tema della poesia accanto alla tomba. La poesia conserva i valori della tomba, vittima anch'essa del tempo; soltanto la poesia ha questa straordinaria natura ossimorica, essendo l'unica cosa creata dai mortali che è immortale. Il canto di Cassandra è una grossa metafora della poesia che riassume il valore consolatorio della poesia, canto catartico che sublima. Dopo aver sottolineato che dalla tomba si respirano i valori civili attraverso l'esempio di S. Croce, Maratona e Alfieri, l'ultima sezione è dedicata al ricordo delle tombe traine, delle vicende di Troia e del mito di Omero. Nel ricordo di una grande civiltà caduta in filigrana traspare il motivo del tempo che tutto traveste, trasforma, del nulla destinato a tutto ciò che è umano. Ma accanto a questo tema c'è il motivo delle Muse e delle Pimlee, ossia della poesia che raccoglie l'eredità delle tombe, che preserva dall'oblio il ricordo degli uomini, della civiltà, della storia. Le tombe troiane sono il nucleo intorno al quale si dispongono altri miti, come quello di Elettra. Omero si ispira alle tombe e salva dall'oblio, perpetuandone il ricordo, chi è morto per la patria. La guerra di Troia è una guerra per la libertà e in tal senso la poesia non solo conserva la memoria del singolo, ma anche dei valori di patria e di abnegazione. Foscolo si presenta come un nuovo Omero che eternò non solo i vincitori ma i vinti. La poesia, in quest'ottica, non deve destare solo negli

animi l'eroismo, ma anche la piega, condivisione e solidarietà. La poesia non deve solo accendere l'animo dei forti, ma educare alla compassione (interessante in tal senso il mito di Ettore). La poesia di Foscolo è una poesia pedagogica tesa a educare. Dietro al ricordo di Ettore e della caduta di Troia (come Verdi nel Nabucco presenta la schiavitù degli Ebrei).

Le Grazie

Con *Le Grazie* si chiude l'itinerario poetico di Foscolo. Questa opera pensata sin dal 1803 riprende il tema del neoclassicismo e della bellezza, già temi portanti delle *Odi*. Tuttavia nelle *Grazie* viene portato a compimento il discorso delle *Odi*, perché ci sono stati i *Sepolcri*, che hanno apportato un'importante elemento storico - civile. Foscolo nelle *Grazie* celebra la bellezza non solo come unico ristoro ai mali, ma svolge un ruolo importante nel consorzio umano, civilizzandolo. Nelle *Grazie* Foscolo tramite una dimensione allegorica e figurativa porta avanti un discorso sull'arte e sulla poesia, presentati come elementi educatrici dell'uomo. La poesia assume a ruolo di fonte di sentimenti puri e elevati, diventando guida per l'uomo. Nel 1809 in una lettera indirizzata a Monti sappiamo che Foscolo voleva scrivere un inno alle *Grazie*, svolgendo una meditazione sulla bellezza. Le *Grazie* sono state scritte soprattutto tra il 1812 e il 1813 a Firenze e la prima redazione risale al 1822. Non abbiamo uno statuto definitivo dell'opera, ma quadri spezzati. Il progetto di Foscolo era quello di stendere un inno che constava di tre inni dedicati a Venere, Vesta e Pallade. Foscolo intendeva celebrare le *Grazie*, divinità intermedie tra cielo e uomini che hanno infuso negli uomini sentimenti nobili, tramite la funzione trasfiguratrice della bellezza che ha permesso all'uomo di passare dalla ferinità alla civiltà. Questo era un' ideale di Foscolo, ma anche prettamente neoclassico. Anche lo stesso Manzoni nell'opera giovanile del 1809 *Urania* si ha la celebrazione dell'ingentilimento dell'uomo tramite la bellezza. La *Musogonia* di Monti propone lo stesso ideale neoclassico. Foscolo presenta due polarità, l'arte come evasione nel bello consolatorio, ma anche come incivilimento. Entrambe queste idee sono presenti nelle *Grazie*. Nel primo inno attraverso la nascita di Venere e delle *Grazie* nel Mar Ionio, Foscolo celebra allegoricamente la nascita della civiltà apparsa per la prima volta in Grecia. Nel secondo inno viene presentata l'Italia come colei che raccoglie l'eredità della civiltà greca. Nella villa di Belsguardo vicino a Firenze si descrive un rito in onore delle *Grazie*, incarnate da tre gentildonne (Nencini, Martinetti, Bignani) allegorie della musica, della poesia e della danza. Nel terzo inno ambientato nell'isola di Atlantide si rappresenta

l'iperurario della bellezza, luogo dell'armonia, lontano dalle contraddizioni della Storia. Questo è il luogo in cui si rifugia Pallade quando nel mondo c'è ferinità. Pallade ordina a delle divinità minori di tessere un velo per cingere le Grazie, in modo tale che possano tornare sulla terra per svolgere il loro ruolo di educatrici degli uomini. Sulle Grazie è pesato un giudizio negativo, essendo state viste come un momento di un'involuzione poetica, un 'opera evasiva ben lontana da un'opera tirtaica e parentetica come i Sepolcri. Secondo quest'ottica l'ultimo Foscolo tendeva a cercare un mondo alternativo tramite le Grazie, che venivano interpretate come arte per l'arte. De Sanctis sosteneva infatti che l'opera fosse solo una lezione accademica. Il giudizio critico ora è diverso, perché si è ridimensionata la parte negativa e Le Grazie non sono più viste come opera evasiva e contemplativa ma come maturazione del pensiero di Foscolo sulla bellezza e sul Neoclassicismo. E' un'opera concettuale in cui Foscolo, in chiave allegorica, riflette sul valore della bellezza. Pur riprendendo il tema dell'aurea belate delle odi, la bellezza viene presentata come fonte di consolazione, ma soprattutto d'educazione. Foscolo poi si ricollega al Neoclassicismo delle odi: le Grazie erano dedicate al più grande scultore neoclassico, Canova, che allora stava scolpendo, appunto, il gruppo delle Grazie. La poesia delle Grazie è di grande suggestione visiva e di forte musicalità ed evoca figure marmoree, scultoree, con linee ferme e plastiche. La dedica a Canova non è un caso perché Foscolo si prefiggeva il compito di realizzare ciò che Canova stava facendo in scultura. Questa capacità pittrice era già presente nell'ode all'amica risanata. Sicuramente nelle Grazie c'è l'evasione nella bellezza, ma non è solo sogno. Il vagheggiamento della bellezza in Foscolo è in contatto con il reale dei tempi e con la situazione italiana contemporanea. Anche nelle Grazie ci sono idealità, ma, a differenza dei sentimenti corali dei Sepolcri, propone sentimenti individuali. Compito della poesia la più nobile tra tutte le arti è quella di educare l'uomo a questi sentimenti, non solo contemplazione della bellezza. Le Grazie è di nuovo una celebrazione metaletteraria della poesia.

NUOVE RIFLESSIONI SULL'EDIZIONE FOSCOLIANA DELLA COMMEDIA DI DANTE

Appare sicuramente interessante considerare le vicende, anche in vista dell'avvicinarsi del prossimo VII centenario dantesco, a volte anche non lineari nel loro dipanarsi filologico e storico, legate alle carte stese da Foscolo, che dovevano fungere da

commento alla *Commedia* dantesca. Lo studio e l'interesse per Dante caratterizzano l'intero periodo londinese di Foscolo, sin dai articoli editi nel 1818 che si presentano come dei veri e propri articoli programmatici. Sapendo che il poeta di Zante non può vivere con scritti creativi, diventa critico letterario di professione, collaborando con l'editore Pickering di Londra. Questi, coetaneo di Foscolo, editore in ascesa nel mercato inglese e vero e proprio uomo d'affari senza scrupoli, costringe il grande esule a lavorare in condizioni disumane.

Lo alletta, lo punisce e lo fustiga, per ridurlo a quel lavoro seriale cui uno scrittore italiano non è abituato, con contratti, impegni e cambiali che egli gli fa firmare, ma di cui non rilascia copia.

L'editore vuole così assicurarsi sul fatto che Foscolo produca a ritmi industriali, senza distrarsi un momento. L'accordo con Pickering prevede che Foscolo dia alla luce l'edizione di una serie di classici italiani, con prefazioni e commenti (venti gli autori, tra i quali Dante, Petrarca, Berni, Ariosto, Tasso ecc.): 54 sterline per ogni volume, alla consegna dei manoscritti in pulito, pronti per la tipografia. Foscolo si è imbarcato nell'impresa con entusiasmo. Sospira da anni sul progetto di un'edizione annotata e presentata delle opere italiane più illustri della tradizione, da quando, cioè, verificato che in Inghilterra le sue pagine di prosa e di poesia non danno sostentamento economico, si è dedicato alla professione di storico e critico letterario. Propositi di farsi editore di letteratura greca, d'altronde, non gli sono mancati già dagli anni della giovinezza: nel 1803, ha pubblicato *La chioma di Berenice e più tardi un importante Esperimento di traduzione dell'Iliade di Omero* (1807). Nello stesso tempo, allora e in seguito, non ha mai interrotto la lettura e la riflessione sui grandi autori della letteratura italiana.

In questo contesto nasce in Foscolo l'idea di allestire un'edizione dell'opera più famosa della letteratura italiana, progetto di ampio respiro, forse anche troppo impegnativo, assai faticoso e non sempre gratificante, che si concretizzò solo in parte.

Il poeta poté dare alle stampe, dunque, solo una parte di questo lavoro, uno scritto introduttivo edito nel 1825, il *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione della Commedia di Dante*, mentre il resto dei materiali che aveva via via preparato, appunti e note, rimase inedito.

Scomparso il grande esule il 10 settembre 1827, queste carte inedite non finirono nel baule custodito dal canonico Don Miguel de Riego, che assistette, da ultimo, Foscolo,

in quanto furono cedute al Pickering il 15 marzo di quell'anno, per una somma di quattrocento sterline, cifra davvero ingente per l'epoca. Se la cassa con le ultime carte foscoliane fu recuperata da Enrico Mayer con Hudson Guerney, Gino Capponi e Pietro Bastogi nel 1837, decidendo poi di affidarle, nel 1844, all'Accademia Labronica di Livorno, ed, in seguito allo scioglimento dell'istituzione, passando da questa alla Biblioteca Labronica, i materiali danteschi con un ampio frammento della *Lettera apologetica* restarono presso il libraio londinese.

Pare opportuno considerare, appunto, l'esatta consistenza di questi scritti, elencandoli in questo prospetto:

Cantica dell'Inferno. Pagine 1 – 249 del primo tomo della *Divina Commedia*, edizione Masi di Livorno, 1806, ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca. I versi del testo sono segnati con numerazione a penna e corretti con note marginali sempre redatte con lo stesso strumento scrittorio. I fogli sono intercalati da pagine, parte aggiunte, parte applicate, che riportano copiose note e un gran numero di varianti stese con un carattere fitto e minuto. La *Cantica* era mutila delle pagine 85 – 86 (corrispondenti ai versi 1 – 36 del canto XIII) e le pagine 135 – 140 (corrispondenti all'intero canto XX) con i relativi foglietti delle note e varianti.

Cantica del Purgatorio. Pagine 250 – 360 del primo tomo della *Divina Commedia* dell'edizione citata. Contengono i canti I – XIV del Purgatorio. I versi del testo, come nella precedente cantica, sono segnati con numerazione a penna e con note marginali sempre a penna.

Cantica del Purgatorio. Pagine 1 – 152 del secondo tomo della *Divina Commedia* dell'edizione citata. Contengono i canti XV – XXX del Purgatorio. I versi del testo, come di consueto, sono segnati con numerazione a penna e con note marginali sempre a penna.

Cantica del Paradiso. Pagine 153 – 415 del secondo tomo della *Divina Commedia* dell'edizione citata. Contengono l'intera cantica. Anche qui Foscolo ha utilizzato lo stesso *modus operandi*. I fogli sono intercalati da pagine che riportano le varianti, inferiori, di molto, per numero a quelli dell'*Inferno*.

Un fascicolo di circa 260 pagine manoscritte contenenti le *Varianti del Purgatorio*.

Un piccolo fascicolo di 17 pagine, recante la firma di Foscolo, intitolato *Prefazione alla Divina Commedia*.

Un altro faldone di carte consistente di 90 pagine intitolato *Cronologia di avvenimenti connessi alla vita e alla <<Commedia>> di Dante avverata sugli annali d'Italia e documentata con citazioni delle opere del Poeta*.

Un fascicolo manoscritto di 240 pagine, le *Notizie e pareri diversi intorno a forse duecento codici e alla serie delle edizioni della <<Commedia>>*. Centonove pagine sono occupate dalla serie dei codici, le rimanenti dalle edizioni. Quest'ultime sono state suddivise da Foscolo nelle seguenti epoche: *Età Landiniana* (1472 – 1502) dall'edizione di C. Landino di Firenze; *Età Aldina* (1502 – 1595) dall'edizione di Aldo Manuzio il Vecchio di Venezia; *Età volgata dell'Accademia della Crusca* (1595 – 1791) dall'edizione curata dall'Accademia, edita a Firenze nel 1594 da D. Mangani; *Età Nidobeatina del Lombardi* (1791 – sino ai tempi di Foscolo) dall'edizione del padre B. Lombardi, allestita sopra l'edizione di Milano, 1478, Martino Paolo Nidobeato editore). Questa lunga disamina si concludeva con l'analisi della *Divina Commedia*, stampata a Padova, dalla tipografia della Minerva, 1822, con commento del Lombardi. Quest'edizione, tuttavia, a differenza delle altre esaminate, offre a Foscolo occasione, o meglio pretesto, di sviluppare il cenno bibliografico in una lunga dissertazione polemica, la *Lettera apologetica* appunto, contraddistinta da una certa asprezza, che sfiora il disprezzo. In questa si tratta degli *Eruditissimi Editori Padovani*, dei filologi bollati come *ruffiani di letteratura di ieri e di oggi*; ricordando poi la polemica sostenuta nel commento a *La Chioma di Berenice* contro monsignor Dionisi, si dichiara colpevole di *essere stato villano di motteggi puerili*, e di questa confessione se ne serve per colpire maggiormente i suoi avversari letterari

A questo *corpus* dovevano essere aggiunti poi altri materiali minori come la prefazione all'*Indice dei vocaboli, nomi, avvenimenti storici e allusioni riferiti con dichiarazioni ai versi del testo*.

Nel 1920, Giulio Romerio, allora direttore del Museo Calderini di Varallo, l'ente proprietario delle carte foscoliane, riordinò le medesime in dodici unità archivistiche. Tale sistemazione non ha del tutto cancellato le tracce di quella originaria, che doveva essere ben più articolata, visto che i canti finali del *Paradiso* sono tuttora raggruppati in un fascicolo che reca il numero 49. L'unità archivistica più significativa, che da sola rappresenta tutta l'importanza del Fondo del Dante varallese, è appunto la prima, che corrisponde alle pagine 1 – 249 del primo tomo della Livornese, corrispondenti alla prima

Cantica. Sulle pagine del suo esemplare assunto come modello Foscolo è solito intervenire in questo modo: sul margine destro numera i versi di tre in tre; a piè di pagina depenna le pochissime varianti della Livornese; all'interno del testo ritocca la punteggiatura, compiendo anche emendazioni di maggior impegno. Soprattutto queste ultime sono motivate da un massiccio apparato di chiose manoscritte. Per le rimanenti due cantiche, Foscolo si sarebbe limitato ad appiccicare al testo della Livornese liste di carte bianche, senza compilarle con le semplici varianti che pure aveva promesso. Per l'*Inferno*, al contrario, le chiose, intitolate appunto *varianti*, di solito presentano in alto a destra la stessa numerazione delle pagine della Livornese a cui si riferiscono. Per gestire tale accumulo di chiose, Foscolo è solito allineare più fogli, uno sotto l'altro, sino a costituire un lungo cartiglio rettangolare, poi più volte ripiegato su se stesso e applicato al margine basso della pagina oggetto della chiosa. Ad esempio la prima facciata del Dante di Varallo è un rettangolo di circa 12 X 86 cm., costituito da sei pezzi incollati e ripiegati, rispetto al quale il testo dell'edizione Masi (Inf. I, 1,9) occupa la porzione superiore, assai limitata e corretta in modo tormentoso, che emerge al di sopra della siepe delle chiose manoscritte.

Ancor più in alto due fogli incollati riportano il titolo dell'opera (in perpendicolare l'avviso rivolto allo stampatore "this to be printed in black letters) e l'indicazione "cantica Prima /Inferno. A destra del settimo verso si distende una *paperole* ripiegabile di circa 10 X 3 cm, che riporta un altro promemoria autografo per lo stampatore. " to avoid misprints, the line 7th reading *tanta e amara che poco più è morte*".

Nell'esemplare di Varallo, Foscolo oblitera con un tratto di penna gli argomenti prima di ogni canto, a partire dal IV dell'*Inferno*, senza però sostituirli con quelli da lui scritti. Il manoscritto varallese testimonia, del resto, l'indecisione di Foscolo riguardo agli argomenti. L'autore de *I Sepolcri* depenna gli argomenti dell'Edizione Masi dal quarto canto, ma li rimaneggia già dal primo. Nel secondo canto l'argomento originario è cancellato e corretto; per il terzo la correzione viene cassata.

In alcuni canti si intravedono tracce di colla, talvolta coincidenti coi vertici di un rettangolo, come se una *paperole* fosse stata collocata nell'area corrispondente al numero del canto e all'argomento. Per *Inferno VII* una volta rimossa la *paperole*, Foscolo ha riscritto sul margine alto della pagina "canto Duodecimo".

Gli argomenti che Foscolo aveva pensato di inserire testimoniano il suo interesse per la topografia infernale. A corollario di quest'ultima affermazione, basti ricordare che nella cassetta di Varallo, prima del testo dell' *Inferno*, è presente lo schema topografico del regno infernale "secondo la descrizione di Antonio Manetti fiorentino".

Un fatto molto importante, evidenziato già dallo stesso Mazzini, come si vedrà curatore della *princeps* dell'edizione foscoliana della Commedia, che talune correzioni fissate da Foscolo nell'apparato delle note non sono state messe a testo.

Già Mazzini rileva che talune correzioni fissate da Foscolo nell'apparato delle note non sono state riportate a testo, per cui l'editore ha il compito di adeguare il testo alle note, inserendo nel primo le emendazioni stabilite dalle seconde.

A detta di Giorgio Petrocchi, Mazzini curatore della *princeps* del Dante foscoliano, come vedremo in questo saggio, avrebbe "in gran parte eseguito [...] con molto scrupolo l'adeguamento del testo alle note". In realtà diverse emendazioni fissate nelle note foscoliane non sono state inserite a testo né da Mazzini nel 1842 – 1843, né da Petrocchi nella sua riproduzione fotografica della *princeps* mazziniana.

Ad esempio la chiosa a Inf XXVIII 10 premia *Trojani* anziché *Romani*, mentre nel testo si legge *Troiani*. Allo stesso modo Mazzini e Petrocchi mettono a testo *chi t'approda* (Inf.XXi, 78), quando la nota ha preferito *chi ti approda*, più coerente con la prosodia vocalica. Da notare poi che l'ultima chiosa manoscritta di Inf. XIII riporta la prima terzina del canto successivo; tuttavia all'inizio di Inf. XIV essa compare nel testo con una punteggiatura diversa.

Il peso assegnato da Petrocchi alle scelte di Mazzini merita un'ulteriore considerazione. L'ultimo volume dell'edizione foscoliana del capolavoro dantesco avrebbe dovuto contenere una sorta di enciclopedia dantesca, l'indice esplicativo dei nomi, fatti, persoaggi del poema, collocati in ordine alfabetico. Era un'idea di Pickering, attento al mercato inglese. Nella cassetta varallese, già al momento della donazione, l'indice è assente, fuorché una breve prefazione di tre carte, apografe con correzioni autografe, che rappresentano la nona unità archivistica nella classificazione proposta da Romerio.

Per questo motivo Petrocchi nell'Edizione Nazionale delle Opere di Foscolo ha stampato le giunte asteriscate che leggeva nell'edizione curata da Mazzini. La scelta di

per sé è opinabile: talvolta le integrazioni risultano incomprensibili in mancanza delle chiose. Ad esempio se non si riporta tutta la chiosa relativa a Bertran de Born, è inutile soltanto trascrivere la giunta foscoliana, che afferma che quella chiosa è da considerarsi erronea.

Ma a parte tutte queste considerazioni filologiche, pare opportuno ricostruire le vicende storiche di questo commento, che non sono state frequentate poco anche dagli specialisti. In questa vicenda, sotto taluni aspetti, davvero singolare ed “esotica” rispetto al mondo accademico e culturale italiano, saranno due i protagonisti assoluti, Giuseppe Mazzini e Pietro Rolandi.

Nel gennaio del 1837, a dieci anni dalla scomparsa di Foscolo, il Genovese, che già in una missiva dell'anno prima, probabilmente dietro indicazione di Mayer, manifestava l'intenzione di richiedere al libraio londinese notizia dei materiali lasciati dal poeta morente, giungeva nella capitale inglese. Tra le frequentazioni più precoci vi fu quella del gabinetto di lettura italiana del Rolandi, che aveva ereditato dal fratello Giambattista un'avviata libreria. I primi titoli pubblicati per i tipi dei Rolandi non si discostano dall'ordinario, tuttavia l'ingegnere Giambattista, intrapresa la professione di libraio per necessità, dimostrò una notevole competenza tanto da curare la stampa di nove opere, coprendo un arco cronologico compreso tra il 1819 ed il 1825.

Scomparso il fratello nel 1826, fu Pietro Rolandi a proseguire il negozio del *Gabinetto italiano di letteratura e belle arti*, poi diventato, più semplicemente, Libreria italiana, ubicato in Berner's Street. Quest'ultimo era originario di una vallata povera e marginale degli Stati Sardi, la Valsesia appunto, zona in cui si coltivavano in modo egregio le arti meccaniche, ma non le lettere. Perciò egli non aveva nessuna velleità di atteggiarsi a letterato, ma aveva un forte spirito pratico, unito al desiderio di mettersi in gioco. Tutte queste caratteristiche garantirono un certo successo all'impresa editoriale, tant'è che il catalogo stilato nel 1840 annoverava un elenco, davvero considerevole, di 4291 titoli disponibili, chiaramente non tutti reperibili *in loco*, comprendendo all'interno numerosi libri rari, in lingua italiana.

Da questi dati è possibile inferire che l'ancor giovane valesiano tentava, intorno a quegli anni, una, per certi versi, inaspettata svolta nelle vesti di libraio ed editore, che rispondeva certo alle richieste del mercato inglese, ma sicuramente era, in larga parte, dovuta al bacino di pubblico potenziale, sempre più grande, costituito dagli esuli. Si

avverte, dunque, un cambiamento di registro, quasi configurabile nei termini di una rivoluzione copernicana, passando dalla pubblicazione di opere politicamente “neutre”, a quella di scritti impegnati. Non fu solo il gretto calcolo commerciale a dettare tale nuova linea editoriale, ma probabilmente fu anche l’incontro con una personalità carismatica, come quella di Mazzini, ad incidere fortemente su questa scelta.

In questo quadro particolare, in una cornice, sotto taluni aspetti, del tutto singolare scaturisce l’idea di dare alle stampe l’edizione foscoliana dell’opera immortale di Dante. Secondo una memoria stesa da Mazzini nel 1863, appare in modo nitido i ruoli che ciascuno ebbe nell’impresa: Mazzini convinse Rolandi ad anticipare la somma di quattrocento sterline, cifra davvero consistente, che Pickering richiese, e si adoprò per completare non tanto il commento, che era fermo all’*Inferno*, ed ovviamente non era proseguibile, pena lo snaturamento dell’opera, ma l’apparato di varianti relativo alle altre due rimanenti cantiche. Il fondatore della *Giovine Italia* attese poi al manifesto con cui si annunciava la pubblicazione, mentre Rolandi si assumeva le spese di stampa e l’onere della distribuzione. Una netta divisione, quindi, si stabilì tra il lavoro intellettuale mazziniano, e gli incarichi logistici spettanti all’editore valsesiano trapiantato a Londra.

Rimane, tuttavia, un punto da chiarire: se, cioè, Rolandi fosse a conoscenza che l’opera del Foscolo, essendo mutila, avrebbe perduto molto del suo teorico valore, circostanza non sottolineata, almeno in modo evidente, da Mazzini che preferì appunto sorvolare su tale aspetto, verosimilmente per non inficiare, sin dagli esordi, la coraggiosa iniziativa e per evitare, come si espresse in seguito, <<di abbandonare ai tarli di una bottega inglese [...] il lavoro che costò a Ugo la vita>>.

Nel 1840 fu stampato e diffuso un manifesto nel quale si comunicava la notizia del ritrovamento dei manoscritti foscoliani, rimproverando i compatrioti del grande esule di aver dimenticato per troppo tempo l’ultima fatica del Foscolo e fornendo un prospetto dell’edizione foscoliana della *Divina Commedia*. In tal modo si invitavano gli italiani a sottoscrivere e procurare associazioni alla nuova pubblicazione.

L’iniziativa ebbe un certo successo, e lo stesso Rolandi, per incentivarla si recò in Italia, dopo quindici anni di assenza, tra la fine del 1840 e la metà del 1841, ed un seconda volta nel 1842

Rolandi, quindi, iniziò, a metà del mese di ottobre del 1840, il proprio *tour* per propagandare l’edizione foscoliana, portando con sé numerose copie del manifesto

programmatico, la lettera di presentazione preparata dallo stesso Mazzini per l'aristocratica senese Quirina Mocenni Magiotti, la "Donna gentile" del Foscolo, che aiutò il poeta sino alla morte sia dal punto di vista del conforto morale sia da quello economico, un ritratto ad olio del Baretti, molti indirizzi di librai, editori, di uomini di lettere, di personalità di spicco nell'ambito culturale, cataloghi di libri posseduti dalla sua libreria.

A Parigi si trattenne qualche giorno, visitando soprattutto librai ed editori, palesando loro il progetto della pubblicazione del Dante foscoliano. Dopo questo breve soggiorno, raggiunse Torino, città a lui molto cara, dal quale mancava da vent'anni. È interessante rilevare come l'editore cercasse, fin da subito, tramite il dono del quadro del Baretti e di due libri cinesi che aveva con sé, di ringraziarsi i favori del conte Alessandro Saluzzo di Monesiglio, Presidente dell'Accademia delle Scienze torinese. Dalla capitale del Regno di Sardegna, raggiunse la natia Quarona, e da qui poi mosse alla volta di Milano dove, come al solito, cercò d'instaurare rapporti commerciali e raccogliere sottoscrizioni. Il 13 novembre fu accolto dal conte Federico Confalonieri, il quale lo munì di una lettera di presentazione per il marchese Gino Capponi. Incontrò anche un promotore e operatore culturale eccezionale, quale il politico e saggista Carlo Cattaneo, fondatore e direttore de "Il Politecnico".

Il 18 novembre partì di nuovo, toccando, in rapida successione, Piacenza, Mantova, Verona, Vicenza, Venezia, ove poté conoscere il famoso bibliotecario Bartolomeo Gamba (1776 – 1841), Ferrara, Bologna, per giungere a Firenze il 9 dicembre, dove non ebbe modo d'incontrare Capponi, assente dalla città. Tuttavia, il soggiorno fiorentino ebbe per Rolandi comunque dei risvolti positivi, avendo la possibilità di fare la conoscenza della signora Mocenni, che gli affidò alcune carte del Foscolo, ed in particolare un frammento dell'*Ipercalisse*, la *clavis*.

Dopo una breve permanenza a Livorno, ove incontrò Mayer, che lo informò sui manoscritti del Foscolo ritrovati nel baule custodito da de Riego che stava proprio in quel momento studiando, ritornò a Fienze, per poi passare a Roma e a Napoli e da qui, via nave, a Genova, che rappresentò l'ultima tappa italiana del suo itinerario, prima di far ritorno a Londra.

.Se il primo viaggio in Italia, come si è visto, fu sostanzialmente tranquillo, il secondo, invece, ebbe risvolti drammatici per l'editore valesiano. Infatti nel periodo della Restaurazione e della politica della repressione, a tutti i costi, di qualsiasi voce di

dissenso, non si poteva tollerare la diffusione di un libro, che sebbene intitolato a Foscolo, di fatto era stato redatto dall'esule più famoso d'Europa. Per tal motivo, ingenuamente forse non calcolato, Pietro Rolandi subì un interrogatorio a Milano, fu arrestato a Napoli, dove, tra l'altro, i libri vennero sequestrati, mentre fu sorvegliato a Livorno; intanto la vendita fu ostacolata a Genova, e vigilata a Torino. Tuttavia, l'aspetto che può stupire, non è tanto la, prevedibile, persecuzione nei confronti di chi veniva reputato un pericoloso emissario mazziniano, ma quanto l'accoglienza, piuttosto fredda, se non addirittura aspramente critica, ravvisabile nei potenziali sostenitori, come Gino Capponi:

Per quello che riguarda il Dante noi siamo stati burlati, e la burla a Lei costò cara: è quindi necessario che l'edizione continuandosi con altre scritture inedite e buone acquisti un pregio corrispondente alla generosità della S. V. che ce l'avrà procurata. Io dunque desidero e spero vederlo crescere a cinque o almeno sei volumi.

A questa missiva, dai contenuti e dal tono piuttosto forti, rispose rammaricato, deluso, lo stesso Rolandi, sostenendo che non era compito suo stabilire se l'edizione apprestata da Foscolo per la *Commedia* avesse o meno pregio letterario, non aspettandosi certo un simile atteggiamento di ostilità da parte degli amici dell'autore de *I Sepolcri*, e ribadendo, infine, che l'eventuale danno sarebbe ricaduto solo su di lui.

Consultando il carteggio *Angeloni – Rolandi - Giannini* si evince che la stampa dell'opera era stata concertata dal Rolandi presso un tipografo di Bruxelles, probabilmente per risparmiare sui costi. Al progetto del Dante foscoliano, è da notare, non partecipò un intellettuale di spicco come Antonio Panizzi, che pure era amico di Rolandi, perché non condivideva, probabilmente anche a ragione, la lettura, settaria, che era stata fatta del capolavoro della letteratura italiana.

La stampa andò molto a rilento, per una serie di circostanze che non dipendevano né dal Mazzini né dal Rolandi.

Nel 1842 uscì il primo volume contenente la *Prefazione* stesa da Mazzini, una seconda *Prefazione* redatta ancora da Foscolo e il, già noto, *Discorso sul testo*. Nello stesso anno uscì il secondo tomo con il *Testo dell'Inferno*, accompagnato da un notevole corpus di varianti e di note, seguito dalle Appendici: *Epistola di Dante ad Arrigo VII di Lussemburgo*; *Epistola di Dante ai Cardinali e Principi per l'elezione di un Papa*

italiano; *Quattro Canti e della redazione latina della <<Divina Commedia>>*, erroneamente attribuiti a Dante.

Nel 1843 venne dato alle stampe il terzo tomo, nel quale furono inclusi il *Testo del Purgatorio* dotato di un apparato di varianti, senza però alcuna nota; le *Canzoni* ricordate da Casella e da Buonagiunta da Lucca; l'*Epistola* a Can Grande della Scala; il *Testo del Paradiso* con varianti senza note, inferiori per consistenza a quelle allestite per le altre due precedenti cantiche; la *Canzone* ricordata da Carlo Martello; infine una *Nota* complementare, ancora scritta da Foscolo, intesa a ribadire il concetto esposto nel *Discorso sul testo*, ossia il nucleo di pensiero che tentava di presentare Dante come un *riformatore della Religione*.

Verso la fine del 1843 uscì l'ultimo tomo che racchiudeva le parti sussidiarie dell'opera: *Cronologia* di avvenimenti connessi alla vita e *Commedia* di Dante; *Notizie e pareri diversi* intorno a forse duecento codici e alla serie delle edizioni della *Commedia*; *Indice* dei vocaboli, nomi, avvenimenti storici, allusioni riferiti ai versi danteschi.

Sottesa all'opera vi era anche, in modo molto moderno, una linea interpretativa univoca e unitaria, sia pure personalissima, intesa a creare una saldatura ideale tra l'infelice Foscolo e Dante esule. Mazzini, a tal proposito, rivolgendosi in un lettera al Rolandi, giunse ad affermare che il <<il nostro è libro che deve essere esclusivamente sacro a Dante ed a Foscolo>>.

Di fatto, il commento foscoliano sembra aver avuto una diffusione inferiore alle aspettative, fatto dovuto, senz'altro, anche alle condizioni, assai precarie, della circolazione libraria nella penisola. Ma probabilmente quest'osservazione si ferma solo alla superficie del problema: infatti, per comprendere le ragioni di questo sostanziale insuccesso, occorre riflettere sulla concezione stessa dell'opera, sulla sua struttura portante di pensiero. Appare difficile da spiegare, in tal senso, la circostanza che rimase inedito per molto tempo il commento a Dante del maggior poeta italiano, tanto più a Londra, nella terza decade del secolo, vi era un *milieu* straordinariamente sensibile alla poesia italiana dei primi secoli e a Dante in particolare.

Inoltre il manifesto della nuova pubblicazione foscoliana aveva suscitato all'inizio una viva ed intensa aspettativa di leggere quello che il grande poeta aveva allestito nell'ultimo scorcio della sua avventurosa esistenza. Ma, di fatto, il primo tomo apparso fu accolto con molto distacco, quasi come uno scritto già noto, considerate le

precedenti edizioni del *Discorso sul testo*. Gli altri volumi diedero occasione di critiche, lamentele, commenti, a volte anche aspri, il tutto inserito in un clima di grande delusione.

Le critiche più gravi e più diffuse sorsero dalla disamina della nuova interpretazione che informava la *Commedia* rivista nell'ottica foscoliana. Se Foscolo, dal punto di vista filologico, aveva dato prova di conoscere attentamente la critica dantesca, meticoloso nella stesura delle note e delle varianti, invece, nell'illustrare il pensiero sotteso a questa cattedrale di versi, si lasciò andare ad un'interpretazione tutta sua, che finì per snaturarne il significato, troppo influenzato non solo dalle proprie concezioni, ma anche da certi ambienti londinesi, decisamente anti-cattolici, che chiusi nelle loro concezioni, per certi versi davvero da considerare come ottuse, erano incapaci di attingere alle ragioni profonde della poesia di Dante.

Così Foscolo presentò non Dante nella sua storicità, ma il *suo* Dante, che da scrittore cristiano divenne una sorta di riformatore, di profeta di una nuova visione della Fede, intrisa di un laicismo del tutto estraneo al contesto della *Commedia*.

A sostegno di quest'ipotesi, il grande letterato si diffuse a trattare di dogmi, di presunte contraddizioni fra il Fiorentino e la dottrina cattolica, di impossibilità di rinnovare dall'interno una Chiesa malata e corrotta e della conseguente necessità di sostituirla con un nuovo, e non meglio precisato, organismo.

Lo scrittore, forse andando oltre le proprie intenzioni, era entrato in un campo a lui sconosciuto, quello della Teologia appunto, giungendo a compiere non pochi errori nelle note a commento dell'*Inferno* e nella cronologia.

Nei confronti del nuovo sistema d'interpretazione avanzato da Foscolo, enfatizzato ancor di più dalla presentazione curata da Mazzini, le critiche si moltiplicarono, tanto che a Napoli e a Genova l'opera venne censurata. Infine, la pubblicazione fu messa all'Indice l'8 agosto 1845.

Tale rifiuto verso un'edizione sicuramente importante apparve dovuto ad una visione di parte, anche se, ed è opportuno precisarlo, il giudizio formulato dai contemporanei sul pensiero foscoliano fu dovuto alla necessità di riportare Dante al suo contesto storico, in modo sereno e distaccato. Tale atteggiamento ebbe ulteriore conferma nel momento in cui al Senato del Regno, si dibatté sull'istituzione di una *Cattedra Dantesca*, il 23 giugno 1887. In tale seduta, Camillo Caracciolo, un senatore

biellese, si espresse con questi toni su tale argomento, che presentava, sotto taluni aspetti, non pochi punti di discussione:

[...] Vi è tuttavia un pericolo da cansare, ed è che il fervore, lo zelo della vita politica militante in cui tutti gli uomini d'azione e di pensiero in Italia sono entrati, possa portare ad esagerare il compimento del professore, dando luogo ad una di quelle interpretazioni che sono come spade alle scritture in render torti li diritti volti. Vale a dire che una certa conformità di passione e di vicende di allora con le passioni e con le vicende politiche dei tempi moderni faccia saltare il concetto e la natura del pensiero dantesco. Ciò è accaduto anche a uomini grandi come il Foscolo ed il Rossetti, i quali hanno voluto torcere le idee dantesche a modo loro in guisa da togliere alle idee medesime, secondo l'avviso dei più competenti, la corrispondenza con quello che doveva essere l'intendimento del poeta. MANCA

Tuttavia il lavoro svolto da Foscolo e Mazzini fu sicuramente importante, e non andò perduto. Infatti i manoscritti foscoliani rimasero di proprietà, dunque, di Pietro Rolandi. Un anno dopo, il 6 maggio 1864, su il "Monte Rosa", una testata giornalistica locale valsesiana, nella cronaca si dà notizia <<della possibilità di acquistare libri di Pietro Rolandi nel negozio di mobili del Sig. De Albertis in Torino segnalando che il famoso manoscritto di Ugo Foscolo *I commenti alla Divina Commedia* acquistato dal Rolandi per 400 sterline non ha ancora trovato l'acquirente>>.

Don Pietro Calderini (Borgosesia 1824 – Varallo 1906), il maggiore intellettuale valsesiano dell'epoca, si augura che non venga venduto all'estero "ove sarà comprato per vanità, non certo per stima e venerazione dell'immortale ingegno del magnanimo e sventurato italiano".

Dalle pagine de "Il Monte Rosa" del 25 giugno 1880 si apprende che manoscritti foscoliani furono acquistati dagli eredi di Pietro Rolandi, da Gaudenzio Frascotti, di Bastia, frazione di Borgosesia, insegnante di Letteratura greca e latina nel R. Liceo di Pistoia che per <<secondare il desiderio del suo amico Prof. Calderini... mandava tali carte in generoso dono a Varallo, dov'egli ha compiuto gli studi classici ginnasiali; e concedeva che esse venissero depositate nella piccola ma pur preziosa biblioteca della nostra Società d'Incoraggiamento>>.

Gaudenzio Frascotti divenuto preside del Liceo Cristoforo Colombo di Genova, in una lettera del 15 luglio 1901, inviata al Prof. Don Pietro Calderini a rettifica del catalogo Campani, in cui alla nota n° 43 si legge che i manoscritti foscoliani "per generosa disposizione degli eredi Rolandi, sono di proprietà della Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno", auspicando che fossero riunite al resto della collezione Rolandi (il

Carteggio Rolandi si compone di 94 filze con 420 autografi di uomini celebri nella politica e nelle lettere vissuti nell'Ottocento, collezione raccolta da Pietro Rolandi e ceduta al Museo di Storia Naturale di Varallo "per generosa disposizione" di Luigi Rolandi, pronipote ed erede di Pietro) ricorda che i manoscritti in realtà furono venduti a lui da Luigi Rolandi, pronipote ed erede di Pietro Rolandi, ed egli ne fece poi dono al Museo di Varallo.

anche se tale operazione culturale subì pesanti critiche anche nel Novecento. Si consideri in tal senso l'opinione espressa in una pubblicazione edita a Genova nel 1923, *La raccolta dantesca della biblioteca Evan Mackenzie con la cronologia delle edizioni della Divina Commedia*, a pagina XLVI:

Il Foscolo non fece che compilare le varie lezioni riferite nelle edizioni anteriori, lavoro tutto materiale che, forse per convenire troppo poco al suo genio poetico, non fu eseguito con troppa accuratezza. Assai spesso si omettono delle lezioni d'importanza ed invece se ne ripetono delle alte, che non sono che differenze ortografiche. Qualche volta i codici e le edizioni che danno la variante sono confusi tra loro, oppure il nome di quei codici rimane nella penna dell'editore.

ROMANTICISMO

Il Romanticismo in Italia ha una data di nascita precisa, il 1816. La sua origine non è stata facile, in quanto è stata contrassegnata da una viva polemica tra classicisti e romantici. L'Italia ha una grossa tradizione classica anche se gli atteggiamenti romantici erano già presenti alla fine del Settecento, come eco del Romanticismo già presente in Europa. Occorre operare una distinzione tra Romanticismo come categoria storica e il Romanticismo perenne che va al di là di un periodo storico, essendo una categoria dello spirito umano che è una costante che si presenta sempre. Il termine romantic compare alla metà del Seicento in Inghilterra che bollava una letteratura assurda tipica dei romanzi cortesi cavallereschi. Poi romantico all'inizio del Settecento diventa sinonimo di una

bellezza di un certo tipo di paesaggio ombroso, solitario, cupo, notturno. Già con Rousseau non si ha solo una disposizione oggettiva, ma soggettiva indicante una disposizione particolare dell'animo. Poi il termine romantico assume un connotato nuovo in Germania, che diventa sinonimo di moderno e antitesi del classico. Tutta la storia del Medioevo è romantica; il mondo classico aveva una mentalità piena, serena, mentre l'universo romantico esprime frattura, lontananza, vaghezza, nostalgia, indefinitezza, incompiutezza. Il romantico, come dice Schlegel porta in sé l'idea dell'infinito e dell'indeterminato. In Germania il Romanticismo è sentimento non stile. Il Romanticismo è anche il cambiamento delle linee culturali che avviene tra la fine del Settecento e inizio Ottocento. Il romanticismo era specchio di grandi trasformazioni politiche, economiche e sociali. Il romanticismo si pone in posizione rivoluzionaria rispetto al razionalismo settecentesco. Il romanticismo ha le sue radici nel fallimento dell'illuminismo e della rivoluzione francese. Si ha rifiuto della ragione e si ha l'esplorazione dell'oscuro, di ciò che è in ombra. Si ha il mito della notte, metafora del lato oscuro, immaginativo, sentimentale dell'esistenza. Le tematiche negative del dolore, del tedio, dell'infelicità del singolo e del cosmo, la sofferenza, il dolore, il fascino del male, l'attrazione per la sofferenza saranno presenti in Germania, ma non penetreranno in Italia. Il romanticismo diventerà sinonimo di pessimismo, non gusto apollineo, classico. I romantici rifiutano la potenza vivificante della ragione e scelgono il sentimento il sentimento con forte attenzione per la passionalità e tutti gli aspetti della psiche che escono dalla razionalità come il sogno, le fantasticherie, ma anche il delirio e la follia. Amano la lussuria, i sentimenti esasperati e anche la morte. I mutamenti storici creano tensioni e paure: se l'Ottocento è il secolo trionfante del progresso, questo ha una faccia oscura che genera una paura che trova sfogo nel Romanticismo. Nel secolo della borghesia, l'intellettuale non può dedicarsi all'otium, perché egli stesso non fa parte della classe dominante e deve lavorare per vivere come insegnante o bibliotecario. Da ciò si generano frustrazioni (vedi Foscolo) e l'arte ha un prezzo e deve essere venduta. Da qui nascono tutte le tematiche negative. Rientrano poi nella sensibilità romantica il sentimento verso l'infinito e il concetto di romantico come sinonimo di incompiuto, la tensione verso l'assoluto, il desiderio di superare le barriere del reale per attingere all'infinito e arrivare all'assoluto. Questo è simboleggiato dalla natura, immagine del tutto. L'uomo desidera andare oltre i limiti spazio - temporali, animato dal desiderio di arrivare al tutto, ponendosi al centro della natura. Questo bisogno sfocia in un sentimento di inappagamento (sehnsucht) che spinge l'uomo ad andare al di là dei limiti, al di là del presente, spinti dal desiderio

struggente di non si sa che cosa. Questo sentimento dà origine all'esotismo, la fuga verso altri monti, altri tempi. Il sentimento tipico del Romanticismo è la tensione verso l'infinito. L'uomo anela all'infinito e la vita è una tensione inesausta verso l'infinito. Tuttavia l'uomo è limitato perché è imprigionato nello spazio e nel tempo. Nell'animo romantico c'è una continua oscillazione tra illusione e disillusione, tra entusiasmo e insoddisfazione e il sentimento che traduce il segno del dolore del romantico si chiama *weltschmerz*, il male del mondo. Il romantico cerca di trovare scampo da questa condizione, cerca di sfuggire all'impossibilità di raggiungere la totalità, rifugiandosi nella natura, simbolo dell'infinito che dà felicità panica, recuperando la spiritualità sia quella tradizionale sia quella naturale, simbolo dell'io che vuole attingere all'assoluto, oppure sublimando la realtà, tramite linee di fuga nello spazio e e nel tempo. Da qui si ha anche il motivo dell'esotismo spaziale, ossia le fantasticherie e il bisogno di immaginare luoghi lontani come l'Oriente; si ha una grossa simpatia per i paesi barbari, cioè incontaminati, per le contrade isolate del mondo, i mari del Sud. Si assiste anche al fenomeno dell'esotismo temporale inteso come desiderio di sfuggire al presente. Le età predilette era il Medioevo, un'epoca squisitamente religiosa, dominata da una dimensione fiabesca e cavalleresca, ed età in cui si formarono gli stati nazionali, e l'Ellade (come già Foscolo, Keats, Byron) intesa come nostalgia della bellezza e della totalità. Importante in questo discorso il rifiuto del presente storico e bisogno del totale. Questo atteggiamento di fuga, di volontà di andare al di là del contingente si esprime tramite la fuga negli abissi dell'interiorità. Il romantico mette in evidenza tutti gli aspetti della psiche anche quelli patologici. Vengono prediletti momenti particolari della vita, come l'infanzia, l'adolescenza, la giovinezza, epoche della vita in cui è più viva l'immaginazione e la fantasia. L'infanzia è il paradiso, il momento prediletto per il sogno. i Romantici hanno un grande amore per l'infanzia collettiva, amore per le epoche passate, per i popoli primitivi e per il popolo in senso lato. Il popolo è naturalmente poetico, perché c'è il mito romantico del popolo come espressione dell'irrazionalità, come dimensione più infantile dell'umanità. In tal senso compito del poeta è cantare le fiabe che sono i miti del popolo. I tipi umani del romanticismo sono il titano e la vittima. Il titano esprime l'idea eroica del Romanticismo che nel bisogno di assoluta sfida a ogni limite e costrizione per affermare la propria individualità trova la sua ragion d'essere. In letteratura il titano si traduce nell'immagine del poeta, il genio d'alto sentire. Ma al titanismo è compresente il vittimismo. Il titano è un essere superiore, incompreso, vive nell'immaginazione, contemplando da solo il proprio fallimento e la propria sconfitta, perché non riesce a

tradurre in pratica l'immaginazione. Questo senso di sconfitta porta al vagheggiamento della morte, se non al suicidio (vedi i casi di Werther e Jacopo). Il poeta romantico si sente incompreso e si collega con l'immagine dell'esule senza radici e senza patria, dello straniero dal passato sconosciuto e affascinante. Da notare come sia importante anche l'immagine del fuorilegge e dell'anarchico. Ma, accanto a questo romanticismo improntato al pessimismo e all'inquietudine c'è un romanticismo positivo, improntato agli ideali civili e patriottici. A differenza dell'Illuminismo che si configurava come critica in nome della ragione delle tenebre del passato, il Romanticismo recupera la Storia, luogo in cui vive il popolo. Ogni nazione viene vista con una sua grande individualità, che ha un'anima il popolo. La nazione si è formata tramite la storia e in questo contesto il poeta si deve fare portavoce del popolo. Non solo il poeta è colui che conserva le tradizioni del popolo, ma lotta per la libertà del popolo. Il Romanticismo ha un'anima politica e si sviluppa in un periodo in cui c'è l'asservimento allo straniero. Il Romanticismo si configura come lotta propositiva per la libertà, tant'è che in Italia il Romanticismo diventa sinonimo di Risorgimento. Il Romanticismo diventa anima di due movimenti il liberismo e socialismo. C'è un Romanticismo che è un impegno costruttivo, agonistico, ma c'è anche un Romanticismo patetico. L'umanità è un'unica anima e ogni uomo è chiamato a dare un contributo con azione e pensiero nella storia del popolo. L'uomo deve cercare di fare qualcosa di eroico e immortale come Foscolo. Il senso della storia è accogliere i valori del passato, arricchendoli con la propria opera di pensiero e azione per poi trasmetterli al futuro. La vita è un eterno divenire, l'uomo romantico inserito in passato, presente e futuro. La storia è un modo di perpetuare la vita degli uomini. L'Ottocento è il secolo della borghesia e il Romanticismo ha due anime complementari: il disorientamento di fronte al progresso e l'anima propositiva, fattiva, che esprime il fascino della rivoluzione industriale. La concezione della vita romantica è antitetica rispetto a quella classica, basata sull'armonia, sulla staticità e continuità di valori eterni immutabili. La vita romantica è fluida in perpetuo divenire e indefinitezza. Il Neoclassicismo imitava l'arte classica come arte che riproduceva perfettamente la natura, il bello. Il poeta deve educare la sua ispirazione attraverso le strutture retoriche e i generi. La letteratura è disciplinata dalla ragione obbediente a norme precise il tutto finalizzato alla perfezione, alla levigatezza, basato sul concetto idealizzante di sublimare la realtà nella perfezione. Non tutto è rappresentabile, ma solo ciò che è degno e nobile. Invece i Romantici rifiutano l'imitazione: come la vita è un continuo divenire incessante così l'arte deve essere incessante. L'arte non è imitazione, ma atto creativo, espressione

immediata e libera del sentimento. Il poeta non deve imbrigliare la sua ispirazione con dei canoni, rifiutando la divisione dei stili dei generi, rifiutando argomentazioni già usate, la mitologia classica e l'ideale classico del bello. Si ha il rifiuto dei repertori del passato. La letteratura non è esercizio di stile, labor limar alla luce della ragione, ma voce della profondità dell'essere. I poeti hanno un genio, dote innata che non può essere acquisita la dottrina. Il poeta è colui che riesce a dire ciò che non era stato detto prima. Non vale il criterio dell'imitazione ma quello dell'originalità. Nell'opera d'arte il poeta trasfonde se stesso, quindi come una persona è unica, così ogni opera è unica. Da qui il tema dell'autenticità e spontaneità dell'arte. Il poeta deve tradurre direttamente i sentimenti senza filtri, conservando l'originalità della propria anima. Il Romanticismo predilige la disarmonia, la scompostezza, la dissonanza, il disordine, l'approssimazione. Il Neoclassicismo predilige forme nitide e plastiche, il Romanticismo le forme vaghe; la poesia per indeterminatezza e vaghezza deve gareggiare non con la pittura e l'architettura, ma con la musica, arte vaga per eccellenza- Quindi c'è una differenza di stile tra Classicismo e Romanticismo. Nel Classicismo c'è letterarietà con dimensione plastica del dettato, nel Romanticismo c'è uno stile vago e indeterminato.. Nel Classicismo è importante la volumetria, la geometria del dettato, nel Romanticismo, invece, conta la disarmonia. Per il Classicismo la poesia è storica, slegata da una precisa epoca. L'arte è universale e come tale non presenta un gusto particolare. Nel Romanticismo, l'arte è storica ed è legata ad una determinata epoca. Ciò è legato alla scoperta della modernità e della contemporaneità dell'arte, che risponde alla storia dei sentimenti del popolo in un determinato momento storico e non può andare al di là del tempo. Compito, in questo contesto rinnovato, della poesia è il vero dell'io, della soggettività, ma anche il vero del popolo con la volontà di ritrarre il popolo in un determinato periodo. Nel Classicismo l'arte è elitaria, mentre il Romanticismo insiste sulla popolarità dell'arte, con l'intento di voler ampliare il più possibile il pubblico di riferimento. Si ha dunque un allargamento dei confini della poesia e l'arte è espressione della società in quel periodo e si rivolge ad essa. Il poeta si fa interprete e guida della società. Sotto questo aspetto il Foscolo dei Sepolcri è romantico, perché canta i sentimenti patriottici. Si assiste ad un allargamento del portabile; nel Romanticismo non c'è la selettività del Classicismo e si canta, perciò, anche il basso e il volgare. Non c'è separazione di stili nel Romanticismo, serio e faceto stanno assieme. Quindi il Romanticismo nasce in antitesi al Classicismo. Il Romanticismo vuole dire libertà assoluta di ispirazione, di espressione, rifiuto delle tradizioni, rifiuto dei generi della poesia classica, rifiuto della mitologia per fare il vero

sia come soggetto (io) sia come oggetto (il popolo). La poesia romantica è antiretorica (da qui il rifiuto dei Classici, di Orazio, Virgilio, Petrarca) e si amano poeti più primitivi e intensi (Omero, la Chanson de joste, i canti dei Nibelunghi, Shakespeare). Si ha rifiuto di uno stile armonico per adottare uno stile disarmonico. Si assiste anche ad un cambiamento dei generi, che sono più liberi. Infatti la tragedia da classicista diventa storica, perdendo le unità di tempo, luogo e azione. Si diffondono genere nuovi come il romanzo storico, epistolare e, dalla seconda metà dell'Ottocento, storico, amato perché vicino al popolo. Si sviluppano poi le novelle, ballate e romanze. Le romanze si riallacciano alle storie d'amore e di armi e sono stese in settenari e ottonari, l'ambientazione è medievaleggiante. Le ballate sono affini alle romanze e presentano ambienti nordici, lugubri, dominati dall'ossianismo. Anche le fiabe sono amate perché vicine al popolo e non è un caso che i fratelli Grimm raccolgano il patrimonio orale tedesco. Scompare il poema epico, perché era espressione dell'aristocrazia, mentre nel Romanticismo il pubblico è borghese. Cambia anche la rappresentazione della natura molto meno ariosa, solare, non più focus amoenus. Si ama il notturno (Leopardi), la luna, il tempo di meditazione ed effusione. Si ha un senso ossianico della natura, che è dirupata, dominata dalle tempeste e ciò allude alla condizione dell'uomo. Il romantico non è fuori dalla natura, ma è dentro la natura perché c'è sempre un'intima corrispondenza tra l'io e la natura.

IL ROMANTICISMO IN ITALIA

Il Romanticismo in Italia ha caratteristiche peculiari e proprie rispetto al Romanticismo tedesco e appare molto più equilibrato, moderato e razionale. Il centro del Romanticismo è Milano e la Lombardia. Ma c'era comunque la tradizione classica retorica - accademica dell'arte (vedi Foscolo) che agisce da freno al Romanticismo. Il Romanticismo proponeva un ritorno alla tradizione autoctona. Ma c'era una contraddizione interna, il Romanticismo era un fenomeno straniero, mentre il Classicismo era proprio del genio italico e quindi, paradossalmente, era popolare. Poi nell'ambiente milanese dove si diffonde il Romanticismo era ancora vivo l'Illuminismo, la razionalità e la concezione pedagogica dell'arte (Parini). Nel Romanticismo italiano manca il Romanticismo negativo, rifiutando gli aspetti torbidi, tant'è che in Italia il goticismo arriverà nella seconda metà del secolo con la Scapigliatura. Tuttavia dal Romanticismo europeo si assimila il Romanticismo volto a rappresentare il vero del popolo in un dato luogo e tempo. Accetta alcuni principi come la spontaneità e la modernità dell'opera d'arte. In

Italia c'è ancora un gusto raffinato classico e quindi non si ha amore per i paesaggi foschi e non si ha neanche l'amore per gli aspetti lugubri, mistici e fantastici. In Italia il Romanticismo è legato ad una tematica sociale e si identifica con il Risorgimento inteso come espressione del popolo. I Romantici erano patrioti e si prefiggevano il compito di educare il popolo. In Italia il Romanticismo nasce nel 1816 quando appare sulla rivista "Biblioteca Italiana" un articolo di Madame De Stael intitolato "Sulla maniera e utilità delle traduzioni". De Stael, colei che diffuse il Romanticismo in Francia, consigliava di abbandonare la tradizione del passato rappresentata dalla traduzione dei classici per aprirsi alle nuove idealità, rappresentate dalle traduzioni dei moderni. I classicisti come Carlo Botta e Pietro Giordani ribadivano l'imitazione dell'arte come arte universale, sostenendo inoltre che la tradizione letteraria italiana fosse quella classica. Temevano che il Romanticismo imbarbarisse l'arte italiana, affermando che il Romanticismo era sinonimo di ossianesimo. Ludovico di Breme, Pietro Borsieri, Ermes Visconti sostennero invece con articoli il Romanticismo, stendendo dei manifesti, il principale dei quali fu la "Lettera semiseria di Grisostomo al figlio" di Giovanni Berchet. Assieme a Pellico e Confalonieri questi intellettuali fondarono il "Conciliatore", che fu operativo dal 1818 al 181, erede ideale dell'illuministico "Caffè". Già dal nome della testata vi era il tentativo di conciliare la letteratura romantica con la scienza per incivilire ed educare la Lombardia di quel tempo. In tutti questi intellettuali appare chiaro il binomio tra Romanticismo e modernità. E' una cultura che non si rivolge ai dotti, ma si rivolge alla borghesia interpretandone i gusti e anche il linguaggio. Importante è mettere da parte temi logori e consunti come imitazione, bello ideale, mitologia, svecchiando la letteratura, facendo un'arte viva, moderna e vera in opposizione all'arte dei morti (Berchet). Si scardinano i generi: nasce la poesia patriottica, le ballate, le romanze, il romanzo, genere popolare per eccellenza. Non solo bisogna cercare generi nuovi, ma anche un linguaggio diverso. Nasce così l'esigenza di liberarsi da una tradizione letteraria troppo aulica. Si verifica l'esigenza della comunicabilità dell'arte, di un linguaggio non della tradizione, ma della borghesia (la risciacquatura in Arno di Manzoni). I romantici italiani rifiutano gli eccessi del soggettivismo, sono fondamentalmente dei moderati, essendo legati a una concezione pedagogica e non evasiva dell'arte. Il Romanticismo italiano non è fuga nella memoria, o nell'esotismo. Il fine della letteratura non è il bello, ma il bene, l'utilità civile e morale; diffondere idee e principi per il progresso e per dare voce al sentimento nazionale. Il Romanticismo trovava i suoi fautori più accesi nell'avanguardia della borghesia progressista, intraprendente, che esisteva soprattutto in Lombardia che fu

l'anima, attraverso i moti, del Risorgimento. Il Romanticismo in Italia è espressione di un momento costruttivo, di crescita, portata avanti dalla borghesia progressista e dai liberisti moderati. Per questo per ora non troveranno spazio gli aspetti negativi del Romanticismo che si diffonderanno più tardi. Il poeta non è più un retore e dotto, ma è uomo e cittadino. In Europa il Romanticismo segna un cambiamento la poesia non è più imitazione, ma espressione libera della propria soggettività, intesa anche come esplorazione delle aree buie dell'animo dentro e fuori l'uomo, con un linguaggio evocativo, suggestivo, che può andare al di là del linguaggio razionale. Questo discorso non vale in Italia per un motivo contenutistico e formale. La lirica romantica non si esprime tramite un linguaggio popolare (pur essendoci l'intenzione), ma persiste la lingua classicista e aulica (Manzoni poeta rivoluziona i contenuti verso la storia e la religione, ma si mantiene linguisticamente classico). La poesia ad eccezione di Leopardi non è soggettiva verso il profondo dell'io, ma è oggettiva con l'intento di cantare i sentimenti patriottici e civili, invitando all'amor di patria. Da qui il carattere non lirico, ma oratorio della poesia. In questo tipo di poesia non si hanno endecasillabi, ma metri veloci come il decasillabo e l'ottonario, per dare l'impressione dell'inno. Esclamazioni, apostrofi e esortazioni, tutto converge per una presa immediata sul lettore, ulteriore segno della popolarità della poesia patriottica. Tuttavia questa popolarità non è realizzata a pieno, perché c'è il classicismo, il peso retorico. Il linguaggio è ancora lontano dalla popolarità, lontana anche per sintassi. Basti citare il Manzoni delle odi patriottiche e civili (5 maggio e marzo 1821): i temi sono patriottici, ma il linguaggio è troppo aulico per essere popolare. Importanti sono anche le novelle in versi aventi per tema amori infelici e commoventi con ambientazione storica prediletta il Medioevo cristiano, cavalleresco, magico, in cui si formarono gli stati nazionali. Interessante considerare il romanzo storico Marco Visconti di Tommaso Grossi per il sentimentalismo, per il goticismo a tinte forti, per l'effusione del pathos. Viene letto in maniera superficiale del Medioevo con uno sfondo storico un po' di cartapesta. E' un romanticismo di maniera, deteriore per la sua popolarità.

**LA LETTERATURA DI VIAGGIO ROMANTICA: il caso delle esperienze di
viaggio in Alta Valsesia di Giambattista Bazzoni**

In base alle recenti prospettive di ricerca di questi ultimi decenni, la letteratura di viaggio sta sempre più ricoprendo un ruolo di primo piano negli interessi della critica, estendendosi anche ad un pubblico più vasto, costituito da semplici appassionati. Da questo punto di vista, appare opportuno soffermarsi, non soltanto sulle opere d'autori stranieri, ma allargare l'orizzonte della ricerca a scrittori italiani. Importante, in quest'ottica, è poi indagare il *corpus* di scritti odepotici d'Italiani in viaggio per l'Italia. Nell'ingente mole di materiali che possono essere annoverati in questo genere letterario, in buona parte ancora da riscoprire e valorizzare, perché spesso considerati, ingiustamente, di scarso valore, e perciò dimenticati, appare di sicuro interesse condurre un'indagine sul modo con cui è stata recepita ed interpretata l'Alta Valsesia in un periodo compreso tra l'ultimo quarto del Settecento e la metà del secolo successivo, in quanto spazio privilegiato per incontrare l'alterità.

Delineati i limiti della ricerca, è di grande utilità soffermarsi sul caso esemplare del resoconto di Giovanni Battista Bazzoni, steso durante un viaggio compiuto nell'ottobre del 1825. Il diario in questione presenta degli indubbi pregi letterari, perché vi traspare, sia pure *in nuce*, tutta la grandezza dello scrittore come narratore di luoghi e persone, non più imprigionata, e quasi soffocata, come accade a volte nei suoi romanzi storici d'imitazione scottiana, complesse macchine narrative, da una lingua stereotipata e libresca. Proprio il tono dimesso della note ha garantito la bontà del testo, mentre, paradossalmente, la volontà di mantenere il linguaggio della tradizione nelle opere più impegnative, ha inficiato, in un certo qual modo, la riuscita artistica di quest'ultime. Il racconto di viaggio bazzoniano non è poi solo contraddistinto da una lingua viva, ma si snoda anche con una piacevole spontaneità, che non si irrigidisce in una forma codificata a priori, quella della guida, e si carica del valore di un'esperienza personale.

Assunta questa prosa come significativa pagina nella storia della letteratura di viaggio in Alta Valsesia, l'obiettivo del presente lavoro sarà quello d'avvalersi di tale testimonianza come punto di partenza per delineare una vasta linea interpretativa che cerchi, comparando il diario di viaggio del Bazzoni con altre sue prose di viaggio riguardanti quell'area, con testi di altri viaggiatori, e con coeve testimonianze storiche, di tracciare un quadro il più esaustivo possibile.

Entrando nel merito del testo, si rileva un cambiamento di registro, apparentemente impercettibile, quando il futuro letterato incomincia ad inoltrarsi nella valle. Più Bazzoni

si avvicina a quelle che saranno le mete finali del suo viaggio, Alagna e il Monte Rosa, più trasparente un'evidente partecipazione emotiva. Questo sentimento, configurabile nei termini di una tensione trepidante, è generato dal fatto che il giovane aspirante avvocato, sin d'allora, era animato dall'emozione del nuovo, dello sconosciuto, del singolare, che è poi il tratto che, a ben considerare, sta alla base stessa del genere della letteratura di viaggio, essendone il presupposto di partenza. L'Alta Valle, tuttavia, riveste un ruolo centrale, perché non risponde, semplicemente, a quest'esigenza, ma s'ammanta dell'alone del sublime, del misterioso, che esercita un fascino straordinario sull'autore. Infatti, appena giunto con il compagno di viaggio, un certo Pietro Antonio Meroni, al passaggio della Colma che separa la riviera d'Orta dalla Valsesia, Bazzoni prova una forte sensazione estetica nel contemplare, ormai all'imbrunire, le montagne della valle, sulle quali si staglia la regina di esse, il Monte Rosa. Per cercare di trasferire sul proprio taccuino questa sensazione di grand'impatto, è emblematico che lo scrittore adoperi l'aggettivo <<ossianesco>>.

Anche se l'espressione compare una sola volta nel testo, è, comunque, indice di una certa atmosfera culturale, che richiama la figura del leggendario bardo gaelico Ossian cantato da James Macpherson (1736 – 1796) nei poemi *Fingal* (1762) e *Temora* (1763) destinato ad aver una fortuna europea, anche grazie alla traduzione di Melchiorre Cesarotti. La saga di Ossian era molto sentita all'inizio dell'Ottocento, anche perché durante l'età napoleonica era stata sfruttata a fini propagandistici. Ossian e il suo mondo dovevano essere molto ben presenti al giovane Bazzoni, non solo fresco di studi, ma anche appassionato a questo tipo di letteratura. Un'altra conseguenza implicita della citazione è che, almeno per un istante, nell'immaginario bazzoniano, la Valsesia, o meglio l'Alta Valsesia, sembra quasi confondersi con la Scozia di Ossian. In realtà le montagne valesiane sono poco comparabili con le cime di tipo ossianico, perché queste oltre a non essere alte, non superando i mille metri, sono inserite in tutt'altro ambiente, affacciandosi sul mare d'Irlanda spesso tormentato da tremende tempeste. È lecito, quindi, affermare che in questo passo la realtà, pur rimanendo tale, viene, in certo qual modo, filtrata dalla letteratura, per essere connotata ulteriormente ed, in un certo senso, trasformata nelle sue linee. Un altro dato su cui riflettere, è che le sensazioni del Bazzoni provate al dischiudersi dinanzi ai propri occhi del profilo delle più importanti vette della Valsesia richiamano da

vicino le emozioni provate da Aurelio de 'Giorgi Bertola nei suoi diari di viaggio in Svizzera e in Germania del 1787, quando il celebre letterato, osservando, meravigliato, da Berna il profilo dei ghiacciai in lontananza sosteneva di provare un <<colpo gagliardo nell'animo>>. Pur essendo impossibile da parte del Bazzoni la conoscenza di questo testo, perché pubblicato solo recentemente, è notevole considerare come il giovane scrittore fosse partecipe di una rinnovata sensibilità per l'alta montagna, tema declinato in vari modi proprio a partire dalla seconda metà del Settecento.

Dopo questa precisazione sui possibili valori che l'Alta Valle assume dal punto di vista del Bazzoni, fin da subito, analizzando il testo, si notano alcune particolarità. Infatti, emerge una singolare notazione topografica, quando egli scrive che dopo la località da lui denominata Valmuccia inizi la Val Grande o la Valsesia. Tale affermazione, di fatto, restringe di molto i confini del bacino idrografico del Sesia, e, anzi, pare che per Bazzoni la Valsesia propriamente detta comprenda solo i paesi dell'alta valle, mentre, come annota l'abate novarese Carlo Racca in suo studio dei primi anni Trenta, <<la Valsesia principia al ponte di s. Quirico sotto Borgosesia e finisce ad Alagna>>. Inoltre, anche identificare la Val Grande con la Valsesia non risponde al vero, perché la prima entità geografica ne è solo la vallata principale. Questo potrebbe essere un banale errore commesso da una persona che s'inoltra per la prima volta in quei luoghi, ma potrebbe essere un fatto voluto. In tal senso confermerebbe che la Valsesia per Bazzoni è uno spazio interiore, in un certo qual modo da lui costruito.

Lo scrittore, dopo aver rilevato l'aspetto caratteristico della natura valesiana, in cui il paesaggio è caratterizzato dalla presenza di scoscese montagne, ricche di boschi, ha modo d'entrare per la prima volta in contatto con il mondo "altro" delle Alpi, incontrando due valligiane. Nel brano in cui tratta quest'episodio, si denota una grand'attenzione all'abbigliamento delle montanare ed ai loro accessori, in quanto segni tangibili della diversità. Tale attenzione è comune ad altri viaggiatori in Valsesia in quel periodo, come Davide Bertolotti.

Quest'ultimo, infatti, nelle *Peregrinazioni* riserva la stessa cura nel dipingere il ricco abito di una sposa di Fobello. Sembra, dunque, che i modi e gli stili di scrittura dei due letterati siano del tutto comparabili. Tuttavia, nella continuazione della narrazione di viaggio, si verificherà una sostanziale differenza negli intenti che informano la prosa del Bazzoni.

Il giovane milanese, se dimostra di apprezzare le donne valesiane, non solo per la bellezza, ma anche per l'intelligenza, giudica per contro, in questo primo approccio, i pochi uomini che ha occasione d'osservare insignificanti e privi d'interesse. Appare degno di nota il fatto che egli osservi come la maggior parte di loro fosse in quel momento all'estero, per trovare sostentamento alle loro famiglie. Da questa riflessione si deduce che Bazzoni era perfettamente conscio di trovarsi in una valle d'emigranti, suggestiva dal punto di vista paesaggistico per un viaggiatore straniero, ma economicamente povera e priva di risorse naturali, se si eccettuavano le miniere d'Alagna, difficili da sfruttare, i cui introiti, per altro, non avevano nessuna incidenza sulla povera economia locale. In particolare, Enrico Morozzo della Rocca in suo saggio pubblicato trentuno anni dopo il viaggio del Bazzoni, parlando della presenza di filoni auriferi, registra, a malincuore, che <<le miniere quivi rimangono un capitale improduttivo, perché neglette, e la squallida miseria si vede assidersi e languire sopra uno sgabello d'oro.>>

L'itinerario del viaggio prosegue toccando Scopa, ove ammira le facciate esterne di qualche abitazione, pur deplorandone l'aspetto <<nordico>>, per poi arrivare a Scopello. Bazzoni, annotando a questo punto la difficoltà del cammino, riscontra il progressivo aumento dell'altitudine, e il pericolo latente di smottamenti, circostanza che puntualmente si verificherà a Piode, dove per poco i due viaggiatori non verranno investiti da una frana precipitata sul sentiero. Tali annotazioni rendono appieno l'idea che, in quel periodo, viaggiare per l'Alta Valle era un'avventura che riservava dei rischi a volte notevoli, perché ci si muoveva in uno spazio poco o per nulla antropizzato, dominato ancora da una natura intatta e selvaggia.

Verso sera, dopo un'estenuante viaggio di sei ore e mezzo da Varallo, Bazzoni e il suo compagno di viaggio sostano a Campertogno, dove, entrati in quello che lo scrittore definisce come *albergo*, ma che, con tutta probabilità, nella realtà fattuale, sarà stato una modesta locanda di paese consumano un frugale pasto di montagna. Finita la cena, i due viaggiatori compiono un breve giro per il paese, ed, entrando in una stalla, hanno occasione di bere dell'ottimo latte appena munto. Un particolare rilevante del breve soggiorno a Campertogno è che Bazzoni ha modo di scherzare con alcune valligiane, le quali dimostrano, però, un carattere aspro, per non dire selvatico, assimilabile, egli dice, all'indole delle femmine di camoscio che popolavano quelle sperdute contrade. L'autore rileva attentamente questo tratto di *naïveté*, molto realistico, essendo molto lontano dal

cliché del buon selvaggio di rousseauiana memoria. Si rivela d'indubbio interesse, a questo punto, confrontare la trasposizione letteraria della realtà, con opere, quasi contemporanee, che affrontano lo stesso *milieu* sotto l'aspetto geografico, storico, statistico. Da questo prima comparazione tra testi di natura diversa, emerge l'assoluta fedeltà al dato reale, quando Bazzoni tratteggia, con pochi ma efficaci tocchi, il paese di Campertogno.

Il viaggio, il giorno successivo, prosegue, riservando una sorpresa positiva. Ad un'ora di cammino da Campertogno, Bazzoni e Meroni sono raggiunti da una terza persona, un giovane, che si rivelerà poi essere un certo Giuseppe Ferraris d'Alagna, che stava tornando a casa, dopo aver lavorato come <<pittore di stanze>> a Berna. Lo scrittore, a primo acchito, lo scambia per un viaggiatore inglese. Tale annotazione appare interessante, perché offre l'occasione di considerare come a, quel tempo, l'Alta Valsesia fosse del tutto ignota ai viaggiatori inglesi. Infatti, il primo Inglese a giungere in valle fu William Brockedon (1787 – 1854) nel 1824, un anno prima del viaggio bazzoniano, ma si limitò a visitare solo Varallo e il Sacro Monte. Nel 1840 l'alpinista scozzese Arthur T. Malkin (1803 – 1888), effettuando il *tour* del Monte Rosa, toccò il Col d'Olen e il Passo del Turlo, ma non scese ad Alagna. In questo discorso è poi interessante considerare l'opera *The Tour of Mont Blanc and of Monte Rosa* di James D. Forbes, edita ad Edimburgo dai fratelli Adam e Charles Black nel 1854. In questo testo (a p. 279) si accenna ad una breve visita ad Alagna. Quindi tenendo l'anno di stampa come *ante quem*, la data della prime presenze inglesi nelle località dell'Alta Valle è da riferirsi, verosimilmente, con tutti i margini d'errore, alla fine degli anni Quaranta. Comunque, dopo questa data, il flusso di turisti aumentò in modo esponenziale. Il parroco di Alagna, Don Gnifetti, divenuto celebre per le sue imprese alpinistiche, dal 1856 incominciò ad annotare di anno in anno le presenze di stranieri, e, particolarmente d'Inglese. Grazie a questa fonte, di grande importanza, si viene a conoscenza che nel 1864 avevano visitato il paese 406 Inglese. Dopo questa digressione utile a definire ancora meglio l'eccezionalità, per certi versi, dell'esperienza di viaggio bazzoniana, lontana dei percorsi "turistici" dell'epoca, occorre riflettere meglio sull'importanza dell'incontro con il Ferraris: esso non solo smentisce l'originaria opinione dell'autore sugli uomini della valle, che giudicava non interessanti,

ma anche riveste un particolare significato, perché il giovane pittore walser può incarnare il prototipo del valsesiano.

La Valsesia, infatti, dal Quattrocento ai primi anni del Novecento, non è stata solo una terra che ha dato i natali a sommi maestri di fama internazionale come Gaudenzio Ferrari o Tanzio da Varallo, ma anche la patria d'eccellenti artisti che hanno avuto un peso non indifferente nello sviluppo artistico del Piemonte e di altre regioni europee. In tal senso è opportuno ricordare l'opinione dell'Abate Denina, nella quale si rileva come i maggiori artisti piemontesi fossero originari della Valsesia, terra tradizionalmente vocata alle *arti meccaniche*. In modo particolare, come osserva il Casalis, Alagna Valsesia era il luogo natio di molti di questi.

Bazzoni, nel colloquio con il Ferraris, deve affrontare un problema che ancora oggi nelle relazioni di viaggio, sia pure in altre modalità, rappresenta una difficoltà contingente, l'idioma. Infatti, il pittore apparteneva ad un'isola culturale alloglotta, i Walser appunto, ove si parlava un dialetto tedesco affine a quello del Vallese, essendo, perciò, poco pratico dell'Italiano. Allora, per continuare il discorso, si ricorre ad una lingua di mediazione, il Francese, che già nel Settecento era divenuta la principale lingua di cultura in Europa, ed era ampiamente nota alle persone dotate di una media cultura. Analizzando attentamente l'episodio presentatoci, emerge l'importanza dell'accaduto: sinora il giovane milanese aveva incontrato "l'altro da sé" in personaggi non comparabili a lui per *status* sociale, come le montanare, mentre ora ha occasione di confrontarsi con un valligiano di ceto borghese, che gli farà da guida d'eccezione, illustrandogli il microcosmo di Alagna. L'incontro con il Ferraris contribuirà ad un cambiamento della prospettiva con la quale Bazzoni stesso si confronterà con il mondo dell'Alta Valle, sino alla metà dell'Ottocento, uno spazio "esotico" poco o per nulla esplorato da stranieri, a differenza, per esempio, di Varallo, che per il suo celebre Sacro Monte, è sempre stata meta frequentata.

Fatta questa puntualizzazione, continuando nell'analisi testuale, si nota come la penna dello scrittore sia sempre straordinariamente sensibile a scorci paesaggistici, di forti suggestioni romantiche, che conferiscono sempre più alla zona visitata il carattere di luogo estremo, ultimo: <<Il paese diventava sempre più alpestre: incontravamo già i larici; i monti erano altissimi, circondati da nebbioni; la Sesia rumoreggiava contro i massi da cui scendeva>>.

Dopo aver dedicato spazio all'orribile grandezza della natura, il viaggiatore, da acuto osservatore qual era, si sofferma a considerare l'attività dell'uomo, che ha deviato quelle acque, apparentemente indomabili, per muovere i mulini. L'operosità delle genti valsesiane, è un tema che sarà trattato anche nel passo successivo, ove, transitando per una frazione di Riva Valdobbia, Boccorio, da lui chiamata *Bocu*, ammira il fatto che in quel luogo si fabbricassero strumenti musicali esportati in tutto il mondo. Il rilievo del viaggiatore rispecchia fedelmente la realtà anche questa volta, ed è confermato dal confronto con il Casalis:

[...] Un oggetto di locale industria per un certo numero di questi terrazzani è la fabbricazione delle zampogne, dette volgarmente *ribebe*: si fanno esse in dieci fucine esistenti nell'anzidetta frazione di Bocorio. Tale è la buona riuscita di siffatti strumenti fabbricati in Bocorio, che non se ne fabbricano altrove di una tempera uguale.

Anche il Racca, fatto interessante, segnala la presenza di quest'attività d'eccellenza, i cui manufatti erano apprezzati ed esportati in tutto il mondo:

[...] Varie fabbriche di zampogne di ferro sono stabilite in diversi locali posti sulla via che da Campertogno conduce ad Alagna; alla qualità dell'acqua che scorre in quel distretto, da alcuni si attribuisce la sonora costruzione di questo piccolo istrumento. Nessuna nazione può vantarlo migliore, e l'Inghilterra stessa le deriva della Valsesia. Si smerciano non solo in Italia, Francia e Lamagna; ma per la via di Genova anche nelle Spagne, e servono agli Isolani delle Azzorre e delle Antille, ed agli abitatori de 'paesi più lontani dell'Africa e dell'America per accompagnare col suono flebile, che cavano da questo piccolo ferro, le cantilene dei loro amori e per sollevarsi dalla noja della schiavitù. Lo smercio attuale, è di circa 128000 dozzine.

Ammirata la floridezza di quest'industria artigianale, tradizione che continuerà sino agli inizi del Novecento, una volta oltrepassata Riva, Bazzoni sostiene di aver osservato <<l'ingresso della Valdoppia che mena in Val d'Aosta>>, il che appare quanto mai singolare, in quanto, da quella posizione, non si poteva scorgere il colle. Tale rilievo può

essere semplicemente il frutto di una mancata conoscenza da parte del Bazzoni della posizione geografica di alcuni luoghi dell'Alta Valle, oppure può essere scaturita da una *rêverie*, innescata dall'acceso desiderio di poter ammirare un sito, che come si vedrà in un'altra sua memoria di viaggio, rivestirà un ruolo di primo piano. Non è del tutto da escludere che già in quegli anni, l'autore conoscesse il Colle per la sinistra fama che lo circondava, e attratto da esso, l'occhio della mente lo portasse a vedere quello che non si poteva percepire con i sensi.

Alla fine, Bazzoni raggiunge le mete più ambite del viaggio, Alagna e il Monte Rosa. L'insediamento principale dei Walser valesiani è presentato con poche, ma puntuali, parole:

Lagna è un paese sparso in vari corpi di fabbricato pel piano della valle, che qui è anche vasta, affatto diverso dagli altri; è l'ultimo della valle, ha un'aria svizzera e appunto dagli Svizzeri del Vallese fu fondato. Il linguaggio degli abitanti che arrivano quasi al migliaio è il tedesco; gli uomini conoscono però anche l'italiano e il francese.

Ancora una volta appare utile mettere in relazione questa descrizione con quella del Casalis, che, a parte la maggiore precisione nell'indicare la posizione geografica d'Alagna come era prevedibile aspettarsi, considerata la natura del suo lavoro, conferma, in parte, le impressioni del Bazzoni: <<Quivi è parlata di preferenza la lingua tedesca, e si conservano alcune costumanze di certi luoghi del Vales (sic) e della Germania>>.

Tuttavia, nella descrizione della comunità alagnese, Bazzoni precisa un aspetto non presente nell'opera del Casalis, e assolutamente non ovvio, ossia l'origine svizzera di quelle popolazioni. Il tema era particolarmente delicato, talmente complicato che persino una figura di grande spessore nel Primo Ottocento valesiano, come Nicolao Sottile (1750 – 1834), formulò delle osservazioni, a dir poco infondate, sulla presunta discendenza celtica dei Walser. Da questo appare chiaro che, anche per gli stessi abitanti della valle, la comunità Walser era avvertita come una presenza enigmatica, le cui vicende apparivano oscure e smarrite nelle nebbie di una storia che diventava mito. In questo discorso, è interessante ricollegarsi al rapporto inviato nel 1810 al prefetto del Dipartimento dell'Agogna da Don Pietro Ferrari, allora parroco di Rima, ma originario di

Alagna, il quale, parlando delle diverse opinioni sulla provenienza della comunità, ritiene la più plausibile, quella che sosteneva la tesi di una migrazione di coloni tedeschi a Sud del Monte Rosa. È da rimarcare, perciò, come la prospettiva del Bazzoni fosse particolarmente aggiornata, fatto di per sé non così sorprendente, perché, tra le varie passioni che coltivava, vi era anche la storia. Lo scrittore appare sempre un attento osservatore, e questo si vede nel fatto che sottolinea come gli uomini fossero poliglotti, parlando, oltre alla loro caratteristica lingua, l'Italiano e il Francese. Tale annotazione, assente in altri scritti del periodo sulla comunità alagnese, serve a comprendere meglio l'effettiva realtà di quel piccolo, ma nello stesso tempo grande, mondo alpino. Alagna non si presenta affatto come uno sperduto, isolato, villaggio ai piedi delle Alpi Pennine, ma un punto d'incontro, di scambio, di convergenza tra genti e popoli diversi, tra la Val d'Aosta e la Svizzera tedesca. La Valsesia era, tendenzialmente, come già ricordato, una vallata periferica, marginale, povera. Tuttavia, ciò non impediva che vi fossero sacche di ricchezza, anche in Alta Valle, dove molti emigranti, dopo aver fatto fortuna all'estero, erano ritornati nella loro amata terra.

Bazzoni riscontra la ricchezza, infatti, di certi abitanti di Alagna, i quali disponevano di un patrimonio considerevole come aveva osservato un illustre visitatore prima di lui, H. B. de Saussure nel 1789, che aveva ravvisato nel paese un'aria di prosperità. Le riflessioni di natura socio – economica sono presenti, dunque, sia nel giovane milanese sia nel celebre scienziato del Settecento, ma non sono per nulla comuni in altri, come il vice intendente Luigi Noè, un funzionario sabaudo, autore di un testo rilevante ai fini della nostra ricerca, il *Rapporto statistico per l'anno 1828 della provincia di Valsesia*. In questa sorta di quadro, Noè, trattando di Alagna, trascura questi particolari, soffermandosi sulla posizione dell'abitato, come del resto il Casalis, rilevandone poi l'aspetto triste e melanconico, riscattato solo nei mesi estivi.

Da ciò emerge la grande capacità di osservazione da parte del Bazzoni, che si esplica nel fatto che, rilevata la ricchezza di alcuni degli abitanti di Alagna, egli noti il comportamento assolutamente dimesso, quando quest'ultimi trascorrono qualche tempo nel paese natio. La comunità Walser di Alagna era una società di uguali, presupposto principale per la sua sopravvivenza. In questa prospettiva anche coloro che avevano raggiunto un alto tenore di vita, non ostentavano la loro fortuna. Dal punto di vista antropologico, Bazzoni, ed è attento nel cogliere questo, si trovava di fronte ad una società

“fredda”, senza squilibri, scandita, al suo interno, da rigidi ritmi di vita, codificati e immutati da secoli. Per mantenere intatta la coesione, il viaggiatore nota inoltre che gli uomini di Alagna costringevano le proprie mogli e figlie a rimanere nel paese, impedendo loro d’imparare l’italiano e che i matrimoni erano rigorosamente celebrati tra famiglie del posto, aspetto rimarcato anche dal Casalis. Queste misure coercitive, per non dire draconiane, erano messe in atto per preservare la cultura stessa dei Walser, che fu, infatti, mantenuta pressoché integra, sino agli ultimi decenni del XIX secolo, quando Alagna fu collegata a Varallo nel 1887 da una strada, e non più da impervi sentieri, cessando di essere una società chiusa.

Bazzoni, è da notare, non giudica quest’attaccamento ai valori tramandati da generazioni, come Bertolotti fa a proposito di altre genti dell’Alta Valsesia. L’autore delle *Peregrinazioni*, commentando il comportamento dei Fobellesi, infatti, annota che:

[...] l’amor del luogo natio ha posto nel loro petto così profonde radici, che queste balze, queste selve e queste acque cadenti sono ad essi più care che non le splendenti città, tra cui agi sospirano la capannuccia che li vide nascere, non meno ardentemente di quel che l’Africano, trasportato tra le odorose piantagioni delle Antille, desidera le torride arene della Guinea, ed anteponga il ruggito de’ leoni ai concerti degli orgogliosi Europei.

Queste espressioni sono sintomatiche di un certo atteggiamento di distacco verso la popolazione “indigena”, bollata perché dimostrava un attaccamento eccessivo per la propria povera terra, mai dimenticata, anche se, per ventura, si trovavano a vivere in luoghi migliori. Tale atteggiamento agli occhi di un letterato di città può apparire, come, di fatto, sembra a Bertolotti, assurdo e negativo. Infatti, Bertolotti accosta il comportamento dei Fobellesi a quello dei nativi Africani che rimpiangono, sempre e dovunque, la loro terra natia, e quindi, implicitamente, li considera dei selvaggi, privi del senso di progresso civile. Per il letterato d’origine torinese, l’unica cultura veramente tale è solo la propria, mentre nel Bazzoni sembra che ci sia, seppur tra le righe e mai esplicitata, la presa di coscienza che si trovi dinanzi ad un’altra cultura, non ontologicamente inferiore, ma semplicemente estranea, per certi versi “misteriosa”, affascinante e degna d’interesse. Affermazione quest’ultima che pare trovare conferme

nella continuazione della descrizione di Alagna, nella quale dedica grande spazio alle case Walser, che sono descritte usando quest'accenti:

[...] ogni casa è come un bastimento; vi si può vivere un anno senza uscire. Le case sono come gabbie; non vi è che il fusto interno in muratura, il resto è di legno. L'esterno presenta tanti piani a terrazze di legno, alcune con griglie e l'ultimo piano più sporgente degli altri. Su questi piani distendono i grani, i fieni, le provvigioni che così prendono aria stando difese dalle nevi e dalle piogge. Le camere sono piccole, tutte di legno intonato e v'è distribuito con ordine meraviglioso tutto ciò che può abbisognare. Così quando le nevi li rinchiude per più mesi così se ne stanno tranquilli passando le serate nelle stalle ove il fiato delle capre e delle pecore li tien sani e caldi.

Come si può facilmente notare è una meticolosa descrizione di queste singolari abitazioni, pensate per essere accoglienti e per resistere ai rigori di una stagione invernale che si protraeva per buona parte dell'anno. La forma e i materiali di queste costruzioni poi si sposavano magnificamente, in virtù dei materiali con cui erano edificate (legno e pietra), con l'ambiente circostante, fondendosi, in un certo qual modo con esso, creando un *unicum* davvero suggestivo. Il futuro autore del *Castello di Trezzo* loda l'autosufficienza di queste unità abitative, apprezzandone la funzionalità e l'ordine. Tali riflessioni costituiscono indubbiamente una pagina importante, poiché nessun altro viaggiatore in Valsesia in quel periodo si sofferma così attentamente su questo dato che fa parte della civiltà materiale. In particolare, traspare nettamente l'ammirazione del Bazzoni per queste costruzioni, che vengono solo segnalate, ma non così apprezzate, dal Lana nella sua famosa *Guida ad una gita entro la Valsesia*. Quest'attenzione alla civiltà materiale si riscontra, pur nella sostanziale differenza temperie culturale, nel già ricordato diario di viaggio di Saussure. Lo scienziato, infatti, acquistando ad Alagna dei prodotti artigianali in pietra ollare, ne apprezza la resistenza. Entrambi, perciò, non guardano solo al dato estetico, ma osservano, compiaciuti, la resistenza degli oggetti anche se, ovviamente, lo sguardo dello scienziato presta molta più attenzione alle sfumature tecnico – scientifiche. Ferraris, a questo punto, riveste un ruolo rilevante nell'economia della prosa odepórica, perché ospita Bazzoni nella sua casa d'Alagna per la colazione. L'occasione è molto

favorevole, perché in tal modo l'attento viaggiatore romantico può vedere all'interno della dimensione domestica la vita dei Walser.

Il letterato è abile nel dare alcuni rapidi accenni utili a delineare questo bozzetto di vita alagnese, in cui ritrae plasticamente la scena delle donne della famiglia intente a portare il bestiame al pascolo. Il piccolo quadretto rappreso in poche battute è interessante, perché lo straniero, per la prima volta, da soggetto osservante diventa oggetto osservato. Infatti la moglie e la cognata del Ferraris, allo stesso modo in cui il Bazzoni è stupito nel vedere l' "altro", provano meraviglia vedendo un viaggiatore estraneo al loro microcosmo.

Bazzoni, prima d'avviarsi sul sentiero che portava ai primi gioghi del Monte Rosa, l'esperienza emotivamente più intensa del viaggio, passa vicino al Livello di S. Spirito, da lui impropriamente definito "galleria", ossia la miniera d'oro, attorno alla quale nota i fabbricati dove alloggiavano i corpi di guardia. Il particolare è interessante, perché mette in luce la differenza con un testo di viaggio settecentesco che trattava, sia pure marginalmente, dell'Alta Valsesia, il *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne 'monti che li circondano* di Carlo Amoretti, autore senz'altro conosciuto dal futuro romanziere. Infatti, il giovane milanese, tranne quest'accenno, tralascia totalmente i temi di natura scientifica, centrali, invece, nell'Amoretti, che considera la gita in Valsesia di qualche interesse solo perché è <<istruttiva pel mineralogista>>. L'Alta Valsesia per l'uomo dei Lumi è solo un arido luogo di studio come tutti gli altri, mentre per il romantico riveste un profondo significato intimo, in quanto spazio del sublime e del diverso, dell'emozione del sentimento. L'osservazione dell'Amoretti appare distaccata, fredda, rispetto alla realtà descritta, e non si avverte in alcun modo l'entusiasmo di fronte al nuovo presente nella prosa di viaggio del Bazzoni, che, come tale, rispecchia un'altra epoca, ed altri interessi. Da ciò, tuttavia, non è opportuno stabilire una gerarchia qualitativa tra i due resoconti di viaggio, proprio perché rispondono a due modelli diversi. Semmai è notevole rilevare come tra *le tournant de Lumières* e il Romanticismo sia profondamente mutato il paradigma del viaggio. L'autore del *Viaggio ai tre laghi* è esterno all'oggetto descritto, in questo caso l'Alta Valsesia, e non gli interessa tratteggiare l'universo storico e umano dei suoi abitanti. L'unico scopo che si prefigge è la minuta descrizione delle miniere valesiane, in particolar modo di quelle d'Alagna, annotando dati tecnici che puntualmente illustravano la quantità di metallo estratto (soprattutto rame,

poi argento e oro). Invece, Bazzoni, da acceso sostenitore delle istanze propugnate dal movimento romantico, era proprio attratto dalla irriducibilità delle differenze ambientali, storiche, artistiche, etniche e culturali dei luoghi visitati. In quest'ottica l'Alta Valsesia dei primi decenni dell'Ottocento rappresentava uno scenario ideale per poter ammirare, nello stesso tempo, tutti questi fattori.

Il viaggio del Bazzoni, dopo aver toccato gli ultimi insediamenti umani, prosegue entrando nel vivo dell'escursione:

Eravamo giunti al livello dei larici e ne attraversammo alcuni boschi ; tutte le altre piante erano scomparse. Il sentiero cessò; su per i passi salimmo una rupe sino ad un piccolo piano erboso e di là si vede il Rosa. Alcune tese al di sopra del ghiacciaio tutto era coperto dalle nebbie, ma al di sotto del ghiacciaio era nevicato quasi per mezz'ora di viaggio. Alla destra avevamo la punta del monte Tagliaferro scoscesa, dimora di molte camoscie e un po' più in basso il passaggio del Turlo che mena in Val Macugnaga e quindi nel Vallese ; altre punte sassose di monti erano coperte di neve fresca ; avevamo cascate alla destra e alla sinistra. I fianchi dei monti non erano che macigno nudo, la Val Grande s'era chiusa e un piano elevato da cui si precipita il Sesia formava il primo gradino del Monte Rosa. Prima di cacciarci nella piaggia deserta entrammo in un buco della rupe dove s'era tentato di trovare dell'oro e quivi bevemmo ancora; poscia sopra scogli attraversammo la Sesia e, saltando da un macigno all'altro, risalimmo qualche poco questo torrente. I larici divennero radi e disparvero infine e non c'era più che un arbusto detto nel paese ratt. Tra questi arbusti c'era qualche stilla di neve fresca: sparirono anch'essi e ci trovammo sui nudi passi.

Qui fu impossibile tener aperti gli ombrelli, li demmo alla guida, e appoggiati al bastone saltavamo da un sasso all'altro, risalendo una valanga di pietre che partiva quasi dal piede del ghiacciaio. L'aria era vibrata e finissima; la guida si meravigliava come noi resistessimo e diceva: *ces bougres de Milanais, qu' ils sont courageux* .

Si giunse così quasi al piede del ciglione enorme su cui stava il ghiacciaio e il cammino si faceva sempre più- erto; cominciò a nevicare e la neve già caduta era alta più di un piede; vedemmo due aquile che volteggiavano nella nubi sopra le nostre teste. Finalmente la rupe divenne così ripida e i sassi così grossi e sdruciolevoli che solo con gran stento potevamo avanzare.

Meroni era più avanti di me e la guida , più avanti ancora, saliva il ciglione in guisa da parer camoscio. Il ghiacciaio era lontano ancora ed io, disperato di potervi salire e vedendo il pericolo della discesa, gridava che ritornassero. Ma la guida mi diceva: *courage, avocat, avancez ! avancez !* e non voleva ritornare. Io mi sedetti sulla neve e stabilii di fermarmi. Ma le mani e i piedi pel freddo mi si irrigidirono ed ero costretto a muovermi.

Mi diedi perduto e avanzai; giunsi al ciglione ove il macigno aveva qualche sporgenza e aiutandomi colle mani e coi piedi mi arrampicava. Non era mai posata che la metà del piede e la mano era sempre immersa nella neve, se ad uno di noi fosse per un istante mancata un piede o il coraggio eravamo tutti perduti. Arrivammo finalmente ad un luogo da cui si scorgeva un risalto coperto di neve che pareva una rupe ed era il ghiacciaio; più lontano se ne vedeva un altro a guglie di varia forma. Il più vicino era a trenta passi da noi; Meroni vi andò e la guida mi recò un pezzo di ghiaccio. Ve n'era un blocco sospeso, una punta del quale da pochi giorni era caduta uccidendo varie pecore. La neve aumentava e soffiava un vento assai freddo e si temette che fosse la tormenta.

Là uniti bevemmo un po' di vino: tre uomini così isolati fra quei dirupi, a quella altezza, con un tempo tanto cattivo, dovevano essere per chi ne avesse guardati dal basso uno spettacolo assai spaventoso. La guida rideva e cantava per farci animo; io gridava a Meroni che ritornasse ed egli scendeva lentamente. Da un sasso all'altro, con somma difficoltà, si discese il ciglione, si riprese la via della valanga dei macigni e si ripassò la Sesia; vidi una cascata della Sesia nel seno di una rupe maestosissima, del genere orrido.

Lo scrittore descrive in questi passi l'incontro con la dimensione del sublime. Terminato, infatti, il sentiero, si entra nel mondo misterioso, ostile, ma nello stesso tempo affascinante, del ghiacciaio. Tre sono gli elementi che caratterizzano il paesaggio in cui si trova ora il viaggiatore: le rocce, la nebbia, la neve. Questi elementi, combinati assieme, creano uno scenario incomparabile, degno d'essere effigiato in una tela di Turner. Bazzoni, oltre a concedere spazio alle suggestioni paesaggistiche, dimostra d'essere scrupoloso nel precisare la propria posizione, citando come punti di riferimento il Tagliaferro e il passaggio del Turlo, cime quanto mai impervie. È utile, a questo punto, ricordare come li presenta Noè nel già ricordato *Rapporto statistico*, [...] <<i>monti di una orridezza indicibile, chiamansi i principali il Tagliaferro [...], il Turlo>>. Da queste parole si delinea l'oggettiva difficoltà dell'impresa che il giovane s'accingeva a compiere.

Occorre considerare anche la singolarità dell'itinerario seguito dal Bazzoni. L'ascesa al gruppo del Rosa dal versante valsesiano era stata quasi esclusivamente, sino ad allora, ad appannaggio di alcuni notabili locali, come il medico alagnese Pietro Giordani che ventiquattro anni prima raggiunse la punta che oggi porta il suo nome. L'esperienza di viaggio bazzoniana si carica, perciò, di un'assoluta eccezionalità, per la volontà programmatica di compiere tale percorso, ignorato da altri viaggiatori. Gli altri scienziati e intellettuali che in quel periodo furono protagonisti delle prime escursioni sul Monte Rosa, preferirono affrontare il ghiacciaio dal versante di Macugnaga, trascurando del tutto quello alagnese, probabilmente troppo impegnativo e geograficamente periferico. Questo è il caso, nel 1787, di Carlo Morozzo della Rocca che compie delle misurazioni altimetriche, visitando la parete Est del Monte Rosa, di Carlo Amorette e dello stesso Bertolotti. Confrontando le memorie di viaggio di questi autori, si evince la pericolosità di raggiungere quelle vette, o di approssimarsi ad esse.

Il massiccio del Rosa era e, in buona misura lo è ancora oggi, terreno solo per alpinisti esperti. Bazzoni, è da notare, non poteva certo essere annoverato tra quest'ultimi, non avendo nessuna conoscenza della materia, trovandosi per la prima volta a simili altitudini. A quest'inesperienza, potenzialmente letale, lo scrittore cercò di sopperire con un coraggio, talora sconsiderato, riconosciuto anche dalla guida che aveva assoldato ad Alagna, Giovanni Viotti. Tuttavia, tale indomita volontà si deve scontrare, inesorabilmente, con la realtà dei fatti. Infatti, ad un certo punto, Bazzoni si trova solo in mezzo ai dirupi, privo delle forze necessarie per proseguire, ma, nello stesso tempo, impossibilitato a retrocedere sui propri passi. Si raggiunge così il *climax* del terrore, ed è apprezzabile come il giovane letterato sappia rendere sulla pagina la situazione d'estremo pericolo vissuta. Egli, in questo frangente, non tende a dare di sé un'immagine ideale, anche perché la prosa non era destinata alla pubblicazione. Perciò, non tende a presentarsi in atteggiamenti eroici, ma comunica le ansie e i timori che qualunque uomo ha di fronte all'angoscia dell'ignoto e della morte.

Il brano rappresenta altresì un buon esempio di letteratura alpinistica, in cui la descrizione dei luoghi, così lontani dal normale vissuto di un borghese, e della variegata gamma di sensazioni provate nel percorrerli, sono aderenti al dato concreto. Queste poche righe appaiono caratterizzate da un vasto registro di sentimenti, tradotti in parole. Si passa velocemente così dalla meraviglia per il luogo, alla paura, a considerazioni di varia natura

sulla situazione, estrema, sperimentata. Per quest'ultimo aspetto è significativo il fatto che Bazzoni nello stendere queste memorie esca dalla propria prospettiva, pensando alla possibile reazione di un ipotetico spettatore che contemplasse, dal basso, l'inusuale spettacolo di tre uomini abbarbicati su quegli scoscesi massi, episodio che pone termine al tentativo, a dir il vero velleitario, di scalata. Da ciò si può notare già la finezza e la maturità raggiunte dal giovane Bazzoni come estensore di scritti di viaggio, perché alla descrizione dei fatti si associano non solo le riflessioni su di essi, ma anche una prospettiva di straniamento che conferisce al dettato una particolare atmosfera.

Raggiunto parzialmente l'obiettivo prefissato, inizia, con somma difficoltà, il cammino del ritorno. Anche questo viaggio riserva qualche interesse, perché il viaggiatore registra come meritevole di essere ricordata una suggestiva cascata del Sesia, scavata in un orrido. Tale sensibilità per i *loci terribiles* riscontrata da Elena Sala di Felice nelle opere narrative si rivela anche nei diari di viaggio, evidenziando un chiaro *trait d'union* tra i viaggi compiuti dal Bazzoni e le ambientazioni paesaggistiche presenti nei suoi romanzi o racconti.

La descrizione dell'ascesa al gruppo del Rosa è presente anche nell'opera del Racca, il quale illustra al possibile viaggiatore le sensazioni che si possono provare in una simile esperienza. Pur non essendo l'opera dell'abate un testo di viaggio *tout court*, sembra che questa parte derivi da un viaggio compiuto su quelle cime, circostanza probabile, dato che visse a Varallo per due anni, avendo la possibilità di compiere varie escursioni nel territorio valsesiano. Il brano dell'ecclesiastico non è un resoconto conciso come quello del Bazzoni, che restituisce delle emozioni immediate, ma è letterariamente costruito con una prosa, a volte magniloquente, che tende a rendere l'aspetto aulico e solenne delle montagne dell'Alta Valsesia:

[...] Più lungi ecco le vette del Rosa cinte di eterno ghiaccio. Per sorpresa si inarca l'occhio del viaggiatore, quando la prima volta si affaccia a quei candidi macigni, che le nevi conservano ancora delle più remote età. Meditando quei ghiacciai e levando la fronte all'alte canute cime, l'osservatore quasi smarrisce nella loro contemplazione. Gli sguardi suoi vacillanti ed abbagliati dal chiarore che la bianchezza delle nevi tramanda ai raggi del sole, ei rivolge da ogni parte, ed una moltitudine di fenomeni cangiatasi a seconda della luce sembra che si appalesi alla sua vista. Penetrato di ammirazione e di stupore

abbasso lo sguardo da quello spettacolo sorprendente, apre estatico le labbra a lodare l'eterno per le mirabili sue opere, e nello allontanarsi da quelle fredde solitudini, non senza soddisfazione e contento il giuro pronunzia di ritornarvi altra volta.

Il viaggiatore che mosse il piede da lontane terre per ammirare queste meraviglie non tralasci di addirizzare adagio ed a basta lena il suo cammino sin sulla sommità dell'alto monte, Olen chiamato, chè giunto in su l'eccelso colmo, come in ampio teatro allo innalzarsi del sipario infinito, e quasi magiche vedute si apriranno al suo sguardo. Da quell'alta punta di 1300 tese al di sopra del livello del mare, l'occhio, sebbene non armato di lente britanna, può spaziare su mille differenti oggetti; sulle ricche pianure del Novarese e della Lombardia; sui piani che bagnano il Tanaro, il Po e la Sesia, e quasi tutto scorrere della bella Italia l'onorato cielo.

Dopo aver stabilito un confronto tra due modi di rappresentare per scritto l'incommensurabile magnificenza delle Alpi Pennine, come appare presentata nel Bazzoni e nel Racca, ritornando a parlare del viaggio del primo, si dimostra interessante analizzarne anche l'*explicit*. Infatti, una volta tornato ad Alagna, il giovane ventiduenne scrive di getto, la mattina, prima di far ritorno a Varallo, le proprie impressioni di viaggio. Quello che abbiamo analizzato finora, a rigore, deve essere, perciò, definito, come un avantesto, una scrittura periodica "a caldo" differenziandosi dal *modus scribendi* del Bertolotti. Oltre a quello già evidenziato in precedenza, le pagine di quest'ultimo, infatti, appaiono scritte a tavolino, prive di slanci e di carica vitale; trasudano inoltre, a volte, di un'erudizione fine a se stessa. Appare evidente, talora, che il viaggio è condotto su materiali consultati e non su impressioni personali, spesso divenendo, in qualche passo, una mera guida. Il diario di viaggio del Bazzoni, invece, seppur formalmente meno elaborato, ha la forza di un'esperienza esistenziale interiormente vissuta, allontanandosi dallo stilema del freddo *reportage*.

Avviandosi all'epilogo del viaggio, Bazzoni ripercorre a ritroso il cammino, abbandonando un piccolo universo dai ritmi di vita ancora arcaici, e per questo stimolante. Questa società primitiva lascia impresse nella mente del giovane, quasi come ultimo saluto, alcune figure – simbolo, come la bella montanara dell'alpe Ferro, la "metamorfofi" del Ferraris in uomo di montagna, ed infine l'abate incontrato a Scopello sul sentiero del

ritorno. È giusto soffermarsi su quest'ultimo personaggio: nel tratteggiare l'indole del giovane ecclesiastico, probabilmente *sine cura animarum*, traspare l'ironia dello scrittore, che si presenta, in questo caso, sotto la forma di una divertita facezia sulla presunta attitudine dell'occasionale compagno di viaggio d'andare a caccia non solo di bestie selvatiche, ma anche d'avvenenti *montanine*.

Mentre l'interesse per l'Alta Valsesia negli altri viaggiatori del periodo fu solo sporadico, esaurendosi, nella migliore delle ipotesi, in una fugace visita, in Bazzoni si può affermare che sia stato costante, protraendosi, non solo nei primi anni Venti, ma continuando sino ad oltre la metà degli anni Trenta. In particolare, è da segnalare un suo rapido passaggio nell'area oggetto d'indagine, ritornando da un viaggio a Ginevra. Infatti, il 29 settembre 1828 annota sul suo taccuino:

Quadro magnifico dell'aurora dalla sommità del Monte. La Montà. Riva. Monte Rosa. Campertogno. Scopello. Trovo la montanara che mi invita ad andare a casa sua. Mangio in un casolare apprestato, polenta, latte, castagne. Mi fanno molte cortesie. Dormo nel letto della madre.

Tale breve ricordo sarà la base su cui poi Bazzoni redigerà un'importante racconto autobiografico, *Avventure in un viaggio per la Valdoppia*, la cui seconda parte, relativa ad un viaggio sulle Alpi, deriva proprio dall'ampliamento e dalla rielaborazione delle note del 1828. L'evento che darà il titolo dell'opera riguarda proprio l'attraversamento del Colle di Valdobbia.

Nelle note diaristiche, come si è notato, v'è solo l'asciutta registrazione delle località attraversate con l'aggiunta di qualche dato ulteriore, mentre nel testo a stampa edito nel 1839, le *Avventure* appunto, il ricordo viene dilatato in una prospettiva dal deciso sapore gotico, dominata dallo scatenarsi della furia degli elementi.

[...] cominciarono i soffj del vento, e il tuono echeggiare arrotolandosi fra quelle teste di montagne [...] Sperava, ad ogni passo che m'inoltrava, di trovarmi nel desiderato paese di *La Montà*, e di scorgere almeno qualche lumicino che annunziasse una capanna [...] ma non vedeva niente altro che la corona delle rupi che circondavano quel piano, che si

mostravano più nere ancora del nerissimo cielo. Un romore, uno scroscio grandissimo accompagnato da un sibilo spaventoso di vento, veniva avanzandosi precipitoso, e vedeva al chiarore dei lampi le chiome degli alberi flettersi [...]

Il passo di Valdobbia, oltre agli accenti estremi che un letterato sensibile al *gothic tale*, qual era Bazzoni, potesse conferire ad esso, per la posizione, presentava particolari difficoltà se affrontato con condizioni meteorologiche avverse, come la neve, o in questo frangente, la pioggia. Anche se il Saussure, che vi transita l'8 agosto 1789, lo classifica come un valico privo di difficoltà, è da ritenere che la sua testimonianza non sia attendibile, perché vi passò in condizioni favorevoli. In particolare, in quella circostanza, lo scienziato si dichiarò positivamente stupito nel vedere che sulla sommità del colle, due anni prima, Gian Giuseppe Liscoz di Gressoney ed il capitano Giovanni Giuseppe Gianoli di Riva avevano eretto una stalla ed una cappella, per dar ricovero ai viandanti.. Con il tempo, però, questa soluzione si rivelò non sufficiente, per il numero crescente dei passaggi, sempre a rischio a causa della mancanza di un sentiero adeguatamente tracciato. A tal proposito il chirurgo e botanico, nonché insigne notabile locale, Giacomo Antonio Carestia (1769 – 1833) scrisse nel 1819 al vice intendente per sostenere la causa della costruzione di una nuova strada per collegare la Valsesia con la Val d'Aosta, che sarebbe dovuta partire dal ponte di Riva per raggiungere la sommità del Colle di Valdobbia. L'intellettuale addusse, inoltre, la considerazione che il passo era frequentato tutto l'anno, sottolineando che, dalla parte valdostana, la strada era già stata apprestata. Lo stesso Carestia, insieme con il Sottile, e il parroco di Mollia, Don Giuseppe Gianoli, nel 1820, anno in cui si verificò sul colle un grave evento luttuoso, pensarono di costruire un ospizio per i viandanti, e ne individuarono il sito. Tuttavia l'opera ebbe una lunga gestazione: terminata due anni più tardi, entrò in funzione nel 1828, anche se l'inaugurazione ufficiale verrà procrastinata sino al 1833, quando Carlo Alberto doterà l'ente di adeguati mezzi economici, provvedimento che Carlo Felice non aveva mai adottato, in quanto la posizione del Sottile era molto compromessa a corte. Il Racca nella sua opera uscita, si badi, lo stesso anno dell'inaugurazione dell'Ospizio Sottile, rileva la presenza della costruzione posta <<sulle orride rupi della Valsesia, coronate da sempiterni ghiacci, e regione di continue tempeste>> per salvare il maggior numero di vite possibili, perché come precisa:

Un anno non volgeva mai intiero senza che alcuni de 'Valsesiani, migrando nella primavera, o rimpatriando nell'inverno, trovassero fra quei romiti luoghi la morte, dal freddo intirizziti od avvolti dai venti impetuosi, oppure sepolti nelle valanghe di neve.

Analizzando, perciò, queste testimonianze si evince che il Colle di Valdobbia interpretato dal Bazzoni, pur, come già ricordato con qualche licenza poetica, non era poi così distante dalla cronaca storica di quei tempi. Il letterato è stato abile nel mescolare il viaggio reale con la fantasia, innescata, a dir il vero, dallo stesso spirito del luogo, che non appare snaturato. Il sito rientrava nella categoria dei luoghi amati dallo scrittore, perché ancora immuni dai flussi turistici, racchiusi in un grandiosa, e nello stesso tempo spaventosa, solitudine; spazio d'elezione ben lontano da deludenti montagne, perché ormai divenute *à la page*, come il Sempione e il S. Gottardo.

Il romantico Bazzoni si recò un'altra volta in Valsesia nel 1837 per partecipare ad una sentita festa locale, la terza assegnazione del Premio della Virtù, benemerita istituzione nata per volontà del Canonico Sottile. Da quest'esperienza, egli ricavò un articolo che, dedicato allo scrittore pavese Defendente Sacchi, poi pubblicò sulla "Gazzetta privilegiata di Milano" il 21 luglio di quell'anno.

Nello scritto, per prima cosa, l'autore delinea, nel presentare l'Alta Valsesia al confine con la Val d'Aosta, all'interlocutore diretto, l'amico, e di riflesso, a quello indiretto, il pubblico costituito dai lettori del giornale, l'immagine, emotivamente partecipata, di un luogo "ultimo", uno spazio poeticamente, ma anche, tragicamente, dominato dalle nevi perenni. In questo contesto ricorda l'opera del Sottile che, fautore della costruzione del già menzionato ospizio, si spese per il progresso dell'intera comunità valesiana, cercando d'aprirla verso nuove prospettive, date dalla possibilità d'incrementare gli scambi con la Val d'Aosta e la Francia. Dopo questo preambolo, Bazzoni entra nel merito descrivendo la Festa cui aveva avuto modo d'assistere, che premiava, ogni anno, la giovane valesiana che si fosse distinta per un particolare atto umanitario. Il caso che in quell'anno fosse stata premiata una maestra, Maria Rinoldi di Rimella, perché si era generosamente prodigata nell'insegnamento alle povere fanciulle del paese, offre poi occasione per tessere un elogio dello sviluppo dell'istruzione, <<sin in quelle ultime valli che s'inoltrano a piè degli eterni ghiacciai delle Alpi>>, tema molto sentito dal letterato. Nello specifico, nota

come in quelle zone ci si accostava all'apprendimento con molto slancio, e non come in città, dove studiare si riduceva all'obbligo di ripetere nozioni.

L'Alta Valsesia, pur essendo, secondo Bazzoni, un Eden lontano dai turbamenti della vita moderna, era, perciò, in grado di confrontarsi con importanti tematiche sociali e di rispondere a queste sollecitazioni.

La visita dell'estate del 1837 è anche l'ultima per Bazzoni, che non percorrerà più i sentieri e le contrade di una valle da lui tanto amata, cui penserà sempre con nostalgia, quando guarderà la scheggia aurifera del Monte Rosa, posta sullo scrittoio della sua camera. Il tema del *souvenir* per ricordare le emozioni provate del passato dimostra, implicitamente, che quello spazio riservato a pochi, che era l'Alta Valsesia nei primi decenni dell'Ottocento, continuava a vivere solo nelle sbiadite pieghe della memoria.

Se tra la fine del Settecento e il primo Ottocento l'Alta Valsesia era stata la meta dei viaggi di pochi scienziati (Saussure, Amoretti), di giornalisti in cerca di materiali per ricavare resoconti accattivanti per il pubblico (Bertolotti), di romantici in cerca d'avventure (il Bazzoni degli anni Venti), all'altezza degli anni Quaranta la situazione comincia a mutare. Il momento eroico della scoperta delle Alpi Pennine è destinato a concludersi, e i primi segni premonitori si registrano proprio a partire da questo periodo, sotto la pressione di un turismo, ancora d'*élite*, ma numericamente già consistente, alimentato soprattutto dagli Inglesi. Anche nell'area oggetto di studio, sia pure in modo minore rispetto ad altre zone, si riscontrava, infatti, la proliferazione indifferenziata, livellata e livellante, della presenza di viaggiatori, spesso improvvisati circostanza che segnava non solo la fine di un'epoca, ma anche il cambiamento dei modi, delle aspettative, dello stesso archetipo, del viaggio, in un'ottica dal sapore già consumistico.

A DEFENDENTE SACCHI, UNA FESTA IN VALSESIA

Giambattista Bazzoni, un versatile scrittore romantico, si recò in Valsesia nel 1837. Lo scopo era quello di assistere alla terza festa del Premio della Virtù o, come allora si diceva, della Medaglia, cerimonia nata dalla volontà di un letterato e benefattore locale, il Canonico Nicolao Sottile (1750 – 1834), per poi ricavarne un articolo.

Il destinatario del lavoro era lo scrittore pavese Defendente Sacchi. Infatti Bazzoni esordisce con una sorta di dedica al "collega":

A te che sei ricercatore assiduo de 'fatti e delle cose che tornano ad onore del bel paese italiano, e te ne fai benemerito propagatore, stimo ventura potere recare novella d'un avvenimento, il quale sebbene siasi compito in una remota terricciola delle Alpi, pure deve riuscire confortante e gradito ad ognuno che chiude un animo pari al tuo, tenero del miglior bene del nostro paese ovunque s'adempia.

Dopo questo *incipit*, l'autore del *Castello di Trezzo*, sempre rivolgendosi al Sacchi così prosegue, riferendosi alla *remota terricola delle Alpi*:

Conosci la Valle di Sesia, che ampia ed estesissima è racchiusa all'estremità del gigantesco dorso del Rosa, ed all'ingresso ha Varallo, signoreggiato dal suo celebre santuario, il Sacro Monte. Costume di quelli come di tanti altri valligiani egli è d'emigrare a procacciarsi con isvariata industria il sostentamento e spesso benanco gli agi del troppo scarso prodotto de 'nativi dirupi, ai quali però incancellabile affetto gli tiene perpetuamente congiunti . Un Niccolò Sottile ebbe a genitore l'uno di questi trasmigrati Valsesiani, e sebbene vedesse la luce in Lione, sentì prestamente sorgersi in cuore, e nutrì sempre dappoi per la terra de 'suoi padri fervidissimo amore. Venuto giovinetto in Novara, perspicace com'era d'ingegno e svegliatissimo, percorse gli ecclesiastici studj, a cui fu avviato, con sì rapido passo, che ottenne in brev'ora importanti cariche presso quella Curia Vescovile [...] Fra mezzo alle più ardue cure di suo grave magistero, non fatto mai dimentico della diletta Valsesia, pubblicava ad illustrarla studiate ed erudite memorie accolte con plauso dai veraci amatori de 'proficui e coscienziosi letterarj lavori. Quando alla fin fine si vide volto allo stremo de'suoi lunghi giorni il buon canonico Sottile, pensò porre fondamento in favore della sua terra, a benefiche istituzioni, che stabilmente durassero quanto le private forze lo comportavano. In fondo di Val di Sesia s'apre una via alla Valdoppia che abbrevia considerevolmente a 'que 'montanari il tragitto all'alto Piemonte ed alla Francia per la Valle d'Aosta e pel Gran San Bernardo. Nella stagione invernale tutto colà è orrido di ghiaccio, e la traccia degli arrampicati sentieri scompare sepolta sotto l'alto strato delle nevi; allora soffiano le tormentose buffere (sic) schiantando i rami de 'larici, e scendono dalle cime rotolando con gran rombo le spaventevoli valanghe. Il viatore che imperiosa necessità forzava a dipartirsi dal sicuro casolare per arrischiarsi su pei dubbj del cammino nel difficile transito dalla Valsesia alla Valdoppia, veggendosi sopraffeso dal maltempo e temendosi forviato sperava vanamente una indicazione, un asilo. [...] Ahi! Quante volte estenuato per la lunga fatica, trascinandosi a stento, sentiva poco a poco agghiacciarsi il sangue, sin che cadendo irrigidito, spirava perduto in quella nevosa solitudine. Tanti furono i sì fatali casi ivi avvenuti che n'era ridonato a quel passaggio una rinomanza funesta, di modo che i circonvicini preferivano allungare grandemente la strada con incomodo dispendio, anziché affrontarlo massime ne 'giorni della rigorosa stagione. A stabile riparo di tali disastri il canonico Sottile fece erigere a sue spese un Ospizio sulla sommità di quella via, nel periglioso luogo ove più torna opportuno e desiderato un rifugio. Ed ora che il viandante ha la certezza di rinvenire colà un asilo contro l'imperversare del cielo o

le distrette del freddo vi si avvia affidato, e così perduta la tema d'ogni tragica ventura que'valligiani gioiscono con sicurtà del vantaggioso accorciamento che offre quella via alle loro indispensabili peregrinazioni.

Come si riscontra dalla lettura di questa pagina, Bazzoni delinea all'interlocutore diretto, l'amico, e, di riflesso, a quello indiretto, il pubblico costituito dai lettori del giornale, l'immagine di un luogo povero cui però si è legati con affetto, atteggiamento non compreso da Davide Bertolotti, altro celebre viaggiatore romantico che percorse la Valsesia che lo giudicava assurdo, emotivamente partecipata, di un luogo "ultimo", uno spazio poeticamente, ma anche tragicamente e, qui emerge soprattutto questo aspetto, dominato dalle nevi perenni, l'Alta Valsesia al confine con la Val d'Aosta. Quest'ultimo era il luogo delle Alpi più caro all'autore, perché appartenente al genere dei *loci terribiles* da lui molto amato. La parte superiore della vallata appare anche come sfondo ideale per ambientare le creazioni gotiche – fantastiche partorite dal Bazzoni, come *Avventure in un viaggio per la Valdoppia*. In questo mondo che presenta nella stagione invernale oggettivi pericoli, Bazzoni sottolinea il ruolo, dipinto come epico, di un benefattore, il canonico Sottile. Non devono stupire le parole di ammirazione rivolte a un ecclesiastico in quanto indirizzate a un intellettuale che è sempre stato su posizioni liberali e che si era speso generosamente per il bene dei propri convalligiani. Lo scrittore coglie nel vero nello scorgere nel Sottile, recentemente scomparso, un personaggio di rilievo che si era prodigato per il progresso dell'intera comunità valesiana, cercando di aprirla verso nuove prospettive, date dalla possibilità d'incrementare gli scambi con la Val d'Aosta e la Francia. Il Bazzoni, dopo questo preambolo, entra poi nel merito del tema dell'articolo, descrivendo la festa cui aveva avuto modo di assistere.

Dappoiché la terra s'adeguò sul frale del pio Istitutore, già tre volte festeggiò la Valsesia il conferimento dell'invidiabile premio. Ultima l'ottenne la giovane Rimellese Maria Rinoldi, a cui giustamente lo meritava l'essersi per opera gratuita, e con caldissimo zelo tutta consacrata nella sua terra all'istruzione delle povere fanciulle. Già ben anco sin in quelle ultime valli che s'inoltrano a piè degli eterni ghiacciai delle Alpi, riflette sua benefica luce la face dell'insegnamento, faro di civiltà veritiera, che si va destando ovunque in Italia, e si nutre, precipuamente in questo regno con sì attenta cura e indefessa. Siccome di coltivato ingegno la Rinoldi e di esemplari costumi, fu prescelta ad istitutrice delle giovinette compaesane nelle scuole, che in Rimella colle norme più recenti si ordinavano da quel preposto Gaudenzio Cusa, uomo valente ed a

nessuno secondo nell'adoperarsi pel saggio progredimento delle giovevoli istituzioni. La Rinoldi assunse volentieri lo scabro impegno, e lo sostenne con esito sì felice che fu notata senz'esitanza fra tutte le giovani di quelle convali siccome la più meritevole del premio. Nel quarto giorno dell'or passato mese di giugno il pittorico paesetto di Fobello vedeva compiersi la semplice e commovente cerimonia. Francesco Antonio Gippa, canonico promotore della istituzione, procedeva da Varallo e gli veniva in Fobello presentata dal Cusa la giovane Rinoldi che la madre e le compagne gioiosamente accerchiavano. Stava presso di lei eziandio, ivi da più lontana valle trasferitasi, la giovine a cui lo stesso premio era stato nello trascorso anno conferito. Belle de' loro svariati montaneschi costumi, belle d'ingenuità e di schietta avvenenza, quant'era seducente ad ammirarsi quel gruppo di fanciulle che tenevano intente le vivaci pupille nella fortunata a cui la virtù valeva un sì felice momento. E qual vago rossore a lei imporporava le guancie come palpitava quel cuore nell'istante che vi risplendette vicino l'aurea medaglia che fu affisa al suo petto! Ella che operando il bene aveva solo ceduto ad una naturale ispirazione, ella che rinveniva a sue cure un soave compenso nello scorgere loro mercé svilupparsi tanti infantili intelletti, ella che tutta assorta nell'opera dell'insegnamento viveva sì umile e ritirata, vedersi divenuta d'un tratto l'oggetto dell'universale ammirazione, premiata, adorna, d'uno splendido fregio, fra persone gravi, rispettabili, che unicamente per onorarla erano dalle loro sedi convenute intorno a lei il cui nome avrebbe ben tosto risuonato in tutta la Valle. Forse era troppo per il tenero animo d'una fanciulla un tanto commovimento, benché ineffabile e delizioso, e forse mal reggendo a quella piena d'affetti si sarebbe sentita smarrire se i materni sguardi velati da lacrime di gioia, se il sorriso delle amiche dolcissimo, se animatrici parole non venivano a sorreggere l'avventurosa e a ravvivarne gli spiriti.

Muto al tutto pei sentimenti del cuore non fu mai consimile spettacolo nelle stesse nostr'aule cittadine, ove la ripetizione frequente sembra doverne estinguere l'efficacia, per ciò agevole ti sarà immaginarti di quanto effetto riuscisse colà ove inusitato si è ogni solenne apparato che religioso non sia, ed ove le menti abituate alla perpetua tranquillità delle montagne, alla più intera semplicità di modi nel consorzio, sembransi vergini, a dir così, degli scuotimenti cagionati dai forti attriti sociali, e quindi rimangono suscettive in grado sommo di sentire le impressioni procedenti dalle più elevate combinazioni d'affetti, da cui scaturisce una poetica e profonda commozione.

In questa pagina, di corrispondenza estera, La Valsesia faceva parte degli Stari sardi, Bazzoni tratteggia i motivi dominanti nella giornata di festa valsese. Uno di questi temi è la celebrazione del valore dell'insegnamento, incarnato nello stesso fatto di premiare una maestra, che si è spesa per le sue alunne. Il viaggiatore nota con piacere, quindi, che anche in quelle valli periferiche e marginali sia stata coltivata l'istruzione, garanzia di civiltà. Bazzoni passa poi a descrivere la cronaca dell'evento, il più sentito dalla comunità valligiana. L'autore non si sofferma solo sull'apparato, ma si propone d'indagare le emozioni provate dalla vincitrice. È un buon scavo psicologico, improntato

al sensismo settecentesco, che partendo da elementi esterni (il rossore delle gote, in questo caso) cerca d'individuare i sentimenti provati. Si delinea un quadretto realistico con i notabili giunti a Fobello per conferire la medaglia d'oro alla Rinoldi, accompagnata dalla madre e da un gruppo di amiche. Quindi il cronista, pur essendo estraneo a questo mondo, si rapporta, in modo partecipe, allo spettacolo che osserva.

La Festa della Medaglia aveva un valore civile, con però forti sfumature religiose (basti considerare la qualità dei giudici), ma il Bazzoni, com'è ovvio, considerando il suo pensiero, la interpreta solo nella prima accezione. Bazzoni sottolinea inoltre l'atteggiamento con cui ci si accosta all'istruzione in Valsesia, contraddistinto dalla gioia dell'apprendere. L'autore, con una nota polemica, rileva, invece, che nelle scuole di città l'apprendimento si riduce, spesse volte, a un'obbligata ripetizione di nozioni.

Il viaggiatore conclude con l'osservazione che la forte impressione cagionata dalla festa nelle popolazioni di quelle vallate, è da ricercarsi nella semplicità delle menti libere dalle preoccupazioni causate da attriti di ordine sociale. È un'immagine ideale, data ai lettori milanesi dalle colonne di un giornale importante (e questo lo si vede anche dal tono solenne, e a volte, magniloquente, insolito nelle prose odeporiche bazzoniane), di un microcosmo lontano, intatto, non sconvolto dai turbamenti della vita moderna, ma non, per questo motivo, selvaggio.

GIACOMO CARELLI, LO SPIRITO DELL'AVVENTURA

La letteratura di viaggio è un tema di immensa potenzialità e produttività letteraria per la sua capacità di combinare narrazione e descrizione, spazialità e diacronia, il tutto in

un'ottica comparata; si rende disponibile a infinite sfumature di metaforicità e allegorie, di avventure dell'individuo e destino dei popoli. All'incrocio fra reale e fantastico, fra reale e meraviglia, combinando testimonianze autobiografiche, epica, versione romanzesca e trasfigurazione lirica. Si caratterizza rispetto all'elemento fisico attraversato (il mare, la terra, l'aria, lo spazio); si articola in sotto temi concernenti tre momenti del viaggio (partenza, percorso, arrivo) e/o le direzioni del movimento: allontanamento, ritorno, circolarità, vagabondaggio.

In questi anni si sta verificando un processo che sta portando alla riscoperta e valorizzazione di un cospicuo patrimonio costituito da materiali diversi, quali taccuini, lettere, note, un tempo ingiustamente confinati nell'oblio della memoria. Tale fenomeno riveste una particolare rilevanza per quanto concerne questo tipo di letteratura. Nel momento in cui si ritrovano testi di viaggio dimenticati, si prova, indubbiamente, una forte sensazione. Questo sentimento non è dettato dall'emozione del momento, ma dalla certezza di aver rintracciato le sottili fila di un insieme di parole che hanno tradotto i sentimenti scaturiti dall'incontro con l'alterità, che è uno dei fondamenti, dei presupposti, di questo particolare genere letterario.

Molte volte questi materiali non sono redatti da scrittori di fama, e perciò ampiamente studiati, ma da semplici viaggiatori, essendo, per tale motivo, confinati nello spazio di una memorialistica "minore", priva di una vera e propria dignità, con la conseguenza di essere del tutto dimenticati, o nella migliore delle ipotesi, ricordati in modo del tutto inadeguato in confronto ai loro intrinseci pregi artistici, spesso sottovalutati.

Tale è il caso del varallese Giacomo Carelli (1810 – 1878), autore del tutto sconosciuto, che stese delle interessanti memorie di viaggio non pensate per la pubblicazione, ma solo come frammenti di ricordi personali, confinati nelle proprie carte personali.

Ci troviamo di fronte ad un personaggio davvero singolare, non uno scrittore di professione, ma ad un amante delle lettere, un uomo di grande cultura. Tuttavia questo è solo un aspetto della sua esistenza avventurosa, perché, oltre a coltivare la passione per i viaggi, si spese attivamente per il progresso civile e culturale della piccola cittadina piemontese della quale era originario, Varallo. In particolare fu uno dei membri più influenti e autorevoli della Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno in Valsesia, prestigioso sodalizio culturale sorto nel 1831, che nasceva per incrementare e sostenere l'antica Scuola di Disegno, istituita da Rocco Orgiazzi nel 1778. Candidatosi, invano, per

essere il primo deputato della Valsesia al Parlamento subalpino nel 1848, si spese attivamente per l'impianto delle Scuole Tecniche nel 1859, vincendo resistenze piuttosto forti, che sostenevano l'inutilità di tale tipo di studi, essendoci nella città del Sacro Monte una marcata propensione per gli studi umanistici, costante storica che si ebbe sin dalla fondazione del Seminario d'Adda sin dal 1573.

Questo dato biografico appare importante, perché sinora i pochi studiosi che si sono cimentati con questa figura lo avevano dipinto sostanzialmente come un aristocratico che viaggiava per diletto, per altro indagato solo nella veste di alpinista, non valutando la sua reale dimensione di intellettuale, attento ai cambiamenti della propria epoca.

Scomparso nel 1878 (lasciò la sua collezione di reperti egizi al Museo di Varallo istituito nel 1867 grazie alla meritoria opera di don Pietro Calderini), i suoi diari raccolti in un interessante e curioso quaderno di viaggio, dunque, rimasero inediti. Tuttavia, gran parte di quest'ultimi furono pubblicati tra il 1897 e il 1898, a puntate, su una testata giornalistica a diffusione locale, il "Corriere Valsesiano", fondata nel 1895, non corredata da commento, salvo il seguente cappello introduttivo, presente sul "Corriere Valsesiano" del 24 aprile 1897:

Durante i suoi viaggi attraverso l'Europa e lungo le spiagge mediterranee dell'Africa, il cav. Giacomo Carelli di Varallo ha avuto cura di prendere nota delle cose che più hanno colpito il suo spirito osservatore, e le ha consegnate in un diario che si conserva manoscritto. Non è veramente una relazione completa de 'suoi viaggi, poiché non la destinava menomante alla pubblicazione, ma come abbiamo detto, sono semplici note delle cose più rimarchevoli che egli ha osservate nei suoi viaggi in un'epoca, che relativamente ai progressi del secolo, può dirsi assai remota.

L'operazione culturale condotta dal Tonetti, sia pure a grandi linee corretta, in realtà si rivelerà anche una delle cause del polveroso oblio su cui sono cadute queste carte di viaggio. Certamente se fosse stata allestita un 'edizione in volume, la fruizione di questi materiali sarebbe stata assai diversa e avrebbe garantito, almeno a livello locale, il perdurare, nella memoria collettiva valsesiana, del ricordo della figura del Carelli.

Fortunatamente il manoscritto contenente i diari di viaggio del Carelli non è andato perduto, ma gelosamente custodito dal bibliofilo ed erudito Alberto Durio (1889 – 1952),

la cui raccolta libraria è poi confluita nei fondi della Biblioteca Farinone – Centa di Varallo.

Così è stato possibile rintracciare gli scritti originali del Carelli, conservati in un quaderno di circa centosettanta pagine, che presenta una scrittura fittissima, una numerazione progressiva, corredato da un indice e da un'appendice di varie misure lineari. Il manoscritto raccoglie le seguenti prose di viaggio: *Corsa nel Tirolo, Austria Superiore e Baviera* (1842); il resoconto dell'ascensione al Monte Bianco; *Viaggio del Reno, Belgio ed Olanda* (1843); *Parte della Germania, Danimarca, Svezia, Norvegia, Capo – Nord e Lapponia* (1844); *Viaggio di Portogallo, Spagna e Marocco* (1845).

Sicuramente, per qualità artistiche, emergono le ultime due prose di viaggio, tant'è che si è ritenuto, dopo un attento lavoro, di dare alle stampe per i tipi delle Edizioni dell'Orso di Alessandria il Viaggio di Portogallo, Spagna, Marocco, in quanto il testo di viaggio del 1844 era già edito sulle colonne del "Corriere Valsesiano" da Federico Tonetti. Così è nato l'agile volumetto "L'emozione dell'avventura", che è un titolo che, a mio avviso, sottolinea bene la cifra che caratterizza questa prosa di viaggio, la ricerca appunto della sensazione, fruita non come momento singolo, ma come condotta di vita. Carelli, in fondo, era un esteta, anche se aveva un particolare tipo di concezione, molto eterodossa. Per esempio nel viaggio attraverso la penisola iberica, egli cerca il curioso, il singolare, il brutto, avendo una prospettiva molto diversa dai romantici, che cercavano il pittoresco. Sulla scorta di questo discorso, nell'economia del diario un ruolo di primo piano è riservato alla descrizione delle *ventas*, le osterie di bassa lega di paese, che sono descritte in modo realistico, plastico e senza omissioni. Grande attenzione è riservata alla descrizione delle varie corride, e degli usi e costume degli spagnoli e dei portoghesi, dove nei tratti più riusciti, vi è una sottile ironia che illumina dando molta vivacità al dettato, contribuendo in ciò anche il piacevole dialogo che si instaura con il compagno di viaggio, il veronese Alessandro Alessandri.

La prosa di Carelli è dominata da un felice ossimoro, pur essendo materica nel contenuto, è anche, grazie a una lucidità di visione, straordinariamente leggera nelle volumetrie, uno dei valori esaltati da Calvino nelle *Lezioni americane*.

Certo se confrontiamo il diario di Carelli con *Spagna o Marocco* di Edmondo De Amicis, evidentemente i testi del grande scrittore appaiono tutt'altra cosa rispetto alle prose di viaggio dell'intellettuale varallese.

Ma il testo di Carelli è la trascrizione sulla pagina di emozioni e sensazioni vere scaturite dal viaggio, mentre i testi deamicisiani sono bellissime macchine narrative, pensate per piacere al pubblico, dove c'è un abbellimento della cruda datià dell'esperienza di viaggio, spesso vendendo, come ha sottolineato qualche critico, l'immagine di "dune manzonizzate".

Il viaggio di Carelli, che tocca il suo apice artistico nella descrizione di Tangeri e dintorni, spazio geografico assolutamente sconosciuto nell'orizzonte cognitivo italiano dell'epoca, è un insieme di osservazioni reali che suscitano grande interesse sia per l'epoca ancora assimilabile, per certi versi, a quella del Grand Tour, sia pure al suo tramonto, sia per la qualità della scrittura.

Carelli, probabilmente, era conscio di queste sue capacità, ma non ne volle farne sfoggio, limitandosi a dare alle stampe, per altro in un'edizione locale, senza pretese, la descrizione della sua ascesa al Monte Bianco compiuta nel 1843, che comunque gli diede una certa fama, tant'è che quando raggiunge Berlino, le gazzette tedesche ne danno notizia.

Il paragone che risulta facile da svolgere è quello con un altro viaggiatore piemontese, Carlo Vidua, conte di Conzano, che viaggia cinque lustri prima circa di Carelli.

Entrambi gli aristocratici avevano trovato nel viaggio non solo un episodio ma la propria dimensione esistenziale, anche se Vidua non pensò più al Monferrato, mentre Carelli sviluppò un interessante rapporto dialettico tra la Valsesia, Varallo in particolare, e il Mondo. Infatti Carelli non terminò di viaggiare nel 1845, ma compì un tour africano nel 1864. Viaggiare per lui era la vita e senza la dimensione del viaggio non c'era un'esistenza vera. Probabilmente questa spinta, questa tensione verso la scoperta dell'altrove era stata stimolata da lui dall'Abate Francesco Giuseppe Baruffi, figura di spicco di intellettuale e viaggiatore nella Torino prerisorgimentale, che ebbe l'onore di ospitare durante il soggiorno varallese di questi, avvenuto nel 1841. Tra i due intellettuali si instaurò una profonda amicizia, data dalla comunanza di vedute. Ne è ulteriore prova una lettera inedita di Carelli conservata nel Fondo Baruffi della Biblioteca storica della Provincia di Torino indirizzata da S. Pietroburgo il 6 maggio 1847 all'ecclesiastico, che qui trascrivo:

Ill.mo Sig. Professore

Pietroburgo li 6 maggio 47

Mi permetta che compia ad un dovere verso dalla S. V. ill.ma, ringraziandola delle due commendatizie, favoritemi l'una per Mosca, l'altra per Pietroburgo. Tengo ancor in serbo la prima di cui approfitterò al mio passaggio in quella città, ed ho rimesso la seconda al gentilissimo Sig. Carlo Cramer. Egli gode ottima salute; non così il padre, infermo già da lungo tempo. S. Ecc. il Gen. Florio fu sepolto nella scorsa settimana nella stessa mattina, in cui io, ignaro della sua morte, mi recai alla sua casa per portarle i di lei saluti. La Neva ieri soltanto si liberò dal suo lenzuolo di ghiaccio: le contrade di questa capitale, e le corti non ne sono ancora affatto sgombre. Mi si dice, che a memoria d'uomo, la stagione non sia mai stata tanto in ritardo, quanto quest'anno.

Domani prendo la via d'Arcangelo, e stante il cattivo stato delle strade, mi consumeranno non meno di 15 giorni. Da Arcangelo passerò a Mezen, ove mi propongo di cacciare, e pescare e quindi a Mosca, e Niini Novgorod, e finalmente ritornerò a Pietro brugo per imbarcarmi.

Regoli di riverirmi il Cav. Genè e di credermi con distinta stima
della S. V. ill.ma

Devot.mo Obb. Servitore

Giacomo Carelli

Come si evince da questa breve missiva, Carelli compì anche un viaggio in Russia, sinora non documentato nella peraltro esigua letteratura su questo affascinante personaggio. Pur nella sinteticità, è interessante notare alcuni aspetti che illuminano su taluni particolari delle modalità di viaggio nell'Ottocento, e di Carelli in particolare. I viaggi di Carelli sono, è vero, segnati dallo spirito dell'avventura, ma questo non vuol dire non

pianificazione. Il letterato varallese cercava l'ignoto, l'altrove, ma ciò non significava essere sprovveduti. Tutti gli itinerari del Carelli, sia verso il Nord Europa sia verso il Sud del continente, sono caratterizzati dalla presenza di una meticolosa rete di persone fidate a cui appoggiarsi, garantita dalle lettere di presentazione (le "commendatizie" presenti nel testo della lettera trascritta sopra), il che fa pensare a Carelli come un attento viaggiatore, che prima di tutto era un attento calcolatore del rischio. Ne è ulteriore prova che nel 1844, prima di affrontare il viaggio a Capo Nord, grazie ad un'altra commendatizia sempre firmata dall'Abate Baruffi, ottiene importanti informazioni tecnico - scientifiche dal celebre astronomo norvegese Hansteen. Quindi gli itinerari percorsi da Carelli, lungi dall'essere l'esaltazione dell'improvvisazione, sono, laddove possibile, pensati e programmati con estrema lucidità e chiarezza, qualità che si riflettono anche sulla sua scrittura, conferendole un particolare pregio ed interesse.

ALESSANDRO MANZONI

"Il Carne in morte di Carlo Imbonati" è generalmente considerato il primo testo interessante e risale al 1805. E' una data importante perché Manzoni si era trasferito da Milano a Parigi, dove viveva la madre Giulia Beccaria con il nobile milanese illuminato Imbonati. Da notare la grande influenza della madre su Manzoni che caldeggiò il matrimonio con Enrichette Blondel. Il primo Manzoni è come Foscolo, democratico e giacobino, nel 1810 recupera la Fede, abbandonando atteggiamenti di sinistra e diventando liberal cattolico, sposando un'ideologia borghese cattolica, sostenuta nei Promessi Sposi. Manzoni allora era un intellettuale di provincia, con un'educazione tradizionalista; a Parigi viene a contatto con un gruppo di intellettuali di stampo illuministico, gli ideologi. Non potremmo aver avuto il Manzoni poeta della storia se non fosse stato influenzato da un esponente degli ideologi, Fauriel, che lo guidò alla filosofia della storia, ad un'analisi non accademica. Manzoni poi ricercherà una fenomenologia della storia che si coniuga con il progetto di Dio, la Provvidenza. Dal 1801 al 1810 si sviluppò la produzione giovanile di Manzoni qui siamo a metà strada. nel 1810 si avrà

la conversione, evento fondamentale perché il recupero della Fede segnerà un cambiamento culturale, politico, morale, politico in Manzoni. Il Manzoni del periodo giovanile è un classicista in conformità con l'educazione impartitagli dai Gesuiti e trovava i suoi modelli in Monti per i rimandi dotti e in Foscolo per l'erudizione e gli ideali repubblicani. Era un contestatore della tirannide politica e religiosa e un sostenitore dell'ideale pedagogico (dato quest'ultimo che rimarrà sempre in lui). Gli ideologi non sono letterati ma filosofi e quindi non intervengono a modificare il gusto di Manzoni, che avrà una lenta evoluzione, trovando una grossa maturazione negli anni Venti. Il giovane Manzoni è abbagliato dal classicismo esteriore ed più vicino al classicismo scenografico di Monti che al classicismo interiore di Foscolo. Dopo il 1810 abbandona questo per farsi poeta cristiano. La prima sua opera è il trionfo della libertà, un poemetto allegorico dove si vede la fisionomia democratica manzoniana. Infatti si scaglia contro la tirannide presente e presenta la delusione verso Napoleone traditore dell'ardore rivoluzionario (è come il Foscolo ortissiano): da una parte c'è l'esaltazione, dall'altro si ha l'amarrezza e lo sdegno per l'età contemporanea. Nei Sermoni critica il costume dei tempi, riprendendo lo sdegno polemico e la satira di un suo grande modello, oltre a Monti e a Foscolo, Parini. L'Adda è un poemetto idillico di ispirazione pariniana per certi versi. L'Urania (1809) è un poemetto neoclassico che tratta il tema della funzione civilizzatrice delle Arti, tema caro alla cultura neoclassica già trattati in Monti nella Musogonia e poi dopo da Foscolo nelle Grazie. Comunque già verso la fine di questo periodo, e prima della conversione, Manzoni avverte che la cultura classicista è stantia, animato dal desiderio di una letteratura nuova, con la volontà di svecchiare la letteratura italiana. Dal 1810 al 1820 tenta appunto questo. Tutte le opere di Manzoni sono tasselli di questo itinerario, che vien a coincidere con il Romanticismo. Manzoni non è un poeta, è un ricco signore che invece di vivere nell'ozio, vuole dare un contributo tramite la letteratura alla civiltà italiana. Manzoni è un teorico della letteratura, vuole rinnovare la letteratura tentando strade mai esplorate prima come quella del romanzo storico. Nel carne in morte di Carlo Imbonati vi sono intuizioni grandiose che influiranno sul Manzoni futuro che qui non aveva ancora elaborato una poetica propria. Il carne è un poemetto allegorico visionario, che riprendendo un modulo classico frustrato, dove immagina di essere visitato dall'anima di Imbonati, intellettuale che Manzoni amava perché modello dell'aristocratico, già cantato da Parini nell'Educazione. L'anima di Imbonati parla a Manzoni e dà il suo testamento spirituale, fatto di precetti di vita e di poesia. I primi consigli di Imbonati sono moraleggianti, invito a un giusto mezzo aristotelico, invito a non intervenire a

compromessi manifestando robustezza di tempra e purezza di intenti (come Parini e Foscolo). Poi sottolinea Imbonati la necessità di un giusto distacco dalle cose che devono essere sperimentate, ma ad cui non si deve diventare schiavo. Si delinea la figura del giusto solitario, nobile, magnanimo, legato all'idea dell'intellettuale manzoniano, sulla scorta di Foscolo. Sdegnoso che vive in un nobile isolamento che vive in una torre d'avorio, non scendendo a patti e affermando la grandezza del proprio io che non è in rapporto dialettico con il reale. Il chiasmo finale sintetizza quella che deve essere una robusta coscienza, forte, non compromissoria tesa al bene. In questo discorso spiccatamente moraleggiante ci sono nuclei di meditazione e ammonimenti letterari, come il sentir e e meditar e il seguir il santo vero, inteso come sacra, inviolabile necessità di aderire alla verità. Sono intuizioni queste del Manzoni maturo, sentire cioè provare sensazioni e sentimenti e meditare cioè pensare. Dunque sentimento e ragione sono già i primi postulati dell'arte e della letteratura fin dalle prime opere di Manzoni. Il rapporto tra Imbonati e Manzoni nella finzione letteraria è un po' il rapporto che postula tra sé che è Imbonati e il lettore che è Manzoni, che deve apprendere. Il fine non è solo scrivere ma leggere. Il fine dell'arte neoclassico è edonisticamente il bello, sia pure arricchito in Foscolo, che persegue un'idealità e finalità interna. Però fin da questo carne si vede l'eteronomia dell'arte, secondo il critico De Castris. Per Manzoni l'arte non si giustifica di per sé. L'arte deve avere una finalità posta fuori di sé, perché attraverso il sentimento si approda a una riflessione morale rivolta al bene. Anche se Foscolo irrobustisce il concetto del bello, Manzoni vi oppone la coscienza morale, il bene morale, che è per ora vago e di connotazioni laiche, ma dopo il 1810 questo bene diventerà il Bene, il bene cristiano, Dio. questo è un pilastro dell'arte manzoniana: l'arte deve essere etica fuori di sé per guidare alla coscienza che poi diventerà coscienza cristiana. In una lettera del 1823 Manzoni sottolinea come l'arte abbia come fine l'utile per lo sviluppo della coscienza, il vero per oggetto e l'interessante per scopo. Imbonati poi invita Manzoni a non tradire il Santo vero, l'inviolabile vero. L'arte può compiere la sua funzione sentimentale e riflessiva solo se ha come oggetto il vero per educare. L'arte di Manzoni è informata a questo realismo e oggettivismo. La letteratura deve essere la ricostruzione della verità espressa, come capi Manzoni, al massimo grado nella storia. Quando Manzoni proclama l'adesione alla realtà e la sincerità d'espressione e di ispirazione, concetto pilastro della sua arte, formula un concetto prettamente romantico, lontano dalla cultura neoclassica: il mito di Monti è invenzione non è vero è falso, le illusioni stesse di Foscolo sono suggestioni emotive legate alla soggettività. Manzoni non è mai soggettivo e quindi è già un

romantico ante litteram. La letteratura classica è invenzione, anticipa il pensiero romantico che distingueva tra poesia d'imitazione e poesia rivolta al vero. Manzoni abbraccia poi il romanzo storico perché lo crede oggettivo, poi in età matura lo abbandona perché nel romanzo storico c'è lo storico ma c'è anche il poeta. I Promessi Sposi sono il tentativo di una immensa ricostruzione storica espressa in parte anche nelle tragedie. Manzoni è in antitesi con Leopardi a cui importa il suo realismo interiore; invece Manzoni cerca un realismo oggettivo, la ricostruzione dinamica del vero non individuale, ma dei popoli espresso nella storia. Il Carme presenta novità sotto il punto di vista del contenuto, anche se nella forma appare ancora classica. Manzoni ha dei grossi problemi di linguaggio solo nel romanzo riesce ad essere innovativo tramite la risciacquatura in Arno, cioè adottando il fiorentino borghese contemporaneo. Manzoni dal punto di vista formale non riesce a liberarsi dalla tradizione come poeta. Adotta ancora un linguaggio aulico, ma si emancipa nella struttura metrica usando settenari, ottonari, decasillabi, che presentano un andamento ritmico tipico della ballata. L'endecasillabo sciolto è usato ancora qui ma poi lo abbandona, ma il lessico e sintassi rimangono ancora classici, presentanti costrutti retorici e iperbati. Nel 1810 Manzoni grazie alla moglie Blondel e al confessore di lei Tosi prima si converte al Calvinismo e poi al Cattolicesimo. Si ritrasferisce a Milano con soggiorni a Lesa e a Stresa dove ha contatti con Rosmini. Sono molte le concezioni manzoniane che si sviluppano in seguito a questo: Inni sacri, composti dal 1812 al 1815 (la Pentecoste sarà pubblicata nel 1822). Manzoni compone nel 1815, un anno prima che il Romanticismo esploda in Italia con la polemica con i classicisti, dando testimonianza di una letteratura nuova. Gli inni sono la Resurrezione, Natale, Passione, il Nome di Maria e dovevano essere dodici, dedicate alle feste più importanti del calendario liturgico. Questi inni si rifanno all'innografia cristiana e hanno uno schema fisso con l'enunciazione del tema, la rievocazione del tema religioso, le conseguenze morali e dottrinali dell'evento narrato. Gli Inni sacri ci appaiono come approfondimenti dei misteri di una Fede che aveva abbracciato da poco (era infatti un neofita). È una poesia essenzialmente religiosa, importante però l'innovazione della letteratura che segue due direttive fondamentali nell'itinerario manzoniano sottolineate nel suo scritto teorico fondamentale la lettera a M. Chauvet. Queste due direttive sono la sliricizzazione della letteratura e l'esorcizzazione dell'invenzione, già espresse con il sentir e meditar e il santo vero. Negli Inni sacri Manzoni rompe con la tradizionale lirica italiana, che era una poesia di maniera petrarchista, soggettiva, effusiva (anche Leopardi era legato a questa tradizione) espressa con una lingua classicista. Manzoni invece non

si pone al centro, canta un elemento oggettivo, la Fede, il rapporto tra fedeli e Dio, che è oggettivo e vero. Gli Inni non sono una poesia sentimentale soggettiva, sono una sorta di lauda, di sacra rappresentazione dove al centro c'è la presenza oggettiva del divino e il rapporto uomo e Dio. Soprattutto è notevole la Pentecoste dove non c'è mai la dimensione del singolo, ma l'umanità che prega in una prospettiva corale. Il discorso lirico italiano aveva soluzioni retoriche comuni come il mito e la mitologia. Manzoni rifiuta la mitologia, perché è falsa non aderente al vero, in quanto solo Dio e la Fede sono veri. La mitologia è ornamentale, legata alla ricerca del bello. La ricerca del bello non interessa a Manzoni, che la sostituisce con la ricerca del vero. Manzoni rifiuta quindi la vecchia poesia italiana, non è animato dalla tensione al bello, ma gli interessa la ricerca del vero universale. Il discorso lirico di solito mirava all'euritmia, alla concinnitas, elementi che convergevano verso il bello, Manzoni rifiuta questo e ricerca un discorso anche dissonante, duro, non composto e brutto. Questo accade non perché Manzoni sia un poeta alle prime armi, ma perché cerca un'innovazione, ponendosi come lui che scardina gli elementi tradizionali. Un altro elemento è l'esorcizzazione dell'invenzione: prima degli Inni sacri la poesia italiana è fantasia, creazione del soggetto ed era un universo che viveva con regole interne. Poesia legata a due norme il sistema letterario e quelle imposte arbitrariamente dall'autore. Manzoni sceglie una poesia vera che si rifà al Vangelo, che è la Cosa più oggettiva che c'è, perché è la parola di Dio. Individua cosa sia il vero e poi ricerca il vero nella storia, raggiungendo alla fine una compresenza di Fede e di Storia. L'arte per Manzoni non è mai arte gratuita che ha come fine non il piacere estetico, ma deve avere finalità che trascendono. Solo facendo riferimento alle verità della Fede, la poesia può essere morale e educare, insegnando che tutta la parabola esistenziale umana è contenuta nella verità del Vangelo.

La Pentecoste

L'opera ha avuto una gestazione lunga e diverse redazioni. La festività liturgica è quella della Pentecoste, la discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli, cinquanta giorni dopo la Resurrezione di Nostro Signore. Gli Apostoli così possono diffondere il Vangelo. Lo schema è quello degli altri inni, ma a differenza degli altri non insiste tanto sulle conseguenze teologiche, insiste di più sulle conseguenze dello Spirito Santo e l'invocazione affinché lo Spirito riaccenda sull'umanità. Ai versi 1 - 48 nella prima sezione Manzoni rievoca l'evento storico della Pentecoste, la discesa dello Spirito Santo sulla Chiesa. La Chiesa dopo la morte di Cristo era smarrita e timorosa e Manzoni esprime

questo concetto attraverso le interrogative retoriche. Manzoni si chiede dove fosse la Chiesa quando Cristo fu portato sul Golgota e quando sali al Padre per redimere l'umanità con il suo sacrificio. La Chiesa in quei momenti epocali si era chiusa. La Chiesa soffre, prega, come esercito militante che conquista tutto il mondo in antitesi a quella inerte emerge. La Chiesa vista da Manzoni come un organismo vivo, segnal dei popoli in virtù della forza dello spirito rinnovatore. Solo così la Chiesa ha la forza di predicare il Vangelo. L'immagine negativa della Chiesa inerte e passiva quello che per Manzoni non deve essere, Don Abbondio è il simbolo di questo. La Chiesa è impegno e militanza deve vivere con i fedele, ciò rappresentato da Federico Borromeo e Fra Cristoforo, l'uno esempio di grande santità, l'altro di umiltà; entrambi improntato al servizio. La Chiesa per Manzoni non è dogma, ma visione evangelica. Tra i versi 48 e 80 Manzoni enuclea il messaggio più grande della Chiesa, il messaggio di liberazione portato agli oppressi. Manzoni, che in gioventù, era democratico e libertario è sempre consapevole delle contraddizioni della Storia: la risposta al male non era la rivoluzione con le armi (come lo era per il giovane Foscolo o anche per il giovane Manzoni), ma la Fede, il Cristianesimo che è liberazione. Manzoni si serve di tre figure, dell'adoratore di idoli dei pagani che invita a liberarsi degli dei; poi si rivolge alle spose con il pongo asceto, pronti già a partorire, non invocano più Giunone la pagana dea delle partorienti venerata con l'epiteto di pronuba. La schiava deve invocare Dio e non temere più che i suoi figli siano schiavi. Tutto questo accade perché il sacrificio di Cristo è rivolto all'intera umanità. Ora gli uomini sono nuovi e hanno una nuova pace, una pace che il mondo deride, ma che il mondo non può rapire. Questa è la salvezza eterna. Il Cristianesimo per Manzoni è democratico, perché si rivolge a tutti soprattutto agli umili e oppressi, veri figli di Dio non eroi, come la schiava simboleggiata qui. Nei Promessi Sposi il vero protagonista della Storia non è il principe ma il popolo. Dio guarda con favore il popolo e vuole redimerlo. C'è una connotazione di fratellanza che caratterizza il Cristianesimo. Per Manzoni i piccoli e gli umili sono più simili a Dio. La Fede, in quest'ottica, è riscatto sociale per quelli che soffrono nella vita. Il Regno dei Cieli è destinato soprattutto agli uomini. La voglia di rivoluzione è totalmente assorbita dalla Fede. Nei versi 80 - 141, Manzoni invoca lo Spirito Santo, affinché il mondo umano possa ancora coincidere con il disegno degli uomini. Fa un ritratto degli uomini riscattati dalla forza dello Spirito. Quest'ultima parte della Pentecoste è preghiera di tutta l'umanità (dimensione corale). Il critico Sapegno parla di lirica - antilirica, importante per il discorso della sliricizzazione: Manzoni rifiuta ogni soggettivismo e ogni tipo di poesia effusiva. Pentecoste è una

preghiera che si innalza da una voce non del singolo, ma dell'umanità; la voce del poeta si è fusa con la voce dell'intera umanità. Quel noi è importante perché non è plurale maiestatis, ma dimensione corale. E' una preghiera rivolta da tutte le parti per avere l'aurea consolatrice dello Spirito Santo e per portar amor nei cuori dei fedeli. Manzoni immagina la forza vivificante e delinea modelli morali vivificati dallo Spirito Santo, che costituiscono l'ossatura del suo pensiero morale che ritorna nei Promessi Sposi. La Fede attutisce la superbia, dona pensieri virtuosi e poi si rivolge Manzoni alla terza Persona della Trinità: come il raggio del sole dà vita alle creature, diffondendosi, così lo Spirito Santo fa altrettanto, che è alito di vento ristoratore per i felici, tempesta per il violento, e grazie a Lui i lamenti del povero diventa gioia, perché assomiglia a Cristo, il primo dei poveri; porta la purezza nei fanciulli, alla e giovani la pudicizia, alle suore il segreto amore che il mondo non conosce, modera i baldi giovani e gli adulti, promettendo la salvezza eterna di chi muore. Solo la Fede è garante della moralità: per Manzoni non esiste una moralità laica. Lucia sarà esempio della pudicizia, Gertrude sarà l'esempio negativo dell'amor segreto. Per quanto concerne temprare i giovani, valga l'esempio di Renzo che alla dice "ho imparato". Emerge la natura democratica e egualitaria del Cristianesimo. La Religione si rivolge al povero; la Religione insegna al povero a non fare la rivoluzione ma ad aspettare il premio, il riscatto nell'altra vita, ma insegna, nello stesso tempo al ricco a non prevaricare i poveri e a donare a loro. Religione è fondamento della società (vedi Osservazioni sulla morale cattolica), perché è garante di concordia e di pace. La Fede garantisce l'armonia delle classi. Senza Fede ci può essere solo conflitto, anarchia tra le classi. Manzoni quindi vuole dare un contributo per formare uno stato liberale cattolico, in cui i liberali siano orientati anche sorreggere i poveri. Infatti il capitalismo cattolico è di matrice cattolica, pensiero confluito anche nell'assistenzialismo. Il ritmo della Pentecoste è molto incalzante: Manzoni rifiuta il metro erudito della letteratura italiana, l'endecasillabo, e usa il settenario metro concitato, svelto, popolare, come il contenuto. Ma il linguaggio poetico è ancora aulico con una sintassi classica, ci duo Manzoni si libererà solo nel romanzo.

Dopo gli Inni sacri

Dopo gli Inni sacri il discorso poetico manzoniano evolve nelle Odi politiche e civili, Marzo 1821 e il 5 Maggio. E' un periodo importante per Manzoni, nel quale si cimenta

nel filone storico- patriottico. Marzo 1821 esprime l'auspicio che l'esercito piemontese si unisse ai liberali piemontesi autori dei moti: è un'opera più patriottica rispetto al 5 Maggio, dedicato alla morte di Napoleone. Manzoni aveva fatto dei tentativi precedenti con Aprile 1814 e il proclama di Rimini (dedicato a Gioacchino Murat), esiti secondari. Nello stesso tempo si dedica alla tragedia con il Conte di Carmagnola e Adelchi. Le due odi sono importanti per la ricerca di una letteratura nuova. Manzoni così viene ulteriormente a definire il vero, condizione necessaria per fare poesia, già delineato nel Carme in morte di Imbonati: ora non è più il vero della Fede (Inni sacri), ma il vero della storia. All'arte neoclassica basata sul mito, sull'emotivo, sul soggettivo (Foscolo), Manzoni sostituisce il vero oggettivo della storia. Allontanamente da parte di Manzoni dal classicismo: le odi rappresentano un'adesione implicita al Romanticismo esplicitata poi nella lettera al marchese Cesare d'Azeglio sul Romanticismo. Non dobbiamo assegnare però a Manzoni il Romanticismo gotico europeo, ma il Romanticismo pedagogico teso al vero del Conciliatore e di Berchet (anche Marzo 1821 presenta una continuità con il giuramento di Pontida di Berchet). La letteratura per Manzoni è rivolta ai sentimenti del popolo, fonte e destinatario dell'opera d'arte (vedi lettera semiseria di Grisostomo al figlio di Berchet dove si enuncia che la letteratura ha il compito di pascere il popolo di pensieri non di vento). Questo tipo di poesia è tesa alle istanze del Risorgimento. Manzoni si aggancia a questo anche se la sua visione della storia è più robusta. Manzoni interpreta la storia alla luce della Fede, fondendo il vero della Fede con il vero della Storia. Il testo manzoniano Marzo 1821 ha carattere propagandistico e parentetico a stimolar l'amor di Patria nel popolo cos' ad indurlo all'azione.

Marzo 1821

La poesia prende spunto dai moti dei liberali piemontesi guidati da Santorre di Santarosa. Manzoni precorre le tappe e auspica che i Piemontesi si unissero ai liberali lombardi. Per il pericolo degli Austriaci distrusse il testo, lo ricordò poi a memoria e lo pubblicò nel 1848 con aggiunte contemporanee sulle Cinque giornate e sulla Prima guerra d'indipendenza. L'epigrafe è interessante perché dedicato a Teodoro Koerner, poeta e soldato morto a Lipsia nel 1813 per la libertà della Germania. Con il termine Germani in Italia si designavano non solo i tedeschi, ma anche gli austriaci, gli oppressori. L'opera manzoniana non era grettamente patriottica, la sua riflessione è più ampia e tesa alla libertà di tutti i popoli, concetto che sta a cuore ai grandi romantici se pensiamo anche allo stesso Byron che muore per la libertà della Grecia. La riflessione storica di Manzoni

dunque va al di là delle istanze di Patria. E' importante la struttura retorica dell'ode. Manzoni si dimostra qui un poeta ingenuo alla maniera dei romantici, recuperando la funzione primaria e originaria della retorica, strumento per persuadere non ornamento e abbellimento fine a se stesso.

5 Maggio

In Italia la notizia della morte di Napoleone giunse due mesi dopo e Manzoni la lesse sulla Gazzetta di Milano. Manzoni sente il bisogno di scrivere qualcosa su di lui. Il giovane Manzoni non poteva amare il traditore dello spirito della Rivoluzione francese; il Manzoni maturo da liberale moderato non poteva amare la posizione imperialistica. Il 5 maggio non è lode o oltraggio a Napoleone, ma meditazione sulla storia attraverso l'esempio di Napoleone, che è stato strumento, in chiave religiosa, atto a realizzare il piano imperscrutabile e salvifico della logica di Dio. Napoleone è un binocolo rovesciato, colui che è stato un grande uomo, arbitro di due secoli, è nulla al confronto di Dio che è creatore e ordinatore. Manzoni ha grossa perplessità riguardo all'agire umano anche dei grandi uomini e per contro ha grossa fiducia in Dio, che è il vero protagonista dell'ode, in quanto motore della Storia. De Sanctis a proposito del 5 Maggio aveva evidenziato che Manzoni non espose la storia di Napoleone attraverso l'evoluzione delle tappe, ma procede per sintesi o per scorcio, presentando tre o quattro drammatici che da un lato permettono a Manzoni di dare sfogo alla sua fantasia con grande abilità pittorica e sinteticamente rappresentano la vita del generale. La prima immagine è quella della morte: rappresentare Napoleone morto serve a svalutare il mito dell'eroe. Manzoni non rappresenta l'eroe, ma Napoleone uomo dolente aiutato da Dio. Foscolo invece era fautore del grande individuo che si impone sugli altri. La concezione della storia manzoniana non è classica, foscoliana, ma cristiana e paolani, dove i protagonisti non sono i principi o gli eroi, ma gli umili (questo si vede nel romanzo storico manzoniano). Il protagonista non è il trionfatore ma sono gli umili, i piccoli secondo il paradosso paolino; i grandi come Federigo Borromeo devono porre la propria superiorità al servizio degli umili. Il corpo immemore, immobile, orba è una scansione potente di un'immagine che emerge per pensosità e staticità. Si avverte una tensione verticale di fronte al mistero della vita e della morte di Napoleone; vi è una risposta allora meta storica e metafisica. Da una figura verticale c'è l'esigenza dell'ascesa all'Assoluto, al trascendente. Tra i versi 37 e 38 si ha una sintetica rappresentazione dell'epos napoleonico dal verso 25 dove attraverso la metafora del fulmine e del baleno si sottolinea l'improvviso deflagrare

della potenza imperialistica di Napoleone. La terza immagine, quella più trionfalistica presente al verso 49 presenta Napoleone come colui che racchiude il senso e il significato di due secoli. La quarta immagine al verso 60 presenta lo scorrere inerte dei giorni dove Napoleone è condannato al non agire. Spicca l'immagine della Bella immortale, che è Dio, il vero protagonista che è vicino a ogni uomo. Binni sostiene che il 5 maggio non è esaltazione di Napoleone, non è analisi storica, ma testimonianza dell'incontro tra storia e Fede, in cui la prima, la storia è salvata e purificata da Dio. Dio darà a Napoleone il premio oltremondano perché è stato strumento del pensiero della Provvidenza. Il verso storico appare evidente: è il modo per dare oggettività e autenticità. Ma il compito del poeta non è solo la ricostruzione fattuale: il compito del poeta è attraverso la storia ricostruire ciò che è stato perso dalla storia, la psicologia, i sentimenti, l'interiorità dei personaggi agenti nella storia. Manzoni scandaglia l'animo umano di Napoleone non solo in prospettiva storica. Questo è il vero poetico. Il vero storico e il vero poetico si trovano fusi nelle tragedie e nei Promessi Sposi. L'inizio forte da qualche critico è stato paragonato agli incipit di Beethoven. Esordio solenne e lapidario. La presentazione di Napoleone morto serve implicitamente a sottolineare la vanità della gloria umana. Foscolo invece sottolinea l'immortalità della gloria umana. Si assiste alla svalutazione manzoniana della concezione classica, virile e pagana: l'eroe è morto (ei fu). Questo elemento deriva dal Cristianesimo. Foscolo ha una concezione paganeggiante basata sul culto degli eroi e sull'immortalità, qui invece il vero protagonista è Dio. l'immagine della cruenta polvere, la terra insanguinata dalla guerra allude a un giudizio negativo sulla storia (forse retaggio del Manzoni giovane), dominata dalla sofferenza. Atteggiamento sfiduciato dovuto forse a influenze gianseniste. la Storia è sopraffazione, guerra, calcolo politico è il luogo dove trionfa il male e la violenza. La Fede mitiga questo e avvolge il male in una visione ottimista. Dio si serve del male per fini imperscrutabili. Manzoni esprime un ottimismo cristiano, Foscolo un ottimismo liberale, Leopardi un pessimismo. La poesia di Manzoni è atta a cogliere il senso storico di Napoleone, che fa risaltare la piccolezza degli uomini dinanzi a Dio e la grandezza di Dio. la vicenda storica si fonde con quella religiosa. La Storia è uno svolgimento di Dio. Manzoni dà qui la giustificazione della storia. Il vero poetico è la ricostruzione dell'animo di Napoleone, mettendo in evidenza i movimenti che hanno messo i movimenti che lo hanno spinto ad agire, ottenendo quello che era impossibile per un borghese militare il titolo imperiale. Tale è la sua grandezza che sembra quasi sostituirsi a Dio (l'altare è luogo deputato a Dio). Manzoni tenta di ricostruire ciò che è stato tralasciato dagli storici, però non

inventando nulla perché si basa sulla realtà storica. Manzoni paragona poi il destino di Napoleone a quello del naufrago che cerca approdo. Napoleone guarda al passato per cercarne una chiave di lettura nel tentativo di scrivere la sua biografia, con mano stanca su pagine eterne: eterne non perché destinate ad essere eterne, ma perché lunghe a scrivere. Napoleone è prigioniero del ricordo del proprio vittorioso passato come Ermengarda nell'Adelchi prigioniera del ricordo della sua felicità matrimoniale. Lo strazio di Napoleone è consolato da Dio, dalla Bella immortale, la Fede. Vi è un contrasto tra umano e divino. La gloria umana è caduca, peritura, inutile ed è contrapposta alla gloria vera di Cristo, acquisita con il sangue, con la sofferenza della Croce. Napoleone proprio perché ha provato la sofferenza, così viene purificato dal male compiuto. La sofferenza è legata al concetto di provvida sventura, viatico per ottenere il soccorso di Dio e il premio ultraterreno. Napoleone va in Paradiso perché è vinto, soffre, è diventato da primo l'ultimo. Con la sua parabola testimonia questo. Si può ritornare alla Casa del Padre solo se l'uomo soffre, è umile, perché lo accomuna con il martirio di Cristo. La caduta di Napoleone è sublimata dalla Fede: si ha il trionfo della Fede. Il vero significato della storia sta solo in Dio. Tutta l'ode è una grossa antitesi tra Napoleone e Dio, dannazione e mistero della salvezza, terreno e celeste. Tutto il testo è dominato da antitesi. La concezione del 5 maggio è pessimistica e fortemente millenaristica, visione spaccata della vita. Solo nei Promessi Sposi Manzoni troverà la serenità, la serena ricomposizione di ogni situazione apparentemente problematica in Dio.

Le Tragedie

Intorno agli anni in cui aveva dato prova di poesia civile, tra il 1816 e il 1820 scrive il Conte di Carmagnola e l'Adeschi, scritto tra il 1820 e il 1822. Manzoni si cimenta con un genere nuovo per lui, il dramma, il genere tragico. Manzoni quindi deve fare i conti con una lunga tradizione che aveva trovato in Alfieri nel Settecento un grande esponente. Anche qui Manzoni va alla ricerca di nuovi stilemi per una letteratura moderna. Si stacca dalla tragedia classica erudita. La prima novità è l'argomento non è la mitologia, ma il vero storico. Questo proietta Manzoni nella contemporaneità vicino ai romantici. Manzoni vuole fare quello che avevano fatto i primi romantici tedeschi, gli Sturm, che si erano dedicati al teatro. Non più la Myrrha alfieriana con il mito delle metamorfosi ovidiane, il centro per Manzoni è la storia, luogo in cui si riscontra l'imprescindibile intervento provvidenziale di Dio nelle vicende umane. Rifiuta poi le unità di luogo, tempo, azione aristoteliche, rispettate da Racine e Alfieri, esponenti del teatro classico.

Anche Alfieri in Filippo II e la congiura dei Pazzi si dedicò ai fatti storici, ma svuotati del loro significato. I fatti in Alfieri si svolgevano in un giorno (unità di tempo), sulla stessa scena (unità di luogo) e non si intrecciavano i fatti. Manzoni vuole ricostruire il contesto e la psicologia dei personaggi che hanno spessore. Conta il contenuto morale e religioso. Fin da Aristotele è importante la catabasi del grande personaggio, dimensione individuale tipica del teatro tradizionale; in Manzoni però c'è anche la dimensione corale, ad esempio in Adelchi emerge il popolo latino, come i Promessi Sposi. In Manzoni c'è l'innovazione del coro, luogo dove il dramma individuale è proiettato in dimensione corale e anche cantuccio lirico dove Manzoni esprime opinioni morali e politiche e chiosa i fatti. Il narratore nel teatro è assente e in tal senso è molto diverso dal romanzo. Manzoni recupera la funzione del coro come angolo del poeta, diverso dal coro greco. Anche attraverso la tragedia, Manzoni vuole svecchiare la letteratura. Il Conte di Carmagnola è incentrato sulla parabola esistenziale e storica di Francesco Bussone, capitano di ventura del Quattrocento. Il contesto storico è la lotta tra signorie e qui in particolare tra il Ducato di Milano e la Repubblica di Venezia. Prima il conte è al servizio di Milano e poi passa al soldo di Venezia; vince poi i Milanesi a Maclodio dove dimostra clemenza e per questo viene condannato a morte dal Senato della Repubblica. E' il dramma dell'uomo vittima del male della storia; il conte ha un animo nobile, generoso, vittima dei calcoli politici. Vi è l'urto tra ideale e reale, urto tra magnanimi e personaggi gretti, improntati solo a pensare alla ragion di stato che porta alla fine e alla morte dei magnanimi. La storia diventa arbitrio e prevaricazione (pessimismo storico). Da una parte ci sono i grandi vinti animati dal codice morale cristiano, giusti come il Conte, Adelchi, Ermengarda, sconfitti dal sangue della storia. Sconfitti sì, ma avranno in virtù della provvida sventura (Adelchi), il premio eterno, perché simili nella sofferenza a Cristo. La giustizia e il ben si possono realizzare solo con una visione ultraterrena. Questo pessimismo giansenista viene superato solo nei Promessi Sposi. La lettera a M. Chauvet è molto importante: il critico francese aveva, leggendo il Conte di Carmagnola, fatto delle osservazioni negative sull'abolizione delle unità di luogo, tempo e azione. Manzoni a queste posizioni ribatte con la lettera, che va oltre il contingente. Infatti la lettera contiene la riflessione sulla drammaturgia manzoniana e sull'arte manzoniana in generale. La lettera è così un documento importante per comprendere l'ispirazione del teatro manzoniano: attraverso essa comprendiamo le opere successive. Concepita nel 1820, la lettera può essere divisa in due parti. La prima è la pars destruens che è una confutazione della letteratura che segue i vecchi dettami, la seconda, che è la pars construens, è l'enunciazione del progetto.

Nella prima parte Manzoni attacca le unità aristoteliche, la divisione dei generi classicista (già dalla Poetica) e rifiuta concetti come imitazione, erudizione, peso retorico, tutti elementi classicisti. Questo attacco può essere considerato un manifesto del Romanticismo italiano. Ma Manzoni, è da notare, non contesta il classicismo, appellandosi alla fantasia, alla libera espressione, ma perché è lontano dal vero. Vero e invenzione sono due polarità in Manzoni: poesia è sinonimo di vero e il vero come valore intangibile deve essere rispettato dalla poesia. Egli dunque contesta la poesia accademica - classica in cui è cresciuto e la letteratura romantica intesa come soggettivismo, patetismo, espansione dell'io. La letteratura negativa si contrappone alla letteratura del vero, espressa nella pars construens. Se nel carne in morte di Imbonati il vero appare come una indefinita adesione al reale in una sincerità d'ispirazione e negli Inni sacri è un vero religioso, ora il vero è storico nel senso di una ricostruzione oggettiva della dinamica del vero. E' una ricostruzione dei fatti storici e delle cause che li hanno generati. Questa ricostruzione deve essere profonda, non solo bisogna ricostruire la cause oggettive, ma anche quelle soggettive. Se nella tradizione i poeti inventavano fatti fasulli, con una creazione arbitraria e ad essi collegavano sentimenti fasulli (vedi Alfieri), Manzoni, invece, si propone di ricostruire autenticamente i fatti (vero storico), ma anche di ricostruire ciò che hanno sofferto, pensato, voluto i protagonisti (vero poetico). Il poeta secondo Manzoni arricchisce il lavoro dello storico, perché dai fatti deve risalire ai sentimenti, che sono veri perché sono scovati attraverso la storia. Compito del poeta non è solo, come lo storico, quello di ricostruire battaglie e eventi, ma ricostruire quello perduto dalla storia, i sentimenti, l'interiorità delle persone che hanno prodotto gli eventi con l'intento del recupero dei moventi psicologici. Solo unendo vero storico e vero poetico si può superare il concetto di letteratura chiusa in se stessa o vista in prospettiva edonistica. Questa fusione porta al formarsi di una coscienza. Solo con il vero storico lo spettatore può vedere il male, il bene nella realtà della storia e a guidarlo a una simpatia per il bene e a un'avversione per il male. Lo storico si ferma solo alla realtà fattuale, mentre il poeta va al di là. Il teatro è il luogo in cui convergono meglio vero storico e vero poetico, basato sull'azione fattuale, fondato sulla scena e sul dramma. Senza mediazione dell'autore, il teatro rappresenta il vero storico e attraverso la mediazione del vero storico si ricostruisce il vero poetico, ciò che hanno pensato i personaggi. Ecco perché Manzoni si dedica al teatro, ma lo abbandona perché nel romanzo c'è una visione oggettiva; nel teatro c'è sempre l'individualità dei grandi personaggi, il dramma è sviluppato in dimensione lirica letteraria. Manzoni rifiuterà Adelchi definito il mio

piccolo mostro romantico. Egli approda al romanzo storico che evita il rischio della soggettività, del lirismo della tragedia, dove al centro, sin dalla Poetica di Aristotele, vi sono personaggi eccellenti. Il romanzo storico permette di ridurre il lirismo e la pateticità, non un solo protagonista, ma la folla. Nel romanzo storico c'è un'articolazione maggiore; nel genere narrativo si può ricostruire un'intera epoca. Il teatro è il dramma di uno solo, o di pochi, è sintetico e finisce per selezionare troppo nell'ambito del cerchio, essendo l'arco di tempo limitato per esigenza della scena. Però teatro è una rappresentazione diretta, nel romanzo c'è la mediazione, c'è un margine di invenzione forte che presenta il rischio che il lettore che si distrae per la favola; Manzoni allora usa l'escamotage della scoperta del manoscritto, per intendere che romanzo non è invenzione, ma riscrittura della storia (salvo poi accorgersene Manzoni dell'escamotage e abbandonerà il romanzo). Il romanzo storico risponde alla popolarità dell'arte, al vero, all'interessante, utile (vedi lettera a D'Azeglio sul Romanticismo del 1823). Manzoni è il primo nella letteratura italiana, scopre la serietà dell'umile, del banale, non in versione della satira comica. Il coro dell'Adelchi "Dagli atri muscosi dai fori cadenti" è un momento fondamentale del teatro manzoniano. Il coro rappresenta, nel quadro della ricostruzione del vero storico, quel momento squisitamente lirico in cui l'autore può parlare in prima persona, comunicando le proprie riflessioni. Il coro è il luogo in cui parla l'autore, nel resto dell'opera parla la storia, il che è un meccanismo subdolo che fa dire al critico Bactin che non c'è polifonia in Manzoni, a differenza di Dostojewski

I SANTUARI DI SILVIO PELLICO: UN TENTATIVO DI "INNO SACRO"

Nell'ambito della copiosa produzione del Pellico negli ultimi vent'anni di vita, generalmente, quasi sempre a ragione, considerata minore e non innovativa, in cui prevale una vena stanca e monocorde, emerge sicuramente per importanza e valenza il carne I Santuari steso nel 1835, e pubblicato nel 1836 a Varallo "coi tipi di Teresa Racchetti ved. Caligaris", opera poco nota nell'ambito della critica letteraria ottocentesca, se si esclude l'ambito più propriamente locale, che presenta tuttavia aspetti interessanti che gli studiosi non hanno ancora esplorato, come ad esempio la possibile derivazione dal modello manzoniano degli Inni Sacri, in modo particolare dalla Pentecoste.

Se la poesia dell'ultimo Pellico appare abbastanza ripetitiva e, di fatto, adagiata su modelli oramai privi d'autentica originalità, in questo componimento, o almeno in alcune parti significative di esso, ritrova invece nuovo slancio e nuovi motivi d'essere, cantando la scoperta del suo Paradiso perduto sul Monte che sovrasta l'abitato di Varallo Sesia, dove il francescano Bernardino Caimi, già Custode della Terra Santa, al tempo della scoperta dell'America, approdò per erigervi una "Nuova Gerusalemme", per rendere così possibile ai pellegrini di visitare una ricostruzione fedele dei luoghi della Passione e della Resurrezione, senza incappare nei pericoli dovuti all'occupazione ottomana.

Parlare di visione paradisiaca per Silvio Pellico non pare fuori luogo, perché a Varallo il poeta ripercorse la vita di Gesù, cappella per cappella, non molto tempo dopo l'inferno patito come prigioniero nella fortezza morava dello Spielberg. In tal senso al Sacro Monte tornò, almeno per pochi ma intensi momenti, a "riveder le stelle".

Quindi, ci troviamo dinanzi, a rigore, ad una poesia d'occasione (dato che ci porrebbe sull'avviso di una non eccelsa qualità artistica, il che, come vedremo, è smentito da alcuni momenti di puro lirismo, dove un poetare opaco, è rischiarato e illuminato da autentici lampi creativi, che squarciano, alla stregua di lampade in una notte oscura, le nebbie di versi usciti non sempre da una penna felice) il cui motivo è enunciato nella prima pagina della pubblicazione, dopo il frontespizio interno:

La Società d'Incoraggiamento per lo Studio del Disegno nella Provincia di Valsesia. Ora fa un anno che di Torino vennero a visitare il Sacro Monte di Varallo due persone, che s'amicarono a questa remota valle, cultrice di pietà e di Belle arti. Erano il Marchese Tancredi Falletti di Barolo e Silvio Pellico. Il nostro paese va debitore oggidì al primo di valido incremento a questo Studio del Disegno. Il secondo scrisse, nel giorno dopo la loro visita al Sacro Monte, un Poemetto su tal peregrinazione, e volendo che fosse stampato a beneficio del Santuario, ne lasciò editrice la Società nostra.

Il motivo, la spinta verso la creazione del poemetto è stata dunque la visita del Marchese Carlo Tancredi Falletti di Barolo e del Pellico, suo segretario personale e bibliotecario, avvenuta al celebre santuario varallese, che viene assunto come simbolo stesso di questa tipologia di luoghi, da, qui, infatti, il titolo al plurale, I Santuarii.

E 'interessante come dal dato contingente, il viaggio appunto nella remota Valsesia, "remota" perché vallata povera, marginale e soprattutto periferica degli Stati Sardi di terraferma, si passa subito, quasi di getto (il giorno dopo ci dice il testo) al parto della fantasia. Ci troviamo dinanzi ad un testo redatto immediatamente, senza pretese, e quasi confinabile nella dimensione del mero souvenir di un luogo, senza pensare di proposito ad una certa letterarietà, che comunque ammantata, da artista consumato, lo stesso questi non pochi versi, trattandosi di ventinove ottave d'endecasillabi con schema metrico ABABABCC.

Se Pellico lasciò della sua visita solo un ricordo letterario, seppur notevole, il nobiluomo torinese volle lasciare a Varallo un segno tangibile della sua filantropia, e della sua carità attiva, segno autentico di un Cristianesimo vissuto e applicato, incrementando l'attività della menzionata Società d'Incoraggiamento, l'unico ente culturale valesiano dell'epoca, e autentico faro di civiltà in un'area povera e dimenticata.

Entrando nel merito del testo, è da notare l'epigrafe iniziale che è tratta dal Salmo 78 (Pellico indica il numero 77, non seguendo la numerazione ebraica) "Li fece salire sul suo monte santo", che introduce al tema di questo non breve poemetto.

Dopo una dura invettiva contro l'ipocrita, definito, ironicamente, dal poeta saluzzese, alto – veggente, che non coglie il vero senso delle cose, si enuncia il tema portante di questa riflessione in poesia, i luoghi di devozione, messi alla berlina dagli intellettuali figli dell'Illuminismo come un retaggio di un passato oscurantista, ma cantati da Pellico, che ritrovata la Fede, non può far a meno di provare una forte sensazione di compartecipazione con il Sacro, esaltando i valori di pietà popolari incarnati dai Santuari, tanto da scrivere, un po' enfaticamente, ma sicuramente con grande partecipazione d'animo "Io ne 'delubri (ossia nei tempietti) di Varallo ho pianto".

Poi con un pesante stacco, forse troppo marcato con un andamento che richiama più la prosa che non la poesia, tanto da far pensare che nel carme, a volte, palpita più il fervore della visione artistica e spirituale che una cristallina ispirazione lirica, priva, tra l'altro del necessario labor limae, Pellico ci presenta uno squarcio paesaggistico di sapore pittoresco, e perfettamente consono ai dettami estetici del Romanticismo, ove nel giro di pochi versi si declina il tema della "nobile e vaga valle".

Dopo questo breve intermezzo è introdotta la figura del fondatore della Nuova Gerusalemme varallese, “il buon Caimo ch’ore all’are ha pregio / Ei che alla valle nova gloria ha data”, cioè Fra Bernardino Caimi, figura tratteggiata con toni epici, che culminano nel verso “La predicò, la volle e gridò: <<Puossi!>>” dove si esprimono la forza, l’appassionata azione del Caimi che volle edificare in Occidente una copia dei luoghi santi (“Si che novo Sionne ivi si faccia”).

La figura del Beato è condotta con toni aulici, che ricordano, sia pure vagamente, il San Francesco dantesco, che nella visione del Fiorentino non è certo presentato nelle vesti dell’iconografia tradizionale del “poverello d’Assisi”, ma del Grande che incarna, di nuovo, la Povertà evangelica, e risente chiaramente di una certa costruzione romantica del “personaggio eccelso” che plasma la Storia.

Ma a parte queste considerazioni, notevolissime, forse la sezione più riuscita del lungo componimento, sono le parti descrittive, ariose, fresche e prive di quella retorica che appesantisce purtroppo quasi sempre la vena poetica del Pellico, dove non poco giova a sfavore l’impostazione a tesi, modulata sugli ormai consueti stilemi di derivazione pariniana e montiana, dove frequenti sono gli interventi polemici e moralistici, non mancando di esibire una certa teatralità, decisamente fine a se stessa:

Quanto più progredisci alla salita,
Tanto più ti stupiscono da ogni parte
Quel bosco là della vallea romita:
Là le fumanti capannette sparte;
Là un torrente fra scogli che s’irrita,
E mormorando e spumeggiando parte;
E colà un altro che sue rapid’onde
Rotola verso il piano, e in lui s’infonde.

Qui il ciel sovente è limpido zaffiro,
E spande fulgidissima la luce,
Poscia improvvisa là sui gioghi io miro
Nube che tuoni e fulmini conduce,
E ne ’rami degli alberi uno spiro

Freme di vento, or lusingante, or truce,
E in tutte quelle cose è un'armonia
Che scuote l'alma ed al Signor l'avvia

Come si può notare queste due ottave rappresentano un bozzetto naturalistico condotto con grande maestria e misura, delineando il paesaggio, davvero suggestivo, per non dire idilliaco, che fa da degno contorno al Sacro Monte, dove regna una placida armonia, aspetto sottolineato nell'explicit della seconda ottava, che sembra quasi preparare l'anima all'incontro con il Divino; così suggestioni paesaggistiche, di chiara ascendenza romantica, si mescolano allo slancio mistico, pervenendo in tal modo ad un'interessante fusione, in vista di una ascesi spirituale.

Dopo quest'intermezzo descrittivo, uno degli esiti più alti dell'intero carne, si passa poi a una visione diversa, ossia la rappresentazione dei due illustri pellegrini, in cui si può scorgere un'intensa partecipazione emotiva per raggiungere i "delubri [...] desiati".

Venia meco Tancredi, ed ammutini
Or contemplando questo, or quell'obbietto,
Più gioivam perché fra noi partiti
Sensi cotanti d'intimo diletto
Scorger ne fean quanto da Dio forniti
D'unanime eravamo mente ed effetto:
Tacean le lingue, ma l'alterno sguardo
Il soave dicea sentir gagliardo.

Una volta raggiunta la meta, che è da intendersi in questo caso nella duplice veste di salita fisica e faticoso perfezionamento spirituale, Pellico sviluppa una considerevole riflessione che chiarisce meglio il suo senso di religiosità, tormentata dal sentimento, molto angosciante, del peccato, delle tenebre del male, riscattata dalla "speme santa", cioè dalla speranza di vedere la luce della Redenzione. Il pellegrino entra, infatti, con anima e corpo, attraverso le cappelle del Sacro Monte, nella storia e passione di Cristo, tanto che:

Il pio silenziosi tali sedi appella
A veridici e gravi ripensamenti:
Scende sul cor rimorso e lo flagella,
Ma speme santa mitiga i tormenti [...]
(Qui) esservi un Bel che sforza a reverenza:
Istoriare scene del Vangelo
Han qui una voce che rammenta il Cielo

La scena si fa ancora più suggestiva e reale nella sua semplicità, quando Pellico si guarda intorno e si mischia agli altri pellegrini, passando da una dimensione solitaria o quasi, ad una visione corale, il che dilata la prospettiva del poemetto, facendolo diventare non l'esperienza straordinaria di un singolo, ma preghiera incessante di una comunità di fedeli (e a mio avviso qui si può già intravedere un sia pur tenue richiamo alla Pentecoste manzoniana): composta soprattutto da gente di montagna, un po' rude, ma dalla grande fede, vissuta e sentita, senza magari tanti orpelli teologici, ma comunque espressione di un Credo vero e autentico. In tal senso pare opportuno considerare la profonda religiosità delle genti della Valsesia, la quale non, a caso, ha come motto araldico l'emblematico *Semper eadem nec mutor in fide*.

Non fulge dì, non fulge ora del giorno
Che sul monte preganti alme non meni:
Son pii villanelli del contorno
Che invocan messi a 'patrii lor terreni:
Son un padre sanato e a lui d'intorno
I figli suoi di gratitudin pieni:
Son donne antiche e vergini montane [...]
In ogni sacel chinan la fronte

Grande emozione viene poi dalla memoria di San Carlo Borromeo, a cui si deve la riprogettazione del Sacro Monte secondo i dettami formulati dalla Riforma tridentina, che qui pregò poco prima della morte, avvenuta nel 1584:

Ed il peregrin pur da pietà è ricolto
Dove il fulcro d'un letto anco si vede:
Il letto fu di Carlo! Ivi quel volto
Dormì e vegliò [...]

Il poeta allora si abbandona per un momento a lodare i migliori tempi passati, ma subito invoca un presente ed un futuro benigni, con una prospettiva antitetica alla quasi coeva Ginestra leopardiana, costruiti da uomini "più saggi e pii" grazie anche a "templi e Santuari aviti", ove "spesso il buon più grandi lumi scerne / Pregando ove pregar l'alme paterne", che è la chiusa del poemetto che, nonostante qualche parte poco riuscita, tramanda complessivamente una testimonianza letteraria, umana e spirituale di grande valore.

Nessun altro, è da notare, prima di Pellico ha espresso in poesia in modo così notevole e personale l'intima natura del Sacro Monte varallese; se è vero che nella storia di quello che viene definito con il termine di super parietem, si annoverano guide poetiche del Cinquecento (di cui la prima risale al 1514), queste appunto sono solo libri didascalici che illustrano in versi le singole cappelle, non interpretazioni personali e frutto ed espressione di poesia "alta", ma confinati appunto in una dimensione popolare o popolareggiante.

Dopo l'esperienza poetica di Pellico, per certi versi atipica e singolare, il Sacro Monte varallese cesserà per molti decenni di essere oggetto di opere letterarie di alto livello, se si esclude ovviamente la produzione locale, per altro sempre florida. Bisognerà attendere, nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, l'intellettuale inglese Samuel Butler e il suo libro *Ex Voto* per rilanciare in qualche modo l'immagine letteraria di un sito religioso così prestigioso, ma sarà solo Giovanni Testori, nella seconda metà del Novecento, a divenire come Pellico e più di lui, nuovo cantore della Gerusalemme varallese. Per Testori il Sacro

Monte di Varallo diventerà luogo dell'anima e dello spirito, spazio privato e sogno barocco, al di là del caos e dei valori smarriti della Milano in continua espansione.

Mi piace concludere questa breve riflessione sull'opera del Pellico, proprio inserendola in un sottile *fil rouge* che partendo dall'Ottocento romantico arriva al Novecento post moderno di Testori, il quale pur vivendo in un contesto socio – culturale diverso da quello dell'antico segretario di Foscolo, ha in comune con questi la stessa sensibilità e la visione di fondo, che tende a vedere nel Sacro Monte di Varallo l'espressione del Paradiso in terra, del sofferto raggiungimento della meta della vera Pace.

GIACOMO LEOPARDI

Leopardi è un poeta filosofo, anche se non ci ha lasciato niente di sistematico. La prima idea fondamentale è la teoria del piacere, primitiva intuizione della condizione dell'infelicità dell'uomo, da cui si dipanerà il pessimismo. C'è la consapevolezza del fatto che l'uomo è spazialmente e temporalmente limitato, ma ha delle aspirazioni assolute infinite. La felicità identificata con il piacere materiale riflette una base sensistica. Si cerca non un piacere, ma il piacere infinito per durata e per estensione. Ma l'uomo può soddisfare solo piaceri limitati per durata e intensità. Da questa antitesi nasce una sensazione di noia e tedio per l'anelito di possedere qualcosa che non può essere

raggiunto. La prima idea alla luce di questo dice che l'uomo è infelice a causa dell'ambigua condizione dell'uomo limitato che desidera l'assoluto. La base del pensiero leopardiano è meccanicistica e deterministica. Il pessimismo storico di Leopardi afferma che l'uomo nasce costituzionalmente infelice, ma c'è il rimedio della natura, che è una madre benevole che alle sue creature ha dato la fantasia e le illusioni. La natura ha dato all'uomo la facoltà di sognare, di negare all'uomo la coscienza della sua pochezza. Questa è la condizione dei popoli primitivi. I Greci e i Romani erano senza ragione o con ragione elementari. Questi avevano un rapporto stretto con la natura, creavano dei miti, sognavano; erano sereni perché ignoranti; con il progresso l'uomo ha potenziato la sua razionalità, che non permette di affidarsi ai sogni da un lato, e dall'altro fa toccare con mano la sua miseria. Si sviluppa un'antitesi tra antichi sereni perché non sanno la loro natura, i moderni sono infelici perché sono consapevoli del loro essere tramite la ragione; gli antichi non si ponevano investigazioni razionali, ma vivevano in un mondo immaginario. Gli antichi erano poi capaci di azioni magnanime, avevano una vita intensa e, quindi, non avevano il tempo per pensare al vuoto dell'esigenza. I moderni invece proprio perché razionali hanno troppa coscienza della loro nullità per poi sublimarla con l'eroismo. Leopardi assorbe il pensiero di Rousseau che sosteneva che l'uomo primitivo proprio perché era tale era ingenuo e viveva felice. C'è un'antitesi tra ragione e natura. Leopardi in questa prima fase critica il presente, riservandosi un atteggiamento titanico, di sferzare il presente, attraverso una poesia di immaginazione che mira ad essere classica, di nutrire l'uomo, di virtù, di slancio, di illusione per trovare eroismo. Tutto questo nasce dalla delusione storica. Leopardi vuole riportare l'uomo alla pienezza classica (fin qui è come Foscolo). La prima fase del pessimismo storico in Leopardi si sviluppa dal 1818 al 1822. Partendo da una base epicurea, la felicità è una continua tensione verso il piacere che viene frustrata: l'antidoto ci viene dato dalla natura, con la fantasia, la capacità immaginativa. Si ha un'antitesi tra antichi e moderni: i primi erano capaci di slanci, i secondi, invece, erano consapevoli del vuoto dell'apatia. In questo contesto il poeta si erge a condannare la degradazione del presente e a sferzare gli animi per spronare a gesti magnanimi. Ma già dal 1822 con il Bruto Minore e l'Ultimo Canto di Saffo il pensiero leopardiano si evolve dal pessimismo storico al pessimismo cosmico. Prima la natura era positiva perché velava la condizione dell'uomo, ora la natura è matrigna, ciò si verifica perché Leopardi approfondisce la base deterministica. L'uomo inserito in un ciclo eterno di vita e morte; eterno ciclo di costruzione e distruzione che ha come fine unico la conservazione della materia del mondo. Mentre però gli animali

partecipano a questo circuito senza rendersi conto delle finalità, gli uomini invece hanno una vita e comprendono che sono inseriti in un circuito che li travalica, ma vogliono sapere questo, ma non riescono. La natura è una potenza ostile, malvagia: tutti gli uomini nascono per morire. La natura bada alla perpetrazione della specie; la natura è un meccanismo indifferente alla sorte dell'uomo, che è un elemento accessorio del cosmo. La natura stessa immette nell'uomo il desiderio di felicità che non può essere soddisfatto. Non solo l'uomo nasce in un mondo di cui è presenza marginale, ma in più ha la coscienza razionale della sua condizione a differenza degli animali (gli antichi sono come gli animali). Come la prima fase la ragione è negativa, ora è negativa anche la natura che è un insieme di leggi, fisiche, meccaniche non regolato da un'intelligenza provvidenziale. Si sviluppa un'antitesi tra animali e uomini: gli animali hanno un'infelicità minore, perché partecipano a un meccanismo di cui non sono consci (la felicità naturale degli animali c'è perché non sanno di essere). La natura crea l'uomo per farlo soffrire; l'uomo è nato per morire, tant'è che il suo percorso esistenziale è costellato da patimenti. Tutti gli uomini in qualunque luogo e tempo e sotto qualunque governo sono infelici. Anche gli uomini antichi quindi erano anche loro infelici. La massima felicità per l'uomo è la morte, perché è la fine dell'essere. Gli unici momenti felici per l'uomo sono la giovinezza, i sogni, il sonno; sono gli unici momenti positivi in un quadro apocalittico, perché sono i momenti in cui la razionalità è allentata. La giovinezza è un momento di sogno, di speranza, di attesa. Compito della seconda fase della poesia leopardiana non più quello di incitare l'uomo a un atteggiamento agnostico, ma ricordare all'uomo la giovinezza. L'uomo giovane è come l'uomo antico perché sogna. Il sonno è positivo perché è figura della morte. Il sogno è positivo perché è surrogato di quello che non si ha e non si può avere. La poesia nel quadro del pessimismo cosmico ha la caratteristica di essere antidoto e veleno. Non c'è più la poesia immaginativa, ma ora la poesia si fa sentimentale e filosofica, e assume il compito di svelare razionalmente la vanità delle illusioni dell'uomo, antitesi di Foscolo. Comunque la poesia attraverso il recupero memoriale può riportare per un'istante al momento felice di grazia, la giovinezza, tempo di aspettative per eccellenza. La poesia ha una natura ossimorica, perché svela il male in cui vive l'uomo, ma lo consola anche cercando di mantenere l'arcano. E' una concezione del poeta stoico, atteggiamento che si evince appieno nelle Operette morali, dove si contempla lucidamente la dura e cruda verità. nei Grandi idilli c'è questa bonarietà, la radice filosofica è raddolcita dal paesaggio e dal ricordo della giovinezza. La natura ha creato l'uomo perché vivesse, in quanto ha un istinto di sopravvivenza più forte di quello

di annullamento. Il pessimismo eroico attestato dal 1830 in poi mantiene la base meccanicistica, ma si rivaluta il ruolo della ragione. La ragione, il logos, anzi diviene l'unica cosa positiva che l'uomo ha. La ragione permette all'uomo di non vivere nell'inganno. Senza la ragione l'uomo vivrebbe senza la consapevolezza, seppur dolorosa, che non c'è vita dopo la morte. Per questo Leopardi attacca gli spiritualisti cattolici, perché credono alla vita dopo la morte, e i liberali che credono l'uomo attivo nella Storia per il progresso. L'uomo deve avere la dignità di sé, deve avere la consapevolezza della propria nullità. Il suicidio non è la soluzione. Nella *Ginestra* Leopardi afferma che la grandezza dell'uomo sta nella consapevolezza della sua piccolezza e la grandezza dell'uomo è quella di soffrire alla luce di un stoicismo eroico. Tutti gli uomini sono infelici perché questo è il sistema in cui è inserito l'uomo. Però la stessa presa di coscienza di questo rappresenta uno spiraglio positivo per l'uomo. Tutti gli uomini sono votato alla sofferenza; l'unica soluzione è la condivisione, la fratellanza e solidarietà. Bisogna formare la social catena: uomini tutti uniti, tutti uguali, non in lotta tra loro, per sostenersi scambievolmente contro l'unico nemico, la natura. Da notare questa posizione "ottimistica" è simile a quella del socialismo utopico. La *Ginestra* e il *Tramonto della Luna* è l'ultimo approdo della poetica leopardiana. La bellezza dell'uomo nella prima fase sta nell'illusione, ora sta nella consapevolezza della propria sofferenza. Esser coscienti di questo significa prender coscienza della propria dignità. Foscolo dà significato alla vita tramite le illusioni, Manzoni tramite la fede, Leopardi, tramite il realismo interiore, che è una presa di coscienza della vita. Da notare che il pensiero di Leopardi ha punti di contatto con l'esistenzialismo. Foscolo è più ottimista di Leopardi, perché propone dei miti positivi. Leopardi non propone miti positivi, la negatività della vita non cambia; compito dell'uomo è di non aggiungere infelicità all'infelicità (il nichilismo è attenuato rispetto all'inizio). Non c'è in Leopardi il concetto di nazione, ma di fratellanza universale, per comunanza dei destini dell'uomo. Quando gli uomini saranno coscienti di questo si svilupperà una forma di governo migliore, allora gli uomini potranno governare meglio i loro simili. Lo *Zibaldone* è un'opera importantissima perché contiene, sia pure in forma episodica, l'evoluzione del pensiero filosofico leopardiano. Così pure lo *Zibaldone* è una miniera di osservazioni che ci permettono di ricostruire la poetica. Importante in questo discorso è la teoria del piacere. L'*hinc et nunc*, il limite del qui e dell'ora a cui l'uomo è costretto lo portano alla tensione verso l'infinito. Il reale è brutto, in Monti c'è una trasfigurazione di esso tramite il decoro mitologico, cosa che Leopardi non farà. Per surrogare il reale impoetico, impoverente,

che si configura come costrizione nei limiti c'è la fantasia e l'immaginazione, alternative al vissuto. La poesia non nasce dal reale, dal vissuto, dal presente, ma dalla immaginazione. Leopardi preferisce l'infinito al finito, il vago al determinato, perché solo così la poesia produce il piacere il più vago possibile. La poesia è una realtà parallela, appagamento illusorio della sete di uomo di infinito. Solo la fantasia e l'immaginazione sono in grado di creare senza limiti, sfuggendo al tempo e allo spazio che generano nell'uomo affanno e noia. La poesia è parto del sogno, non copia del reale, ma alternativa ad esso. In questo discorso è fondamentale la distanza, nel senso della doppia distanza nello spazio e nel tempo tra la poesia e l'oggetto che descrive. La distanza spaziale è sempre presente. Leopardi predilige i vasti orizzonti, i paesaggi in cui la vista è impedita da un ostacolo (Infinito) e immagini che si perdono all'orizzonte di cui non si vede la fine. Vi è una predilezione per le immagini notturne, perché la notte vela le cose, avvolge e ovatta i contorni. Il poeta guarda al cielo (Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia, Alla Luna). La distanza è importante, perché in questo modo le immagini risultano poetiche, in quanto suscitano una sensazione di vaghezza e di indeterminatezza. Una cosa è tanto più poetica quando i suoi contorni sono meno indefinibili rispetto a un'immagine precisa, netta. Si assiste a una dilatazione del suono e delle immagini all'infinito e le immagini fuggono verso l'infinito (teoria della visione). Alla teoria della visione, corrisponde quella del suono: i suoni sono tanto più poetici quanto sono lontani dal poeta. Tutto ciò che si confonde nella vastità degli spazi è poetico. E' poetico quando non si capisce da che punto giungono immagini e suoni. La poesia tende a riprodurre l'idea dell'infinito che è sinonimo di vaghezza. L'io lirico leopardiano, a differenza di Foscolo, che parla per immagini, non è al centro del dettato poetico. Leopardi è colui che guarda nella poesia. Fa una poesia che cerca di non chiudersi nell'io soggettivo. Non comunica l'io direttamente in maniera egocentrica, ma parla tramite i paesaggi che non sono riquadri oleografici. La poesia di Leopardi non è molto spesso poesia del presente, che è il tempo della noia, ma poesia della distanza, della rimembranza, stabilendo iato tra presente e passato. Il ricordo e il sogno momenti più liberi del fantasticare rappresentano i momenti in cui le barriere del tempo e dello spazio sono annullate. La poesia è ricordare e sognare. Quando si ricorda il passato, non ricordiamo gli oggetti, delle cose, ma le illusioni del passato. Le cose, i dettagli nel ricordo svaniscono; il ricordo si concentra sulle illusioni, sulle sensazioni del passato. La poetica del vago e dell'infinito è ricordo e sogno di quanto può essere vaga la poetica della rimembranza che coincide con la poetica della distanza. Si canta tutto ciò che nello spazio e nel tempo non può essere

rinchiuso in coordinate geometriche; la poesia deve attingere a questo patrimonio di immagini. L'elemento immaginativo - filosofico da un lato e il vago e l'infinito dall'altro è sempre presente nella grande poesia. Solo nelle ultime poesie cerca di sfuggire all'evocativo, riducendo l'aspetto immaginativo a vantaggio di quello filosofico. Leopardi insiste sulle vocali aperte e chiare (la a e la e) perché già così il suono sembra allontanarsi, perdendosi nell'infinito, conferendo l'idea di vastità e di infinito. La poesia di Leopardi comunque nei piccoli e grandi idilli è immaginativa, come quella degli antichi. Leopardi partecipò alla disputa letteraria del 1816 e nel 1818 pubblicò il "Discorso di un italiano sulla poesia romantica", scritto in difesa del Classicismo. Ciò era scontato per la sua educazione e per l'amicizia di Pietro Giordani (da considerare la grande importanza poi che Leopardi dava agli antichi e alla poesia degli antichi). Leopardi però è un classicista particolare che difende la poesia classicista da una posizione romantica. Egli condanna la poesia classicista solo se si traduce in imitazione dei canoni. Per Leopardi la posizione classicista è una poesia importante perché si tratta di una poesia immaginativa non mediata dalla ragione, e come tale vicino alla natura degli antichi. Per Leopardi la poesia deve essere espressione della soggettività e non si deve ridurre ad un uso meccanico dei miti, fatto che aborrisce. Leopardi ripropone i classici come modelli, esempio di poesia, fresca e immaginativa (spirito totalmente diverso dai classicisti contemporanei che riproponevano i canoni, le forme, il mito. Qui Leopardi è più romantico che classico, avvicinandosi al Romanticismo per la concezione lirica della poesia. Il Romanticismo italiano, quello lombardo di Berchet sosteneva la necessità del vero del popolo, animato da prospettive civili e pedagogiche per l'utilità, prediligendo la prosa, il teatro e la poesia patriottica, concezione molto lontana dal pensiero di Leopardi. Per il Recanatese la poesia deve essere parto dell'immaginazione, affermazione questa che lo riporta nell'alveo del Romanticismo europeo, anche se aborrisce il goticismo. Tuttavia Leopardi non sarà mai romantico, perché è lontano dall'idealismo; ha una base di pensiero materialista e deterministica di matrice settecentesca. Non è romantico, basti pensare che Leopardi è sempre logico - razionalista. In Leopardi dunque c'è una compresenza di Classicismo e di Romanticismo: nasce classicista in prospettiva romantica, si avvicina al Romanticismo senza però diventare romantico.

Note sullo Zibaldone

Lo Zibaldone fu pubblicato postumo nel 1898. Il nome indica una raccolta, senza un preciso ordine di pensieri. Allo Zibaldone, tra il 1817 e il 1832, Leopardi affidò la trascrizione, quasi quotidiana, di pensieri, di annotazioni, più o meno ampie, su lingua, letteratura, poesia, morale, filosofia, rapporti personali con altri intellettuali. Lo Zibaldone fu un'opera trascurata in passato, ma ora è un testo molto studiato, perché, tramite esso, si può ricavare l'itinerario filosofico e poetico leopardiano. Nello Zibaldone ci sono nuclei poetici, frammenti di poesia sviluppati nei *Canti*, ci sono poi gli abbozzi delle *Operette morali*. Troviamo *in nuce* quello che poi si svilupperà nelle opere maggiori; è una sorta di cantiere. Lo Zibaldone permette una migliore lettura dell'opera, perché è un continuo colloquio del poeta con se stesso.

Le canzoni e i piccoli idilli

Le canzoni sono fortemente legate alla meditazione sul pessimismo storico. Si avverte una forte polemica contro la realtà presente, vittima del progresso, inerte, incapace di azioni generose, addormentata nel tedio, nella noia. A questo squallore, Leopardi contrappone l'età classica, virtuosa, fatta di grandi slanci. In *All'Italia*, Leopardi contrappone l'inerzia del presente all'eroismo dei giovani greci che facevano a gara per morire per la patria. In *Sopra il monumento di Dante* il poeta contrappone i giovani mandati a morire in Russia al seguito di Napoleone I ai Romani e Greci che si sacrificavano per la patria. In *Ad Angelo Mai* (1820) si ha il compianto del presente, nostalgia del passato, antitesi tra antichi e moderni, razionalità e natura. Il caro immaginar che sprona ad azioni eroiche ormai si è dissolto alla luce della consapevolezza del vero. Leopardi si atteggia a titano e fa una poesia parenetica con il compito di instaurare un dialogo con gli uomini del presente per destare dal torpore della noia cui soggiacciono. È una poesia immaginativa, che mima gli antichi e i valori che li animavano. Ma nel *Bruto Minore* (1821) e nell'*Ultimo canto di Saffo* (1822) il pessimismo storico si evolve nel pessimismo cosmico. L'infelicità non è più data dal periodo storico ma è una condizione assoluta. Gli dei e il fato causano la sofferenza all'uomo; Bruto e Saffo si oppongono a questi e decidono di darsi la morte, perché la vita è assurda. Leopardi comincia a intuire la negatività come suo elemento proprio; la sua poesia non è più immaginativa, ma sentimentale. Il suo compito non è quello di proporre illusioni. Infatti, Bruto è il fallimento della virtù, mentre Saffo è il fallimento dell'amore. La poesia di Leopardi diventa filosofica e si prefigge lo scopo di analizzare la condizione dell'uomo. Il male

nell'uomo non è provocato più dal presente, ma dalle leggi meccaniche. Nelle ultime canzoni si canta il tramonto delle illusioni e l'uomo non può trovar scampo dalla sua condizione negletta. In *Alla primavera* e *Inno ai Patriarchi* c'è il tramonto della classicità. La felicità degli uomini antichi non può essere riproposta nel presente. Qui Leopardi comincia a intuire che gli uomini non sono mai stati felici, come poi esprimerà in seguito. La natura nelle *Canzoni* non è ancora negativa, negativi sono dei e fato. In questi *Canzoni* c'è una scelta formale stilistica classicistica per lessico aulico. Accanto a questa c'è la linea degli *Idilli*, dove si hanno tematiche lirico-autobiografiche. In questo caso l'ispirazione è legato a un momento contingente dell'io del poeta e il linguaggio è naturale, colloquiale. Nelle *Canzoni* Leopardi è vicino, per forma, al Classicismo, negli *Idilli*, invece, sia per forma, sia per temi, appare romantico. Tra il 1818 e il 1821 Leopardi compone *l'Infinito*, *la Sera del dì di festa*, *Alla luna*, *il Sogno*, *lo Spavento notturno*, *la Vita solitaria*. Leopardi, prima di comporre questi, aveva tradotto le poesie bucoliche, gli idilli appunto, del poeta ellenistico Mosco. Quindi dà questo nome ai suoi componimenti. Ma gli Idilli di Leopardi non hanno niente della stilizzazione arcadica del paesaggio, ma sono frutto delle avventure e affezioni storiche del suo animo. La descrizione del paesaggio assume un valore allegorico, in maniera romantica, dove il paesaggio diventa messa in scena della vita interiore di Leopardi. Il paesaggio diventa interprete degli stati d'animo di chi guarda. Il paesaggio viene visto in chiave soggettiva. Leopardi si avvicina ad una concezione moderna: al centro degli Idilli c'è il cuore, il dramma del poeta. Il linguaggio non è retorico e libresco, il linguaggio è più libero nella sua immediatezza.

La meditazione leopardiana non è mai espressa direttamente, ma indirettamente nelle cose nel paesaggio, cassa di risonanza di sé, che incarna la propria riflessione, la propria immagine dolente. Negli idilli, Leopardi cerca un linguaggio nuovo, con una musicalità interna che cerca di realizzare le considerazioni che aveva svolto sul vago e sull'infinito, tendendo alla ricerca di parole *poeticissime*.

Ultimo canto di Saffo

Leopardi cala la sua infelicità, anche storica, in Saffo che viene colta e rappresentata mentre effonde una lunga meditazione filosofica, salutando la luna, prima di gettarsi dalla rupe di Leucade, a causa del suo infelice amore per Faone. Saffo diventa transfert delle idee che Leopardi sta incominciando a maturare sull'infelicità dell'uomo. Questo canto segna il passaggio dal pessimismo storico a quello cosmico. L'infelicità è un dato di natura e non c'è nessuna cosa che può abbreviare il dolore dell'uomo, neppure l'amore. L'unica cosa che può fare l'uomo è di prendere coscienza della sua condizione. Il canto si apre con un bellissimo notturno lunare che preannuncia il giorno. Ma, la serena comunione con la natura è solo apparente. Questo spettacolo di tranquillità della notte che sta per finire e il giorno che sta per cominciare non reca più piacere a Saffo, che ormai ha conosciuto le pene d'amore. Anzi ella trova piacere in un paesaggio tempestoso e ossianico, perché è la cassa di risonanza del proprio io. Si ha una rappresentazione cupa della natura, che è l'unica gioia per Saffo, che simboleggia l'impossibilità di stabilire un rapporto sereno con la natura. La serenità provocata dalla natura è inganno. Saffo trova gioia solo nelle immagini di rovina, di natura tormentata. A livello formale domina il classicismo. Il Destino rende infelice l'uomo perché l'uomo non è partecipe alla natura. Saffo sottolinea la sua estraneità agli aspetti più belli della natura. Non c'è corrispondenza tra Saffo e la natura, che anzi le fugge (notare, in tal senso, l'immagine dei flutti che sfuggono al piede di Saffo).

L'uomo non è al centro dell'Universo che, non è stato fatto per lui: è appena tollerato dalla natura, è una presenza accidentale, vile, è un "greve ospite".

L'uomo è uno spregiato amante, perché ama la natura, ma non è ricambiato da essa. Leopardi bolla continuamente l'antropocentrismo. Nella terza strofa c'è la risposta a questa drammatica condizione, una risposta ugualmente infelice. La terza strofa è la più filosofica della poesia. È una risposta lapidaria che si traduce in una condanna grave. Saffo, addirittura, ipotizza che soffra per una colpa prenatale. Saffo si interroga, quindi, sulla giustificazione del dolore. La verità che Saffo scopre è che l'infelicità dell'uomo è un fato cieco, ma già di per sé è una giustificazione ingiustificabile. Destino cieco che travalica l'uomo, che non può essere giustificato.

Gli uomini nascono per soffrire e non c'è giustificazione alla sofferenza, che è un dato insito nell'essere. Saffo conclude che il bello e buono non sono fusi in sé il fatto di essere grandissima poetessa non la risarcisce per niente del fatto di essere stata fatta brutta dalla natura.

Di fronte alla scoperta che il dolore e l'esistenza umana non può essere giustificata, se non in presenza di un fato avverso all'uomo. Unica alternativa è la morte, gesto titanico di ribellione a questa cieca forza. La conclusione è importante, perché si ha un'antitesi con *l'Amica risanata* di Foscolo, poesia che eterna Antonietta presso le insubri nepoti. Qui la morte di Saffo allegoricamente rappresenta la morte della poesia che muore ed è precaria come l'uomo. A differenza di Foscolo le illusioni sono dilettoni errori per Leopardi. Leopardi nega ogni conforto all'uomo e ribadisce l'estrema negatività dell'essere. Il componimento è anche il simbolo stesso del tramonto della poesia immaginativa leopardiana: il suo poetare abbraccia ormai un nuovo tipo di poesia, quella sentimentale – filosofica, che rivela la condizione dell'uomo. I due passaggi sono antitesi tra classico e moderno. Per il moderno la serenità, l'imperturbabilità, gli elementi apollinei, non hanno significato. Saffo rappresenta l'uomo dopo l'Illuminismo: la ragione porta l'uomo moderno alla consapevolezza della propria infelicità e quindi non è più proponibile il sereno rapporto con la natura. Il moderno entra in aperta rottura con la natura rappresentata da Saffo. L'uomo è entrato in urto con la natura, perché è diventato filosofo. Non appena che l'uomo si è posto gli interrogativi esistenziali, l'incantesimo si è spezzato. Non vale più il mito dell'uomo primitivo. L'infelicità dell'uomo è universale, perché è data dalla sua condizione, cioè di essere nato per morire

L' Infinito

Subito bisogna notare una grande differenza di linguaggio in rapporto all' *'Ultimo canto di Saffo*, che è il linguaggio delle canzoni civili, che è il linguaggio accademico, retorico secondo la tradizione italiana. Leopardi nei piccoli idilli utilizza un linguaggio semplice, con costrutti immediati, con la presenza di pronomi semplici, con l'insistenza sulle vocali aperte. Il componimento è costruito su suoni più che per immagini. Leopardi cerca una nuova forma di linguaggio più personale, immediato, fuori schema della tradizione della scuola. Il poeta si reca sul monte Tabor, un colle nei pressi di Recanati. All'inizio la vista

fisica del poeta è impedita dall'ostacolo della siepe a vedere il paesaggio. Ma alla parte fenomenica si sostituisce la parte meditativa. Alla rappresentazione fisica e oggettiva dell'Infinito si sostituisce la rappresentazione mentale dell'infinito spaziale. I dettagli realistici, come la siepe, portano il poeta a questo. Il vento porta poi il poeta a rappresentare mentalmente l'infinito temporale, a pensare cioè al passato, al presente, al futuro. L'io pensante del poeta si smarrisce a causa di questa riflessione mentale sull'infinito spaziale e temporale e prova per un attimo la gioia. Questa poesia ha una grande fama, perché l'atmosfera dell'idillio può portare a leggere l'idillio come opera descrittivo – paesaggistica; si ha poi un senso estatico, in quanto la poesia sembra il canto dell'uomo che anela a una dimensione trascendente. L'uomo vuole perdersi nell'infinito di Dio (questa è un'idea espressa dalla critica idealistico – crociana). In realtà, questa visione è riduttiva, perché la poesia parte da una base materialistico – sensistica. La poesia è importante per la poetica del vago e dell'indefinito (con parole come *ermo*, *ultimo*, *immensità*, con verbi all'infinito e al gerundio, con coppie di sostantivo – aggettivo al plurale, l'uso intensivo dei deittici quello e questo: tutto concorre a suggerire al lettore l'idea di ampiezza e di larghezza che servono, appunto, non solo a esprimere l'infinito, ma questo tipo di poetica). Anche la teoria del piacere ha una base epicurea, data dall'antitesi tra il fatto che l'uomo desidera un piacere illimitato e l'impossibilità di raggiungerlo. Ciò genera frustrazione: l'uomo può arrivare all'infinito non oggettivamente, ossia fisicamente, ma per negazione del limite (concetto ripreso dal filosofo inglese Locke: l'infinito si raggiunge per negazione; l'uomo raggiunge l'infinito negativo) tramite l'immaginazione (*io nel pensier mi fingo*).

L'uomo prova piacere solo quando l'immaginazione, la finzione, la fantasia, permettono l'abolizione del reale, del razionale, del brutto. La felicità è tuffarsi nella fantasia. La poesia è abolizione della ragione. La poesia, che è come l'immaginazione, si configura come volo della fantasia e superamento delle barriere del reale.

La sera del dì di festa

La poesia si apre con un notturno lunare come nell'*Ultimo canto di Saffo*. È un'immagine serena, la notte è chiara. La luna rende precisi all'orizzonte i contorni delle montagne. Questa è un'immagine che rientra nella poetica del vago e dell'indefinito, perché dà la sensazione all'uomo di poter attingere all'infinito. La notte ovatta tutte le cose. La donna dopo i divertimenti del giorno festivo, dorme, cullandosi nell'immagine dell'amore. È

un'immagine molto bella: la fanciulla dorme nell'illusione dell'amore che probabilmente non si realizzerà mai, Questa fanciulla è simbolo dell'incoscienza. In antitesi alla figura della fanciulla c'è la presenza dell'io lirico del poeta, che porta a sottolineare la sua esclusione dalla bellezza della natura e dalle speranze della fanciulla. La consapevolezza della propria felicità porta Leopardi ad atteggiamenti titanici, di ribellione. Qui sono fusi la tematica sentimentale e immaginativa. Il dettaglio realistico dell'artigiano, come nell'*Infinito* il vento, è l'input della meditazione. Qui Leopardi svolge una lunga meditazione sul tema del presente, come nell'*Infinito* passato, presente e futuro sono condensati. C'è poi anche una meditazione sulla storia, sull'immagine di Roma, del paese, di se stesso. Nell'immagine di Roma c'è l'immagine dell'*ubi sunt*: come la grande storia è passata senza lasciar traccia, passa anche la piccola storia, il dì di festa di Recanati e il tempo personale del poeta. A suggellare il fatto che tutto passa senza lasciar traccia, c'è il canto che si perde nella notte, che è immagine del nulla, della vanità delle cose e dell'uomo. Questo è in antitesi con l'immagine della fanciulla. Il paesaggio semplice, la luce lunare soffusa richiamo la bellezza della natura, che però è solo apparente. Il vero tema è subito sottolineato dall'io lirico: in realtà da ciò si evince la crudeltà della natura, che da un lato ha creato la bellezza del paesaggio e dall'altro ha creato infelice il poeta e l'uomo. C'è un forte contrasto tra io e natura. La natura è bella, ma è una crudele matrigna. Il poeta dialoga come Saffo con la natura. Leopardi scandisce il tempo in due direttive, l'attesa del futuro (la fanciulla) e il ricordo del passato, le grandi età del passato e la piccola storia del paese e di lui. Come nell'operetta morale *il Dialogo di un venditor d'almanacchi e di un passegger* e nella *Ginestra* qui si sottolinea che passato, presente e futuro sono intrecciati senza differenza. La grande storia, come la piccola storia del villaggio, la piccolissima storia del poeta sono inghiottite dal tempo. Si ha un continuo e eterno ciclo di attese, speranze frustate che sfociano in disillusioni e dolore. Il tempo come in Foscolo traveste tutto e non lascia spazio all'uomo inserito in un perenne meccanismo. Ma a differenza di Foscolo, l'unica certezza è il nulla, canto che si spegne, che è immagine della morte. Foscolo riscatta questo nei *Sepolcri* con miti positivi, in Leopardi no. La poesia, infatti, si apre con un'immagine e diventa poi sentimentale, con una grande meditazione sulla storia. Leopardi riflette molto sulla storia (Zibaldone e la *Ginestra*, dove si ha il ricordo di Pompei e Ercolano), che per lui è un crollo senza fine. L'uomo si serve della storia per celebrare le sue imprese. Leopardi si aggancia alla storia in una prospettiva diversa. Infatti egli sostiene, a differenza di Foscolo, che l'eco delle grandi imprese è morto. Leopardi ama la storia, perché emerge la piccolezza dell'uomo e

la grandezza e la potenza della natura. La storia nasce quando nasce la civiltà e la ragione si allontana dalla natura. Da qui inizia la caduta dell'uomo, quando incomincia a chiedersi il perché. L'uomo precipita fino a raggiungere la condizione dell'uomo moderno, dove la vita è solo noia e sofferenza.

Operette morali

Dopo le ultime canzoni per Leopardi si chiude una stagione poetica. Dal 1822 al 1828 c'è un lungo silenzio poetico: nello Zibaldone giustificherà questa come una perdita di slancio immaginativo, naturale conseguenza del pessimismo cosmico. Le operette morali rappresentano la scoperta dell'arido vero e dell'infelicità. Sono 19 prose composte nel 1824, arricchite poi negli anni fino a diventare 24. Sono prose d'argomento filosofico. Leopardi espone il suo pensiero non attraverso un trattato, in cui esprime i suoi postulati. Il poeta esprime il suo pensiero in maniera allegorica- fantastica, tramite apologhi, miti, canti lirici in prosa. Usa il mezzo del dialogo (17 delle 24 prose sono dialoghi). Pur adottando la prosa Leopardi non rinuncia alla poetica del vago: scrive in una prosa lirica. Dal punto di vista formale sono dei *pastiches*. L'atteggiamento di Leopardi è negativo e contestativo; non ha nulla da proporre, smantella le false certezze dell'umanità e ha un atteggiamento in parte socratico. Leopardi nelle operette critica soprattutto l'antropocentrismo finalista, che è solo una presunzione da parte dell'uomo che si pone al centro dell'universo creato per lui. Invece l'uomo per Leopardi è marginale, tant'è che se scomparisse la natura non lo avvertirebbe. Leopardi si scaglia contro il finalismo. Il mondo infatti non ha un fine, e neppure l'uomo lo ha. Questi due temi accanto al meccanicismo deterministico sono argomenti molto cari al Leopardi delle *Operette morali*. Leopardi non dà insegnamenti, ma sottolinea gli errori dell'uomo. Il poeta sviluppa poi questi temi con un atteggiamento distaccato ironico. Leopardi si diverte a satireggiare questi stupidi uomini che credono che l'universo sia stato creato per loro. L'ironia nelle Operette morali è presente accanto all'atteggiamento contestativo. Da un

lato Leopardi contempla il vero, dall'altro intende prendere in giro quelle false credenze che impediscono all'uomo di vedere la realtà. Il poeta di Recanati demistifica il progresso e la presunta grandezza dell'uomo. Questo conferisce alla prosa leopardiana un andamento intriso di un sorriso amaro e gelido. Il Leopardi più studiato è quello umoristico e comico, che anticipa l'umorismo novecentesco di Pirandello. Il riso rappresenta la risposta più liberatoria e catartica per l'uomo, quando scopre l'infinita discrepanza tra la realtà com'è e quella come viene immaginata. Questa considerazione può portare da un lato alla disperazione, dall'altro al riso, scaturito da una riflessione negativa, non è paragonabile con il riso del Decamerone. Le ultime operette morali, dal 1825 al 1832, mostrano un atteggiamento diverso, con una visione leggermente meno pessimistica (anche se nel *Dialogo di Plotino e Porfirio* c'è il tema del suicidio) Infatti nelle ultime c'è l'approdo da parte di Leopardi al pessimismo eroico. La scoperta della solidarietà, della fratellanza, della social catena.

Cantico del gallo silvestre

Partendo da un manoscritto ebraico che parla di una leggenda di derivazione biblica che racconta di un gigantesco animale alto fino al cielo che canta per ispirazione divina, il poeta, che finge di tradurre quest'opera, tratta della condizione dell'uomo e dell'universo, arrivando a formulare un pessimismo nichilistico. Nella prima fase il gallo è presentato come un pappagallo ammaestrato (il tono non è serio: Leopardi non crede a questa leggenda). Invece Leopardi usa tono serio e solenne nella seconda parte, perché c'è una robusta riflessione filosofica. Il canto del gallo invita l'uomo a risvegliarsi. Il risveglio è apparentemente positivo, ma è in realtà negativo. Il sogno è invece positivo perché è alter ego della morte, che è la deposizione degli affanni. Il sole che rinasce è testimone della continuità dell'esistenza, ma anche testimone dell'infelicità. Mattino è il momento più tollerabile per l'uomo; talmente è insopportabile la vita che ci vuole un breve lasso di tempo, una particella di morte che ci dà un po' di felicità. Al mattino, quando si risveglia, l'uomo ha ancora in sé tracce delle illusioni del sogno ed è disposto ancora a illudersi.

Ma il mattino fugge come fugge la giovinezza, il mattino della vita; presto arriva la sera del giorno che corrisponde alla vecchiaia della vita. Nella giovinezza la ragione è assopita ed è grande l'immaginazione. La giovinezza è un momento di maggiore infinitezza dell'uomo che è in potenziale divenire, aperto a tutte le illusioni. Ma la vita passa, cede rapidamente posto alla sera, la vita appassisce e sfiorisce rapidamente; la stessa esistenza umana è una corsa inarrestabile verso l'abisso orrido e immenso che è la morte (si rinvia al *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*). Leopardi sviluppa poi anche un'interessante meditazione cosmica: anche l'universo che appare un ciclo di vita e di morte è destinato a morire, sia pure in tempi lunghissimi. Tutto si perde senza lasciar traccia. Non c'è significato della vita, alla fine resterà il vuoto, e il non essere. Il canto del gallo silvestre è il canto appassionato di Leopardi che medita sul tempo dell'uomo e dell'universo, svolgendo, in ultima analisi, la profezia apocalittica che tutto muore. La felicità, in questo contesto, è solo illusoria e ingannevole.

Anche il gallo è scelta ironica: nella tradizione giudaico – cristiana (il libro di Giobbe, i Salmi, gli inni di S. Ambrogio) e classica (il Fedone di Platone) l'animale rappresenta un messaggio positivo. Per Leopardi no; il gallo canta, ma è un canto di morte, non di vita. Questo topos letterario negativo sarà ripreso anche da Baudelaire e Proust.

Coro di morti (dal Dialogo di Federico Ruysch con le sue mummie)

Ruysch era uno scienziato olandese veramente esistito, famoso perché era capace di conservare cadaveri iniettando una sostanza da lui inventata e sconosciuta. L'opera ha un'atmosfera onirica. Lo studioso sente dal suo laboratorio un canto: le mummie, grazie ad una congiunzione astrale irripetibile (il grande anno matematico), ritornano a vivere per un minuto. È una situazione grottesca, non c'è nulla da scoprire dopo la morte. Ruysch chiede a una mummia che cosa si provi, quando si muore. La mummia risponde che è impossibile dirlo, e come se si passasse dalla vita alla vegli. Non è un doloroso distacco dell'anima dal corpo, non c'è sentimento. Federico chiede poi cosa sia la morte. La mummia risponde che la morte è un sonno e come tale c'è dolcezza. Il coro di morti è una meditazione di Leopardi sul mistero della vita e della morte. L'ultimo interrogativo di Federico, cioè su come ci si accorga di morire, non trova risposta, perché scade il tempo in cui le mummie possono ancora parlare. Il coro è uno degli esiti maggiori di Leopardi; ha un andamento cantilenante che quasi ritorna su se stesso. Ai morti non è concessa la

felicità dopo la vita. Leopardi smantella una convinzione che ottenebra la conoscenza umana. È interessante che la definizione di vita e di morte sia data da un'improbabile coro di mummie, perché Leopardi non crede alla vita dopo la morte. La mummia è una farsa, un imbroglio, l'ultimo ostinato tentativo di dare forma a qualcosa che non ha più forma. Leopardi tramite questo può mettere in scena una concezione filosofica negativa, ma anche ricollegarsi alla poetica del vago e dell'indefinito. Leopardi parla di un coro, di una somma di molte voci, dove la voce di ognuno si perde e non si sa da dove proviene e quindi è poetico. Un coro di morti poi è un coro del nulla che canta il nulla; si è di nuovo parte del non essere e perciò si è indefiniti e infiniti una volta morti. La morte come assenza di dolore, in qualità di non essere, è meglio dell'essere, cioè della vita, secondo Leopardi, che qui raggiunge la sua fase più filosofica.

Piccoli Idilli e Grandi Idilli

I *Grandi Idilli* riprendono i temi dei *Piccoli Idilli*, dove si descrive una natura serena e primaverile e si ha una descrizione apparentemente realistica dei paesaggi. In questa fase della produzione poetica di Leopardi il tema fondamentale è la rimembranza, intesa non come recupero di persone o cose, ma del sentimento della giovinezza. È da notare che già di per sé il ricordo è vago perché i contorni delle cose sono sfumati. Tuttavia tra *Grandi e Piccoli idilli* c'è stata la svolta, avvenuta nel 1824, del Pessimismo cosmico, ossia la presa di coscienza filosofica del vero; c'è stato, sostanzialmente, l'approdo alla nullità dell'uomo. Se il moto memoriale fa rivivere le illusioni della giovinezza, ora, a differenza, dei *Piccoli Idilli*, si accompagna sempre al tema della vanità delle illusioni e il ricordo ora diventa negativo. Accanto all'illusione c'è la consapevolezza dell'arido vero. Alla fine domina l'approdo conoscitivo razionale, anche se è in miracoloso equilibrio con il momento lirico – evocativo. Da una parte c'è il caro immaginar (in *A Silvia* si descrive il maggio odoroso di una fanciulla protesa al futuro, nelle *Ricordanze* abbiamo la descrizione di una fiduciosa Nerina, nella *Quiete dopo la tempesta* Leopardi descrive il ritorno alla vita del paese), che rappresenta il momento lirico – idillico, ma, d'altra parte c'è la scoperta del vero, del piacer figlio d'affanno: all'illusione subentra la

natura matrigna che inganna i suoi figli. Le belle immagini presenti nei *Grandi Idilli* servono a riportare con delicatezza all'arido vero. Le immagini evanescenti, sparenti, perdono la loro densità, il loro realismo e diventano, a loro volta emblemi che evocano la morte e il nulla. Quindi si parlare di binarietà data da queste due forze. Questo accade perché c'è l'esperienza delle *Operette morali*, dove non si registrano più atteggiamenti titanici per dare un senso alla vita (vedi la *Sera del dì di festa*). Ormai c'è la serena contemplazione delle ferree norme della natura. Leopardi, quando evoca la giovinezza usa un linguaggio musicale, ma nel momento in cui avviene la scoperta del tragico vero, diventa spoglio, secco, sobrio, epigrammatico, epigrafico (questo poi sarà il linguaggio dell'ultimo Leopardi).

A Silvia

A una prima analisi la canzone si suddivide in cinque sezioni. Infatti, dal primo al quattordicesimo verso il poeta presenta la figura di Silvia, che è una figura femminile che emerge dal ricordo; ella è priva di fisicità, di materialità corporea prive di realtà e di concretezza che a poco a poco sono destinate a sparire, perché simbolo dell'assenza. Silvia non è la morte di una fanciulla, ma è una grossa metafora che rientra nella poetica del vago e dell'indefinito. La poesia nasce non dalla vista fisica, ma dalla vista interiore. Non c'è una rappresentazione fisica di Silvia, che è tratteggiata solo tramite due particolari: gli occhi ridenti fuggitivi, dove il fonema *vi* è usato in allitterazione per tutto il componimento (il *vi*, ovviamente, c'è anche nella parola "Silvia), e l'atteggiamento fiducioso. A questa vaghezza di Silvia si associa la vaghezza del paesaggio che circonda Silvia e il poeta che sono i due protagonisti della canzone. In *A Silvia* il paesaggio è descritto in maniera sobria, poverissima di dettagli, ove vi sono soltanto nomi accompagnati da aggettivi sobri. È un mondo impalpabile, molto lontano da come Foscolo scolpisce plasticamente le immagini. Dal verso 15 al 28 accanto all'immagine di Silvia intenta al canto e alle opere femminili in simmetria c'è il poeta che evoca se stesso giovane. Si instaura un parallelismo: sia Silvia sia Leopardi sono colti nella fatica quotidiana, ma entrambi sono rappresentati nel momento della speranza del vago avvenir

carico di speranze. Dal verso 28 al verso 39 alla spinta del caro immaginar evocare dalla memoria subentra dal verso 28 in poi la scoperta del nulla, del male, dell'arido vero. Entrambi scoprono la negatività dell'arido vero. Dal verso 40 al 48 vi è la morte di Silvia. Dal 50 in poi il poeta chiarisce che la morte di Silvia allude alla morte della giovinezza e delle illusioni e delle speranze che portava in sé. L'unica certezza è la mano di Silvia che indica la tomba, l'unica certezza per lei e per il poeta. La struttura di *A Silvia*, secondo il critico Giovanni Getto, è binaria per l'antitesi di due elementi contrapposti, il ricordo, ossia l'evocazione attraverso il recupero memoriale del sogno giovanile della primavera, del maggio odoroso, e il presente, l'arido vero caratterizzato da morte e assenza. La poesia è costruita in base a questa oscillazione tra gioia e attesa, delusione e il nulla; illusione, consapevolezza del vero, gioia nulla, caro immaginar e l'arido vero. Questa polarità è riscontrabile anche per lo scambio pronominale io (Leopardi) tu (Silvia), stabilendo un rapporto colloquiale intimo, ma molto triste e accorato. Si stabilisce tra i due un parallelismo immediato e coinvolgente. Silvia è il fantasma memoriale di Leopardi. Questo ricordo che si focalizza in Silvia, giovane immagine primaverile, attraversa tutta la lirica, tranne l'ultima parte dove c'è la consapevolezza del vero del presente. Si ha quindi un filtro memoriale importante. La poesia attinge al ricordo perché permette di trasfigurare la realtà. La morte giovanile di Silvia è un'immagine poetica, perché immagine d'incompiutezza della figura di Silvia. Tutti i particolari non sono percepiti con i sensi, ma sono evocati dalla memoria, dallo sguardo dell'interiorità del poeta. Il poeta percepisce la scena dal paterno ostello. Alla luce di questo c'è sempre una distanza tra lui e il mondo che lo circonda. Il tempo di *A Silvia* è l'imperfetto, simbolo della continuità nel passato. Leopardi non usa l'imperfetto solo quando traccia un bilancio del triste vero. Il tempo dell'illusione è l'imperfetto del caro immaginar, l'arido vero usa un altro tempo. Gli aggettivi e i termini arcaici danno una patina di eleganza al componimento.

La quiete dopo la tempesta

Prima lettura: nell'*Idillio* sono presenti due grossi temi che corrispondono alle due sezioni. Il primo tema è quello apparentemente descrittivo, poco legato al caro immaginar. Dal verso 1 al 24 viene vagheggiato un paesaggio con la sua serenità e letizia dopo la tempesta. Dal verso 25 c'è una parte eminentemente riflessiva, filosofica, il vero altro

polo dei *Grandi idilli*, che chiarisce la prima parte del componimento. Leopardi stabilisce un paragone implicito tra tempeste e dolore umano; tra quiete e piacere.

Il piacere esiste solo come momento breve ed è inteso solo come interruzione del dolore. Ontologicamente il piacere non esiste: l'unica felicità è data dalla momentanea cessazione del dolore. Dato che la vita è dolore, quindi non c'è felicità maggiore per l'uomo, paradossalmente, che quello di non sentire la vita, cioè di morire.

Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia

È l'ultimo dei grandi idilli (1830) e nasce da una lettura di Leopardi. Il poeta aveva infatti letto su un giornale che i pastori kirghisi erano soliti sedersi su una pietra e effondere alla luna tristissimi e melanconici canti. Nella prima strofa c'è il notturno lunare e il pastore interroga la luna. Il pastore e la luna sono apparentemente simili nella loro circolarità dell'esistenza, ma la luna è eterna. Nella seconda strofa la vita umana è sofferenza, solitudine, vecchiaia; è una continua corsa gravata dai pesi per arrivare alla fine della vita, la morte che è un abisso immenso. Leopardi osserva la vita dal punto di vista della morte. Nella terza strofa parte dalla nascita per descrivere la vita, i fattori cambiano, ma il risultato è lo stesso. La prima reazione che il neonato ha è quella di piangere, segno del dolore, non solo della nuova condizione, ma prefigurazione di ciò che sarà la vita. Il vecchiarèl e il neonato, pur essendo immagini antitetiche, arrivano allo stesso approdo. Il compito migliore dei genitori è consolare il figlio, quasi per scusarsi del danno fatto a lui. Queste sono le domande che il pastore rivolge all'imperturbabile Luna. Il pastore (immagine di Leopardi stesso) si domanda se la luna che contempla dall'alto la terra forse comprende perché l'uomo deve abbandonare ciò che gli è caro. Comunque il fatto che ci sia una sapienza nella luna è inattuabile per l'uomo e quindi non cambia nulla. Il pastore si domanda del perché di tante stelle, del perché del cosmo, del perché della sua esistenza, alla luce della contemplazione di un cielo stellato, immagine di per sé poeticamente vaga che indica la suprema vastità, infinità e moltitudine (le stelle non si possono conoscere). Il pastore approda dunque a una verità conoscitiva negativa, interrogandosi, infatti, sulla sua vita non trova scopo nell'universo (definita la stanza superba). Si ha una vertigine cosmica, l'assenza di significato è semplicemente dolore.

Ma il poeta ha ancora per un attimo un pensiero positivo, quando pensa al suo gregge, che appare fortunato. Gli animali, infatti, appaiono fortunati, perché privi della razionalità, non hanno la consapevolezza, sono immuni dal tedio, provocato dalla coscienza e dalla conoscenza dell'essere. Il pastore, per contro, non ha mai pace, non può spogliarsi del suo essere; non può dimenticarsi di essere, tranne che nei momenti felici del sonno e della morte. La vita è un male, ma il pastore ha un'ultima illusione, e si domanda se forse in un'altra forma di esistenza sarebbe felice. Si ha quindi l'ultimo slancio verso un'altra dimensione (o uccello che conta le stelle o elemento di natura).

Questa illusione però è brutalmente negata sia che siamo animali o umani, perché il giorno della nascita è funesto (dal latino *funus*). Tutto ciò che nasce muore. Tutti gli esseri indipendentemente che abbiano o no la razionalità penano, perché la nascita è prefigurazione della morte.

Il Canto è il maggior punto sentimentale di Leopardi perché si ha una grosso disvelamento del vero. Il pastore si chiede a che vale la vita del singolo e del tutto, che sono metafora degli interrogativi che l'uomo si pone sul suo destino. I due coprotagonisti cui il pastore si rivolge sono la Luna e il gregge. La luna è sempre presente, è simbolo della natura, della sua bellezza, ma è lontana, perché è simbolo dell'alterità e dell'indifferenza verso le domande che il pastore le pone. Il chiarore lunare ovatta il paesaggio; la luna rappresenta quello che l'uomo non è, perché è una giovinetta immortale.

La luna è seduttiva, perché è immortale; la luna è eternamente bella uguale a se stessa. L'uomo vorrebbe essere eterno, sempre giovane, come la luna. La luna rappresenta ciò che l'uomo vorrebbe essere, ma non può essere. Le pecore rappresentano un simbolo di mansuetudine, rappresentano la pace con l'essere. È l'animale più quieto, perché non si pone domande. Il non sapere è la condizione di felicità degli uomini. Ma poi anche per chi non è presente a se stesso la vita è dolore per il fatto stesso di vivere. Le pecore sono l'antitesi dell'uomo leopardiano. Il pastore, uomo primitivo, dà voce alla luna e alle pecore: alla luna rivolge le domande sul perché della vita, e il canto di dipana da questo punto. Al gregge rivolge la domanda sul tedio. Le risposte non vengono dai due, ma vengono dalla riflessione stessa del pastore. Il pastore diventa filosofo. Qui si ha una grossa valenza della tradizione classica del pastore – poeta che effonde canto idillico. Questo rientra nella tradizione teocritea – virgiliana, che sarà poi un *topos* rinascimentale. Ma il canto del pastore di Leopardi non è bucolico, ma è di scoperta del vero, del dolore.

Il pastore come primitivo nella prima fase del pessimismo storico dovrebbe essere felice, invece non solo è infelice, come tutti gli uomini, ma ammette che anche le pecore sono infelici. È il culmine del pessimismo cosmico.

La morte rende vana la vita e il dolore è l'unico fedele compagno dell'uomo. Il canto notturno si distingue dai grandi idilli perché non si ha il tema memoriale, né il tema idillico (non c'è evocazione). È una riflessione filosofica che coinvolge i grandi problemi metafisici dell'esistenza umana, all'insegna del disvelamento del vero. Non ci sono toni effusivi; il paesaggio è scabro, astratto, brullo, antidillico. L'andamento del discorso di Leopardi è circolare: il discorso strofico si ripiega su se stesso, si dipana e poi ritorna, come la musica romantica di Schubert.

L'ultimo Leopardi

L'ultima stagione di Leopardi è quella del poeta antidillico e del poeta del pessimismo eroico. In questa stagione di pensiero due soggiorni sono fondamentali, quelli di Firenze dal 1830 al 1833, e quello di Napoli dal 1833 al 1837.

Non ci sono differenze di pensiero: resta sempre di fondo il materialismo del pessimismo cosmico, anche se, accanto a questa indelebile matrice filosofica, compaiono atteggiamenti diversi. Scompare l'elemento memoriale evocativo del caro immaginar, tratto tipico dei piccoli e soprattutto dei grandi idilli. Leopardi ora è orgoglioso di sé difende la sua filosofia dalla concezione allora dominante. Leopardi, conscio della sua alterità, diventa titano. Leopardi si apre ai problemi del suo tempo. A Firenze entra in contatto e polemizza con l'arma della satira contro il pensiero liberale-moderato e dello spiritualismo cattolico. A Firenze si innamora di Fanny Targioni Tozzetti, la cui fine dell'illusione dell'amore segna la fine dell'inganno estremo. Da questa esperienza d'amore nasce il *Ciclo d'Aspasia* (*Il pensiero dominante, Amore e morte, Consalvo, Aspasia, e A se stesso*). Aspasia era una donna molto colta amata da Pericle e Leopardi la identifica con il suo amore. È una poesia di rottura in rapporto al passato e presenta già le caratteristiche del Leopardi eroico e antidillico. In questa poesia non abbiamo più il vagheggiamento degli ameni inganni, non c'è più il ricordo della giovinezza, con le sue illusioni e i volti delle persone amate. Non abbiamo più la lingua effusiva della poetica del vago e dell'indefinito che tendeva al canto; ora il linguaggio è aspro, secco, antimusicale, con dissonanze e disarmonie. La sintassi è spezzata con molte inarcature. Leopardi ha un atteggiamento agonistico, combattivo. Il fallimento dell'amore non

produce vittimismo, ma orgogliosa scelta del vero, che è l'unica strada della poesia. Queste poesie non sono legate; in altri termini non c'è un percorso interno narrativo. Chiusa poi la parentesi con il ciclo d' Aspasia, Leopardi sviluppa un dialogo con il suo tempo. Leopardi nel periodo 1818 – 1821 si arroga il compito di educare le giovani generazioni ai valori del mondo antico. Ora l'impegno di Leopardi è negativo e polemico. L'Ottocento è il secolo della costruzione, della rivoluzione industriale, tutte ideologie che ruotavano attorno al liberalismo moderato, che esaltavano la Storia come progresso e miglioramento dell'uomo. Leopardi si scaglia contro il liberalismo e l'ottimismo progressista. Leopardi non solo colpisce i liberali, ma colpisce lo spiritualismo cattolico che si sta affermando nella Restaurazione assieme al liberismo, e che inneggia alla Provvidenza, alla felicità dell'uomo, alla trascendenza della vita dopo la morte. Manzoni invece combina il pensiero liberale e cattolico. Leopardi a questa filosofia oppone la sua dolorosa e vera che esclude il progresso e la felicità dopo la morte. Leopardi bolla e schernisce questo perché sono illusioni che l'uomo si fa perché non è capace di guardare la realtà. In questo periodo Leopardi scrive opere satiriche come la *Palinodia* al marchese Gino Capponi, *I Nuovi credenti* e i *Paralipomeni alla Batriacomiomachia*. Nella prima opera il poeta si scaglia contro la felicità delle masse che i liberali andavano proponendo. È una satira contro il progresso, la condizione dell'uomo è infelice. Leopardi passa in rassegna i loro atteggiamenti con toni ironici. La sua non è satira politica, ma satira conoscitiva; accusa gli uomini di essere ottenebrati da una falsa e distorta conoscenza. Egli vuole che liberali e cattolici aprano gli occhi alla vera realtà, ma questi si beano delle illusioni. Nella seconda opera Leopardi satireggia i liberali fiorentini e napoletani che si proclamano cattolici, che criticavano la sua filosofia: li accusa di essere opportunisti, ignoranti e gretti. Nella terza opera si ispira a Omero alla battaglia tra topi e rane. Leopardi scrive un poemetto satirico in ottave. Leopardi sotto questo travestimento allude ai mori nel napoletano. I topi sono i liberali napoletani, le rane sono i Borboni, i granchi le forze della Restaurazione che hanno aiutato le rane. Leopardi polemizza sia contro i liberali sia contro la restaurazione. Gli austriaci sono dipinti duri come corazze dei granchi. Leopardi attacca la fumosità, la verbosità e la superficialità dei loro pensieri. Colpisce i cattolici nell'immagine del viaggio oltremondano dei topi. In questa fase Leopardi sembra più politico, ma in realtà il suo intento è quello di polemizzare contro queste ideologie tranquillizzante e confortante. Leopardi in realtà polemizza contro la superficialità dell'Ottocento.

A se stesso

A se stesso è la delusione estrema dell'amore non corrisposto per Fanny Targioni Tozzetti. Il poeta si rivolge al suo cuore, invitandolo a riposare, poiché l'amore, l'ultima illusione eterna, è morto. Si ha il tema del tedio. Leopardi si rivolge al proprio cuore per mettere da parte ogni speranza, per convincerlo con un atteggiamento combattivo a disprezzar se stesso. Leopardi invita il suo cuore a disprezzare la caducità del tutto. Tutto questo avviene all'insegna della nuova poetica dominata dal ritmo frantumato, caratterizzato dalle inarcature. C'è solo una rima semanticamente densa (brutto – tutto) che è la sintesi totale della disperazione. Vi è una sintassi spezzata, composta da periodi brevi. Il verso è spezzato al suo interno da un punto fermo. I versi sono sentenze lapidarie; il gelido linguaggio del vero è portato alle estreme conseguenze. È un linguaggio privo di ogni vaghezza, molto lontano dalle movenze linguistiche del primo Leopardi. La poesia è lontana dalla segreta musicalità caratteristica della poetica del vago e dell'indefinito. Si porta alle estreme conseguenze il linguaggio del vero. A se stesso è il manifesto del nuovo Leopardi. Infatti gli ultimi sette anni della sua vita dal 1830 al 1837 saranno caratterizzati dal suo pessimismo eroico, decisamente antidillico. La forma poetica non serve per comunicare la vaghezza, ma la lacerazione tra il sé razionale e il cuore. Il dialogo tra Silvia e Leopardi si è qui interiorizzato ed è diventato drammatico. Protagonista è il logos. La ragione con tono assertivo decreta che ogni illusione è definitivamente caduta (questo avviene dal verso 1 al verso 10). Si ha poi una presa di coscienza dal verso 10 al 16, dove c'è lo svelamento della potenza negativa della natura e della sua malvagità. L'unica realtà della vita è l'infinita vanità del tutto. Quello di nuovo è l'atteggiamento che assume la parte razionale del poeta, che è eroico, agonistico. La ragione del poeta invita, ordina esorta, con atteggiamenti fortemente conativa, il cuore, sede delle illusioni a far proprio il concetto che ogni illusione è morta. Tutto è dominato dalla natura, dal fato malvagio, dalla vanità del tutto. Tuttavia, nonostante che sia stanco e prevalga la ragione, il cuore si rifiuta dell'inappellabilità della sentenza razionale. C'è una dicotomia lacerante tra cuore e ragione. Leopardi però afferma rigorosamente il predominio della ragione, e la morte del cuore e delle illusioni. L'unica poesia che adesso può proporre è quella sentimentale, filosofica, improntata alla rivelazione della nullità

dell'uomo, della malvagità della natura, senza essere addolcita dal momento memoriale – evocativo. La poesia diventa solo il veleno e non più antidoto e veleno.

La ginestra

La Ginestra è un componimento del 1836 ed è la maggior punta del pessimismo eroico. E chiude la silloge dei Canti, seguendo il desiderio di Leopardi; è il suo testamento spirituale. Per la vastità dell'architettura concettuale, è uno dei più alti esiti di Leopardi e dell'intero Ottocento italiano. Nella poesia compare un elemento positivo: l'utopia della solidarietà degli uomini uniti nella social catena contro l'unico grande nemico, la natura. La ginestra si apre con una citazione dal Vangelo di Giovanni, in cui si parla delle tenebre del peccato e della luce che è la rivelazione divina. Leopardi rovescia questa citazione, la luce è quella della ragione. In questa poesia si ha una grossa rivalutazione della ragione; prima distruttrice delle illusioni e fonte di tedio; ora diventa unico strumento per raggiungere con un realismo interiore la verità. La luce è la ragione illuministica – materialistica propria della filosofia di Leopardi. Le tenebre per Leopardi sono le false credenze, le superbe fole, lo spiritualismo cattolico, con i suoi miti come il finalismo, l'immortalità e trascendenza dell'uomo, dall'altra la fede nella Storia, nel progresso, nel miglioramento dell'uomo e delle sue possibilità proprie dei liberali.

Ma gli uomini preferiscono avvolgersi nelle tenebre e non si lasciano illuminare dalla luce che è la ragione. Il fatto che Leopardi prenda una citazione evangelica per svuotarla completamente è importante perché attacca i cattolici. Nella poesia c'è un'aggettivazione scarna, il Vesuvio alle cui pendici cresce la ginestra è la prefigurazione dell'ostilità e della pericolosità della natura, metafora della sua onnipotenza e della sua malvagità. C'è un paesaggio infecondo in cui gli unici essere viventi sono la serpe che si contorce e il coniglio. È un paesaggio che è lontanissimo dai quadri primaverili di vita borghigiana dei Grandi Idilli; non ci sono aspetti di vita quotidiana; è un paesaggio metafisico come il canto notturno d'un pastore errante dell'Asia. Il vuoto metafisico è immagine di desolazione e solitudine. In questo paesaggio emerge il fiore della Ginestra, unico fiore sull'arida schiena, contenta dei deserti (che ama i deserti o dal latino *contineo* che vuol dire che è contenuta nei deserti). Come sempre il paesaggio non è bozzetto, ma l'arida schiena, il formidabile sterminatore Vesebo, i campi con la lava, sono metafora della vita che è desolazione. La ginestra è metafora della poesia che nasce, che scaturisce nel

deserto, che è la vita stessa. Dopo questo squarcio antidiluvico, la ginestra si apre alla meditazione dal verso 7 che riprende l'*ubi sunt* e la *vanitas vanitatum*, i temi già della Sera del dì di festa.

A Leopardi questa immagine richiama Ercolano e Pompei e quindi Roma, *donna* (ovvero domina, signora) *de' mortali* un tempo.

Dal verso 6 al verso 17 c'è la rievocazione di Roma. Di tutto lo splendore del passato non è rimasto nulla, rimangono solo le rovine. Si ha quindi la meditazione storica esistenziale di Leopardi sulla grandezza di Roma. Leopardi è molto lontano dalla Roma del mito, lontanissimo dagli stereotipi della Roma del Neoclassicismo (Carducci trasporta, ancora nel secondo Ottocento, il mito di Roma imperiale e repubblicana). Per Leopardi Roma non è forza, ma desolazione. Rievocando la storia, Leopardi scopre la nullità dell'uomo e per contro l'onnipotenza della natura. Tutto quello che l'uomo crea è caduco e perituro.

Per Leopardi la storia è caduta è ruina. Attraverso la meditazione storica si approda a quella esistenziale. Dal verso 37 al 51 Leopardi invita colui che esalta la condizione dell'uomo a vedere come l'amante natura (amante in senso ironico) abbia in cura l'uomo. La madre crudele, dura nutrice, può annullare in parte o completamente ciò che è stato costruito dall'uomo. Il poeta condanna l'epoca presente dominata dal pensiero liberale e cattolico. La società del tempo per lui è un regresso. Leopardi non si unirà a questo coro, denuncerà questi atteggiamenti e si farà portavoce del valor sociale del vero. Solo l'indagine razionale può portare a un progresso nella società. Leopardi apre una polemica con l'Ottocento superbo e sciocco. Invita il secolo a venire in questo luogo a specchiarsi, a confrontare le false certezze con la realtà. A Leopardi non preme essere rispettato dai suoi contemporanei, ma sottolinea l'alterità. Non gli importa di essere dimenticato, non crede nell'immortalità della poesia. L'unica immagine positiva è quella dell'umanità unita nella social catena contro la natura

LA LETTERATURA DEL SECONDO OTTOCENTO IN ITALIA

L'Italia si trova in ritardo rispetto agli altri paesi europei, perché è ancora impegnata nel processo di riunificazione nazionale. Permane, quindi, la cultura del Romanticismo; invece nel resto d' Europa, fin dal 1848 si avverte la relatività dei valori romantici, perché

a causa della rivoluzione industriale, la borghesia abbandona le idealità romantiche, essendo protesa verso il capitalismo e l'accumulo di ricchezze. Per contro si sviluppano le masse operaie che pongono la questione sociale. Si abbandona il socialismo utopistico si sposa il marxismo, che considera l'arte come espressione della società e della realtà economica. L'arte si aggancia di più al reale, con cui ha un rapporto più concreto rispetto all'astrattezza del Romanticismo. Infatti le correnti culturali come il positivismo, il naturalismo e il verismo riflettono un'interpretazione più scientifica del reale. Tuttavia questi elementi rimangono in secondo piano in Italia, perché non era ancora una nazione moderna dal punto di vista politico, economico e sociale.

In Italia vi è la poesia del secondo Romanticismo che trova i suoi massimi esponenti in Giovanni Prati e Aleano Aleani, che ripropongono, appunto, alcuni elementi dell'eredità romantica, riprendendone l'aspetto più sentimentale, patetico, effusivo, in una forma d'arte che ha assimilato la popolarità dell'arte delle ballate e delle romanze. È una poesia facile, scorrevole, fruibile dalle classi popolari. Questo elemento non è solo italiano ma europeo, sulla scorta di una letteratura di vasto consumo, dato senz'altro positivo del Romanticismo, che ha portato la letteratura fuori dall'accademia, dai salotti. Il pubblico in questo tipo di poesia ama il tono familiare, lacrimevole e l'immediatezza delle storie d'amore narrate in questi componimenti. Si ha una sottolineatura del tono elegiaco, che risulta essere una semplificazione del Romanticismo alto. In queste poesie domina il tema descrittivo romantico, con un marcato amore per i paesaggi (colti soprattutto all'alba e al tramonto), alla luce di un facile sentimentalismo dato anche dal paesaggio da bozzetto che favorisce tale slancio. Vi sono poi temi riflessivo – meditativi come la vanità dei beni terreni, la fugacità della vita, la malinconia della vecchiaia, la vanità delle speranze umane. È un Romanticismo deteriorato ad uso e consumo delle classi popolari. È una poesia, dunque, di scarsa espressività, ma molto diffusa, che riproponeva in maniera edulcorata alcuni aspetti del Romanticismo.

Si ha poi il filone narrativo sull'ondata del romanzo storico manzoniano che aveva contribuito alla sprovvincializzazione della cultura italiana. Abbiamo una vera e propria esplosione di questo genere letterario. Riscontriamo una produzione narrativa realistica attenta alla questione sociale nello Stato unitario, attenta ai problemi delle masse; tale tipo di narrativa è caratterizzata da un populismo socialisteggiante, in cui le classi popolari sono viste come depositari di grandi valori, quali l'integrità e la sanità morale, alla luce di una vita istintiva e vera, dove c'è schiettezza di fronte alla corruzione della borghesia arroccata sulle sue posizioni di privilegio. Da questa letteratura si sviluppa una linea

realistica, oggettiva. Da qui lo scrittore lombardo Carcano svolge una rappresentazione di Milano come centro urbano e centro socio – culturale, mentre la friulana Percoto pone al centro delle sue opere la vita popolare con valenze allegoriche. Questa produzione si ricollega al romanzo d'appendice nato in Francia, che era un genere di largo consumo, portando in Italia l'eco di una letteratura gotica dalle atmosfere nere. In Italia la maggior esponente di questa tendenza, che aveva trovato nel romantico milanese Giambattista Bazzoni il precursore, è Carolina Invernizzio. Questa scrittrice è autrice di opere come *le Sepolte vive*, romanzi neri in cui è fondamentale anche l'amore; dove si ha lo scontro tra il bene e il male, trionfando sempre il primo. In queste opere l'ideologia borghese è molto semplificata rispetto alla vera dottrina del liberalismo.

Poi ci sono i romanzi che assimilano la lezione manzoniana: queste opere si caratterizzano per un gusto per la ricostruzione storica unita al Risorgimento, unendo a tali tematiche le vicende amorose e il percorso di formazione di protagonista (come *Fede e Bellezza* di Niccolò Tommaseo).

Ma il movimento più importante della letteratura del secondo ottocento in Italia è la corrente letteraria della Scapigliatura, tendenza limitata all'Italia settentrionale, che ha visto come protagonisti autori piemontesi o lombardi, sviluppandosi tra il 1860 e il 1880. Il termine deriva dal mediocre romanzo di Clepto Arrighi, *La Scapigliatura o il 6 febbraio*, che è la traduzione letteraria dal francese *bohémien*, vocabolo che designa gli intellettuali che vivevano nelle soffitte di Parigi, conducendo un'esistenza anticonformista, lontano dalle consuetudini borghesi. Gli scapigliati italiani sono intellettuali d'avanguardia anarchoidi. Quindi, come furono ribelli nella vita, lo furono anche nella letteratura, attuando una ribellione nella tradizione. Hanno una grossa *pars destruens*, ma non riescono a formulare un manifesto programmatico con delle linee costruttive. Il loro programma artistico si configurava come ribellione alle coordinate di fondo della letteratura italiana che riproponeva il Risorgimento anche tramite autobiografie enfaticizzate. Gli scapigliati più che a riallacciarsi a una tradizione autoctona, si ricollegavano a una cultura europea, nel nome di una sprovincializzazione chiusa e limitato in un Romanticismo deteriorato, informato al mito giobertiano del primato civile e morale degli Italiani. Questo atteggiamento porta, ovviamente, al rifiuto del manzonismo, ossia di un'arte pedagogica, espressione dell'arte di un poeta – vate, guida e spirito della nazione. Gli scapigliati sono poeti individualistici, rifiutando decisamente il concetto di comunicazione tra intellettuale e popolo, alla luce della considerazione che la poesia è indipendente dalla società ed voce della solitudine. Gli autori appartenenti a tale corrente

letteraria non solo rifiutano il grande Romanticismo italiano (forte è l'attacco a Manzoni nel *Preludio* di Emilio Praga dove si invita, senza mezzi termini, *il casto poeta che l'Italia adora, il vegliardo in sante visioni assorto a morire*), ma anche rifiutano le lacrimeose storie d'amore del secondo Romanticismo di Prati e Aleardi. Cantano dunque l'amore ironizzato con il macabro e il grottesco, introducendo elementi neri ripresi dal Romanticismo gotico di Poe (la morte, la bara, il cadavere putrefatto, il cadavere sulla tavola dell'obitorio), fusi con temi sentimentali. Gli scapigliati trovano (per esempio nel già citato *Preludio* di Praga) una parte costruttiva nel cantare il vero, non più quello oggettivo di Manzoni, ma, piuttosto, quello di natura soggettiva, inteso come addentrarsi nella zona più tormentata della coscienza: il loro modello per eccellenza è Baudelaire, il padre della poesia moderna, che aveva posto al centro della sua poetica delle realtà sconosciute che sfuggono alla ragione. La poesia è una continua ricerca in quest'ottica di qualcosa che è sepolto negli abissi dell'io. Questa affermazione porta a dire che il rapporto tra l'uomo e l'essere (inteso come Natura), e la sua decifrazione, può avvenire solo tramite simboli confusi (da qui nasce il Simbolismo). Gli scapigliati, come afferma il critico Giovanola, sono sostanzialmente dei simbolisti mancati.

CARDUCCI

La tradizione storiografica italiana lo ha interpretato, fino alla metà del Novecento, come l'ultimo dei classici, inteso come poeta virile, cantore di una concezione libera della vita, solare, sana e robusta. Si aveva l'immagine di un poeta cantore della storia patria, poeta privo di malinconie interiori, lontano dal sentimentale e dall'effusivo. La critica moderna ha, invece, sottolineato che dietro a questa maschera si cela, in realtà, un Carducci baudelairiano, molto più interessante di quello classicista. Il migliore Carducci, a partire da Binni, non è quello classicista, ma quello malinconico, lunare. Il migliore Carducci è quando fa una poesia che è l'espressione dell'antitesi tra vita-morte, felicità -tedio, dove riesce a esprimere effetti coloristici e pittorici. E' interessante come Carducci riesca a esprimere questi malinconici, leopardiani non in maniera romantica, ma in modo classico, al modo di Mimnermo che presenta una visione serena del dolore. A lungo Carducci è stato considerato un poeta professore, ora è considerato migliore quando c'è scontro tra queste due polarità tra cui oscilla. Il Carducci più amato oggi non è quello che canta gli uomini antichi come paradigma per il presente, ma il "malato", il tardoromantico. Gli inizi poetici risalgono al 1850 - 1860 sotto l'influenza del circolo

degli Amici pedanti, poeti scudieri dei Classici, programmaticamente antiromantici, classici per forma e ispirati da Dante, Petrarca, Foscolo e Monti. Due sono le raccolte giovanili, Iuvenilia e Levia Gravia. In questa produzione è presente memoria letteraria, essendo una poesia aulica, ricca di rimandi preziosi alla storia, al mito con stile alto che esprime una concezione classica, plutarcaiana dell'esistenza; domina la nostalgia per l'età classica di fronte alla inerzia del passato. Rifiuto della popolarità dell'arte. Nelle prime due produzioni vi è polemica, tendenza evasiva per sfuggire a un presente deludente che porta al rifugio nella storia e nel mondo antico, età di vigore, di sanità, di fronte a un presente squallido, dominato dal materialismo bieco. Vige il mito di Versilia e Maremma, paese rifugio dove gli uomini, la natura, le opere umane vivono in armonia. Il mito naturalistico della natura della Maremma è presente come luogo in cui domina un'arcana armonia che dà serenità. A differenza di Leopardi, la natura in Carducci non è mai negativa e avverte la bellezza e la seduzione di essa (non c'è la polarità presente in Leopardi dove la natura ha un duplice volto). La natura in Carducci ha valore catartico e purificatore sull'uomo; la natura mostra all'uomo la vita universale, il suo destino mortale caduco di fronte all'eternità della natura, e trova pace. La serenità è nata dalla consapevolezza della brevità della vita umana che confluisce nell'eterna perennità della natura. L'uomo non muore, la sua vicenda continua nella natura. Atteggiamento antitetico rispetto a Leopardi, simile ai lirici greci. Nell'inno a satana contenuto nei Levia Gravia, Carducci esce dai schemi classici, cantando il progresso, il libero pensiero, la scienza che ha liberato l'umanità dalla religione e dalla superstizione. Elemento del Carducci anticlericale "positivista". Non divisione cronologica, ma per temi, stati d'animo e metri. Tra la fine degli anni Sessanta e Settanta si hanno Giambi e Epodi dove Carducci non è più studente, ma professore maturo. Si riscontra un ampliamento tematico, con attenzione alla società e alla politica del tempo. Gli Epodi fanno riferimento a componimenti di Orazio, mentre Giambico fa riferimento a Archiloco. Il giambico è una poesia di invettiva; infatti Carducci sfoga la sua satira contro la realtà contemporanea, muovendosi dalla sua posizione anticlericale e democratica. Sfogo d'ira contro la situazione abietta del presente. Si ha un deciso attacco a chiesa e clero come forze della Restaurazione, dell'oscurantismo che soffocano il progresso e la ragione. Pio IX è presentato come un tiranno un Polifemo cristiano (nella prima parte di Epodi e Giambi la situazione politica della questione romana è ancora parte). Si scaglia contro Napoleone III il piccolo, che ha ucciso la libertà repubblicana, sovrano assolutista che ha fatto la vecchia alleanza tra trono e altare. Vi sono poesie che cantano la Rivoluzione francese.

Si ha anche un attacco alla classe politica dell'Italia umbertina fatta da burocrati colpevoli di aver tradito il primato giobertiano e di aver fatto una politica di piccolo cabottaggio. La III guerra d'Indipendenza è stato un segno tangibile della decadenza dell'Italia del presente. Questa miseria richiama in antitesi la luce della Roma repubblicana, luogo di eroi come Camillo e Mario, il suo mito, passato ideale di valori, di slanci, di eroismi, tutt'altra cosa rispetto a Lissa e Custoza. Carducci auspica che i valori civici della Roma repubblicana siano seguiti dalle generazioni presenti e future. Ma nelle Odi Barbare infine Roma appare come un passato morto che può essere rievocato nostalgicamente in una visione romantica, ma non può essere più riproposto. Viene sottolineato il tema storico in Epodi e giambi ed è molto stretta l'antitesi tra passato e presente. Anche il linguaggio rivela un'apertura alla contemporaneità, alla storia, rispetto ai Levia - Gravia. Pur rimanendo le basi classiciste, non c'è più il linguaggio marmoreo, tornito, montiamo, perché entrano anche arditezze linguistiche, termini plebei (anche per satira). Questo abbassamento nel linguaggio sarà portato a compimento in Rime nuove con un linguaggio più realistico, più colloquiale. Nel Processo Fadda (ufficiale dell'esercito ucciso dall'amante di sua moglie nobile) in Giambi e Epodi, Carducci polemizza contro le donne di oggi, educate al perbenismo borghese cattolico che non hanno nulla dell'antica Camilla; scandalizzate per un putto, ma desiderano amplessi. Le Rime nuove poesie dal 1860 al 1880 con Odi Barbare oggi i risultati più alti. Le Rime nuove risentono del percorso letterario di Carducci, che è uscito dai confini intellettuali angusti e si è aperto al grande Romanticismo europeo. Viene meno il tema politico, aggressivo-satirico e Carducci assume una fisionomia molto più raccolta, più lirica. Carducci intanto sta passando dal giacobinismo democratico alla linea monarchica e dal classicismo evolve al romanticismo. Non c'è spunto polemico contro la cronaca, ma rievocazione storica - letteraria nella dimensione dell'interiorità. Originale è la dimensione memoriale che agisce in direzione individuale, ricordi della sua infanzia, i luoghi d'infanzia (mito Maremma), morte del figlio (Pianto antico), dolore, fallimento esistenziale, rievocazione storia patria e momenti fondamentali della storia europea non più con tono parentetico (Levia - grafia) o satirico (Epodi), ma con tono malinconico, più elegiaco.

POSITIVISMO, NATURALISMO, VERISMO

A partire dalla metà dell'Ottocento il sistema filosofico dell'idealismo e il romanticismo che si basava su di esso entrano in crisi in Europa. Nasce quindi la nuova concezione del positivismo, ad opera di autori francesi (Comte, *Corso di Filosofia positiva*) e inglesi (Darwin, *La teoria dell'evoluzione*) che arriva in Italia nel 1870, ed avrà la massima diffusione nel 1880 – 1890. Il Positivismo è una reazione allo spiritualismo romantico e all'idealismo, è un recupero della razionalità illuministica. L'importanza della scienza e del metodo scientifico diventano atteggiamento cognitivo che arriva a scoprire la verità oggettiva. Si tralascia la metafisica; non si attua più il metodo deduttivo (dal generale al particolare), ma si deve utilizzare il metodo empirico induttivo (dal particolare al generale), in base al quale dopo aver osservato i fenomeni, e dopo aver effettuato prove sperimentali, si arriva a formulare leggi universali, applicate a tutto il mondo umano. Si può parlare di fisica sociale, perché la società è regolata dalle stesse leggi fisiche. Non bisogna più analizzare i concetti astratti, non le implicazioni metafisiche, teologiche, ma le osservazioni dei rapporti tra le cose in base al principio di causa – effetto e dei fenomeni dell'uomo e dei suoi prodotti. Posizione contraria all'idealismo dunque, l'uomo è prodotto dell'ambiente, dell'evoluzione, dell'ereditarietà dei caratteri genetici. Studiare l'uomo vuol dire studiare un sistema di rapporti nel grande sistema della natura. Atteggiamento scientifico, non analisi della profondità del cuore dell'uomo, la morale, ma evoluzione della specie e selezione naturale. L'uomo e i suoi prodotti sono manifestazione della materia (materialismo). Occorre attuare la verifica sperimentale in ogni settore del sapere. Questo sistema di rapporti viene analizzato in maniera quantitativa. Occorre analizzare la società come un fisico analizza un fenomeno. Questa visione culturale parte dalla Filosofia, coinvolgendo poi scienza, arte (estetica) e letteratura.. Per esempio lo scrittore francese Ippolito Taine applicò il positivismo alla letteratura. La letteratura, infatti, è un prodotto dell'uomo e essendo l'uomo prodotto della natura, quindi non è prodotto dello spirito, della soggettività, dell'idea, ma determinata da interdipendenze naturali. L'opera d'arte è risultante di relazioni quantitative fisiche, meccaniche dei tre elementi alla base delle azioni umane. Questi tre fattori sono *race*, *milieu*, e *moment* e alludono rispettivamente al fattore ereditario, all'ambiente sociale e al momento storico, Questi fattori determinano l'uomo e le sue opere (determinismo). La letteratura non deve più analizzare l'uomo in base a contenuti

arcaici come virtù, vizio, ma è determinata sia da fattori interni (come le tare ereditarie), ma anche da elementi esterni come l'ambiente, i problemi economici e più in generale la Storia. Il compito dello scrittore è prendere un settore della società (*tranche de vie*) come un fisiologo osserva un vetrino, come un medico descrive una patologia. Lo scrittore non è più colui che nel suo studio scrive inventando, ma deve uscire dal suo studio osservando e sperimentando persone e ambienti. Occorre dunque trascrivere la realtà concreta dei fatti, riproducendo sulla pagina i fenomeni come un chimico che riproduce esperimenti nel suo laboratorio. Si ha un netto rifiuto dell'arbitrio, dell'invenzione della creazione. Compito dello scrittore non è quello romantico di commentare, ma di legare i dati con le leggi fisico – quantitative e mettere a contatto il lettore con il documento. Lo scrittore, in questa concezione, è uno scienziato. Il naturalismo è la volontà di riproporre la realtà, alla luce di un realismo, non più interpretato alla luce di ottiche idealistiche e religiose, ma come prodotto di cause sociali, economiche, oggettive, che determinano l'uomo. Zola con il suo romanzo sperimentale traduce il positivismo in letteratura. Il romanzo deve essere realizzato con procedimenti propri della scienza sperimentale. In questa impostazione si deve attuare l'assoluta impersonalità dell'autore. In altri termini lo scrittore non deve fare pesare la sua opinione, deve descrivere i meccanismi, mettendo in evidenza le leggi che determinano l'uomo (il verismo riprenderà poi questo assioma). I naturalisti sono scientifici e sostengono il distacco dall'oggetto come il fisico, il medico. Invece l'impersonalità verghiana diventa non distacco, ma un eclissarsi nell'oggetto, immergendosi in esso. Vi è poi anche una funzione sociale: l'arte e la letteratura hanno come fine il miglioramento della società. Come il medico si sofferma sulle patologie del malato per guarirlo, così lo scrittore naturalista si propone di migliorare la società analizzando gli aspetti più negativi e brutti. Per esempio Zola nel romanzo *Germinal* svolge una descrizione denuncia sulle condizioni di vita dei minatori del Nord della Francia. Gli scrittori naturalisti sono ottimisti e seri. Credono nell'evoluzionismo e nel progresso umano positivo. I naturalisti pensano di guidare l'evoluzione dell'uomo al meglio. L'opera è un documento di vita, mimesi della realtà, fotografia del reale. I veristi italiani sono più conservatori e pessimisti dei naturalisti francesi. Zola sceglie la *tranche de vie*, non inventa nulla però, descrive la vita dei bassifondi parigini laddove si può cogliere meglio la naturalità dell'uomo. Si ha la descrizione delle tare ereditarie, delle dinamiche sociali ed economiche (determinismo sociale) si legano con un filo tutto questo e si ottengono le leggi e rapporti causali e il romanzo si è fatto, non è fatto.

IL DECADENTISMO

Il Decadentismo nasce come fenomeno culturale di reazione al Positivismo, già in crisi nel 1890. La borghesia europea non sentiva più funzionale il sistema di valori in uso e richiedeva nuovi strumenti rispetto alla mentalità del secondo Ottocento. Il capitalismo imperante, l'urbanizzazione creavano alienazione e solitudine; la questione sociale e l'imperialismo mettono in crisi la fiducia nella razionalità. L'agire umano non è determinato da caratteri immutabili come la razza, il momento storico, l'ambiente. L'Europa entra in crisi proprio perché le strutture conoscitive di allora non sono sufficienti a spiegare il mutamento delle condizioni europee contemporanee. Questa crisi della ragione continuerà nel Novecento con i suoi mostri, le guerre mondiali, e il totalitarismo. La realtà, dunque, non può essere spiegata con i parametri logici e scientifici del Positivismo. Emergono, perciò, tendenze romantiche e soggettive che sfociano in un vero e proprio irrazionalismo, espresso in termini filosofici, prima da Schopenhauer e poi da Nietzsche. Si rifiuta lo Storicismo proprio del Neohegelismo di fine Ottocento, che è una sacca isolata, si rifiuta poi anche l'analisi empirica fenomenica, per addentrarsi nel soggetto, nell'inconscio, nel tentativo di andare al di là della ragione dell'oggetto. Non a caso l'analisi dell'inconscio, la psicanalisi sono sostanzialmente riprese del profondo del sogno e della fantasia, cifre già romantiche, ma che in questo contesto sono esasperate verso la soggettività. Si formula una nuova idea di conoscenza, che non si fonda sulla ragione, ma sulla sensazione. In questa ottica, meno è razionale la percezione, più è confusa e molteplice, più l'uomo può conoscere. L'uomo può essere a contatto ancora con la natura e la realtà, ma non è decifrabile a livello logico. Questa è la base dell'arte moderna. Bisogna riflettere sulla portata antirealistica del Decadentismo: il rapporto con la realtà può avvenire solo tramite dei simboli che esprimono le percezioni. Sostanzialmente, si ha una ripresa e una esasperazione del filone più soggettivo del Romanticismo, sia in letteratura sia in arte. Si hanno la ripresa della fantasia (caratteristica importante per i romantici tedeschi) e del sogno (tratto tipico dei romantici francesi) e di tutti quegli elementi e aspetti che sfuggono alla logica, in vista di un'indagine sulla metarealtà, sull'ignoto, sul mistico. Nell'età romantica –positivistica l'artista si sentiva portavoce del popolo e le sue opere avevano una finalità impegnata. Per contro l'artista decadente non si sente il compito di interpretare, di decifrare, di essere vate, della coscienza intellettuale. L'artista diventa colui che è entrato nella metarealtà e come tale

non può più porsi come tramite tra individuo e società. L'artista decadente, perciò, si chiude in una forma di isolamento dalla realtà fenomenica, assumendo un atteggiamento estetizzante. L'arte per l'intellettuale è fonte d'ispirazione, non la vita. Non è l'arte che si ispira alla vita, ma la vita che deve essere ispirata all'arte, alla luce di una continua indagine nell'abisso dell'io. L'artista finisce per vivere nell'universo della propria arte non nella storia (si confronti il *Ritratto di Dorian Gray* di Wilde). Il distacco dal fenomeno si traduce nell'artista o nell'isolamento nell'io nella solitudine della propria arte o nella grandiosità (inteso come desiderio di fare parte del tutto, si consideri, in tal senso, il panismo dannunziano o l'intento di imporsi sulle masse, come il superomismo di Nietzsche). Il Decadentismo non è un movimento unitario, non ha un'ideologia e una filosofia, ma è un insieme di sensibilità, anche diverse le une dalle altre. Anche se occorre specificare che con questa corrente culturale nasce l'arte moderna, perché c'è stato un cambiamento del gusto. È da notare che già nel non avere un'ideologia, il Decadentismo è molto moderno.

Il Decadentismo nacque verso la fine del secolo, in Francia, ed è legato al Simbolismo, che trovava la sua radice nella poesia già moderna di Baudelaire. Il termine è stato coniato in senso negativo dalla critica per bollare quegli autori che nelle loro opere mettevano la solitudine, la noia, il senso di annientamento, rifiutando le spiegazioni logiche dell'uomo e della società. Erano intellettuali stanchi e falliti, cioè decadenti, che rifiutavano i postulati dell'Idealismo e del Positivismo. Da questi autori fu accolto bene questo termine, come segno di grazia e di eccellenza. Si sentono, infatti, scrittori di crisi in un'età di trapasso. Non cercano, dunque, certezze, ma si prefiggono il compito di andare alle radici della crisi della contemporaneità, approfondendone i termini. Questo porta all'abbandono del fenomeno, per la ricerca del mistero della coscienza, dell'*enconou* baudelariano. Secondo questa concezione, la vita dell'uomo non è costruzione, ma è una successione di insiemi di momenti e di attimi, e di rivelazioni. È una sorta di rivolta antirealistica, che porta all'esaltazione di tutto ciò che, essendo alogico, non sintattico, non strutturato, porta all'illuminazione improvvisa che squarcia la realtà, proiettando la dimensione conoscitiva oltre di essa, cogliendo tale tratto non con la ragione, ma con la analogia. I simbolisti (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) discendono nel sepolto dell'io, inaugurando le basi della poesia moderna. La rivoluzione decadente dei simbolisti, è poi da rilevare, si traduce in pittura e musica, tant'è che per questi scrittori, quest'ultima arte è molto rilevante, assieme, ovviamente alla poesia, che proprio per il suo carattere di intuizione immediata e momentanea può attingere al mistero e rilevare l'ignoto. Solo

attraverso la poesia, supremo strumento gnoseologico, si può attingere al fondo dell'anima, all'opposto della ragione e del fenomenico. La poesia, per il suo carattere di frammento che s'avvale di simboli, coglie l'essenza al di là delle parvenze esteriori della realtà. La poesia non deve né più rappresentare immagine né sentimenti, perché non deve raccontare. Le parole, in questo rinnovato contesto, non vengono più usate per la loro referenzialità, cioè per ciò che vogliono dire, ma per la loro evocatività, e polisemanticità. Il dettato poetico non è più la costruzione logica di un contenuto, ma diventa suggestioni di più significati. Tale tendenza si esprime in pittura dove al centro vi è il colore usato come vibrazione indefinita, perdendo il carattere figurativo; in musica viene meno l'assetto strofico e si dà un'assoluta importanza al suono colto in tutte le sue potenzialità. Con il Decadentismo muore definitivamente il Classicismo e il suo portato principale, l'armonia. L'arte diventa un frammento, un simbolo che racchiude tanti significati, il più rilevante dei quali è tradurre il libero fluire dell'io. L'arte moderna non è perciò conoscibile intellettualmente: l'arte decadente non vuol delineare un concetto, ma dare una consapevolezza maggiore dell'essere. Il poeta non è più vate – sacerdote del popolo, ma è il veggente colui che vede nell'invisibile. Questa rivoluzione verso la modernità comporta anche un cambiamento del linguaggio poetico, che porta anche a un cambiamento di registro nel discorso lirico tradizionale.

D'ANNUNZIO ESTETA, *IL PIACERE*

D'Annunzio, cosciente di essere un intellettuale moderno e di crisi, sposa l'estetismo, come assoluto rifiuto di ogni problematica ideologica, religiosa, per abbracciare, invece, la poetica del gesto, della sensazione, della passione. Tutti questi atteggiamenti sono descritti nella sua prima opera importante *il Piacere* (1889). L'estetismo dannunziano si manifesta come edonismo, culto della bellezza, e mito dell'amore e della morte. L'edonismo si manifesta come atteggiamento dionisiaco, come fisicità e lussuria fine a se stessa con marcato gusto per la complicazione. L'esteta è un nevrotico, è un malato. Infatti il protagonista del *Piacere*, Andrea Sperelli fa un complicato gioco nevrotico con Maria e Elena. È un personaggio doppio, contrassegnato da un amore non romantico, fatto anche di duelli, che esercitava un grande fascino sul pubblico. Si ha poi anche il culto della bellezza, come valore supremo sia nell'arte sia nella vita. Sperelli vuole scrivere un'opera epocale, per le nuove generazioni, un'opera informata alla bellezza contrapposta

alla quotidianità borghese. Si ha dunque una forte componente di evasione della realtà. Sperelli costruisce la sua vita come mosaico raffinato di tessere preziosissime, il tutto illuminato da sensazioni eccezionali e contorte. Sostituisce il senso estetico al senso morale, come Dorian Gray. Sperelli vive in base al principio che bisogna fare della propria vita un'opera mai scritta prima. Sperelli giovane rampollo dell'aristocrazia romana, fin da piccolo è cresciuto nell'estetismo. Roma è una città estetizzante, con i suoi parchi e monumenti barocchi. Il romanzo *il Piacere* si conclude con il fallimento dell'esteta, con il fallimento amoroso e con la vendita degli oggetti e dei mobili della casa di Andrea. Rimane solo in una casa vuota. C'è quindi anche il fallimento sociale, non riuscendo a garantire la bellezza di cui era circondato, giunta a lui non perché guadagnata, ma per l'eredità. Si verifica, quindi, il fallimento dell'esteta in una società ormai borghese e capitalistica. L'esteta è un isolato, e non comunica con la realtà contemporanea in cui non c'è la bellezza. L'esteta è la vittima romantica da cui si dipana il mito del superuomo, più positivo, più vincente. Andrea è una persona raffinata, con grande cultura, è un dotto, circondato da oggetti preziosi, ma non riesce a vivere autenticamente e spontaneamente. L'intellettualismo, questa forte intermediazione culturale spegne la spontaneità del vissuto. Elena, l'amante di Andrea, pur essendo immorale, è più sincera nel rapporto con la vita. Andrea conduce vita parassitaria e quindi si ha l'immoralità e negatività del suo personaggio. *Il Piacere* risente del realismo ottocentesco e ci dà una pittura accurata degli ambienti dell'aristocrazia romana con i suoi interni, pervasa da oziosità. Si ha una narrativa di costume, tant'è che le parti più belle del romanzo sono le descrizioni di cacce, duelli e balli. Ma pur mantenendo questo, D'Annunzio vuole investigare la psicologia di Andrea.

D'ANNUNZIO MINORE

Su quest'autore è pesato un grosso pregiudizio. D'Annunzio ha conosciuto una grande fortuna nella prima metà del Novecento (egli, d'altronde, si è identificato volutamente come vate del regime fascista). Dopo la seconda guerra mondiale e sino agli anni Ottanta

del XX secolo è stato fatto oggetto di ostracismo per ragioni ideologiche e morali. Oggi si tende a dare un giudizio più equilibrato su di lui, allontanandosi dall'equazione D'Annunzio uguale a fascismo. Croce aveva considerato, in modo molto riduttivo, D'Annunzio un dilettante della sensazione e la sua opera è bollata come frammentistica e segnata dall'immobilità. In realtà bisogna formulare un giudizio più complesso sulla personalità di D'Annunzio. Per esempio nella poesia *Consolazione* tratta dal *Poema Paradisiaco*, si ha il momento della bontà, il desiderio di ritornare a cose semplici. In questo D'Annunzio poco conosciuto si ha il vagheggiamento del passato, desiderio di raggiungere una quiete felicità molto edulcorata. *Consolazione* è il colloquio di D'Annunzio con la madre, ed è molto lontano dal vitalismo superomistico. Il colloquio è dimesso, il poeta è stanco e deluso, malato e va alla ricerca di pace, di tranquillità, di rinascita spirituale, per questo si rifugia nei ricordi dell'infanzia, in un mondo quasi pascoliano. Ci fa capire che in D'Annunzio c'è una vena di solitudine, cupezza. Nella poesia, D'Annunzio è ritornato a casa e instaura un dialogo dimesso e affettuoso sullo sfondo di una natura settembrina che sembra aprile, una natura che sembra che rinasca, ma in realtà muore. D'Annunzio propone alla madre di ricordare il passato nei luoghi tramite il giardino abbandonato. Il poeta stanco e deluso è un Andrea Sperelli convalescente o è il D'Annunzio del 1916. Deluso dall'ambiente dei salotti romani, il poeta dialoga con la madre; questo incontro è la metafora del desiderio di trovare la pace, tutto all'insegna di sentimenti puri, delicati, innocenti e attimi di vita semplice.

Il ritorno alla casa, all'affetto protettivo della madre porta alla rigenerazione, che è alluso simbolicamente con la rinascita del fiore. La natura sembra rifiorire e allude alla rigenerazione del poeta. Non è aprile però, è settembre. Questa primavera è ambigua, illusoria, la natura non rinasce, ma declina verso la morte. C'è un senso di disfacimento, e aleggia un senso di morte nel componimento. In questa rappresentazione di *Consolazione*, D'Annunzio anticipa alcune movenze tipiche della poesia crepuscolare sia nei temi sia negli ambienti, ma in Gozzano c'è l'ironia nel recupero di questo mondo di piccole cose, in D'Annunzio invece c'è la fiducia assoluta di poter riattingere a questo micro – universo. *Consolazione* ha uno stile semplice, è un colloquio tra anime. Tuttavia il testo complessivamente è molto complicato, per le sue valenze interne.

A parte il *Poema Paradisiaco*, dal 1913 sino alla morte si ha il D'Annunzio notturno. In questa fase spiccano le *Faville del Maglio* (1921), raccolta di prose in due volumi contenente brevi racconti già pubblicati su giornali e riviste. In seguito pubblicò il *Compagno dagli occhi senza ciglia*, un'opera di D'Annunzio molto rivalutata, perché si

toglie la maschera dell'esteta, del superuomo, è meno narcisista dal punto di vista della forma. Qui è più stanco, autobiografico, più sincero: dominano i ricordi d'infanzia, con esplorazione soggettiva. È una materia nuova espressa in maniera diversa. Non ci sono più, in questa fase, le costruzioni enfatiche, ampollose, roboanti, pesantemente scolpiti. Ora è tutto lineare, domina il flusso memoriale moderno, traduzione immediata di analogia che le sensazioni può cogliere. È una scrittura frammentaria, trascrizione immediata dei momenti in cui il sogno si mescola con il ricordo e il sogno; la fantasia si fonde con la realtà. Nel 1916 D'Annunzio pubblica il *Notturmo*, composto a letto, dove si trovava in seguito al distacco momentaneo della retina degli occhi, per un incidente di volo. *Il Notturmo* nasce come descrizione immediata della sensazione. È una casuale annotazione senza collegamenti logici. Sono tutti movimenti della mente come tanti brevi frammenti scritti su pezzi di carta poi messe insieme. Si ha la tendenza a reverie strane, impressioni, pensieri, allo squarcio lirico, breve illuminazione, alone poetico. D'Annunzio è soprattutto interessante in questa veste di auscultatore dell'ombra, del notturno, che investiga la psiche più oscura.

L'ULTIMO PASCOLI

Il carattere fortemente irrazionale, soggettivo, analogico e simbolico della poesia pascoliana è tradotto nello scritto in cui si esprime meglio la poetica dell'autore. Questo testo è una prosa teorica dal titolo *Il Fanciullino*. In quest'opera Pascoli partendo dal *Fedone* di Platone, dove Socrate dice a Cebes che ogni uomo ha in sé un fanciullino. Ma questo fanciullino non muore nell'adulto; è nascosto; si fa vedere a tratti in alcuni momenti di gioia e dolore. Il Fanciullino è una poesia che proviene dal ricordo e dall'infanzia. Il poeta, per Pascoli, è colui che sa ridestare il fanciullino in sé e in chi ascolta. Il fanciullino è una grossa metafora della dimensione irrazionale della poesia. Il fanciullo non si serve della ragione, perché riesce a instaurare con il reale un rapporto intuitivo molto profondo. Coglie una dimensione globale "panica". Non si ferma

all'apparenza fenomenica: il fanciullo, a suo modo, è un veggente. Il suo sguardo è vergine, intatto; la sua comunicazione non si ferma alla semanticità. Egli sa scoprire la freschezza delle cose originarie. La poesia è un modo alogico di vedere le cose, per penetrare in una metarealtà il cui soggetto e oggetto sono fusi in una conoscenza alogica e intuitiva. Il bambino conosce più dell'adulto, perché l'adulto è più strutturato razionalmente; non è in grado di scoprire le potentissime analogie irrelate del nucleo delle cose che l'adulto non sa cogliere. Il linguaggio poetico del fanciullo esprime questo. La poesia è una comunicazione immediata perché intuitiva con l'essere. Si ha un contatto mistico con le cose, alla luce di somiglianze e di relazioni che rispondono alle corrispondenze misteriose che rendono reale una rete di simboli. La poesia è una rivelazione mistica dell'essere. Il fanciullino è al di qua dell'adulto ed ha una dimensione aurorale. La poesia di Pascoli è una semplificazione del Simbolismo. Quando Pascoli dice che il poeta è fanciullo che va al di là delle apparenze del reale, esplora arazionalmente l'ignoto, si può che faccia propria una dichiarazione decadente. Pascoli si serve di simboli che il fanciullino coglie. Adotta un linguaggio non scandito con strutture causa – effetto. I Simboli sono traduzioni d'immagini che esprimono il contenuto di una riflessione analogica indistinta, che il fanciullino non è in grado di compiere, ma il poeta invece sì. Sono lampi e visioni che evocano la soggettività, la psicologia del poeta. Pascoli non esprime liricamente l'interiorità, ma lo fa con simboli, squarci, oggetti che riferiscono l'interiorità del fanciullino, che non può fare ragionamenti.

Vi sono simboli ricorrenti; Pascoli parla del nido con piccoli uccelli, o sguarniti; il fanciullino nella sua fantasia lo collega, analogicamente, con la famiglia e la casa. Il Nido è simbolo della concezione esistenziale fondamentale per Pascoli. Il nido è uno spazio circolare, chiuso in se stesso, intimo, famiglia e casa, luogo dove difendersi dall'esterno, dalla sua malvagità. Tema della protezione del focolare domestico; Pascoli ha perso il nido, ha perso la casa e i genitori. C'è poi il tema caro della circolarità e della ciclicità della natura, ricordato dal nido nel suo essere rotondo. L'uomo, contemplando la ciclicità della natura, sfugge al dramma finito – infinito e della morte. Nido è simbolo di calore. Pascoli non è poeta sereno, trova solo un momentaneo conforto nella natura (a differenza di Carducci, che, invece, vi trova la pace). Il trauma è troppo forte per essere ricomposto. Altri simboli legati per metonimia e contigui ai nidi sono la siepe, la siepe dell'orto, il muro dell'orto, insomma qualcosa che circonda e isola lo spazio interno da quello esterno. Pascoli evoca e invoca il tempo del mondo perso con violenza troppo presto: l'esterno per Pascoli è una minaccia. Il Cimitero e muro del cimitero spazio- intimo protettivo,

contiguo a nido e a siepe. Come di vive nel nido, il cimitero è la meta cui si ritorna, variante del simbolo della casa e molto presente, perché è la casa dei morti. In Pascoli i morti non sono passati, dormono nel cimitero; si possono risvegliarsi per godere e per consolare i vivi, presentandosi nei sogni. La vita e la morte sono legate; l'anello altro simbolo di contiguità; la vita porta con sé la morte, la morte porta con sé la vita, non c'è uno senza l'altra. Anche la patria, come nido più grande, è ben presente in Pascoli, che è nazionalista. Tutti partono dal nido; i vivi e i morti sono sempre in comunicazione (*la tovaglia, la voce, X agosto, il giorno dei morti, l'anello*); i morti non sono veramente tali partecipano, visitano nei sogni i vivi con sentimenti d'affetto.

Nebbia impedisce di vedere lontano, protegge come la siepe, il muro, e il campo (tutti simboli che traducono l'utopia regressiva dell'utero materno). Sono simboli del rimosso, simboli dell'inconscio, tradotti con immagini fisiche. Questo è il modo di esprimere l'inconscio del bambino. In Pascoli c'è un desiderio di fuggire dalla Storia e dai suoi urti. Altri simboli del rimosso sono le campane, gli uccelli e fiori, vettori dell'inconscio. Campane presenti molto spesso fanno ricordare la morte e sono di solito legate all'infanzia e i ricordi ad essa connessi come la Messa, la Comunione, la Cresima che come tale da conforto e gioia, ma campane diventano simbolo lugubre, suonano a morte; anche lo stesso suono *don – don* evoca suggestioni di dolori, di inquietudini e morti. Gli uccelli sono onnipresenti nella campagna pascoliana, anche se il repertorio ornitologico è rappresentato solo da rondini e animali notturni. Tutti questi elementi sono importanti, perché sono riconducibili, per metonimia, al nido. Volano, stanno in cielo, conoscono verità che l'uomo non conosce. Anche lo stesso canto degli uccelli ha una valenza oracolare, comunicazione di verità che gli uomini non conoscono e vorrebbero conoscere. Gli uccelli sono come angeli. Sono spesso uccelli notturni, come l'assiuolo, la civetta, che si muovono nella notte all'alba, nei momenti del sogno e della veglia. Dal canto degli uccelli emerge l'idea della morte, arrivano al regno dei morti sono fantasmi. Il *cu – cu* suono cupo grave della civetta, il *chiu – chiu* dell'assiuolo nella psicologia malata di Pascoli alludono all'idea della morte. Carducci esplicita il suo pensiero; Pascoli invece non si preoccupa di esplicitare, usa analogie brucianti interne. Carducci esplicita le similitudini. Si hanno differenze sostanziali tra *San Martino* di Carducci, e l'analogia potente in *Novembre* di Pascoli. Pascoli esprime sempre il dolore, l'assenza. La morte si qualifica come angoscia del mistero, ma porta con sé il ricordo dei cari morti. Non c'è comunque la visione foscoliana della morte, come porto dove si trova quiete.

Tutta la poesia di Pascoli si muove nella patologia. È poetica l'immagine dietro alla quale la malattia viene adombrata. È importante in tal senso la traduzione di questa patologia in immagini e suoni.

Pascoli utilizza il linguaggio pre-grammaticale, che si pone al di qua della norma, ed è dal forte tratto fonico, come l'onomatopea. Le parole, in questo contesto, non hanno valore semantico, ma fono-simbolico e comunicano suggestioni e traslamenti. Abbiamo oltre a questo il linguaggio post-grammaticale, ricco di termini tecnici, dialetti e linguaggi speciali, che va al di là del linguaggio comune. Pascoli allora usa termini scientifici e ornitologici precisi, con inserti di parole straniere. Ad esempio di questo discorso si pensi a *Italy*, dove una famiglia di contadini da anni emigrati in America ritorna in Toscana. I vecchi parlano il dialetto, i giovani parlano italiano, dialetto, l'inglese; Molly parla l'inglese. Impasti linguistici con effetto di *non sense* da parte di Molly che fonde termini dialettali, italiani, inglesi per assonanze. Si ha una pluralità linguistica. Il linguaggio che una persona adotta corrisponde alla visione del reale. Il linguaggio comune semantico, esprime un preciso rapporto tra io e non io. Le eccezioni della norma di Pascoli corrispondono alla non fede nella logica, alla non fede nella capacità di gerarchizzare il reale. Questo è molto moderno. Pascoli però antico: infatti, la lingua non è portata al *pastiche* della demenzialità. Pascoli è tra antico e moderno. Il senso lo coglie. Pascoli è sempre molto vicino al linguaggio tradizionale. Si hanno due livelli di lettura: il livello semantico e il livello fono-simbolico. Anche a livello di contenuti sono presenti il bozzetto georgico e il simbolo. Comunque la poesia di Pascoli è caratterizzata da una commistione di vecchio e nuovo. Questa duplicità ci può trarre in inganno.

Il Pascoli più noto è il Pascoli georgico che mette al centro la poesia della vita dei campi, assumendo un ruolo da nuovo Virgilio (anche lo stesso titolo *Myrica* prende spunto dal titolo della IV bucolica), ma c'è anche il poeta – vate, celebratore della Patria. Poi c'è anche il poeta dotto che fa propri, non solo la lingua, del mondo dei classici. C'è quindi Pascoli classicista e cantore del Risorgimento. Pascoli, ispirandosi al mondo classico, scrive nel 1904 i poemi conviviali e i *carmina latina*, scritti poetici in latino per concorsi ad Amsterdam, dove vinse più volte.

Il nome *poemi conviviali*, il nome prende spunto dal titolo della rivista estetizzante – decadente “Il Convitto”, per cui scrisse temi tradizionali del mito, della cultura, della storia della civiltà classica. È un affresco ideale sul mondo classico, dalle origini alla Cristianità, da Ulisse, ad Alessandro, Socrate, Solone, Elena di Troia. Si ha un gusto per

la dottrina e l'erudizione, simile all'intento eziologico dei poeti alessandrini. Si ha un gusto per il particolare sconosciuto. Si ha, a livello formale, la ricerca del termine aulico, e il gusto per il cesello, alla stregua di D'Annunzio per il prezioso e per il termine arcaico. Ma, dietro questo travestimento classicheggiante, immette i temi del suo universo poetico. Ripropone il mondo classico non come equilibrio e dominio delle passioni, ma in modo soggettivo e moderno. Ulisse non è più l'eroe della conoscenza greca, ma per Pascoli diventa immagine dell'uomo in viaggio verso il fallimento. La cosa migliore sarebbe il non essere mai o non essere più. Il non essere nulla è un approdo conoscitivo negativo esistenzialista. In *Alexandros*, Pascoli presenta la figura del Macedone come un fallito: si ferma al mare e scopre che le sue conquiste, le sue vittorie sono nulla di fronte all'infinità dell'essere. Pascoli presenta uomini non fattivi, artefici, non *homo faber*, ma dominati dall'angoscia, dall'inquietudine, anticipatori della *tranche* di Camus. Pascoli fa degli eroi classici degli eroi moderni. Nei *Carmina latina* Pascoli ripropone il mondo romano che incontra il Cristianesimo. Pascoli è il poeta più ateo della letteratura italiana, sente però alcuni temi come la filantropia, e solidarietà (in gioventù, infatti, era stato socialista utopistico). Condivide gli aspetti umanitari del Vangelo, non a livello metafisico, ontologico. Solidarietà visione del fanciullino, vista la diffusione del Cristianesimo dagli umili (ricorda la rappresentazione manzoniana della schiava della *Pentecoste*). La diffusione del Cristianesimo visto dagli umili che hanno bontà interiore. Pascoli canta una classicità minore, dolente, misera. Riscatto dall'altra parte con il Cristianesimo secondo il paradosso paolino. Gli ultimi saranno i primi. Pascoli poeta latino bilingue, usa il latino non scolastico, non ciceroniano, fluido, ma più moderno (vedi per esempio l'incarceratura con l'adozione della lingua morta).

CREPUSCOLARISMO

Il Crepuscolarismo è un termine coniato da Giuseppe Antonio Borgese, recensendo un volume di giovani poeti, tra cui Moretti, e con questo intendeva definire il tramonto della grande poesia romantica. Era un giudizio negativo. Ora nel crepuscolarismo vediamo un senso di malinconia, priva di slanci, incentrata sulla descrizione degli eventi più logori, più frustrati della vita quotidiana. Concezione triste, languida e sofferente che richiamano

l'incapacità di progettare la vita. In questi poeti c'è un senso d'introversione, di tedio dell'esistenza, di stanchezza, di incapacità di concepire grandi progetti con attenzione allo sfatto, al malato (questo è già una movenza decadente). È una poetica fatta di silenzi, di riduzione del vitalismo, all'insegna di ambientazioni malinconiche dimesse, dai toni intimistici. I crepuscolari si rifanno a modelli italiani, come Pascoli, da cui riprendono la poetica dell'oggetto rivissuto nell'interiorità. Anche la stessa poetica del fanciullino è cara ai crepuscolari, perché simbolo di regressione, che traduce l'atteggiamento di delusione e di paura della vita. Tuttavia bisogna considerare che Pascoli era simbolista, mentre i crepuscolari erano razionalisti. Il poeta più presente nei crepuscolari è D'Annunzio, ma in negativo. Montale, per esempio, diceva che la condizione fondamentale del Novecento sia l'attraversamento di D'Annunzio non per imitarlo, ma per contestarlo. I crepuscolari iniziano la poesia italiana novecentesca. I crepuscolari cantano l'abbandono vitale, l'inerzia vitale, il lasciarsi vivere. L'uomo crepuscolare quasi si fa cosa tra le cose. Per esempio in Gozzano nella raccolta poetica *Colloqui* c'è un verso molto interessante: *socchiusi gli occhi sto supino nel trifoglio e vedo un quadrifoglio che non raccoglierò*. Il poeta dannunziano si erge sugli altri, mentre i crepuscolari si distendono sulla terra quasi in condizione *pre – mortem*. Il vitalismo esasperato in D'Annunzio è ridotto a grado zero nei poeti crepuscolari. Un poeta crepuscolare, Corazzini, si autodefinisce come *un povero fanciullo piangente che ha voglia di morire*. D'Annunzio cantava l'eccezionalità del superuomo che si fondeva nella natura (vedi *le laudi*); mentre i crepuscolari sono dei malati tisici, che cantano la lode della morte. D'Annunzio è squisitamente estetizzante, tutto improntato alla ricerca del dettaglio inconsueto e raro. I crepuscolari vanno alla ricerca del brutto, del banale deliberatamente. Fanno una poesia piatta e in questo c'è un punto di contatto con il poema paradisiaco di D'Annunzio. Gozzano intitola la sua opera *Colloqui*, perché appunto è uno stile colloquiale. I crepuscolari amano il piccolo. Il paesaggio crepuscolare è caratterizzato da sentimento di inerzia, da giardini incolti, abbandonati. I crepuscolari amano gli orti. I crepuscolari amano i paesaggi provinciali della pianura padana e luoghi come i cimiteri e gli ospedali. D'altronde i crepuscolari amano le suore e i conventi, perché evocano solitudine e l'insignificanza della vita. Conventi e ospedali sono luoghi in cui si aspetta la morte.

GUIDO GOZZANO

Gozzano nasce nel 1883 da una famiglia agiata. Non è un bravo studente, si iscrive a Giurisprudenza, ma non conclude il corso di studi (la definizione di avvocato in Signorina Felicita). Si appassionò alla letteratura italiana, frequentando assiduamente le sabatine (lezioni speciali tenute il sabato) da Arturo Graf, il miglior studioso di letteratura in Italia. Nel 1907 pubblica la prima raccolta di poesie, *La via del rifugio*. Si manifestò in quell'anno la tisi, che lo porterà alla tomba. Tra il 1907 e il 1909 intrecciò una relazione letteraria con la poetessa Amalia Guglielminetti. Nel 1911 pubblica la raccolta *I Colloqui* che ebbero grande fama. Nel 1912 parte con un amico per un viaggio in India. Dopo il ritorno scrive il poemetto *Le farfalle* e lavora a un film su S. Francesco. Morirà nel 1916. Gozzano è un poeta dell'assenza, dell'aridità; ma a differenza degli altri crepuscolari, avevano una comunicazione prosaica, banale, per immettere nello stile l'aulico e il basso nello stesso tempo. Gozzano è un poeta dotto. Gozzano è ironico; è il primo che corrode il mondo borghese provinciale. È un poeta non di genere che si esaurisce in un filone. Tutta la poesia di Gozzano è caratterizzata da elementi di contrapposizione e di antitesi (significativo il verso *un buon sentimental giovane romantico, quello che fingo di essere e non sono*) tra ideale – reale, realtà e sogno. Gozzano parla della letteratura come malattia di un mondo pieno di complicazioni. Nella poesia la *Signorina Felicita* c'è una contrapposizione tra città e campagna, tra vita borghese e arte. Il lessico è nello stesso tempo aulico e dimesso. C'è un'antitesi tematica, ma anche antitesi formale tra un tono colloquiale monocorde e tra una sostanza verbale ricca e gioiosa estremamente compiaciuta di sé. Gozzano definisce il proprio stile come quello di un *scolare corretto un po' da una serva*. La poesia di Gozzano, nonostante la materia apparentemente quotidiana, è intrisa di richiami letterari (Petrarca, Dante, Leopardi, Pascoli e D'Annunzio, quest'ultimo per prenderne le distanze). Gozzano usa citazioni dantesche in senso ironico. In Gozzano c'è la sensazione della fugacità del vivere e della paura di non godere gli attimi che restano (l'immagine dell'oca cucinata per Natale). La parte più costruttiva in Gozzano, almeno, all'apparenza è il sogno e il viaggio (inteso come viaggio per fuggire ad un altro viaggio, la morte).

FUTURISMO

Il Futurismo è parallelo dal punto di vista cronologico al Crepuscolarismo, anche se i due movimenti culturali erano diversi dal punto di vista ideologico, formale e culturale. È un'avanguardia del Novecento, caratterizzata da sperimentalismo e da un particolare istanza di rinnovamento. È un fenomeno europeo, tant'è che quello più celebre è quello russo. Il Futurismo ha qualcosa in comune con il Crepuscolarismo, perché partono entrambi da basi antidannunziane e da filosofie irrazionalistiche. Il Futurismo si pone in antitesi con il reale, ma i crepuscolari esprimono la crisi nell'impossibilità di aderire con la realtà e trovano l'unica alternativa nella morte, nell'inerzia vitale. I futuristi, invece, hanno atteggiamenti polemici, aggressivi, di aperta rottura con il mondo e con la letteratura tradizionale. Filippo Tommaso Marinetti è il capo indiscusso del Futurismo. Infatti, è Marinetti che stende il Manifesto Futurista pubblicato nel 1909 sul Figaro. Il Futurismo ha un caposcuola, dei manifesti a differenza del Crepuscolarismo che era molto vago. Marinetti organizza serate futuriste per propagandare l'immagine del movimento, utilizzando anche spettacoli teatrali, spesso non capiti. "Lacerba" è la rivista futurista. Il Futurismo rompe con la tradizione precedente. È il primo movimento d'avanguardia in Italia e si esprime prevalentemente in arte, pittura, scultura, poi in poesia. Il termine stesso Futurismo è significativo, perché i suoi sostenitori si opponevano al passatismo, alla tradizione, all'insegna del rifiuto della sensibilità romantica e decadente. Il Futurismo rifiuta la concezione borghese dell'arte e l'accademismo. Il Futurismo in Italia stranamente si coniuga con la destra e appoggia movimenti nazionalisti e il fascismo, tant'è che Marinetti farà anche ritratti di Mussolini. Il Futurismo in Russia, invece, si coniuga con il comunismo. Il Futurismo a priori non aveva una faccia ideologica. I futuristi sono antiborghesi. Il Futurismo è una ventata di novità, e rompe con l'arte e vita borghese. I canoni della tradizione, in quanto classici sono borghesi, con compostezza ed equilibrio. Il Futurismo come avanguardia dura di più dei fuochi di paglia del Surrealismo e del Dadaismo, che erano molto forti nella carica distruttiva, ma molto vaghi e indeterminati nella parte costruttiva. Il Futurismo rifiuta il principio estetizzante dell'arte e del bello. Quindi, si rifiuta D'Annunzio, anche se nello slancio delle forze, c'è il mito dell'uomo – macchina. Si ha l'exasperazione della vitalità, della velocità, del dinamismo.

Per esempio Marinetti esalta la guerra come suprema igiene del mondo. Il Futurismo è in rapporto dialettico con la contemporaneità, ed è espressione della modernità e della velocità. La realtà contemporanea è dinamismo e energia. I futuristi sono cantori della civiltà della macchina, non dell'uomo. Rifiutano lo psicologismo al centro dell'arte. Il Futurismo come avanguardia è contestazione ed ha appunto un'ideologia forte e aggressiva che si differenzia da quella umbratile dei crepuscolari, che sono rinunciatari. Si ha un aperto rifiuto dell'estetismo dannunziano, anche se riprendono da lui il vitalismo e l'attivismo eroico. L'arte tradizionale ha mirato alla riproduzione del bello; mentre i futuristi vogliono realizzare il brutto in arte. Anche se il Futurismo ha un capo scuola, non è un movimento del tutto organico, tant'è che si parla di gusto futurista. I futuristi sostengono che bisogna uccidere il chiaro di luna, che è il simbolo del rifiuto della sensibilità tradizionale, e dell'importanza dell'interiorità umana. I futuristi hanno l'ossessione lirica della materia, della sua vita e nella sublime realizzazione nella macchina. I futuristi usano espressioni molto forti, come sputare sull'altare dell'arte, sputare sulla Nike di Samotracia, che rappresenta per antonomasia l'arte classica. Persino i luoghi della cultura per eccellenza come biblioteche e accademie per loro sono superati, perché i futuristi si ispirano alla città che sale in altezza. I futuristi vogliono essere interpreti della nuova civiltà industriale, e dei suoi miti, come la velocità e il dinamismo. L'arte futurista si propone nuove finalità non soggettive, in quanto vuole raggiungere l'estetica della velocità. Questa novità di temi esige una novità di linguaggio in arte, scultura, architettura, pittura e letteratura. Gli esiti più alti del Futurismo sono nelle prime due e in artisti come Balla, Boccioni, Carrà, Severini, dove si tenta di raggiungere la rappresentazione simultanea delle varie fasi del movimento. Il cinema per i futuristi è l'arte in continuo movimento per eccellenza, perché data dalla successione di sequenze. Questa rivoluzione nel linguaggio dell'arte avviene anche per influsso del Cubismo dove non c'è stacco tra le figure e lo sfondo, ma c'è un continuo mescolamento, tutto si confonde per dare una nuova idea lirica alla materia. I futuristi non vogliono essere compresi: la loro poetica, in letteratura, è quella delle parole in libertà e immaginazione senza fili. Per questo per i futuristi si può parlare di un uso ludico e irrazionale, non logico, non semantico del linguaggio. Si vuole distruggere i legami nella frase. Il linguaggio, in tal senso, non è usato in modo strutturato, ma in modo intuitivo. Per questo i letterati futuristi usano i verbi all'infinito, aboliscono la punteggiatura, e attuano una rivoluzione così esasperata che va incontro alle difficoltà di comprensione, diventando difficile da esprimere in poesia, tant'è che solo Marinetti vi riesce. Nel suo manifesto,

infatti, Marinetti sostiene che l'uso dell'infinito permette di esprimere la durata dell'azione non il tempo. I letterati futuristi usano sostantivi, non avverbi e aggettivi perché così c'è solo la materia della civiltà della macchina. Utilizzano poi segni matematici e note, perché vogliono usare un aspetto quantitativo invece che qualitativo dei segni d'interpunzione, per rendere dinamicamente la sostanza della materia con il rumore, il peso, l'odore ad essa relativa. Fondamentale è l'analogia sempre più vasta nell'uso e nella portata. L'analogia diventa bizzarra, con la scomparsa del primo termine di paragone. Si arriva tuttavia all'incomunicabilità che sarà ripresa poi da Sanguineti e dal gruppo 63 (inteso come 1963). D'altronde il Novecento è il secolo dell'alienazione e dell'incomunicabilità. Ai futuristi interessa massa, gli elementi fisici- quantitativi, il volume, il dinamismo. L'arte per questo si presta meglio della letteratura. I futuristi guardano alla letteratura non dal punto di vista letterario, ma geometrico. Tutto questo è facile farlo nelle arti figurative, difficile in letteratura.

SVEVO

Aronne Ettore Smith (è il vero nome di Italo Svevo) nacque a Trieste nel 1861 da una ricca famiglia di commercianti. Già il nome è significativo: Aronne è un nome ebraico (suo padre e sua madre erano ebrei). Come in tutte le città mitteleuropee, Trieste ha un ghetto ebraico. Svevo non è religioso, ma influiscono su di lui le radici culturali ebraiche. La stessa tipologia dell'inetto nei suoi romanzi riflette l'ebreo moderno e le sue condizioni nella civiltà europea in uno stato di isolamento (come Kafka). Il nome Italo Svevo sottolinea le due matrici culturali presenti in lui, l'Italia e la Germania. Trieste non era allora territorio italiano, ma parte dell'impero asburgico caratterizzato da una cultura composita, dove si incontravano lingue, razze e culture diverse, quelle italiana, tedesca e slave. Ancora oggi area bilingue. Trieste era lo sbocco sul mare dell'Impero austriaco, ed era una crocevia di traffici e di commerci tra Europa meridionale e centro – settentrionale. È la città italiana più europea, con banche e assicurazioni; è la prima città dove si diffonde la psicanalisi e ospita figure come James Joyce. Trieste è una piccola

Vienna. La sua cultura è data da una confluenza di varie culture, con apporti diversi. Il giovane Svevo è inviato in Germania a svolgere studi commerciali. Si impadronisce del tedesco e dei grandi romantici e di Goethe. Svevo pensa sempre in tedesco. A 17 anni ritorna a Trieste; collabora con riviste irredentiste e manifesta simpatie socialisteggianti. Nel 1880 si ha il fallimento del padre; da ricco agiato diventa un impiegato in banca, dove rimase venti anni. Infatti nelle prime opere *Una vita* e *Senilità* i protagonisti sono impiegati oscuri. Svevo conduce un'esistenza arida, gretta, dove il lavoro è spersonalizzante. Nella prima opera è descritta bene la banca. Nei due romanzi gli impiegati cercano di sollevarsi dal grigiore con letteratura, con sogni velleitari, compensatori. Legge poi i naturalisti francesi e italiani e trova i modelli fuori dal mondo della banca. Stringe amicizia con pittori e artisti. Nel 1895 muore la madre cui era molto legato. Al funerale incontra la cugina Livia che diventerà sua moglie e presto gli darà la figlia Letizia. Il matrimonio è importante nella *Coscienza di Zeno*. Zeno era molto geloso di Augusta e Svevo era geloso. Svevo non voleva che ci fosse un'identificazione tra Augusta e Livia. Augusta era una donna quasi calva, brutta, Livia, per contro, era una donna piacente con bellissimi capelli. In realtà questi personaggi erano dei transfert (e Svevo lo sapeva perché aveva appreso la psicanalisi). Livia era una donna concreta, razionale, Augusta era la malata. Il matrimonio dà a Svevo la sicurezza materiale. La moglie, sua cugina, proveniva da una ricchissima famiglia agiata proprietaria di industria di vernici antiruggine per navi. Da piccolo borghese, Svevo diventa alto borghese; da oscuro intellettuale di provincia diventa un manager di alto profilo che effettuava viaggi di lavoro in Francia e in Inghilterra. Decide di abbandonare quindi la letteratura per mancanza di tempo. Il fatto importante è l'incontro con James Joyce (l'*Ulisse* nasce a Trieste), che insegnava inglese in una scuola privata. Nasce una grande amicizia letteraria; Joyce fa leggere a Svevo i *Dubliners*, mentre egli gli fa leggere la *Coscienza di Zeno* (1923), passata del tutto inosservata in Italia, ma grazie a Joyce l'opera sveviana fu fatta conoscere in Francia e in Europa. A Trieste c'era una scuola freudiana; Svevo la conobbe tramite il cognato che era stato curato da Freud. Svevo, pare, che abbia tentato una cura psicanalitica, ma ebbe rapporti non buoni con essa. La fabbrica fu confiscata dalle autorità asburgiche alla scoppio della prima guerra mondiale; allora riprende a dedicarsi alla letteratura e con la *Coscienza di Zeno* ebbe grande successo in Europa; in Italia considerato un intellettuale eccentrico. Solo Eugenio Montale pubblicò un contributo nel 1925, così ebbe fama in Italia. Svevo morì in un incidente automobilistico nel 1928. Fama quindi breve, perché dominava D'Annunzio. Svevo subisce molte

influenze da ideologie e pensatori, utilizzati in modo critico; Svevo si muove con un approccio critico, con un metodo filosofico – sensoriale. Alla base di Svevo vi sono due maestri antitetici: Darwin e Schopenhauer. Darwin rappresenta il pilastro del rapporto determinismo - positivismo, della selezione naturale; Schopenhauer è capostipite dell'irrazionalismo, del pessimismo nei confronti del mondo. Darwin era ottimista e pragmatico, Schopenhauer era mistico. Svevo prende dall'uno e dall'altro, ciò che è sentito vicino a lui. Da Darwin prende la selezione naturale, l'influenza deterministica uomo – ambiente e la lotta per la vita. L'uomo è determinato dall'ambiente in cui vive; da ciò amava naturalisti francesi come Zola per la tradizione del realismo della *tranche de vie*. Rapporto uomo – ambiente è molto stretto. Svevo ama anche Balzac, Flaubert e Stendhal. Da Flaubert riprende il bovarismo come impenitente sognatore che evade dal grigiore fantasticando, nutrendosi di romanzi sentimentali. Il carattere del personaggio era quindi velleitario, sognatore mai contento, prigioniero di castelli in aria, destinati al fallimento. I primi personaggi sono sognatori: si costruiscono realtà fittizie, compensatrici dinnanzi alla realtà che non trova sempre giustificazione, Zeno cerca in Darwin il positivismo, l'evoluzione positiva, della perfettibilità dell'uomo. Svevo non crede a questo: il positivismo è un mito positivo della grande borghesia imperialista e espansionista. Il letterato triestino arriva alla riflessione che l'uomo è alienato in una società che lo travalica; è un puro ingranaggio di una grande macchina (questo concetto s'avvicina a Schopenhauer). Per Svevo uomo non portavoce di un progresso economico – sociale, vittima della società capitalistica – industriale, creata dall'uomo. L'uomo sveviano simile a Charlot in *Tempi moderni*, prigioniero dell'ingranaggio della macchina in cui lavora. Il personaggio sveviano ha molto dei personaggi di Chaplin. Svevo è critico verso la rivoluzione industriale; riprende il marxismo: la società è percorsa da conflitti di classe, in una società alienante dove c'è la divisione lavoro – capitale che influisce sulla psicologia individuale. Il contesto sveviano non è rarefatto, ma borghese. Svevo però dai suoi racconti si evince che non gli piaceva una società egualitaria, era più vicino a un socialismo filantropico. Svevo era contro la legge dell'ereditarietà dei caratteri che rendeva l'uomo troppo matematico. Freud è da notare che cala in termini scientifici alcune intuizioni di Schopenhauer, per il quale molti atti umani erano frutti di meccanismi inconsci, in un quadro in cui la volontà umana era effimera. Le azioni umane sono prodotte da una forza oscura che va al di là dei desideri e di cui l'uomo non si sa spiegare (*l'atto gratuito* di Gilde). Svevo pone attenzione alla psicologia e la coscienza dell'uomo, sente l'influenza del romanzo psicologico e dei narratori russi (tra cui soprattutto nel

Novecento Turgenev). Il mito umano dell'inetto, dell'incapace che si trova in Svevo, che riprende da Schopenhauer non solo l'attenzione all'impulso all'agire dettato dall'irrazionalità, ma anche il pessimismo ontologico. Il filosofo aveva un atteggiamento negativo verso la vita dominata dalla forza cieca della *voluntas*, cioè l'istinto che vuole che tu viva, travolge l'uomo obbligandolo a vivere. L'imperativo vitale assegna all'uomo il compito di vivere senza mettere nulla di proprio. La *voluntas* è lo stesso concetto della natura matrigna di Leopardi. La *voluntas* assegna il compito di vivere ma non dà mezzi sufficienti per vivere. Da qui la fatica di vivere ogni giorno; l'uomo è di fatto debole e inetto. L'uomo vive il suo dramma allora, la sua potenzialità vitalistica si logora. I primi due romanzi sveviani dipingono l'uomo che non sa vivere, antitesi del superuomo dannunziano. Svevo aveva letto in originale Nietzsche, ma se ne era distaccato. In *una vita* il protagonista si uccide, in *Senilità* il protagonista vive nel sogno, nella fantasticheria, e rinuncia alla vita. Poi nella *Coscienza di Zeno* si ha la tipologia del malato; poi si ha l'ultimo tipo quello del vecchione. Svevo abbraccia la psicanalisi per lo studio dell'inconscio. L'uomo è ambiguo, contorto, spinto ad azioni apparentemente illogiche. Svevo moderno analizza i labirinti interiori; nei personaggi mette in evidenza la fluidità dell'inconscio che è vario non è né buono né cattivo. Ancora prima di saperlo, Svevo analizza la contraddittorietà dell'inconscio, una volta timidi, un'altra arditi, calcolatori o disinteressati; gli uomini pensano una cosa, ne fanno un'altra. Si ha quindi la scomparsa totale del mito ottocentesco dell'*homo faber*, conscio di sé. Svevo è il primo che capisce che l'uomo è multiforme. Freud analizza la tortuosità della psiche. Fino a Zeno si ha in Svevo il mito umano dell'uomo incapace di vivere; con la conoscenza psicologica il quadro si arricchisce: il malato che si scopre razionalizzando l'inconscio (quello che Freud chiamava l'es) con l'autoanalisi scoprendo che non si guarisce. Ma Svevo, a differenza di Freud, non si ha la terapia contro la nevrosi, ma solo strumento conoscitivo per arrivare al fondo della sua irrazionalità psichica. Il malato quindi dice che alla fine il malato è il sano perché ha coscienza di sé. Il sano è colui che fa tutto quello che vuole la *voluntas* senza avere un dubbio, un interrogativo, vivono integrati, ma sostanzialmente vivono sganciati fuori di sé, non dentro di sé. Alla fine del percorso psiconalitico, la malattia è la vera sanità, perché è una condizione privilegiata. Il malato, infatti, esercita in ogni istante la coscienza di essere liberi a differenza della cristallizzazione nella forma di chi è apparentemente sano (come Augusta moglie – madre). Zeno è libero perché è malato, nevrotico, ha una condizione aperta; il sano per contro il vero malato ha una condizione chiusa. La persona nevrotica è un essere in

divenire e vive in una situazione aperta. Con la psicanalisi, paradossalmente, il malato scopre di essere sano in un universo di malati. La produzione di Svevo è essenzialmente narrativa: ha scritto tre grossi romanzi, abbozzi, racconti, commedie e articoli. Il romanzo *Una vita* è stato composto a partire dal 1888 e pubblicato nel 1892. L'opera racconta il grigiore della vita di Alfonso Nitti, impiegato di banca; per riscattare l'aridità della sua vita escogita sogni megalomani, come raggiungere la gloria letteraria e corteggiare Annetta la figlia del principale. Nitti ha un alter – ego maschile, Macario, bello, brillante, che diventa modello e proiezione di quello che Alfonso vorrebbe essere, invece è goffo. Annetta ha ambizioni letterarie e sceglie Alfonso come collaboratore per il suo romanzo. Sembra conquistarla, la cosa pare volgere al meglio, ma non riesce ad approfittare della situazione per raggiungere un matrimonio vantaggioso. Ha paura, scappa da Trieste; ritorna in provincia con il pretesto della salute inferma della madre. La madre sta male e muore davvero. Dopo la sua morte, ritorna a Trieste; nel viaggio di ritorno fa progetti grandiosi, smentiti poi dalla realtà. Macario, più bello di lui e più spregiudicato, ha conquistato Annetta; viene poi emarginato sul lavoro; il principale lo licenzia perché Alfonso ormai sul lavoro continua a compiere lavori. Quindi sconfitto su tutti i lati, si suicida. Il romanzo ha ancora una tipologia ottocentesca e risente del romanzo di formazione della vita di un giovane e il romanzo di Zola con la volontà di descrivere un ambiente, con intento naturalista. Svevo molto bene le classi sociali, la banca e ha un gusto realista e documentario. L'autore triestino traccia un affresco sociale ampio con grande attenzione alla dimensione degli strati sociali. Alfonso, il protagonista, tenta una scalata sociale. Ma c'è un fatto nuovo: al centro del romanzo c'è un vinto, elemento che manda in frantumi il romanzo di formazione. I personaggi sveviani non sono suscettibili di costruzione, non c'è crescita interiore e materiale. I protagonisti di Svevo sono bloccati, non capaci di modificazione; le vicende che vivono non li modificano, ma mettono in luce la loro indole di inetti. È un personaggio nuovo rispetto agli archetipi del romanzo ottocentesco, tant'è che Svevo voleva il titolo del romanzo non *Una vita* ma *Inetto*. Svevo rompe il consenso ideologico del pubblico presente nella narrativa ottocentesca (nei *Promessi Sposi* si instaura una simpatia tra lettore e autore, perché il lettore si immedesima nei personaggi e palpita per loro). Alfonso è antitetico rispetto al Julien Sorel del romanzo *il Rosso e il Nero*, conquistando la dama nobile di cui era andato a fare precettore dei figli, questo era tipico dell'Ottocento. Invece è impossibile identificarsi in Alfonso che irrita il lettore, personaggio da incubo. Tutti i personaggi, in tal senso, di Svevo non danno al lettore percorsi positivi. D'Annunzio con il conetto di superuomo

esalta nel lettore il desiderio di pienezza, di affermazione; per contro il personaggio sveviano risveglia la coscienza dell'inefficienza. I personaggi sveviani sono i primi di una lunga serie di antieroi della letteratura novecentesca, specchio di un'esistenza perdente che ha bisogno di sogni per compensare la frustrazione nel lavoro e nel rapporto con gli altri. Alfonso abulico, goffo, rinunciatario, si rifugia in sogni di gloria, nella duplice accezione di diventare ricco sposando Annetta e di raggiungere la gloria immortale nella letteratura, nutrendosi solo di sogni, che sono autoinganni, perché non ha il carattere di autorealizzarli. L'inetto pieno di fantasie nevrotiche – frustanti ha davanti a sé un traguardo irraggiungibile, non riuscirà a far niente, perché ha modello troppo grande per le sue forze. Sarà un fallito sia nella realtà sia nel sogno. Sarà un fallimento tutto quello che farà nella realtà, perché sarà sempre inadeguato all'idealizzazione. Il sogno consolatorio all'inizio finisce per diventare un'ulteriore prova dell'inefficienza. L'inetto può avvicinarsi al superuomo per i sogni da megalomane. Ma in autori come Kafka, Camus, Musil, gli autori che dipingono cioè l'inetto europeo, non c'è residuo del superuomo. L'inetto europeo si lascia vivere non ha sogni superomistici, a differenza dell'inetto sveviano, programmaticamente sceglie di vivere un'esistenza senza sogni e ambizioni. Nei primi personaggi, Svevo dimostra di avere la nostalgia del vitalismo del superuomo, come Gozzano, che supera la nostalgia della pienezza vitale con l'ironizzare tutto. Gran parte del romanzo del Novecento è una descrizione dei meandri, dei labirinti della coscienza del protagonista, dando attenzione alla realtà interiore non solo esteriore. Già all'inizio (vedi Zeno) i personaggi cercano una giustificazione. La psicologia dell'inetto, tipico eroe novecentesco, ha una psicologia ambigua. Nell'Ottocento psicologia unidirezionale, gli uni nel bene e l'altro nel male, tutto era definito quindi. Nel Novecento non più semplicità di luci e di ombre. C'è una complessità psicologica data da un'intelligenza complicata che finisce per essere nevrosi. Alfonso crea e distrugge, ora timido, ora ha complessi di inferiorità, ora si autoesalta. Una vita è Senilità è a metà dell'Ottocento e il Novecento: la narrazione è condotta da una voce fuori campo in III persona; nella Coscienza, Svevo è più moderno parla Zeno. Ma il narratore – giudice nel romanzo Una vita interviene a chiosare per dare giudizi sul narrato; il narratore forte che proietta luce negativa sul protagonista. Ma c'è la focalizzazione interna, dove c'è il protagonista che commenta la sua soggettività, la sua coscienza, ce lo dice il protagonista, ma l'illuminazione del narratore chiarisce. In Vita vediamo le cose negli occhi del protagonista, ma il narratore smaschera gli autoinganni, tecnica sviluppata in Senilità, venuta meno nella Coscienza. Il narratore esterno è rassicurante, il narratore interno è

destabilizzante. In *Senilità* (1895) il protagonista è Emilio Brentani un modesto impiegato, un letterato mediocre, che ha scritto un solo romanzo che gli ha dato una notorietà locale. Non è vecchio ma vive da vecchio. Si innamora della diciottenne Angiolina. Emilio sogna di essere un grande amatore e di conquistare la giovane, credendola inesperta (in realtà non è così è figlia di una prostituta e anch'ella è prostituta per la legge dell'ereditarietà dei caratteri di Darwin). Emilio vuole essere pigmalione di una persona da salvare. Emilio è ambiguo vuole essere Don Giovanni, quello che non è. Angiolina è ignorante, popolana, vitale. Stefano Balli, l'amico artista di Emilio è il suo alter ego, ha una relazione con Amalia, una nevrotica come Emilio. Quindi le coppie sono invertite c'è un sano e un malato. Angiolina è sana asseconda la *voluntas* così come Stefano. Si stacca Stefano da Amalia. Angiolina è scaltra, cinica, Emilio si dimostrerà inetto, e la chiama Ange (da angelo), Stefano la chiama Giolona, per indicare la sua materialità. Amalia si suicida. Il romanzo è un groviglio di realtà e fantasia. Emilio rimane solo vive nel ricordo dell'esperienza come fanno i vecchi, rievocando la gioventù. Il ricordo viene trasformato in un sogno idealizzato, fondendo insieme le figure di Amalia e Angiolina, arrivando a delineare una donna schiva, pensosa, intellettuale, che non c'è mai stata. Si chiude il romanzo con un'utopia segnata dall'autoinganno. Secondo alcuni critici l'utopia è un'allegoria del socialismo; ma non c'è volontà di descrivere un quadro sociale, ma una struttura geometrica: Stefano e Angiolina assecondano la vita senza dubbi, sovrastrutture, Emilio e Amalia sono malati e cervellotici. Le due coppie distinte si mescolano, per poi diventare distinti; gli altri personaggi e ambienti sono marginali. Il romanzo è più moderno di *Una vita*, la vera vicenda è quella che si svolge nella psiche di Emilio e in misura minore di Amalia. Nel Novecento l'esterno ridotto vicenda non fatta di eventi esterni, ma interiori. Emilio conduce una vita tranquilla in una sospensione vitale; Angiolina è la metafora della vita a cui Emilio vuole attingere, ma non può. Emilio alla donna di carne sostituisce la madre o una figura spiritualizzata, purissima, che non esiste. Emilio è un ipocrita, non è capace di guardare al fondo di sé; da una parte disprezza la morale, ma ha una morale tradizionale perbenista; vuole sfruttare Angiolina, ma si scandalizza della sua libertà; si vanta di essere un filosofo pessimista, senza un sistema teoretico e ontologico. Indossa maschere autoconsolatorie e gratificatorie per nascondere la sua indole. Ma il narratore giudice ci fa notare che è un personaggio falso, doppio. Si hanno due prospettive di narrazione: Emilio mente a se stesso e il narratore rivela la sua menzogna, con il duplice registro dell'ironia. C'è poi l'ironia soggettiva che interviene nel modo in cui Svevo critica lucidamente Emilio. C'è poi tutta una simbologia degli

ambientati: Emilio e Amalia sono descritti in luoghi scuri dove domina la tonalità del bianco-grigio; gli altri personaggi, per contro, sono tratteggiati in ambienti solari che richiamano ad elementi contenutistici. Una vita e Senilità presentano un inetto che non è solo incapace materialmente, ma è straordinaria in lui la coscienza deviata, proponendo sempre alibi per non essere incolpato. Svevo è molto originale, anticipa il male di vivere di Montale e degli esistenzialisti. L'inetto sveviano è inabile, nel lavoro, negli affetti, incapace di vedere la verità come si presenta, mai contento, perché infelice. Con la figura dell'inetto, Svevo ha mandato in frantumi l'idea dell' homo felix della cultura borghese ottocentesca, anche se ne sente la nostalgia. Dal 1919 al 1922 Svevo lavora con grande impegno all'ultimo romanzo, il terzo, edito poi nel 1923, la *Coscienza di Zeno*, che è un romanzo particolare, innovativo, che attinge a modelli europei, che si ricollega alle tendenze ottocentesche, che frantumano e dissolvono il romanzo ottocentesco. Nella *Coscienza di Zeno* l'elemento originale è il tempo narrativo, che nel romanzo ottocentesco è lineare e non reversibile; per contro nel capolavoro sveviano il tempo è groviglio, mescolanza di diversi piani temporali, muovendosi tra passato, presente e futuro. Il tempo nel romanzo ottocentesco è come una collana di perle, una intrecciata all'altra. La *Coscienza di Zeno*, come libro di memorie di un vecchio, mescola appunto i piani temporali. Zeno non è un personaggio ottocentesco, appartiene infatti alla tipologia dell'inetto, insicuro, non suscettibile di costruzione in un percorso positivo, ma anche regressione soprattutto (come le *Metaformosi* di Kafka dove l'uomo diventa insetto). I personaggi sveviani incapaci di vivere la vita borghese normale, hanno anche malattia psicosomatiche: Zeno zoppica, è nevrotico, malato, non riesce a liberarsi dal vizio del fumo. È intelligente, ma non è positivo per lui, questa qualità. È un perdente, ma nello stesso tempo salva la fabbrica. Il romanzo è fortemente ironico, mentre nella tradizione ottocentesca è serio, pedagogico di contenuti, dove non si mette in discussione il narrato. Nel romanzo di Svevo si ha una pluralità di visioni. Il matrimonio di Zeno è frutto nel caso, vuole dichiararsi ad Ada, ma nella seduta psiridica al buio si dichiara ad Augusta. Tutti i fatti non sono voluti, ma capitano per caso; per ironia il matrimonio con Augusta sarà felice, mentre il matrimonio tra Guido e Ada sarà infelice e Ada da bella che era sarà sfigurata da un morbo. Il romanzo è un enorme caleidoscopio di eventi ironici non incasellabili, unilateralmente oggettivi, in cui si mescolano bene e male, alla luce dello sguardo di Zeno con cui guarda se stesso e il reale. Zeno è un marito felice, ma ha una relazione con Carla. L'ironia surreale non è presente nella tradizione italiana, ma è ben viva in quella anglosassone e mitteleuropea. Il narratore è in prima persona (gli altri due

romanzi no, perché c'era la focalizzazione da parte dell'autore, che orientava l'interpretazione dell'intreccio, portandolo nella giusta ottica. Ora chi racconta è chi vive, non c'è la visione rassicurante del narratore esterno. Il narratore esterno ottocentesco è come Dio, ha la percezione esatta della realtà; ora il racconto è frutto di un punto di vista unidirezionale, soggettivo, relativo è non un narratore attendibile. L'io narrante, cioè Zeno Cosini, scrive il romanzo, che non nient'altro che il suo diario, per volontà dello suo psicanalista Dottor S. Non c'è dunque distinzione tra narratore e oggetto della narrazione che sono entrambi Zeno e il primo destinatario dell'opera è il Dottor S., il secondo destinatario è il lettore. Il Dottor S, visto che Zeno ha abbandonato la terapia, lo pubblica. Il Dottor S nella prefazione dice che il narratore afferma verità e menzogna. È una grossa novità, fino a qui mai indotti a mettere in dubbio le parole del narratore. Sappiamo che mente, quindi tutto è relativo; c'è ironia non solo nel narratore, ma anche nello psicanalista. Il Dottor S è inattendibile come destinatario, lo fa per vendetta sulla scorta di un sentimento soggettivo, che nega la deontologia. Nella Coscienza l'universo è problematico. Abbiamo poi dubbi sul Dottor S, forse anche lui come l'io narrante mente. Il romanzo diario è diviso in otto capitoli, e il preambolo è gestito dal Dottor S.; l'ultimo è intitolato *Psicanalisi*, nel quale Zeno interpreta freudianamente i suoi sogni e fa bilancio del suo esser paziente. Parte da eventi di infanzia, ma non va in ordine cronologico reale, ma per blocchi tematici (come fumo, padre, matrimonio, lavoro) tutto filtrato dalla coscienza. Si ha un modo soggettivo nel narrare. Si procede per blocchi analogici, psicanalitici, e questo schema si ripropone più volte. Si hanno poche righe per anni e dilatazioni per momenti brevi. Il passato è frantumato, non c'è linearità, ma l'opera non è frammentaria, e si verifica un intreccio di situazioni che si incorrono più volte. Tutto viene filtrato dalla coscienza dell'io narratore, senza mediazioni. Ma già nel titolo, a differenza degli altri romanzi europei del Novecento, c'è l'ironia che agisce, non è la coscienza la protagonista, ma l'inconscio. La *Coscienza di Zeno* è dominata dall'*es* (o *id*) di Zeno. I livelli conscio e inconscio agiscono sullo stesso piano, a differenza di Kafka, dove tutto è onirico, simbolico e metafora dell'inconscio. La parola Zeno deriva dal greco e significa straniero, quindi diverso estraneo e richiama alla solitudine. Il cognome Cosini indica la pochezza, la piccolezza del protagonista. Anche nella toponomastica, Svevo è attento. Le quattro sorelle della famiglia Malfenti sono Ada, Alberta, Augusta e Anna. Augusta è la sanità, Zeno la malattia, l'opposto e l'antitesi tra la A e la Z. Dietro il Dotto S potrebbe celarsi Sigmund Freud. Il Dottor S. fa capire che tutta l'esistenza di Zeno sta nel complesso edipico irrisolto, ma Zeno tra sé e sé lo bolla

come un idiota e non ci crede. Zeno è tutto dominato dalla ambivalenza di scelte e dall'autoinganno. Il romanzo è pieno di psicanalisi, ma non è psicanalitico. Zeno è contro la psicanalisi, e si difende dal medico. La psicanalisi vuole guarire da una malattia che è sanità. Bisogna dunque guarire dalla sanità. La malattia non è quella di un individuo, ma di un'epoca, quella del Novecento. La malattia è sinonimo di conoscenza negativa che sfocia nell'alienazione, nella perdita delle sicurezze, che erano tipiche dei sistemi ideologici dell'Ottocento (come l'Idealismo e il Provvidenzialismo). Non si deve guarire da ciò, perché è la condizione dell'uomo. Il giudizio della coscienza corrosiva travolge i termini della banalità, della sanità borghese. Bisogna guarire dal recitare la parte del borghese; Zeno scopre che vorrebbe essere integrato, ma scopre che la vita è falsa e inautentica. La critica marxista vede nel problema di Zeno che vuole guarire, ma poi scopre che è meglio la malattia un romanzo di denuncia del conformismo del mondo borghese. Questo è vero, ma non è fondamentale, perché alla fine Zeno rimane borghese, e di successo, sia pure per caso. La tecnica base di Svevo è il monologo interiore. Tutto viene filtrato attraverso il pensiero, la riflessione di Zeno. Questo tipo di monologo traduce sulla pagina il lavoro della coscienza di Zeno. Si ha una sintassi ipotattica con tante subordinate articolate che traducono i giri della coscienza di Zeno. Il monologo interiore sveviano è diverso dallo *stream of consciousness* di Joyce, spesso paragonati a torto. Lo stream joyciano è la traduzione dell'inconscio con procedimento libero, senza filtro logico sulla pagina in modo diretto. L'inconscio, in questo caso, diventa pagina. Il monologo interiore è inconscio filtrato dalla ragione, e elevato a coscienza. La memoria proustiana è involontaria, Zeno invece vuole ricordare. Il monologo interiore è meno sperimentalista dello *stream*. Il critico De Benedetti sostiene che Svevo pensa in tedesco e scrive in italiano. Svevo usa una prosa comune sciatta, povera non usa lo stile dannunziano per scelte contenutistiche, perché i suoi protagonisti non sono superuomini, ma inetti, borghesi, che vivono in ruoli fissi e mediocri. Lo stile di Svevo è molto simile e vicino all'immediatezza della comunicazione, con frasi libere, intercalari, riportando l'indiretto libero. Questo non è dovuto all'incapacità stilistica, Zeno si scusa, più volte, del suo italiano (ma non bisogna credere a questo). La scelta di andare contro la raffinatezza e musicalità della prosa di D'Annunzio portò Svevo a non essere amato dai contemporanei

PENSIERO DI LUIGI PIRANDELLO

Pirandello è un filosofo; molti suoi personaggi filosofeggiano. C'è molto intellettualismo e cerebralismo nelle sue opere. Il suo pensiero procede per dicotomie – base, non racchiuse in un'opera teorica, ma semplicemente si snoda per coppie antinomiche, basate su flusso e forma, concetti ripresi dall'amato filosofo Bergson. Per Pirandello l'universo è in continuo divenire, oggetto a evoluzione creatrice, esso muta pur rimanendo sostanzialmente se stesso. Questo è il flusso. L'uomo, però, vuole distinguere quello che diviene e quello che permane: l'uomo, infatti, grazie alla sua capacità di astrazione, vuole analizzare il flusso per comprenderlo e racchiuderlo nella forma. Quest'atteggiamento è prodotto nell'uomo dalla sua natura, perché egli coglie poco, e limitato nello spazio e nel tempo, e ha pochi mezzi. La condizione umana è come quella delle Danaidi, condannate da Zeus a svuotare il mare con un cesto di vimini. L'uomo coglie solo la superficialità, mentre il flusso è andato avanti. L'uomo continua a produrre forme che cercano, invano, di imbrigliare il flusso. Ciò è inutile perché si producono frustrazioni, alienazioni, che si stratificano e si addensano. Tutto ciò porta l'uomo all'isolamento della vita che lo soffoca. Queste forme interconnesse sono per esempio la cultura, la famiglia, la società, che sono, appunto, forme morte cristallizzate. L'uomo vive nello stato d'angoscia perché non può eliminare le forme, in quanto frutto della sua stessa natura. L'uomo, come flusso, è inarrestabile, e quindi subisce una continua metamorfosi in ogni momento della sua vita, dalla nascita alla morte. Ma la società i suoi simili e lui stesso lo vogliono identico. Si producono allora maschere e modelli per esprimere un ruolo identificativo nella vita sociale. Queste maschere sono infinite, e sono indossate infinitivamente. Le maschere sono forme stereotipate, di qualità diverse, che soffocano il vero volto dell'uomo. L'uomo non si dimostra mai come è nel quotidiano, assume una maschera a seconda delle circostanze e delle persone a cui ci apportiamo. Non siamo mai noi stessi, ma indossiamo tante maschere: anche quando si è soli, si dorme, si ha il residuo della maschera. Anche gli altri hanno delle maschere. Si ha una continua, relativa, frammentazione dei valori contraddistinta dall'impossibilità di arrivare a verità oggettive e certezze matematiche. Si verifica un continuo gioco di specchi, che diventa più grande più che ci sforziamo di adottare l'ottica degli altri.

Questo porta all'incomunicabilità, con la conseguenza che in nessun momento c'è il vero io. L'uomo, risultato d'innumerabili maschere, recita un ruolo. Ogni atto umano è scomposto in diverse angolazioni: in qualunque situazione c'è una parcellizzazione, rifrazione e soggettivazione del dato apparentemente oggettivo. L'uomo si sente di essere uno, ma, di fatto, non lo è: si manifesta in centomila maschere diverse, ma, ulteriormente, viene scomposto dalle centomila ottiche delle persone con cui viene a contatto. L'uomo si manifesta come maschera; le altre persone, come maschere, colgono la maschera, non l'essenza. L'uomo è uno si manifesta come centomila, ma finisce per essere nulla. L'uomo non è mai libero; all'inizio non si rende conto, poi ha un'intuizione e attraversa una crisi.

La grande scoperta di Pirandello è quella di fondare, in Italia, il romanzo della non individualità, della solitudine, dell'alienazione, l'antitesi del romanzo di costruzione di matrice ottocentesca. In una prospettiva dominata dall'incomunicabilità, l'unica soluzione per Pirandello è fare un'arte fondata sull'umorismo, che mette in luce la falsità che blocca e soffoca l'interiorità umana. Elemento con cui si ottiene questo è il sentimento del contrario, questo graffio grottesco, che capovolge le situazioni per mettere in luce, la fissità e la banalità. Infatti, l'elemento portante dell'arte pirandelliana è l'umorismo, che è una funzione filosoficamente smascheratrice e rivelatrice, perché capovolge i ruoli, le maschere, le forme in cui ogni individuo nella società è come, per così dire, incasellato. Quest'atteggiamento filosofico, che ha anche risvolti letterari, Pirandello lo ricava dal saggio sul riso di Bergson. In questo lavoro si sostiene che il riso sia un procedimento conoscitivo fondamentale, che scatta nell'uomo quando scopre che il reale non è come appare. In altri termini si configura come un atto liberatorio, l'unico per fuggire dalla nullità dell'essere. Il mondo è caos e alienazione. Per Pirandello, e qui si può notare il suo irrazionalismo, più la società è evoluta e stratificata, più si ha l'incomunicabilità data dalla moltiplicazione delle maschere. L'uomo in questo contesto, apparentemente, progredito è disgregato e lacerato. L'unico atteggiamento possibile di fronte a questa situazione è la pietà. La vita risulta paradossale, vana. L'unica soluzione sarebbe che tutti si togliessero la maschera, ma questo appare impossibile, perché comporterebbe una regressione allo stato ferino. Svevo opera una denuncia della società, ma non mette in discussione il quadro di riferimento, perché ha ancora un atteggiamento costruttivo: Pirandello, per contro, è più moderno. Il lettore non vuole identificarsi con i personaggi delle opere pirandelliane, perché sono da incubo, pur sentendoli dentro in un certo qual modo. Siamo molto lontani dalla narrativa ottocentesca, dove c'è l'identificazione tra

personaggi e lettori in una prospettiva gratificante. Svevo già contribuisce in parte a smantellare questa visione, chiedendo al lettore l'interpretazione, Pirandello va oltre, chiedendo la riflessione.

PIRANDELLO ROMANZIERE

Pirandello ha pubblicato sei romanzi: *l'Esclusa* (1893), *Il Fu Mattia Pascal* (1904), *I vecchi e i giovani* (1908), *Suo Marito* (1911), *Si gira* (quaderni di Severino Gubbio editore), 1916 e *Uno, Nessuno e Centomila* (1926). Il capolavoro è il *Fu Mattia Pascal*, che presenta un'analogia con la *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo. Infatti, anche il capolavoro pirandelliano è un manoscritto scritto per i posteri dall'amico bibliotecario. Vi è un'ironia amara alla fine, perché il protagonista vuole ammaestrare il prossimo, ma nessuno si reca nella sua biblioteca. Scompare nel romanzo il narratore onnisciente, in quanto l'io narrante racconta i fatti da un punto di vista relativo. Il protagonista non è più l'eroe positivo del romanzo di costruzione ottocentesco e non ha un rapporto dialettico con la realtà. Una delle poche cose che sapevo e che mi chiamavo Mattia Pascal, dice il protagonista all'inizio. Pirandello, fin da subito, smonta il principio aristotelico del *nomen omen*. Mattia Pascal è un fallito, un inetto, rovinato economicamente dall'amministratore disonesto; è inadatto a tutto e non riesce a concludere nessun progetto di sé. Pirandello si inserisce nel romanzo dell'antindividualità che in Europa ha avuto portavoce di questa nuova tendenza letteraria autori come Kafka, Musil, Walser. Il romanzo di Pirandello è un viaggio, una metamorfosi verso la morte (all'inizio il protagonista è Mattia Pascal, alla fine diventa il Fu Mattia Pascal. In Svevo, Zeno guarisce alla fine, almeno all'apparenza, perché accetta quella società borghese di cui ha scoperta con la coscienza i limiti. Mattia Pascal, invece, si ritaglia il limbo della biblioteca, dove non c'è nessuno che va e in questo aspetto è simile agli uomini falliti di Musil, ed è molto più novecentesco di Svevo. L'esordio del romanzo, con la descrizione soffocante del piccolo paese ligure di Miragno ricorda la tranche de vie della narrativa naturalista oggettiva. In realtà non è così: nel romanzo le coordinate spaziali sono molto vaghe. Nel Novecento, infatti, si pone l'attenzione non a un ambiente, ma ad una situazione esistenziale del protagonista, che

deve essere esportabile in qualsiasi contesto. Miragno potrebbe essere un luogo qualsiasi di ogni parte d'Italia, un luogo inautentico popolato da maschere e dominato dalla finzione. Mattia si sposa, ma non è felice. Tutti i matrimoni in Pirandello sono maschere, inferni mostruosi dove non c'è nessun elemento sentimentale. Mattia è poi incalzato dalla suocera che vuole comandarlo. Lavora come impiegato in biblioteca, ed è caratterizzato da un malessere psichico e vive una condizione di vita soffocata dall'insieme di maschere che appunto soffocano la personalità dell'uomo. Riceve 500 lire in eredità dalla madre, va a Montecarlo e acquista un manuale per giocare alla roulette e vince 82000 lire, cifra davvero considerevole per l'epoca. Ritornando, quindi, in treno a casa apprende che a Miragno è stato trovato un corpo di un suicida, che la moglie ha identificato essere Mattia Pascal. Sfruttando questa circostanza singolare, assume l'identità fasulla di Adriano Meis, con la gioia di costruirsi una nuova vita. Si reca a Roma, dove si ritira in una modesta pensione, per non dare troppo nell'occhio. L'albergo di periferia è gestito da un tale con malattie filosofiche, Anselmo Paleari. Mattia – Adriano vive in condizione anonima, non ha amici, non è più nessuno. Si innamora della figlia di Anselmo, Adriana, donna gentile ed educata; desidera sposarla, ma non può produrre nessun documento d'identità. Adriano Meis di fatto non esiste. Esistono le maschere, non gli individui. Si verifica un fatto simbolico: ogni individuo senza la sua forma non può esistere, perché la vita è un insieme di maschere. Non è possibile vivere senza la maschera, ovvero la forma. Allora Mattia – Adriano abbandona l'identità del Meis, inscenando un finto suicidio nel Tevere. Allora ritorna a casa, felice di ridiventare Mattia Pascal, perché si accorge che costruire una nuova identità è impossibile, perché le relazioni sociali e il caso mettono in scacco la nostra autodeterminazione. Ma, di fatto, il mondo di Mattia Pascal non c'è più, non è più nulla. La moglie, presunta vedova, si è risposata e ha un figlio. Per lui l'unica soluzione è ritirarsi in biblioteca e visitare sempre la sua tomba. È un fantasma sopravvissuto a se stesso e a chi gli domanda la propria identità risponde: Io sono il Fu Mattia Pascal.

PIRANDELLO NOVELLIERE

Nelle novelle, Pirandello non asseconda nessun intento naturalista; sceglie il piccolo mondo borghese, perché permette meglio di alludere alla condizione metafisica dell'uomo. L'Uomo è prigioniero delle forme, imprigionato nella trappola, soffocato

nell'inautenticità, chiuso nel meccanismo del piccolo borghese, metafora dell'uomo. Attraverso la vita ripetitiva del borghese, Pirandello vuole alludere all'alienazione dell'uomo come tale. Anche i particolari che potrebbero sembrare di eredità naturalistica, sono, in realtà, stravolti e svuotati in senso umoristico, all'insegna di un riso amaro, dominato dall'avvertimento del contrario. I veristi avrebbero risolto la stessa situazione per conferire un senso di pietà nel lettore. Qui non c'è denuncia sociale, ma riflessione. La rappresentazione di Roma è diversa da quella di Andrea Sperelli del *Piacere dannunziano*. Là vi era la Roma galante, aristocratica, preziosa, ora in Pirandello si hanno interni grigi. Le novelle, a seconda della reazione del protagonista, si possono suddividere in tre gruppi:

- I) Gruppo: il protagonista (vedi la novella *il Treno ha fischiato*) acquisisce la consapevolezza del suo dramma, ma continua a condurre la sua esistenza con qualche momento di libertà.
- II) Gruppo: i protagonisti hanno coscienza di sé con l'umorismo: si ribellano alla maschera. Sono le novelle più drammatiche. La scoperta conoscitiva porta a diventare i personaggi pazzi, emarginati. Esempio la Novella *Canta l'Epistola*, in cui Tommasino Unzio impazzisce e sfida un uomo per un filo d'erba.
- III) Gruppo: i protagonisti con l'umorismo sembrano rimasti tali quali, ma hanno subito un mutamento tanto che acquisiscono una mentalità umoristica. Vedi la novella *la Carriola*, dove un giurista affermato vede che non c'è contiguità tra il suo nome sul citofono e lui. C'è, infatti, un solco profondo tra le due identità. Vorrebbe fuggire come Mattia Pascal, ma per il dovere verso la moglie e i figli rimane. Si libera con un gesto catartico schizofrenico facendo fare la carriola al cane. In *Pallottoline* un astronomo vessato dalla moglie e soffrendo un *menage* matrimoniale tristissimo subisce un percorso evolutivo e si salva parzialmente osservando le stelle di sera e parlando con ciascuna di esse.

L'arte di Pirandello è assurda, grottesca, ed è il comico e il tragico che la producono. Tutto è dominato dal ridicolo, dall'apparenza del contrario; tutto è rovesciato nella direzione del paradosso per approdare ad un approfondimento conoscitivo dominato da una riflessione tragica. L'Umorismo ribalta le attese e attraverso il riso, che è l'elemento paradossale, porta i personaggi a raggiungere a verità amare, il tutto dominato dall'ironia.

Nel saggio sull'umorismo è emblematico l'esempio della vecchia signora per chiarire in modo impersonale e oggettivo un punto fondamentale della sua opera, l'antitesi dell'essere visto e vedersi. La vecchietta è ridicola nell'opinione comune, perché contraria all'immagine comune di una vecchia. Quest'avvertimento, percezione sconvolge le forme stereotipate del pensiero: da qui si ha il comico. Ma da una semplice percezione si passa al sentimento del contrario. Mentre nell'arte di solito c'è il sentimento che dà forma, in Pirandello la riflessione analizza e scompone il sentimento. Si passa dalla percezione all'emozione riflessa interiorizzata con la riflessione. Si ha una rappresentazione soggettiva e sfrangiata del reale. Noi cerchiamo sostanzialmente di classificare la realtà, ma questa ci sfugge come un flusso magmatico e informe. Con l'umorismo si approda all'insensatezza dei ruoli, delle forme.

L'ERMETISMO

L'ermetismo è la principale corrente poetica italiana tra le due guerre. Si avvicina alla cultura moderna europea per l'analogismo, la parola pura, la poetica dell'oggetto. Il Centro di diffusione dell'Ermetismo è Firenze, ma sono poeti autonomi. L'ermetismo comprendeva prima tanti poeti ora la critica ha ridotto all'opera dei poeti operanti a Firenze tra il 1920 e il 1930 che ruotavano attorno alla rivista "Campo di Marte". Montale, Ungaretti, Quasimodo prima considerati padri dell'Ermetismo ora si pensa che sono solo poeti che hanno attraversato questa corrente letteraria. L'ermetico per eccellenza senza dubbio è Mario Luzi. Il termine è dato dal carattere oscuro e simbolico voluto dalla loro poesia. Con il termine di ermetici si classificavano i trattati filosofici – religiosi attribuiti a Ermete Trismegisto, fondatore dell'alchimia ed era una divinità egizia. Quindi, l'ermetismo ha un carattere simbolico – religioso. I poeti sono animati da una grande tensione metafisica. Ungaretti nel 1916 scrive Porto Sepolto dopo il sentimento del tempo ed era la data di inizio dell'Ermetismo. Ungaretti ora considerato un simbolista che si riallaccia ad Apollinaire, e ai simbolisti francesi del primo Novecento

che riprende la parola pura, nuda, scavata. L'apice dell'ermetismo è il 1920 – 1930. Si hanno due generazioni di poeti ermetici. La prima comprende Ungaretti e Montale, ma sono ermetici solo in una fase della loro produzione. Nella seconda generazione si hanno i nomi di Quasimodo, Luzi, l'ermetico per eccellenza, Sergio Solmi, Vittorio Sereni, che hanno attraversato l'ermetismo. A Firenze si affermano le riviste del Primo Novecento, autentiche scuole per artisti. Vedi la rivista *la Voce* che ha portato alla formazione della scuola dei vociani, affini agli ermetici per un certo verso. Si verifica un'osmosi di esperienze culturali che si stratificano e si compenetrano. Queste riviste non nascono come ermetiche; in seguito gli ermetici fonderanno una loro rivista, *Solaria*. Le riviste sono un luogo di diffusione di idee pubblicate prima delle loro opere. Gli ermetici si rifanno all'esperienza europea – italiana. L'ermetismo si appropria delle istanze decadenti, dell'analogismo, della parola assoluta che brilla nuda sulla pagina carica di una pregnanza semantica. Si rifanno a Rimbaud e ai grandi simbolisti francesi. In Italia si sviluppa anche un filone anti-novecentesco in autori come Saba e Caproni. In tal senso si può parlare di una linea lombarda volta al recupero della lirica tradizionale italiana oggettiva, lontano dalla tradizione francese, evocativa e metaforica. In Foscolo e Leopardi sta al centro l'oggetto; in Francia conta la parola (Verlaine, Mallarmé). In Montale si ha una prospettiva geometrica coniugata con il simbolo. Da un lato poesia come esercizio di intelligenza, ma anche simbolismo. Grande maestro è Eliot, maestro della poetica dell'oggetto, del modo analogico per esprimere soggettività attraverso il referente oggettivo, che sta per sensazione d'interiorità. Per Montale questo è fondamentale: non si ha più la poesia di effusione petrarchesca fatta di presenze. La poetica dell'oggetto era già presente in Pascoli e nei poeti crepuscolari, ma ora si ha il rifiuto sistematico della dimensione bozzettistica dei crepuscolari e della dimensione georgica di Pascoli. Si ha poi il rifiuto stilistico del dannunzianesimo che porta al rifiuto dell'enfasi e del preziosismo, ma, nello stesso tempo, si rifiuta la prosasticità dei crepuscolari. Si riallacciano formalmente ai poeti vociani come Camillo Sbarbaro, Giovanni Boine. Sbarbaro era legato a Montale. Dino Campana e Clemente Rebora sono poeti che vanno alla ricerca del frammento, come il simbolista Apollinaire, della parola come attimo di illuminazione poetica, della pura liricità da cui deriva la rivelazione lirica improntata alla poesia improvvisa. Gli ermetici vanno alla ricerca del frammento lirico. Gli ermetici hanno un repertorio comune generale e universale, di stampo un po' astratto. È importante anche il contesto storico. Con l'avvento del fascismo, la maggior parte non aderisce, mentre alcuni si conformano. Montale, invece, firma il manifesto antifascista di

Benedetto Croce, che è una conseguenza della sua vita schiva. L'ermetismo è un ripiegamento interiore verso l'oscurità. La critica marxista del Secondo Novecento sostiene che l'Ermetismo è un movimento compromissorio che non aveva instaurato un confronto diretto con il fascismo e quindi vi è stata nei confronti di questi poeti l'accusa di disimpegno. Il tema fondamentale dell'Ermetismo è la condizione dell'uomo, non storicizzata. Gli Ermetici evitano di parlare dell'uomo del Novecento di fronte ad una dittatura. Si attua un'analisi della condizione esistenziale dell'uomo in termini di disagio, di sofferenza, di patimento, del montaliano mal di vivere, del fallimento dovuto al contingentismo. Tutto è impostato sulla sensazione che la vita non è necessità (cioè ordine che può essere intrinseco o esterno) ma è contingente, tutto avviene per caso, per assurdo. Eliminata la necessità, si esclude il finalismo. La vita è una successione di istanti parcellizzati tra di loro, senza una finalità. Non c'è una ragione esterna o interna che guida. Vita è una successione di attimi irrelati non legati tra di loro. Tutto è senza senso, perché non corrisponde a nessuna costruzione interna. Questa condizione vanifica ogni volontà. Gli Ermetici vanno alla ricerca della parola pura, che non è solo l'essenza della poesia, ma della vita che è un attimo. C'è l'insignificanza della vita che è qualcosa senza scopo. L'uomo, in questo contesto, prova un'immensa solitudine, perché vorrebbe un senso: Luzi lo trova nella religione, Montale, invece, nella continua ricerca di senso, anche se comunque non c'è senso. La realtà è un flusso pirandelliano. La mente sfugge alle spiegazioni delle nostre costruzioni e ciò produce ansia. Più non si trova risposta, più c'è desiderio di trovarla. Tutto è ansia, dolore, malessere dovuti all'esistenza che è pura contingenza di momenti singoli senza fine. La vita come un assurdo. Vi sono elementi di interrogazioni metafisiche dovute ai grandi interrogativi che agitano la loro poesia, come il valico della morte, il dopo. Si hanno tentativi di risposte diverse in Luzi e Montale. Per esempio in Montale sia la poetica del correlativo oggettivo che è un'analogia, improntata alla ricerca di una poesia pura. Domina l'analogia: le parole sono isolate dalla pesantezza del discorso. Per esempio in Ungaretti si hanno due termini: la pagina bianca e la singola parola che esplode sulla pagina. C'è una continua tensione tra il non detto della pagina e la parola sola, l'illuminazione.

GIUSEPPE UNGARETTI

Giuseppe Ungaretti nacque nel 1888 ad Alessandria d'Egitto da genitori lucchesi. L'esperienza africana, che comporta anche contatti con fuoriusciti italiani anarchici e socialisti (tra cui lo scrittore Enrico Pea), fornisce alla poesia ungarettiana soprattutto un repertorio di ricordi (colori, profumi, paesaggi, microeventi) che compaiono ora esplicitamente ora in modo sotterraneo lungo tutto il corso del suo sviluppo. Trasferitosi a Parigi nel 1912, frequenta l'università e stringe contatti con i rappresentanti delle avanguardie: fra gli altri, Apollinaire, Picasso, Braque, De Chirico, Cendrars, poi occasionalmente anche i futuristi, che lo invitano a collaborare a «Lacerba». All'esperienza parigina appartiene anche il suicidio dell'amico Mohammed Sceab, emigrato con lui da Alessandria. Nel 1914, allo scoppio della guerra, si trasferisce a Milano; pubblica le prime poesie su «Lacerba» e fiancheggia gli interventisti. Partecipa alla guerra, combattendo sul Carso. Nel 1916 esce quasi inosservata la raccolta *Il porto sepolto*, primo nucleo dell'*Allegria*, che col titolo di *Allegria di Naufragi* compare a guerra finita, nel 1918. Nel 1918 ritorna a Parigi, dove diventa corrispondente del «Popolo d'Italia». Nel 1920 si impiega presso l'Ufficio stampa dell'Ambasciata italiana e si sposa con Jeanne Dupoix. L'anno dopo è a Roma, impiegato presso il Ministero degli esteri. Nel 1925 firma il Manifesto degli intellettuali fascisti. Il suo rapporto con gli intellettuali e gli artisti romani è, per molte ragioni, importante. In primo luogo va sottolineata l'ampiezza dei suoi orizzonti culturali: è soprattutto grazie a Ungaretti che si leggono a Roma poeti come Góngora, Blake, Lautréamont, Mallarmé. Inizialmente Ungaretti si avvicina all'ambiente de "La Ronda", dove pubblica nel 1921 *Paesaggio* e nel 1922 alcune note di poetica. Come nota Giuliano Manacorda (1980) la sua volontà di rinnovamento "non ha in realtà nulla della iconoclastia, ma tende piuttosto alla pulizia di tutte le scorie che si erano accumulate sui ritmi pur gloriosi della tradizione italiana".

Gli anni successivi sono caratterizzati essenzialmente dalla pubblicazione di altre raccolte poetiche, dalla crescita della popolarità del poeta, che viene invitato a tenere cicli di conferenze in vari paesi europei, e dalla morte del figlio Antonietto (1930) che costituirà un'ennesima esperienza dolorosa dell'«Ungaretti uomo di pena». Tra il 1936 e il 1942 tiene la cattedra di Letteratura italiana all'università di San Paolo in Brasile. Nel

1942, rientrato in patria, è eletto Accademico d'Italia. Ottiene vari premi letterari. Dal 1947 insegna Letteratura moderna e contemporanea all'università di Roma. Ottiene altri riconoscimenti nazionali e internazionali. Muore a Milano nel 1970. Oltre all'*Allegria* il libro suo più importante, saranno da ricordare, il *Sentimento del tempo* (1933), seconda raccolta poetica, cui seguiranno *Il Dolore* (1947), *La Terra Promessa* (1950), *Un grido e Paesaggi* (1952), *Il Taccuino del Vecchio* (1960), *Il Deserto e dopo* (1961). Del 1969 è l'edizione di *Vita d'un uomo*. Tutte le poesie, che raccoglie la precedente produzione. Importanti anche i saggi critici (riuniti ora nel secondo volume di *Vita d'un uomo*) e le raccolte di traduzioni: *Traduzioni* (1936) di poeti inglesi, francesi, russi e spagnoli, *Da Góngora a Mallarmé* (1948) e *Visioni* di William Blake (1965).

Più tardi si avvicina al gruppo di artisti e letterati che frequentano lo studio di Via Cavour. Leonardo Sinisgalli rammenterà (1944): "Tra il '29 e il '30 Ungaretti portava in giro il secondo volume degli scritti profetici di Blake, quei *Canti dell'innocenza e dell'esperienza*. Furono anni ricchi: Ungaretti scriveva gli Inni, ritrovava i suoi più forti accenti.". Queste passioni letterarie, insieme a un'analoga visione delle valenze poetiche di Roma, lo portano molto vicino a Scipione, che, non è un caso, gli dedica ben due ritratti e nel 1931 lo coinvolge nell'avventura editoriale di "Fronte". Nel primo numero pubblica cinque *Canti*, poi raccolti nel *Sentimento del tempo*. Nel secondo e ultimo numero compaiono invece frammenti dell'*Anabasi* di Saint-John Perse, da lui tradotti.

Con lo stesso spirito Ungaretti si avvicina agli inizi degli anni Trenta al giovanissimo Fazzini, sostenendolo nelle prime esperienze internazionali: è il poeta a presentare lo scultore alla Principessa Marguerite Caetani, che lo fa partecipare a un'importante collettiva a Parigi (1934).

Sarà Fazzini nel 1936 a fissare nel legno l'intensità espressiva del volto di Ungaretti.

Ungaretti fu poeta dalla doppia anima: quella rivoluzionaria e quella classicistica. La prima, legata agli esordi e all'incontro negli anni '10 con le avanguardie, produsse le raccolte *Il porto sepolto* (1916) e *L'allegria di naufragi* (1919). Della seconda invece, legata alla crisi delle avanguardie e al successivo ritorno all'ordine dopo il 1920, saranno conseguenza il *Sentimento del tempo* (1933) e le ultime raccolte: *Il dolore* (1947), *La terra promessa* (1950), *Un grido e paesaggi* (1952) e *Il taccuino del vecchio* (1960). Il culto per la parola, la fiducia nel potere della poesia di rivelare la verità e aprire le porte dell'assoluto rendono possibile nella scrittura di Ungaretti la coesistenza della ricerca di

armonia e equilibrio con il quotidiano, e l'opposta tensione alla fuga, alla trasgressione dei limiti imposti dal tempo.

"Il poeta della memoria, anzi di materia e memoria". Così Carlo Ossola definisce Ungaretti, pensando al tragitto mai scontato e banale tracciato dalla sua arte. La poesia, infatti, è "meraviglia di un delirante fermento", fermento che nasce dall'incontro tra "l'altro rispetto al quotidiano" e dunque la rottura col tempo presente, e la "materia" dell'oggi, che è appunto la sostanza del tempo presente.

Doppia anima che si riflette anche nella prospettiva, nella vasta eco con cui la sua opera raggiunse i più disparati angoli dei continenti. Egli, in quanto inesausto e prezioso traduttore, fu inevitabilmente anche poeta dall'orizzonte transnazionale: italiano, mediterraneo e poeta d'Oriente insieme. Predrag Matvejevic pone l'accento proprio sulla sua opera di traduttore, nonché sul grande affetto che il poeta dimostrò per la Croazia in *La Croazia segreta*. Infine, come poeta di guerra, Ungaretti seppe farsi cantore di uno spaesamento e di un dolore universali.

In tutta la sua opera Ungaretti testimonia di una sfida alla crisi della parola, adoperandosi in una ricerca che per guardare avanti volge lo sguardo indietro nel tempo. La sua poesia cresce "togliendo", risalendo all'essenziale attraverso sottrazione e negazione. Egli giunge così a perlustrare gli abissi. Allora, da qui, ecco riemergere dall'oblio lampi e fulmini del ricordo della parola originaria.

L'Allegria, o la poesia della parola

«La poesia di Ungaretti offre il più radicale esempio di rinnovamento formale sperimentato dalla lirica del nostro secolo» (Sanguineti). Alle novità formali che fanno dell'Allegria (1918) un libro-chiave della storia letteraria italiana del Novecento e che vanno nel senso della scarnificazione del discorso a parola pura e nuda, colta nello spessore della sua evocatività, corrispondono almeno in buona parte - l'esperienza della guerra e la riduzione del vissuto ai fattori essenziali e originari: una tragica e concreta materialità da cui si staccano, come repentine illuminazioni, ricordi, fantasie care, grumi di sensazioni e sentimenti dimenticati, tensioni e aspirazioni liberatorie. Ha scritto Gianfranco Contini che l'«Allegria si segnala per il totale abbandono della componente estetizzante, in consonanza alla rigorosa

riduzione dell'uomo di pena [...] nei confini d'una vitalità spoglia e rudimentale, spesso coincidente con la natura, che nell'universale naufragio incontra lo spunto per un quasi fisiologico ottimismo».

Il comun denominatore dei testi è la presenza di una concreta fenomenologia bellica - che va dalle più nette immagini di violenza e morte in *Veglia* alla distruzione materiale in *Pellegrinaggio* e in *San Martino del Carso* - o dei suoi riflessi morali in *Fratelli* («aria spasimante», «fragilità») e in *Sono una creatura* (pietrificazione interiore, pianto silenzioso, morte in vita). Sono insomma testi di oggettiva denuncia delle lacerazioni prodotte dalla guerra. I due componimenti in cui le immagini materiali della guerra sono assenti appaiono anche (con *San Martino del Carso*) i più desolati: l'esperienza della tragedia bellica è quasi sempre resa da Ungaretti in termini di riflessi intimi, di moti dell'animo. Ungaretti, insomma, non è un poeta espressionista che si compiace della violenza delle immagini (si vedano Benni e anche Rebora di *Voce di vedetta morta*). Un accenno di espressionismo c'è però in *Veglia*, legato alla serie di participi (buttato, massacrato, digrignata, penetrata) che rappresentano la situazione con crudezza di significati e asprezza fonica, e che, in assenza di un verbo finito, generano un clima di tesa sospensione drammatica (evocativo dell'interminabile lunghezza della notte). Accentua la potenza tragica della rappresentazione la scansione, come spesso accade in Ungaretti, in versicoli «"scandalosamente" brevi» (Contini), che pone in risalto, stagliandoli sullo sfondo bianco della pagina e, per analogia, su un abisso di silenzio, proprio alcuni dei termini più aspri (*massacrato, digrignata, penetrata*). Ma, per contrasto, all'esperienza della morte fa riscontro il sorgere prepotente di un istinto vitale, quasi primordiale: la sospensione e la tensione si sciolgono quando la comparsa della proposizione principale (ho scritto /lettere piene d'amore) significa il bisogno di pensare all'amore e subito dopo il viscerale attaccamento alla vita. È questo un movimento ricorrente nell'*Allegria* (in singoli testi e nel complesso della raccolta), che possiamo cogliere anche in un altro dei componimenti che rappresentano con crudezza realistica la condizione di guerra.

MONTALE

Nasce nel 1896 da una famiglia di media –borghesia, non fa studi classici, frequenta un istituto tecnico, e diventa ragioniere. È un melomane, studia canto e diventa un critico musicale per il “Corriere della Sera”. La sua poesia è contrassegnata dalla ricerca di una musicalità non cantabile, ma all’insegna del controcanto. Si recupera la musicalità in direzione diverse dall’euritmia, anche se c’è conoscenza a monte di essa; la musicalità

montaliana è dissonante. Montale ha questa passione per la musica, potrebbe diventare baritono, ma non lo fa. Dopo esperienza della prima Guerra Mondiale si hanno contatti con i vociani e con la tradizione ligure, per esempio in Ossi di Seppia, dove c'è un debito. L'esperienza del vociano Sbarbaro è importante. Montale trascorre un lungo periodo a Monterosso, località immersa nel paesaggio stupendo delle cinque terre. Come Leopardi il paesaggio è coscienza e misura di chi guarda; per lui è un correlativo oggettivo della condizione umana. Soggiorna a Torino ed ha contatti con la cultura torinese antifascista e liberale, tant'è che Gobetti cura Ossi di seppia. Attraverso Gobetti, Montale entra in contatto con la grossa tradizione liberale piemontese di Cavour. Nella poesia "Storia" del 1950, Montale si dice lontano dalle due grandi madri, ossia la chiesa cattolica e la dottrina marxista. Sarà sempre un intellettuale libero. Collabora con delle riviste e nel 1925 pubblica *Ossi di seppia*. Montale prova un chiaro dissenso con il fascismo, anche se non prenderà decisioni contro di essa. Non partecipa a Resistenza. È schivo, è appartato dalla politica; anche nel secondo Novecento è lontano dalle due grandi madri di grandi disgrazie, la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista Italiano, i due blocchi dei bianchi e dei rossi. Montale è contro Pasolini, l'intellettuale coinvolto in prima linea, marxista, che è il nuovo poeta vate. Per lui l'arte non è credo politico nel 1927 lavora a Firenze per la casa editrice Bemporad e dirige il Gabinetto di Vieusseux ed è poi allontanato per non essere iscritto al partito fascista. Nel 1939 Montale ha un'occasione lavorativa presso Einaudi e diventa traduttore di poesia e narrativa; negli anni quaranta si lega per sempre a Drusilla Tanzi, donna brutta, detta la Mosca, perché miope, che poi sposerà nel 1960. Del 1956 è la raccolta *la Bufera* e altro. Dopo la Seconda guerra mondiale si trasferisce a Milano, dove sarà redattore per il *Corriere della Sera* e critico musicale. Dopo un lungo silenzio poetico si ha *Satura* del 1971, che è l'ultimo Montale. Nel 1973 si ha l'opera *Diario del 1971 e del 1972*, nel 1977 *Quaderno dei quattro anni*. All'inizio degli anni Ottanta pubblica l'opera omnia. Nel 1975 riceve il Nobel per la Letteratura. Muore a Milano nel 1981

La prima raccolta di Montale è *Ossi di seppia* che viene pubblicata nel 1925. In questa raccolta si ha una poetica delle cose e si ha una presenza affollata di cose. Secondo il critico Luciano Anceschi si può parlare di due poetiche, una poetica delle parole (simbolisti, ermetici) e poetica delle cose (Pascoli in parte, poi Gozzano e Montale). Montale è ermetico, ma ha una poetica delle cose, e per questo "ama" Gozzano e Pascoli. Angelo Jacomuzzi, critico del Novecento, evidenziava come la poesia montaliana fosse un'affollata presenza di cose (seguendo così la tradizione italiana di Pascoli), in una realtà

quotidiana, soprattutto nella natura vicino a sé, una realtà povera comune. Di primo acchito Montale sembra vicino a Pascoli e a Gozzano, ma ha un modo di poetare diverso. Nella poesia “Limoni” in *Ossi di seppia* si ha un rifiuto di D’Annunzio. I “Limoni” è un manifesto poetico di presa di distanza dal contenuto dannunziano (non chiederci la parola). L’uomo per Montale è qualcosa, o qualcuno (come Gozzano l’uomo è sparuto nel gran mare dell’essere). Non ha certezze, solo dubbi. La vita appare all’uomo come caos; a questo punto occorre l’esigenza dell’intelligenza per cercare di portare ordine in questo caos. L’uomo è perduto, è smarrito non domina la realtà. Gli *Ossi di seppia* che danno il titolo alla prima raccolta di poesie di Montale sono qualcosa di ormai morto, sbattuto sulla spiaggia, che è una metafora dell’uomo. Uomo mai in positivo sempre in negativo. Montale rifiuta il poeta vate, D’Annunzio, quello che Gozzano definisce il cerretano. Rifiuta il poeta interprete del popolo. In Montale c’è un dialogo con il lettore. L’andamento dialogico presuppone un tu. Questa è un’eredità di Leopardi e del colloquio dei crepuscolari. Montale non propone ipotesi, forme di educazione; Montale vuole proporre casualità, relatività, discontinuità della vita e delle sue leggi. La poesia deve essere sempre testimonianza e continua indagine sulla condizione umana. Ci vuole per questo l’umiltà del canto. D’Annunzio canta i bussi e gli acanti, piante nobili, Montale, per contro, canta i limoni. In lui si ha il rifiuto della dimensione aulica. Non vuol essere il poeta laureato, di nobili presenze auliche. A questo contrappone la poesia nuda, aspra, viva, colorata, tangibile. L’incipit *Ascoltami dei Limoni* vuole già indicare una poesia dimessa, antidannunziana, tesa alla colloquialità. In essa non si rinuncia al parlato. C’è una certa familiarità con il lettore. *Ascoltami* è il controcanto della *Pioggia sul pineto* di D’Annunzio. Gli oggetti di *Ossi di seppia* non sono elementi lirici, non sono bozzetti paesaggistici, ma elementi analogici per rappresentare la sua interiorità.

Il sentimento deve essere presentato senza mediazione di commento, d’interpretazione soggettiva. Metafora di discorsi esistenziali, sono stampi in cui è calata l’interiorità così prende oggettività. Gli *Ossi di seppia* sono le conchiglie calcaree della seppia, lo scheletro di qualcosa che è stato vivo nel mare ora, invece, è morto. È un correlativo oggettivo. È una forma – scheletro ed è traccia di qualcosa che è stato vivo. Il mare è una presenza costante in Montale, non solo perché ligure, ma perché è un correlativo oggettivo metaforico della totalità; filosoficamente è la metafora dell’essere. L’osso di seppia è qualcosa che resta di qualcosa che viveva nel mare. È la metafora dell’uomo moderno che non vive più nel mare, nell’essere, non può vivere nel tutto. Come l’osso di seppia

vive nel tutto ora non vive nel tutto. L'uomo è come l'osso di seppia; è vita ridotta ad una parvenza di essere, espulsa dalla pienezza. C'è una forte analogia tra uomo e l'osso di seppia che esprime la considerazione pessimista tra vita e poetica. L'uomo è una forma impietrata. L'uomo è come l'osso. Vita inaridita data dalla non presenza di sé; la vita stessa è ridotta a grado zero (poeti crepuscolari), come il Fu Mattia Pascal. L'uomo è qualcosa di perduto che sopravvive alla vita. Questa idea è ripresa da Schopenhauer, come isolamento dal tutto, in base alle filosofie irrazionalistiche. L'uomo si allontana dal tutto. Boutroux nel suo contingentismo sgancia l'universo dalla causalità. L'universo non è causalità ma casualità, realtà del caos, dove tutto può accadere. È un atteggiamento di rottura con Hegel che diceva che ciò che è reale è razionale. Questa è una grande scoperta della filosofia novecentesca, non razionale nella vita. La natura dell'uomo non è razionale. L'uomo è perduto nella contingenza dell'essere, che non può essere più l'essere idealistico, ma solo contingenza, disordine, caos (uomo – osso di seppia). In Montale c'è la delusione, il male di vivere, la consapevolezza della vita dell'uomo, come entità sbalotata nella contingenza che la vita è nulla, che è un continuo ripetere continuamente qualcosa che non ha significato. Questo logorio porta alla morte. Questo ricorda molto anche Kierkegaard, nella concezione della vita come essere per la morte. Ma c'è un elemento di diversità ricavato dal correlativo dell'osso di seppia: non c'è l'inerzia, il lasciarsi vivere, il guardarsi vivere dei crepuscolari. Il calcare, infatti, è qualcosa di duro; l'uomo deve resistere, anche se la sua condizione è di per sé non viva; deve essere dura come un osso di seppia. Montale è uno stoico, anche quando la ragione evidenzia solo i limiti della negatività (la ragione può solo fare questo contestativo come Leopardi). Vivere è resistere come l'osso di seppia. Uomo che non ha nessuna speranza, che non ha facili consolazioni, come le *superbe fole* della *Ginestra* di Leopardi. Infatti, non si deve beare di facili illusioni, deve resistere (come la ginestra). L'uomo deve ogni giorno testimoniare il dovere, la forza, la resistenza di fronte alla negatività della vita, tesa alla ricerca. L'universo è caos, luogo in cui tutto può succedere. Ma, e questo è il messaggio poetico di Montale, possiamo trovare nel tessuto insensato della vita del mondo un miracolo, un senso per la vita. Non è un messaggio celebrativo, retorico, enfatico. È una poesia consapevole del male di vivere, ma non ci si ammala come i crepuscolari e non si muore in modo simile a Leopardi. La poesia di Leopardi è un dialogo amoroso con il nulla. Il Montale degli Ossi di seppia è quello di cercare il varco, l'anello che non tiene, tutto alla luce di un pessimismo non nichilista. In occasioni con Clizia c'è la ricerca della donna angelo stilnovista, della possibilità di arrivare al divino,

ma è solo un'illusione. All'inizio in Montale c'è l'ipotesi di trovare un varco che porti l'uomo nell'essere, ma in realtà, come traspare nelle ultime opere, rimane sperduto.

La poetica di Montale è espressa in modo ben preciso, attraverso tutta una serie di oggetti, materializzazione del pensiero dell'autore. Primo elemento è il paesaggio ligure. Qui c'è un forte legame con Sbarbaro per l'idea di essere fuori dalla vita, l'idea di espropriazione, l'idea di vita di sé come una cosa senza senso, un oggetto inanimato. Sbarbaro nella poesia *Licheni* comunica un senso doloroso dell'esistenza, attraverso un paesaggio nudo, scabro, di minimo vitale (come i licheni). Il paesaggio brullo, fatto di petraie, di terreni bruciati è un vettore analogico. È interessante anche il simbolo del girasole, che si volgono verso il sole, perché traduce l'ansia dell'uomo di cercare un senso al di là della vita, assoluto. Un'altra immagine è quella dell'agave, grossa pianta spinosa. Questa fiorisce una sola volta e poi muore; nasce sui crepacci. Essa è simbolo stesso della vita, in quanto è vettore che indica la vita come sofferenza, e lotta. La vegetazione in Montale è bassa, minima, ridotta a grado zero; non ha niente della vegetazione dannunziana. In Montale ci sono serpi, merli, falchi, ghiandaie, martin pescatore, upupa e anguilla (quest'ultima caricata di valenze simboliche, perché vanno dal mare ai fiumi, percorso a ritroso che deve fare l'uomo, non deve assecondare il percorso della vita. Paesaggio di Montale è anti-dissonante, anti-dillico. È un paesaggio fisico, ma soprattutto metafisico, metafora dell'anima del poeta e dell'uomo dominato dall'assenza. La condizione esistenziale montaliana, intuibile ma non definibile. Montale poeta della teologia negativa, perché dice quello che non è e quello che non vuole. Montale cerca il basso ma non il sublime. Il suo lessico non crepuscolare, ora è dotto ora è desueto, ora si eleva improvvisamente con termini squisitamente letterari ricavati da Dante, Leopardi, D'Annunzio, Gozzano e tradizione ligure. La poesia di Montale tocca registri di stili diversi lontani dall'unilinguismo e unistilismo petrarchesco, ma comunque sempre in modo elegante. Il critico Contini definisce Montale un Proust alla rovescia. Il ricordo per Montale è sempre qualcosa di difficile e di doloroso. Diversamente da Leopardi, la memoria per Montale non restituisce l'autenticità del sentimento, perché il tempo cancella, fa cambiare il ricordo stesso. Per Leopardi e per Proust la memoria è conforto, memoria per Montale memoria dell'inautenticità del vivere. Per Montale le occasioni sono quei momenti dell'esistenza in cui sembra che il miracolo si realizzi. Le occasioni sono quei momenti fatali dell'esistenza in cui sembra di afferrare un senso, un valore, alla luce di una nuova prospettiva. Altro elemento fondamentale è il correlativo oggettivo. Non espressioni liriche, con oggetti convenienti con cui stabilisce equivalenze

a volte oscure. Gli oggetti in Montale sono formule dell'emozione e del sentimento, della convergenza con l'ermetismo

Il lettore coglie spesso l'oggetto, non l'emozione del poeta che sta dentro. Il rapporto tra oggetto e psicologia del poeta cui si riferisce è interno. Ma, a volte, cogliamo spesso solo il secondo termine dell'analogia, l'oggetto. La poesia delle *Occasioni* è la poesia più ermetica. *Occasioni* è la raccolta di poesie pubblicate alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale e si assiste ad un traduzione dell'angoscia nei versi. Del 1956 Montale dà alle stampe la racconta *Bufera ed altro*, dove si tratta dell'evento della guerra che lascia una presenza nel poeta. Quello che caratterizza *Bufera* è l'apertura: fino adesso c'è in Montale una metafisica personale all'insegna dell'uomo che si interroga sul nulla della vita ora entra la dimensione umana storica contemporanea. Caratterizza questo evento catastrofico, tragico e drammatico della guerra, che ha sconvolto la vita dell'uomo moderno. Il secondo dopoguerra in Italia entra non riflessione sull'essere, ma sulla realtà che lo circonda. L'analisi si storicizza. Vi è l'analisi della Seconda Guerra Mondiale che aumenta il pessimismo. La poesia *Storia* nella *Bufera* è una riflessione negativa. La *Storia* rivela assenza di divino, di provvidenza, tutto basato sull'illogicità, sull'assenza, sull'assurdità. Non si può avere speranza di salvezza. C'è una visione per niente consolante della storia, perché si hanno una sfiducia nel miglioramento del progresso (e in questo è molto leopardiano). Il destino dell'uomo è essenzialmente dolore. Il giudizio è molto duro sulla storia contemporanea del secondo Novecento. In *Piccolo testamento*, Montale descrive un paese, l'Italia, diviso e frammentato da due chiese, quella cattolica e quella marxista, entrambe due ideologie totalizzanti che spengono la libertà dell'individuo. L'individuo è incapace di arrivare ad una visione chiara dell'esistenza. Il dolore, il male di vivere metafisico si è raddoppiato nella dimensione storica. L'uomo può solo trovare dei talismani, degli oggetti salvifici, come la donna. Ogni esistenza è ricerca e testimonianza e in essa ha valore. In *Satura, Diario 1971 – 1972*, Quaderni dei 4 anni, il giudizio si fa sempre più duro sull'uomo contemporaneo, appiattito dal consumismo, dominato dal conformismo, inebetito nella civiltà delle masse post – industriali. L'uomo è dominato dai falsi miti comprati con il denaro, che danno una falsa felicità, in quanto sono surrogati senza senso. Impiega forze vitali non nella ricerca, ma in falsi miti. La società moderna spegne la coscienza, la libertà, quei valori che rendono degna di essere vissuta l'esistenza.

Nella raccolta *Satura*, edita nel 1971, la poesia di Montale è arrivata alla soglia dell'afasia, dell'impossibilità di dire, di trovare temi. Nella letteratura latina preletteraria

con il termine di “satura” si indicava la poesia, la prosa, la mimica, generi quindi molto diversi. Con Lucilio il termine di satira diventa disposizione critica, ironica, mordace verso il reale, dominato dalla pluralità di temi. In Montale si trova un carattere molto ironico, epigrammatico ed episodico. I termini diario e quaderno fanno, già dal nome, pensare alla prosa, non alla poesia, alla quotidianità. Sono brevi folgorazioni, illuminazioni episodiche, molto diverse dalla prima poesia montaliana. La prima poesia è una ricerca e tensione metafisica, ricerca del varco, l’anello che non tiene, il tentativo di andare verso l’assoluto. Questo carattere filosofico e metafisico si perde nella seconda produzione, non ricerca dell’assoluto, ma riflessione ironica, sarcastica spesso tratta da cronaca, storia e costume. Il Montale ermetico è solo quello della prima fase; nella seconda fase si ha un atteggiamento aspro, contraddistinto da un aspro distacco dal presente.

Nella società contemporanea non c’è spazio per il pessimismo, perché tutti si consolano con fasulli surrogati, i falsi miti dell’avere, proposti da massificazione culturale, dai mass media, da una società massificata e conformista, appiattita culturalmente, dove non c’è l’approfondimento dell’essere. Agli occhi di un intellettuale non modaiolo e nemmeno superficiale, com’era Montale, la realtà del presente appare negativa. Montale si interroga sull’essere della civiltà del benessere, civiltà che si rifugia in un superficiale edonismo e non si interroga. La tematica montaliana si allarga. Infatti, la prima poesia è selezionata nei temi, la seconda poesia si apre ad altri temi. Di solito accade il contrario. In *Satura* nella sezione dei *Xenia* vi è poi il ricordo della moglie. La figura della donna si concretizza nella sua assenza, nella moglie morta. Il nome di *Xenia* deriva dal poeta latino Marziale e indica i doni degli ospiti e allude al fantasma della moglie che fa il dono di visitare il poeta. Il dialogo avviene tramite il ricordo, con occasioni di ricordi contingenti come le stanze della casa e una telefonata improvvisa. È una poesia semplice, affettuosa, ricordo della vita vissuta a due, all’insegna anche della materialità. In *Xenia* non c’è il discorso metafisico proprio del primo montale. Il critico Giovanni Getto parla di religiosità di Montale senza virtù teologali. Montale è religioso, ma rifiuta ogni fede dogmatica. Montale nella prima poesia si presentava come un nestoriano smarrito e il suo atteggiamento verso la fede era problematico. Nestorio era colui che negava le due nature in Cristo, quella umana e divina. Il primo Montale è animato dalla continua tensione della ricerca dello spirito. Il secondo Montale non ricerca più questo, a causa dell’incipimento del pensiero come pessimismo. Il divino è solo un’ipotesi della mente, che non ha

ontologicamente esistenza. Montale da vecchio ricorda non solo persone morte, ma la moglie, gli altri cari, gli eventi passati. C'è un'attenzione al presente contro stupidità del mondo. La società contemporanea è quella dell'ossimoro permanente. L'ossimoro è la figura retorica, data dall'accostamento dei contrari. L'atteggiamento di Montale non è assolutamente configurabile come qualunquistico, ma profonda. La società moderna è una totale confusione di idee e valori in cui si fa abbellire il male per farlo diventare bene, e il bene imbruttito diventa male. Ciò che è giusto appare ingiusto e viceversa; il serio appare comico. Tutto è valore e disvalore al tempo stesso. Montale svolge un'analisi molto acuta e parodizza la civiltà dell'appiattimento dal punto di vista formale, lontano dall'oscurità e della densità ermetica delle Occasioni. Usa ora la lingua della politica, la lingua della pubblicistica, della televisione (Montale giornalista conosceva linguaggi settoriali) per parodiare con i suoi stessi mezzi con cui si esprime la società per dare senso del parlato colloquiale e dell'immediatezza.

Montale nella prima fase è serio, nella seconda la sua poesia ha un risvolto ludico per dare non solo l'espressione del parlato, ma anche della filastrocca, del non sense, della parodia che arriva all'ironia. Il linguaggio, in questo caso, è decaduto e degradato, e risulta atto a fare il verso di una società decaduta. Questo è uno stile molto studiato che implica ricerca. Qui si ha il verso libero, un verso sconnesso, degradato che descrive, forse nel migliore dei modi possibili, una società degradata. Si attua un gioco attento di pause, di inarcature, tutto all'insegna di uno stile antilirico e basso. Montale usa in questa fase, che corrisponde al suo ultimo periodo di attività, uno stile aforistico e epigrammatico, come i classici latini, scrivendo con limpidezza per rendere la vivezza della realtà, adoperando anche la chiusa ad effetto.

Nella poesia *Non chiederci la parola* in Ossi di Seppia, già dal primo verso c'è la presenza del tu. Montale si rivolge sempre a un immaginario tu, il lettore. La presenza del lettore presuppone il carattere colloquiale (come *l'ascoltami* dei *Limoni*). C'è un rapporto di solidarietà e intesa con il lettore. Compartecipazione di Montale come il canzoniere di Petrarca (voi che ascoltare in rime sparse/spero trovate pietate). Non chiederci non è un *plurale maiestatis*; si ha un rifiuto di Montale ad essere poeta – vate, colui che ha già idee preconfezionate da proporre poesia non come pedagogia dell'esistenza, non come rivelazione di verità assolute. Il testo è antitesi di questo; non è poesia che dà la parola, evocazione morale, spirituale. Montale è portavoce del non essere non dell'essere. È una

conoscenza in negativo, come risposta affermativa della propria ricerca. La poesia di Montale non è uno strumento ideologico, ma è una presa di distanza da una poesia volutamente consolatorio. Il poeta vate propone illusioni, colui che ha una fede laica e consolatorio. Montale è in aperta polemica con Pasolini nuovo poeta vate, che proponeva un'ideologia positiva e consolante, quella marxista. La poesia di Montale non assume atteggiamento gratificante, perché in primo piano c'è il dramma di vivere dell'uomo, del nessun valore e disvalore dell'esistenza. Compito della poesia non è plasmare l'animo dell'uomo con una ideologia, di rilevare una fede, come le superbe fole della Ginestra di Leopardi.. Invece compito della poesia è di dichiarare a lettere di fuoco l'animo dell'uomo, di dare una testimonianza illuminante della condizione umana nella sua limitatezza, nella sofferenza. Montale ha contatti con l'ultimo Leopardi nel senso di una poesia che non riesce a più definire. La parola dell'uomo moderno non è più la parola classica che descrive l'oggetto. La parola montaliana non definisce, dà solo scorci brevi. La poetica dell'oggetto permette che l'astratto si esprima con un oggetto, con una presenza materiale. Per esempio il croco (è un fiore giallo) perduto in mezzo ad un polveroso prato non è per nulla un bozzetto decorativo, ma è simbolo della riflessione esistenziale dell'uomo, di cui si deve fare portavoce la poesia. Il croco è un correlativo oggettivo, simbolo dell'aridità esistenziale. Inoltre, essendo il croco simbolo della resistenza perché nasce in montagna sulla neve, quest'immagine diventa simbolo della resistenza dell'immagine. La poesia è testimonianza della negatività, della non consolazione. La poesia di Montale è antilirica, non cantabile e aspra, dura come il messaggio insito in essa. La poesia è priva di positività e può proporre solo un messaggio negativo nella sua nuda essenza. Non c'è una stabilità del verso; infatti è fortemente spezzato da inarcature. Nelle rime si celano immagini potenti come fuoco/croco simbolo della luce (perché fonde il rosso del fuoco con il giallo del croco). È una rima molto coloristica. La poesia di Montale può essere sola quella della sillaba storta e secca. La rima baciata fuoco/croco è in forte concentrazione semantica ed è un' antitesi della poesia montaliana senza speranza. In *Spesso il male di vivere ho incontrato* Montale tratta dell'indifferenza, della resistenza, contretizzate nelle immagini della statua, della nuvola, del falco. Si hanno la freddezza della statua di fronte al male, e la lontananza dal mondo della nuvola e del falco. Tutta è dominato dall'insignificanza, della vita, del contingentismo, uomo travolto nell'essere come un osso di seppia. Il male di vivere non è semplicemente l'attrito tra l'io e la realtà. Montale come uomo del Novecento è nevrotico, perché ha scoperto la frattura tra io e il mondo. Il reale non è lo dispiegarsi dell'Idea di

Hegel. Nella poesia si ha la materializzazione del pensiero, non evocato con analogia, si cala perfettamente nelle forme del rivo strozzato, della foglia riarsa, del cavallo stramazzone, oggetti portatori della sofferenza. Il rivo strozzato rappresenta il tormento affannoso perché non scorre; il cavallo stramazzone esprimono l'accasciamento esistenziale.

In *Cigola la carrucola del pozzo* da "Ossi di Seppia" si verifica una situazione particolare: è un'occasione molto priva di lirismo, che è la caratteristica della poesia lirica che ricerca il lirico in oggetti che di per sé sono antilirici, non potenzialmente evocativi. La lirica è costruita su due movimenti: uno ascensionale (la carrucola che fa salire il secchio) e uno discensionale. È una riflessione interessante quella della calata dell'oggetto. È il tema della memoria molto presente soprattutto in *Ossi di Seppia*, *Occasioni*, *Bufera* (il ricordo della guerra, la primavera hitleriana, il nazismo e il fascismo), *Xenia* (ricordo della moglie). C'è una forte analogia tra il pozzo e la memoria. La memoria dell'uomo è una voragine dentro di sé. Analogia molto bruciata c'è solo il termine dell'oggetto, non c'è emozione del sentimento. Montale fonde in una suggestiva immagine il mito di Narciso (poeta che cerca di afferrare il ricordo, ma gli sfugge) e di Tantalo (supplizio dell'acqua e dei cibi che sfuggono). L'immagine del ricordo già evanescente svanisce non contatta il ricordo del poeta. Il ricordo è sempre qualcosa di negativo; ricordiamo qualcosa che non siamo più. Tra chi è ricordato e chi è ricordatore, pur essendo lo stesso, c'è un baratro, una lontananza. All'inizio della poesia c'è l'immagine della luce e dell'acqua, con un'idea di liberazione. Per contro alla fine si afferma l'impossibilità di ricavare dal ricordo qualcosa di confortante. Per Leopardi la memoria è qualcosa di poetico, il ricordo non recupera gli oggetti della giovinezza, ma le attese, le speranze insite in essa. Per Montale, invece, la memoria è una troppo facile consolazione. La poesia è portavoce della negatività dell'esistenza, non vuole reperire facili illusioni. Il ricordo per il poeta ligure è una fatica impossibile: il ricordo appartiene a chi ricorda ma non a chi l'ha vissuto. C'è un'incomunicabilità tra soggetto dell'azione del ricordo e soggetto del ricordo. Per Montale conta il presente, e soprattutto la testimonianza vissuta e sofferta. Si ha il dialogo con il nulla.

Casa dei doganieri (dalle "Occasioni") è una lirica dall'atmosfera dominata da un paesaggio metafisico. La poesia si apre con il *tu non ricordi*, ben sottolineato nell'incipit e ripetuto alla fine. Chiara è la figura del destinatario, quel tu del lettore – destinatario, coinvolto in un rapporto simpatetico. In realtà vi è l'impossibilità d'instaurare un rapporto tra sé e la donna attraverso la presenza fisica del luogo e l'evocazione memoriale della

donna che il poeta vorrebbe. In Montale si vuole ricordare la donna con i luoghi cari. Il tempo però ha mutato il luogo e la donna. La persona amata è lontana, forse non c'è più. Troppo esperienze si sono accumulate; troppo tempo è passato, sono cambiati tutti e due. La casa dei doganieri è una casa ligure a strapiombo sulla scogliera, che evoca solitudine, abbandono; prima è una cosa positiva, ma poi simbolo di assenza, entra solo il vento che sferza i muri. Casa sull'estremità della terra raffigura il senso di limite, qualcosa oltre il quale non si può andare. C'è il limite della memoria non solo, ma anche limite della memoria. C'è una disperata ricerca della via di scampo e dell'esistenza.

Piccolo testamento è un bilancio dell'uomo e del letterato Montale. È portavoce di un pensiero debole come Gianni Vattimo; non ha verità da cantare, mette in luce le contraddizioni dell'esistenza. Si allontana dai temi metafisici. *Piccolo testamento* il discorso si è storicizzato, non poeta vate. È un bilancio del dopoguerra. È un testamento; c'è un tu a cui è dedicata la poesia; questa tu è il lettore; Montale usa riferimenti molto banali, per trovare oggetti piccoli, come umili correlativi. Negando il grande e affermando il piccolo, Montale afferma la grandezza del testamento. Tono assertivo da giudice della realtà contemporanea. Montale da libero pensatore prende le distanze sia dal DC che dal PCI. Montale ha una fede laica debole, ma tenace, non trionfalistica; la vita come interrogativo tenace che non vuole cercare facili illusioni. È un dialogo dell'essere condotto con le armi della ragione. L'importante è essere fedeli a se stessi, senza vendersi al più forte, senza accettare passivamente l'ideologia più forte.

Storia in "Satura" è una poesia molto interessante. Montale la scrive con uno stile sentenzioso come l'ultimo Leopardi: non c'è nell'orario la direzione della Storia, è un treno che travolge tutti, non avendo tempi precisi. Qui si vede l'ironia degli ultimi componimenti di Leopardi della Ginestra. È un accorato attacco alla storia come maestra di vita. Per Montale la storia è qualcosa di irrazionale. La Storia non ha un finalismo, non è un processo graduale di miglioramento; è confusione.

MACROAPPENDICE ODEPORICA

La letteratura di viaggio è un tema di immensa potenzialità e produttività letteraria per la sua capacità di combinare narrazione e descrizione, spazialità e diacronia, il tutto in un'ottica comparata e interdisciplinare che si proietta verso l'infinito; si rende disponibile a infinite sfumature di metaforicità e allegorie, di avventure dell'individuo e destino dei popoli. All'incrocio fra reale e fantastico, fra reale e meraviglia, combinando testimonianze autobiografiche, epica, versione romanzesca e trasfigurazione lirica. Si caratterizza rispetto all'elemento fisico attraversato (il mare, la terra, l'aria, lo spazio); si articola in sottotemi concernenti tre momenti del viaggio (partenza, percorso, arrivo) e/o le direzioni del movimento: allontanamento, ritorno, circolarità, vagabondaggio.

Già da questa breve e suggestiva presentazione appare evidente come l'odeporica sia una scienza affascinante, ma impegnativa, proprio per il suo carattere multidisciplinare e instabile. Tale epiteto è stato associato a questo genere letterario dall'illustre italianista Vincenzo De Caprio nell'introduzione al viaggio a Capo Nord di Giuseppe Acerbi, per indicare un aspetto peculiare della letteratura di viaggio, che consiste nel suo essere difficilmente racchiudibile e confinabile in un canone preciso e delineato entro certi limiti. Infatti se, ad esempio, la letteratura italiana ha una sua estensione propria e definita ed un numero di autori già predefinito, il canone appunto, la letteratura di viaggio esula da questa regola e si proietta verso un infinito indeterminato, verso la pura ricerca. Non è, perciò, un caso che questa particolare materia sia didatticamente difficile da trattare, in quanto è talmente vasta e articolata, che ricorda la rete internet: si cerca, si "naviga" all'interno di un *mare magnum* di dati, la cui ricomposizione in un insieme organico e coeso risulta, a volte, difficoltoso, per non dire impossibile.

La letteratura di viaggio richiede un approccio integrato, un'unione di saperi diversi che spingono, come sottolinea il francesista Emanuele Kanceff, sovente ad abbandonare le "rotaie letterarie" per proiettarsi in territori altri.

Lo studio dell'odeporica richiede, dunque, maggiori sforzi d'interpretazione rispetto alla "classica" letteratura italiana, dove allo studente è richiesta, in ultima analisi, l'interpretazione personale dei testi nella loro valenza, ma in questa costruzione del sapere è agevolato dal fatto che i testi, e gli autori dei medesimi, sono già stati ampiamente letti, commentati, analizzati, sia da chi ha curato l'antologia letteraria sia dal docente della

materia. Studiare la letteratura italiana è compiere un percorso di studi ampiamente codificato, un tranquillo viaggio che ha sempre dei porti sicuri, i classici. Invece, nella letteratura di viaggio, tutto è sperimentale, empirico, dove il tratto dominante, a volte, è il dirigersi verso l'ignoto e lo sconosciuto. Da qui il fascino suggestivo dell'odeporica e il suo dramma.

Tuttavia, lo sforzo aggiuntivo di questo percorrere sentieri mai o pochissimo esplorati è ampiamente ripagato dalla soddisfazione personale di pervenire ad una forma alta di sapere e di conoscenza.

Inoltre, tramite l'attento studio della letteratura di viaggio si ha un ritorno positivo, a cascata, su tutte le altre letterature. Infatti, studiare i testi odeporici, spesso complicati, lacunosi, aiuta a decifrare, o comprendere meglio, i tradizionali testi letterari.

UN 'INTRODUZIONE ALLA LETTERATURA DI VIAGGIO

La letteratura di viaggio è un macrogenere letterario, in grande sviluppo negli ultimi trent'anni, un autentico deposito di dati e di conoscenze che, spesso, unita allo studio delle letterature moderne comparate, ha contribuito in misura notevole ad aprire gli orizzonti culturali del sapere umano, perché si proietta oltre la letteratura tradizionale, coniugandosi con l'antropologia, la sociologia, la storia, la geografia.

Molti studiosi hanno osservato che il viaggio è un terreno di metafore di provenienza globale, un giardino di simboli con cui si esprimono transizioni e trasformazioni d'ogni genere.

In questo intrecciarsi di parole e significati, si può intravedere una delle prime concettualizzazioni del viaggio come un "sopportare" una prova, un cimento, tutti significati che appaiono nell'antica parola inglese *travail* (viaggio). Da qui si ha la primitiva caratterizzazione del viaggio come "prova". Il viaggio, almeno in origine,

presso i popoli antichi, come l'esilio, era visto nello stesso tempo come una punizione e come una cura, un castigo ed una purificazione.

L'esaltazione del viaggio come dimostrazione di libertà e mezzo per raggiungere l'autonomia è solo un *topos* moderno. La stessa indeterminatezza del vagabondaggio è per i romantici la fonte che conferisce valore al viaggio.

Nei romantici e nei viaggiatori moderni in genere troviamo che quegli elementi che nelle concezioni antiche del viaggio erano indissolubilmente connessi, cioè le sofferenze del viaggio e la saggezza che essa permette di acquisire, risultano separati. Era diventato possibile distinguere il viaggio dal dolore, e anzi cominciare a vederlo come un piacere a sé.

Il viaggio è l'anima della civiltà, e in un certo senso la plasma. Studiando i viaggi europei, analizziamo, di fatto, l'anima dell'Occidente; le sue continuità, la sua evoluzione, i suoi mutamenti. La storia della cultura occidentale è un passaggio dalla necessità alla libertà, un'evoluzione appunto che fa sorgere una nuova coscienza, una mentalità tipicamente moderna che si può denominare spirito del viaggiatore.

Il viaggio crea rapporti, situazioni sociali, comunità, come si può osservare nella letteratura di viaggio.

Il viaggio è una forza centrale e non periferica nelle trasformazioni storiche; la territorializzazione dell'umanità è un'impresa della mobilità. I confini sono fatti da coloro che li attraversano.

La storia del viaggio ci permette di vedere anche certi aspetti tipici della modernità.

La storia naturale, una disciplina intellettuale europea moderna, che presuppone il viaggio e culmina nella teoria dell'evoluzione di Darwin, ci presenta una storia simile a quella del viaggio: la storia, cioè, degli adattamenti raggiunti da una specie grazie alla mediazione della mobilità, in relazione a varie nicchie ambientali. In questi adattamenti al "luogo" le varianti umane si conservano e si elaborano con tutti i mezzi culturali a loro disposizione.

Sempre più, nei secoli XV e XVI, si considerò che le trasformazioni intellettuali generate dal viaggio fossero il risultato dello sviluppo della capacità di osservazione da esso provocato. La specifica coscienza del viaggiatore era la consapevolezza dell'osservatore, e la filosofia, ora ridotta a scienza, coincideva sempre più con l'osservazione ordinata e oggettiva.

Il filosofo errante dell'antichità divenne il viaggiatore umanista del Rinascimento e poi il viaggiatore scienziato del XVII e del XVIII secolo.

Nel XX secolo l'immagine del viaggiatore ha acquisito una connotazione sociologica più precisa: è l'estraneo.

Dopo questa premessa introduttiva, pare opportuno svolgere subito una precisazione terminologica. Infatti l'italianista Luigi Monga (1941 - 2004) ha recentemente proposto, in occasione della pubblicazione degli atti di un convegno internazionale svoltosi negli Stati Uniti, presso l'Università della Nord Carolina, nel 1996, di definire questo genere con il termine di *odeporica* che è un calco dell'aggettivo greco *hodoiporikos* (che significa "di viaggio"). Il lemma, che può essere sia sostantivo sia aggettivo, è stato accettato in pratica solo dall'italiano colto, e non dalle altre lingue moderne. Un altro sostantivo in uso per definire questo ramo dello scibile umano è *viaggistica*, che indica appunto la scienza che si occupa di questo tipo di studi.

L'archetipo, ossia il modello della letteratura di viaggio, è ravvisabile già nell'Odissea omerica, che oltre ad essere un poema epico, può essere vista, sotto taluni aspetti anche come testo odeporico, alludendo ai viaggi di Ulisse compiuti nel Mediterraneo. Sarà proprio il mondo greco, culla della civiltà occidentale, a cominciare a frequentare in modo assiduo questo genere letterario. Si pensi, per esempio, allo storico Erodoto che nel V secolo a. C. visita l'Egitto e lo descrive. Nel mondo greco - latino poi la letteratura odeporica sarà coltivata per molti secoli: nel II secolo d. C. lo scrittore Pausania fonda un sottogenere della letteratura di viaggio, la letteratura *periegetica* (lett. "attorno alla terra"), cioè la descrizione soprattutto geografica dei luoghi visitati.

Con la caduta dell'Impero Romano d'Occidente (476 d. C.), la letteratura e anche quindi, di riflesso, la letteratura di viaggio decade, almeno sino alla rinascita carolingia del IX secolo. Al termine dell'Alto Medioevo fiorisce la letteratura di pellegrinaggio che descrive, in modo narrativo, le avventure dei devoti che si recavano a visitare i luoghi più cari della Cristianità, quali Roma, Gerusalemme e Santiago de Compostela, in Spagna, in Galizia, per venerare le spoglie dell'apostolo Giacomo; questo è un settore molto ricco di testi, di qualità letteraria varia, che continuerà in modo intenso sino ai primi anni del Seicento, con il viaggio in Terra Santa di Jean Boucher.

A modificare radicalmente, in senso positivo, le prospettive del genere è il *Milione* di Marco Polo, che siglerà un'epoca nuova. Grandi scrittori cominciano poi a cimentarsi con

la letteratura di viaggio, come Francesco Petrarca, che scrisse lettere di viaggio, tra cui la famosa missiva nella quale narra la sua ascesa al Monte Ventoso, in Provenza.

Con l'Umanesimo rinasce il senso autentico della letteratura di viaggio, che trae ovviamente nuova linfa vitale, grazie alle scoperte geografiche, come l'impresa di Colombo descritta nel suo diario o la prima circumnavigazione del globo ad opera di Magellano descritta da Antonio Pigafetta. In questo ambito, ancor oggi, è di riferimento la notevole silloge, cioè antologia, pubblicata a metà del Cinquecento, *Navigazioni e Viaggi*, curata da Giambattista Ramusio, che raccoglie una serie di prose di viaggio stese da navigatori ed esploratori.

Nel Cinquecento un caso interessante di letteratura odepórica è rappresentato dal diario di Michel de Montaigne. Questi nel 1580 - 1581 effettuò un lungo viaggio in Francia, Svizzera, Germania ed Italia. Dopo aver sostato brevemente a Verona ed a Venezia fu a Roma, dove rimase sino all'aprile del 1581, ricevuto con tutti gli onori. A maggio ripartì e visitò più approfonditamente la Toscana (passando per le Marche dove fu impressionato favorevolmente dalla città di Macerata), che aveva già attraversato nell'autunno precedente. Rimase poi colpito da Lucca, Pistoia e altri centri minori, ma non da Firenze che trovò incomparabilmente meno bella di Venezia. Si trattenne lungamente a Bagni di Lucca, per sottoporsi alla cura delle acque. Le annotazioni sul suo lungo viaggio furono da lui raccolte nel *Journal du voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*, pubblicato soltanto due secoli dopo, nel 1774. Tuttora rimane un libro di straordinario interesse contenente varie notizie sull'Italia (usi, costumi, tradizioni) che l'autore ammirava moltissimo.

Nel secolo successivo ricordo tra le tantissime esperienze di viaggio quelle di Jean Mabillon, e di Sir William Temple. Mabillon, benedettino francese, è il vero padre della moderna critica delle fonti storiche; si dedicò soprattutto all'enorme opera volta a ripulire al tradizione cattolica dalle innumerevoli falsità di errori oggettivi

Petrarca e i suoi successori, umanisti del XIV e XV secolo, avevano scoperto l'antica letteratura romana nei manoscritti che essi consideravano autentici, spesso addirittura autografi. Mabillon demolì tale mito datando queste fonti prevalentemente all'epoca di Carlo Magno. Nel 1683 visitò una parte della Svizzera e la Baviera, da cui poi trasse l'interessante libro *Iter Germanicum*, che ci fornisce numerose osservazioni di carattere turistico. Il mondo delle scienze si aspettava da Mabillon un resoconto meticoloso del suo viaggi, e leggendo il suo libro si evince che è un diario che contiene descrizioni delle

località visitate; si rivela perciò una relazione poco sistematica, ma abbellita da impressioni di viaggio. Nel 1685 – 1686 visitò l'Italia, spingendosi sino a Napoli. Temple, nobile inglese, fu autore di un autentico best seller dell'epoca, *Observation upon the United Provinces of the Netherlands* considerato da studiosi come Gilbert Burnet il libro più perfetto nel suo genere, che rispondeva ai dettami del saggio del 1612 *Of travel* di Bacon. Proprio da Temple, nell'ultimo quarto del secolo XVIII, si apprendeva in che modo comporre le relazioni di viaggio che avrebbero dovuto dare una visione sintetica della situazione in un dato paese, e contemporaneamente una prova della cultura e dello spirito del loro autore.

Nel Settecento sveltano due giganti dell'odeporica Goethe e Cook, il primo un genio universale, il secondo un uomo che ebbe il privilegio della scoperta di un nuovissimo mondo, l'Oceania. In questa sede pare opportuno soffermarsi sul caso dell'intellettuale tedesco e del suo viaggio in Italia, compiuto tra il 1786 e il 1788 sotto il falso nome di Giovanni Filippo Moller (anche nel viaggio di Goethe c'è una sorta di rivelazione sorprendente e inattesa: una città come Napoli gli si schiude come un paradiso in terra, dove lui stesso si abbandona ad una specie di ebbrezza, acquisendo una capacità percettiva più sottile nei confronti della natura che lo circonda e una scrittura, di conseguenza, più fluida e viva), un autentico capolavoro ascrivibile al fenomeno del *Grand Tour*.

Con questo termine si indica essenzialmente il viaggio di istruzione, intrapreso prima dai giovani esponenti delle case aristocratiche di tutta Europa in seguito poi svolto dai rampolli dell'alta borghesia, che aveva come fine la formazione del giovane gentiluomo attraverso il salutare esercizio del confronto con altre culture e luoghi. Il termine *tour* che soppianta quello di *travel* o *journey* o *voyage* chiarisce meglio come la moda di questo viaggio si specificò in un "giro", particolarmente ampio e lungo con partenza e arrivo nello stesso luogo (si parla, in tal senso, di viaggio circolare, che si contrappone al novecentesco viaggio rettilineo, senza un effettivo ritorno) che può attraversare anche le nazioni continentali, ma che ha come traguardo prediletto e irrinunciabile l'Italia.

Non più l'Italia degli *itineraria* medievali, certo, ma l'Italia delle cento città che diventa la meta prediletta di un nuovo pellegrinaggio. Fu Richard Lassels, nel suo *Italian Voyage*, ad adottare per primo l'espressione *Grand Tour*, un neologismo che da quel momento, il 1670, sarebbe stato adottato universalmente.

Se nel Cinquecento le statistiche assegnavano alla Francia il maggior numero di mesi di residenza (diciotto contro i nove/dieci dell'Italia), l'Italia del Seicento le sottrae il primato, mantenendolo ininterrottamente. Il mito dell'Italia era ciò che i viaggiatori andavano a riverire, il mito di un museo all'aria aperta, dove c'era ancora intatto il ricordo del Rinascimento.

In modo particolare la nostra penisola fu oggetto di visita soprattutto nel Settecento, il periodo aureo del fenomeno culturale preso in esame (la cui parabola cominciò a declinare alle soglie del XIX secolo con la tempesta napoleonica). Importante spartiacque nella storia del viaggio in Italia sono gli anni Quaranta del XVIII secolo, quando le nuove straordinarie scoperte archeologiche di Ercolano (1738) e Pompei (1748) determinarono nuove coordinate negli itinerari italiani. Fino ad allora due erano le mete principe: Venezia (prediletta dai viaggiatori inglesi) e Roma (preferita dai francesi). Ora si aggiunge Napoli e poi, in seguito, almeno in taluni casi, la Sicilia. Per quanto riguarda la scoperta di Napoli si considerino le prose di viaggio di Vivant Denon, letterato e archeologo, databili attorno agli anni Settanta. Per la Sicilia emerge come viaggiatore la figura di Bartolomeo Gamba, che compie appunto un viaggio in Italia e in Sicilia tra il 1800 e il 1801.

Il viaggio del *grandtourist* settecentesco ha in via generale le aspettative della conoscenza enciclopedica (il XVIII secolo non è caso il secolo dell'*Encyclopedie* di Diderot e d'Alembert, alto esempio, forse il massimo prodotto, della cultura dei Lumi) esaustiva. Il viaggiatore è paragonabile in questo ad un filosofo sperimentale di "eccezionale voracità tesaurizzante" (espressione mutuata da Attilio Brilli, uno dei massimi esperti in Italia di letteratura di viaggio) che ambisce alla sistematicità. Il viaggiatore di questo periodo, dotato di una preparazione teorica molto solida, ha del tempo un'idea quantitativa e quanto più vede tanto più ritiene di aver svolto il suo compito. Le reazioni, i gusti, i pareri troppo personali sono banditi. Prevalgono le descrizioni di luoghi e di cose in uno stile oggettivo e accurato che si propone come lo specchio fedele della realtà.

Nell'ultimo scorcio del secolo, tuttavia, il viaggiatore cominciò a nutrire nuove ambizioni. Piuttosto che rivestire il ruolo d'informatore si sente il protagonista degli eventi, sulla cui trama si sposta il baricentro della scrittura.

Al viaggiatore “filosofico” sobrio e impersonale comincia a sovrapporsi il viaggiatore sentimentale con la sua emotività, con i suoi sentimenti, con il suo io, fino ad allora emarginato in nome del desiderio di oggettività del resoconto odeporico. Siamo già nel Romanticismo; cambia il rapporto con la realtà esterna: se prima era oggetto di una descrizione che aveva le pretese di essere la più completa possibile, ora diviene movente di altre descrizioni, quelle del proprio stato d'animo e delle riflessioni suscitate dalla seduzione del pittoresco o del sublime, categoria estetica molto in voga allora. Interessante è poi sottolineare che lo spazio per elezione del sublime è l'alta montagna, che sino alla prima decade del Settecento era la grande assente nella letteratura. Ma la situazione muta con la pubblicazione da parte del medico svizzero Von Haller nel 1729 del poemetto *Die Alpen*, componimento celebrativo delle Alpi con una vena profondamente patriottica, in quanto tali montagne hanno protetto la Confederazione Elvetica dalla corruzione presente nelle altre nazioni europee, garantendone la libertà. Nella seconda metà del XVIII secolo comincia a delinearsi una vera e propria letteratura odeporica di carattere alpino, di cui il capostipite fu H. B. De Saussure, con i suoi *Viaggi nelle Alpi*.

Limitandosi all'area italiana, emergono, nell'età romantica, viaggiatori come Davide Bertolotti e Giambattista Bazzoni. Il primo fu autore attorno agli anni Venti dell'Ottocento delle famose *Peregrinazioni*, cioè *reportages* raccolti poi in volume derivanti dalle visite da lui effettuate in alcune tra le più belle località dell'Italia settentrionale, tra cui la Valsesia; il secondo, celebre romanziere, è noto per aver steso l'interessante diario di viaggio *Da Napoli a Procida*. Recentemente ho pubblicato il suo diario di viaggio sinora inedito *Da Milano a Napoli*, redatto nel 1839, dove si nota già un Romanticismo al crepuscolo, dove domina il tratto dell'autoironia.

Il mutamento radicale del libro di viaggio, inteso come descrizione dei luoghi filtrata attraverso l'esperienza soggettiva da un lato, e dall'altro come elencazione il più possibile obiettiva di istruzioni utili, avviene nel decennio 1830 – 1840, con la comparsa, nel primo caso, di una vera e propria saggistica topografica e di viaggio letterariamente sostenuta e nel secondo delle prime guide pubblicate dall'editore londinese John Murray.

Spesso mascherati da diari e da epistolari, redatti a volte a distanza di anni dall'effettivo svolgimento, i libri di viaggio ci restituiscono l'immagine di un viaggiatore insensibile non solo agli stimoli e alle necessità corporali, ma persino al tedio, alle preoccupazioni, al senso di estraneità e alle preoccupazioni. Quindi aveva ragione de Sainte – Beuve

quando annotava a Napoli nel 1839: “i resoconti di viaggio sono sempre incompleti e menzogneri; lo puoi verificare tu stesso viaggiando perché, se ti metti a raccontare, finisci per fare come gli altri. A distanza tutto si dimentica e si idealizza, restano solo i punti luminosi”

La letteratura di viaggio ha sempre privilegiato in maniera quasi esclusiva gli elenchi delle cose da vedere, le osservazioni sulle cose viste e le riflessioni che da esse scaturiscono

Lettere e diari non destinati alla pubblicazione costituiscono un repertorio straordinarie di situazioni incresciose e di avvenimenti assai poco poetici, ma a loro modo emblematici e dotati d' un incredibile freschezza narrativa, su cui la letteratura di viaggio suole tacere (a titolo d'esempio, in tal senso, si può citare l'esperienza di viaggio in Lapponia di Giacomo Carelli di Rocca Castello, che è contraddistinta dalla leggerezza di rendere il vissuto quotidiano, anche nella sua banalità).

Nel secondo Ottocento, tramontato il periodo romantico, in Italia si afferma il giornalismo di viaggio, rappresentato soprattutto da Edmondo De Amicis e dai suoi libri *Spagna, Marocco, Olanda, Costantinopoli*. Se nel Romanticismo l'esperienza di viaggio è di un io eccezionale, qui ormai il viaggiatore è solo il primo turista che offre agli altri turisti potenziali, il pubblico dei lettori, alcune tracce di mondi esotici, spesso pennellati con particolari tocchi letterari ad effetto per colpire.

Nel Novecento la letteratura di viaggio si fonde con l'antropologia. Gli *Argonauti del Pacifico Occidentale* di Malinowski è il libro di culto della prima metà del XX secolo. Ma *Tristi tropici*, un libro edito nel 1955, di Levi – Strauss denuncia la “fine” della fase esplorativa del viaggio, dovuta all'invasione consumistica del turismo di massa, e quindi la scomparsa dell'ignoto e l'omologazione del mondo.

Il valore conoscitivo del viaggio contemporaneo ora si è spostato dai luoghi visitati alle tecniche narrative impiegate dagli autori, e quindi alla commistione fra scrittura documentaria e scrittura d'invenzione. Ciò porta a individuare tipi di narrazioni nuovi rispetto al passato, perché rivolti a forme di viaggio inconsuete per la cultura occidentale, come il nomadismo, le migrazioni, gli espatri. Bruce Chatwin (autore nel 1977 di *In Patagonia*) è campione del metaviaggio, che trasforma i luoghi in un caleidoscopio di narrazioni; mentre Claudio Magris con il suo *Danubio* del 1986 è portavoce del collezionismo erudito, cioè la ricerca dei segni che la letteratura e l'arte hanno sedimentato nei luoghi visitati.

Con Magris siamo già nel postmoderno, concetto filosofico ideato da Lyotard nel 1979 che vuole indicare al fine delle certezze della modernità.

BIBLIOGRAFIA

ATTILIO BRILLI, *Viaggi in corso. Aspettative, imprevisti, avventure del viaggio in Italia*, Il Mulino, 2004

BIANCA DANNA, *Dal taccuino alla lanterna magica. De Amicis reporter e scrittori di viaggi*, Olschki, 2000

VINCENZO DE CAPRIO, *Il racconto del ritorno nei viaggi d'Ancien Régime* in RAFFAELE RUGGIERO e GIOVANNI SCIANATICO (a cura di), *Questioni Odeporiche, Modelli e momenti del viaggio adriatico*, Palomar, 2007

GABRIELE FEDERICI, *Esperienze di viaggio in Alta Valsesia tra la fine del XVIII secolo e la metà del XIX*, "Otto/Novecento", n. 3, 2007

GABRIELE FEDERICI, *L'esperienza di viaggio in Lapponia di Giacomo Carelli di Rocca Castello*, "Settentrione", 2009

GABRIELE FEDERICI (a cura di), GIAMBATTISTA BAZZONI, *Da Milano a Napoli*, Edizioni dell'Orso, 2010 (II edizione)

EMANUELE KANCEFF, *Poliopticon italiano*, CIRVI, 1994

ERIC J. LEED, *La Mente del Viaggiatore. Dall'Odissea al Turismo globale*, Il Mulino, 2010

ANTONI MACZAK, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Laterza, 2009

LUIGI MARFE', *Oltre la 'fine dei viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, 2009

L'EMOZIONE DEL VIAGGIO
Riflessioni su un diario di G. B. Bazzoni

Giambattista Bazzoni, noto agli specialisti di letteratura italiana del primo Ottocento come romanziere storico d'imitazione scottiana, in realtà fu anche un notevole scrittore di testi di natura odepiorica, ossia di viaggio. Significativo in questa prospettiva è analizzare un diario redatto dall'autore nell'ultimo scorcio del 1839, e sinora, per varie vicende, non ultima la morte precoce dell'artista, rimasto inedito sino al 2009, quando allestii un'edizione annotata del manoscritto, edita per tipi delle Edizioni dell'Orso. Quest'insieme di note, di materiali, che probabilmente sarebbero confluiti in un libro – affresco, segue un itinerario classico, ma non si adegua all'archetipo, già ampiamente codificato, della guida. Il viaggio da Milano a Napoli, passando per i Ducati padani e lo Stato della Chiesa, pur, a volte, nella sinteticità di note stese di getto, si arricchisce di fresco impressionismo. E 'subito opportuno precisare meglio questo termine, perché è il carattere stesso che l'autore ha voluto conferire alla propria opera, fin dall'esergo. Infatti, nel pensiero introduttivo, egli esorcizza a tutti i costi l'artificiosità, la non veridicità di molte esperienze di viaggio a lui coeve, scagliandosi in modo particolare contro colui che vede come il prototipo di questa tendenza, Alexandre Dumas padre. Per Bazzoni il viaggio e il diario di viaggio devono coincidere, e il secondo non può essere, almeno in sede di teoria letteraria, un'estensione impropria del primo, quasi una falsificazione dell'esperienza concreta al fine della pubblicazione, per conferire un connotato dal forte tratto letterario e quindi, in un certo qual modo costruito. Per lo scrittore, perciò, nel caso dei resoconti di viaggio, il disegno artistico serve a presentare il vissuto nella sua immediatezza, anche spoglia e cruda nella sua datità. Tale intento sarà attuato proprio perché uno scritto destinato a rimanere confinato nelle carte del romanziere, distaccandosi così dal resto della sua produzione letteraria, contraddistinta da complesse macchine narrative, non sempre felici, in quanto troppo pesanti, raggiungendo così un disvalore, secondo quanto sostiene Calvino nelle *Lezioni americane*.

Il diario odepiorico, che d'ora in poi definirò *Da Milano a Napoli*, titolo provvisorio datogli dallo stesso Bazzoni, si sviluppa come un colloquio o un soliloquio. Nel primo caso il dialogo s'instaura con un'amante lontana, nel secondo lo scrittore stesso commenta

ciò che vede, spesso riflettendo anche sulla sua dolente situazione d'artista che ha smarrito, nel corso degli anni, la forza creativa e l'entusiasmo giovanile.

Un elemento che condiziona fortemente la stessa struttura della narrazione di viaggio, e di fatto ne inficia lo sviluppo, è il fattore temporale rappreso in un arco cronologico davvero limitato, verosimilmente imposto dalle circostanze e dagli impegni professionali, che va dalla data della partenza in diligenza da Milano, 11 novembre 1839, alla data del ritorno, via nave, a Genova, 23 dicembre. Osservando quest'aspetto è facile inferire, e il Bazzoni stesso ne coglieva le conseguenze, che il viaggio non poteva svilupparsi secondo le modalità del lungo itinerario, com'era stato tipico di tanti libri e diari precedenti, ascrivibili allo *Stimmung* del *Grand Tour*, ma era una passeggiata, che, pur toccando tutti gli Stati italiani, non poteva, per ragioni contingenti, tracciarne un quadro esaustivo, limitandosi, talora anche con sublime maestria, a fornire di questi, piccoli spaccati ambientali, veloci istantanee, pennellate con attenzione nei toni e nelle sfumature, quasi una sorta di "fotografie" in parole, che colpiscono il lettore. In questo tratto, infatti, emerge la grande abilità del Bazzoni come osservatore, che, per altro, si riscontra in tutte le descrizioni paesistiche presenti nei suoi romanzi, che derivano da precedenti viaggi compiuti nelle località in cui ambientò poi questi soggetti. Quindi, non è un caso che, secondo la nostra sensibilità, le parti più apprezzabili dei romanzi siano proprio gli squarci descrittivi, narrati con grande abilità e attenzione ai particolari e alle sfumature del dettato.

Sin dalle prime battute del diario, si riscontra chiaramente il tono dimesso, quotidiano, per non dire banale, che il Bazzoni conferisce al proprio viaggio. Il suo percorrere la penisola non è per nulla caratterizzato, come sarebbe stato lecito aspettarsi, dalla ricerca di colloqui con altri intellettuali e uomini di cultura, o visite ad accademie ed istituzioni culturali. Anzi, a tal proposito, appare evidente che, per tutto il corso dell'itinerario, abbia cercato di allontanarsi dal mondo letterario, di cui per altro, già negli anni giovanili, aveva conosciuto le glorie, ma anche il peso di una notorietà arrivata all'improvviso. Il viaggio si presenta come un antidoto all'inquietudine di vivere, un modo per ritrovare se stessi, e magari intraprendere nuovi percorsi artistici.

Fin dall'*incipit*, il viaggio perde la solennità, di cui c'è solo un tenue eco quando l'autore ne enuncia la meta principe, *la città dei Cesari*, e diventa un'esperienza comune nella sua quotidianità, ma, proprio per questo, interessante per quanto riguarda l'aderenza al dato

reale e concreto. Infatti, quel percorrere i primi chilometri in una scomoda diligenza, sotto un tempo inclemente, con l'alluvione del Po prossima a travolgere tutto, è una netta antitesi, venata per di più da una sottile ironia, dell'idillio del viaggio e delle sue atmosfere, come ad esempio la categoria estetica del pittoresco.

Ogni resoconto non può essere un arido elenco di dati legati tra loro in modo inerte, ma deve suscitare sempre motivi d'interesse. Nella prima parte del diario, si assolve questa funzione con la descrizione della difficoltà di proseguire per le avverse condizioni meteorologiche. Perciò, il tono si fa subito drammatico, perché traspaiono dalle pagine sia la tensione sia la volontà, contro ogni logica, da parte di Bazzoni di andare avanti ad ogni costo. In questo frangente è ravvisabile un certo gusto per l'avventura, quasi configurabile nei termini di un'estetica del rischio, che trova il suo *climax* nell'attraversamento, a bordo di una zattera, con un compagno di viaggio occasionale, del Po in piena, descrizione tratteggiata con pochi tocchi, ma, non per questo, meno intensa ed emotivamente partecipata.

Nelle prime battute del viaggio, tuttavia, oltre all'ansia, vi sono anche brani di divertita autoironia, quasi una sorta di bilanciamento narrativo, come quando l'autore esprime la propria frustrazione nel vedere che, nel caffè dell'albergo dove soggiorna, nessun avventore legga il suo articolo apparso sulla "Gazzetta di Milano" in quei giorni. Bazzoni, anche per la professione che svolgeva, quella di magistrato appunto, aveva un forte interesse nello studiare il comportamento umano in date circostanze, fatto che si può riscontrare in alcuni parti del manoscritto. Di quest'attenzione, l'autore, quasi subito, ci fornisce un esempio nel sofferto quadro di contadini e contadine che, a San Martino, sono costretti ad abbandonare i campi che avevano coltivato nella stagione passata.

A descrizioni bozzettistiche si associano anche considerazioni di natura linguistica: il letterato, infatti, rileva il carattere effeminato del dialetto lodigiano, che contrastava palesemente con l'aspetto virile dei suoi parlanti, per la maggior parte rudi uomini di campagna. Come si può notare, anche se nella dimensione forzosamente ridotta della sua esperienza di viaggio, Bazzoni è sempre un attento osservatore delle sfumature della realtà, cercando sempre di non fermarsi alla superficie.

Dopo aver superato i pericoli dovuti al Po, Bazzoni raggiunge il Ducato di Parma e il Ducato di Modena, dedicando molto spazio a quest'ultimo. Il viaggiatore, appena entrato nei domini del duca di Modena, Francesco IV d'Austria – Este, apprezza la gran

floridezza delle campagne, con campi ordinati, viti curate, case dignitose, il che rappresentava il contrario di quello che s'aspettava di trovare nello stato governato dal bieco tiranno. Tuttavia, l'immagine stranamente positiva è destinata a stemperarsi ben presto dopo l'arrivo nella capitale, ove egli rileva, con tristezza, nei volti degli abitanti, nello stesso tempo, la soggezione di fronte ad un potere assoluto, arbitrario e volubile, e la rassegnata consapevolezza che la situazione non può mutare. Lo scrittore nota con rammarico che il clima, dopo che sono già trascorsi otto anni dalla triste fine di Ciriaco De Mennici, è sempre pesante, tanto da non sembrare di essere in una nazione progredita del XIX secolo, ma in una signoria ancora di stampo feudale. Il regime instaurato con implacabile fermezza, oltre a controllare ogni sfera sociale, rappresentava anche un deterrente per i viaggiatori, i quali preferivano fermarsi poche ore nella città. L'autore, leggendo poi il giornale "La Voce della Verità", espressione diretta del dominio ducale, prova indignazione per la manipolazione, a fini di propaganda politica, della stessa storia antica. Nella fattispecie, Bazzoni rimane turbato dal leggere che Catilina, dopo la fallita congiura, abbia trovato riparo in Gallia, nazione che sin da allora era pronta a raccogliere i ribelli, chiaro falso storico messo in atto per colpire il nemico per antonomasia, la Francia borghese e liberale di Luigi Filippo.

Lo scrittore, a parte queste note di natura politica, nel corso del diario, svolge delle interessanti considerazioni sulla condizione stessa d'essere viaggiatore, condensando le impressioni e le sensazioni da lui provate in questo breve, ma intenso brano:

Per sentirsi viaggiatori bisogna essere come son io adesso; seduto sul davanti della diligenza col condottiere che ha l'*obligato* beretto di lontra e il giacchetto a la polonese, essendovi dentro due inglesi, un francese, un frate, e uno studente! Aver davanti a sé Roma e Napoli, in fondo al cuore *ses amours*; tener l'album alla mano, aver un po' di tosse *poitrine*, un bel beretto, un cattivo tabarro, e intercalare le proprie idee con una terzina di Dante, un bacio mentale a Lei, una discussione sulle doppie de Roma e un tocco di pietà per i colpi di frusta ai cavalli, che loro si danno per distrazione da un ragazzaccio di postiglione! Quando si giungerà a questo più in ombra, le ricordanze dei protocolli di consiglio, de debiti col caffettiere, il sarto; misto, al dispetto pel cattivo tempo – ciò che fa la parte oscura del quadro – si avrà il panorama mentale di questa mattina.

Dopo aver abbandonato Modena, Bazzoni entra nei domini pontifici, a Castelfranco Emilia, dove ha l'occasione d'ammirare i resti del forte Urbano, un'esperienza per lui

molto emozionante. Da romantico, infatti, egli era attratto dal fascino dell'età medievale, e soprattutto della figura – simbolo di questo periodo nell'Ottocento, il castello, e non è un caso che nella sua opera più famosa compaia sin dal titolo questo emblema. In questo caso particolare il fascino del Medioevo ha il suo triste controcanto, la squallida realtà. L'azione trasformatrice del tempo, davvero *tempus edax*, ha mutato un luogo che simboleggiava potenza e sicurezza nell'esatto opposto, in quanto le rovine del maniero erano state riadattate a ricovero per invalidi.

Il movimento contrastivo tra glorioso passato e misero presente si trova esemplificato anche nella successiva visita alla città di Bologna. In questo caso il letterato, colpito dalla bellezza delle piazze medievali, immagina di veder passare in quei luoghi cavalieri, uomini in toga, studenti provenienti da tutta Europa, protagonisti di un'età, almeno nell'idealizzazione, forse un po' di maniera, di tutta forza e vigore di cui, purtroppo, nella contemporaneità non c'è alcuna traccia, neanche la più sbiadita. In un ormai lontano passato la città felsinea era una capitale europea della cultura, un fiero comune libero, ora invece, era un'ingrigita provincia di una tra le compagini statali più arretrate d'Italia, lo Stato della Chiesa. Prova evidente, e visibile, di questa decadenza è la dilagante povertà che colpisce larghe fasce della popolazione. In questo discorso l'inserimento di tessere dialettali dà concretezza al dettato, che correva il rischio di divenir troppo astratto e intellettualistico, e sganciato dal dato fattuale.

La riflessione sul dialetto bolognese, così simile a quello lombardo, porta lo scrittore a sviluppare una parentesi socio – politica molto aggiornata e interessante. Secondo l'intellettuale milanese con idee molto avanzate, anche se a livello pubblico non espone, per individuare una nazione sulla carta geografica è opportuno considerare l'area in cui i parlanti parlino lo stesso idioma. Individuando, perciò, nel Nord Italia, un popolo lombardo dalle comuni radici linguistiche, Bazzoni è molto attento a delineare i confini di questo nuovo, e ipotetico, stato, che non coincide né con l'Italia settentrionale *in toto*, né, e la cosa è notevole, con il Regno Lombardo – Veneto. Anzi, a tal proposito, precisa che bergamaschi e veneti, parlando un'altra lingua, non possono essere assimilati al ceppo lombardo. Sono ugualmente da considerarsi estranee a questo discorso le popolazioni alpine, che hanno una parlata alquanto differente. Cercando di trasferire, quindi, i suggerimenti e le suggestioni bazzoniane sulla carta, l'utopistico sogno di una Grande Lombardia, avrebbe dovuto raggruppare i seguenti territori: la settecentesca Lombardia

austriaca, la parte nord – orientale del Piemonte sabauda, con l'esclusione delle terre popolate dai Walser, e l'Emilia. E 'chiaro che un simile progetto non teneva in assoluto conto le dinamiche storiche che avevano irrimediabilmente diviso popolazioni, che pur avendo una lontana origine comune, che il Bazzoni tende a precisare come gallo – celtica o gallo – insubrica, di fatto vivevano in organismi statali diversi e tra loro non omogenei, come il Regno Lombardo – Veneto, stato inglobato nel multietnico Impero asburgico, il Regno di Sardegna, i Ducati padani, lo Stato della Chiesa. Tuttavia il riflettere su temi legati al fattore linguistico, come base per individuare gli stati, riflette un tema molto scottante, quello della nazionalità, che giocherà, anche a livello purtroppo negativo, un ruolo chiave nella storia europea nell'Ottocento e nel Novecento.

Fino a Bologna, il viaggio dello scrittore è stato un'esperienza disimpegnata, senza obiettivi particolari. Giunto, però, ad Ancona, la situazione muta, perché nella città deve prendere contatto con un avvocato per risolvere una complicata e annosa questione finanziaria che vedeva la sua famiglia protagonista come parte lesa. L'autore, visto poi il protrarsi a lungo della vicenda, era tentato dal desistere e dal proseguire il proprio viaggio, ma il pensiero che i suoi familiari lo avrebbero tacciato di nuovo di essere un'irresponsabile, accusa certamente spiegabile con la condotta da lui assunta in molte circostanze, lo convince a rimanere nella città adriatica. Pur essendo questa parte intrisa di questioni e cavilli legali, vi sono spunti interessanti come l'attenta descrizione della nobiltà e della borghesia anconetana, radunatesi in occasione di una festa organizzata da una principessa. Bazzoni ha modo di parteciparvi, perché tediato dal fatto di essere soverchiato per proprietà d'espressione dalla vedova di cui è ospite, le svela finalmente la sua identità. La donna, che poi si scoprirà essere sua grande ammiratrice, lo presenta quindi in società. Il quadretto di questi notabili di provincia è molto gustoso. In uno stato ancora teocratico e centralizzato, qual era allora lo Stato pontificio, la nobiltà di provincia, anche quella alta, non rivestiva nessun ruolo attivo nella società e conduceva un'esistenza in cui il massimo impegno consisteva nel partecipare alla vita mondana. Anche l'embrionale e numericamente sparuta borghesia, imbevuta di qualche confusa idea francese, aveva margini di manovra praticamente nulli. Di fatto, ascoltando i vari discorsi, Bazzoni constata che a tutti i presenti appariva ormai intollerabile l'arretrato sistema di potere papale, che impediva qualsiasi, anche minimo, progresso sociale ed economico. Il fatto, però, che stupisce, o meglio sconvolge lo scrittore, provocandogli un vero e

proprio shock culturale, è la presenza nella città di un ancora attivo tribunale dell'Inquisizione con ampi poteri giurisdizionali. Per un magistrato che cercò sempre di applicare in modo corretto la giustizia, pareva assurdo e inconcepibile che nell'Ottocento vi fosse ancora un'atmosfera di cupo terrore paragonabile alla Spagna di Filippo II. Bazzoni, turbato, domanda ai commensali se anche gli stranieri di passaggio possano essere indagati dall'autorità religiosa: i presenti, prontamente, lo tranquillizzano, affermando che, cosa che provocherà, in privato, lo sdegno del letterato – viaggiatore, l'Inquisitore perseguita soprattutto persone di religione ebraica per estorcere loro ingenti somme di denaro.

È chiaro che questa parte del diario, come, del resto, tante altre, era destinata, verosimilmente, a rimanere racchiusa in una dimensione intima, non destinata alla pubblicazione, proprio a causa dei contenuti. Infatti, la presentazione di Modena, Bologna ed Ancona, condotta dall'autore, a causa dell'aderenza, anche cruda, alla realtà, non era consona ad un libro destinato alle stampe, in quanto passibile di censura. Non è un caso poi che l'unica sezione di queste memorie odepatiche che Bazzoni pubblicherà cinque anni dopo, sia un'innocua descrizione di una passeggiata da Napoli a Procida, che deriva da un'attenta rielaborazione e riscrittura delle note riguardanti il proprio soggiorno napoletano. Quindi, in sede critica, è opportuno sottolineare il carattere di disinvolta spontaneità che contraddistingue il diario inedito, materiale formalmente grezzo, che si oppone, pur nella sostanziale qualità letteraria che la caratterizza, alla costruzione letteraria, al filtro artistico, del libro edito in seguito.

Dopo i giorni trascorsi ad Ancona, la prossima tappa del viaggio è Roma. La Città Eterna, che nelle intenzioni iniziali avrebbe dovuto rivestire un ruolo fondamentale nell'economia del diario, che poi passerà a Napoli e dintorni, è, in effetti, la grande assente. Bazzoni su Roma stende solo brevi osservazioni, che si riducono solamente ad un elenco di palazzi, sedi delle varie famiglie della nobiltà romana, e, di fatto, non sviluppa nessun discorso articolato e ricco di spunti riflessivi. È evidente la singolarità di questa scelta, soprattutto dopo che egli aveva speso tanto tempo a descrivere le tappe d'avvicinamento a questa meta di assoluto richiamo, sia dal punto di vista intellettuale, sia, più semplicemente, da quello turistico. Probabilmente le ragioni di questa assenza sono da imputarsi alla necessità di dipanare, nella capitale pontificia, l'intricata questione economico – legale,

di cui Bazzoni aveva accennato ad Ancona. Comunque l'autore, una volta lasciata Roma, raggiunge, con gran piacere, Napoli.

Da questo punto in poi si può individuare un netto cambiamento di prospettiva. Nella prima parte in cui idealmente si può suddividere il manoscritto, ossia quella da Milano ad Ancona – Roma, a rigore, non deve essere neppure considerata visto che ad essa sono stati dedicati solo frammenti – accanto ad osservazioni ambientali, si accompagnano acuti rilievi di natura socio – politica, nella seconda parte, che riguarda Napoli, l'attenzione si concentra sul dato paesaggistico, che assume un ruolo di assoluto rilievo.

Il viaggiatore milanese è attratto dalla natura prettamente mediterranea dei luoghi, e trascura altri aspetti che potevano essere sicuramente interessanti da trattare, ma forse non adeguati. Occorre anche ricordare che, pur effettuando il viaggio nel golfo campano nel tardo autunno, il fascino di una natura, così diversa da quella cui era normalmente solito, ammalia Bazzoni, il quale nel corso della sua vita non si era mai spinto in quelle zone. Infatti, lo scrittore, nonostante il fatto che fosse animato da un continuo ed inesauribile desiderio di viaggiare, concretamente, per ragioni di tempo e di lavoro, poté compiere, durante il corso della sua relativamente breve vita, viaggi nell'Italia settentrionale, in Francia, negli Stati tedeschi e a Vienna. Bisogna ancora considerare che l'esperienza della realtà napoletana da parte di uno scrittore milanese, malgrado la ormai vasta letteratura su Napoli, ancora a quelle date, potesse, in un certo qual modo, risultare singolare ed eccezionale. Di fatto, per ragioni storiche ben radicate, vi erano, a parte limitati flussi commerciali, scarsi rapporti tra i vari Stati della penisola, e Milano e Napoli erano sì separate da una notevole distanza spaziale, ma erano altresì divise da una, se possibile più forte, lontananza psicologica, il che ne faceva due mondi distinti e comunicabili. Allora un borghese del Nord Italia, se ne aveva la possibilità, preferiva raggiungere capitali europee come Parigi e Londra, piuttosto che Napoli o Palermo. Il viaggio a Napoli del Bazzoni si colora, per questi motivi, a tratti, dei toni dell'avventura verso l'ignoto, che a ben considerare è uno dei tratti che caratterizzano lo stesso genere odepotico.

Nel racconto delle sue giornate partenopee, l'autore, forse anche perché più riposato e non più in continuo movimento, riesce a raggiungere una struttura narrativa più efficace e coesa nella stesura delle proprie note diaristiche.

Un fattore sicuramente positivo che ha permesso di conseguire un simile risultato è la presenza di compagni di viaggio, che conferiscono più vivacità e dinamismo al diario di viaggio.

Il 13 dicembre, arrivato a Napoli, Bazzoni con un certo Bouvier di Neuchatel decide di sperimentare l'appena inaugurata ferrovia Napoli – Portici, ma perdendo il treno, opta per una visita a Pompei ed Ercolano. Bazzoni partecipa con gran coinvolgimento emotivo alla visita ai resti del più grande insediamento romano giunto sino a noi. Svolge tutta una serie d'osservazioni, anche di natura artistica, che, però, possono essere riassunte da un senso di sgomento che lo attanaglia, dal pensiero di camminare per strade, vedere abitazioni, luoghi quotidiani di una città, il cui aspetto è stato fissato, cristallizzato per sempre dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. In altri termini, leggendo la parte dedicata alla visita archeologica, si rileva che lo scrittore è, come del resto molti altri visitatori prima e dopo di lui, colpito nel poter ammirare immagini, autentiche istantanee, che hanno bloccato, eludendo le regole del fluire del tempo, nella lava vulcanica un microcosmo, morto da millenni, ma paradossalmente intatto.

Bazzoni apprezza molto le vestigia dell'architettura pompeiana, anche se nelle costruzioni, nelle opere d'arte, intravede, a volte, un'eccessiva complicazione che gli sembra segno palese dello snaturamento di una supposta primigenia semplicità, da riferirsi a presunte origini etrusco – egizie, da lui individuate come tali. Dopo aver ammirato le rovine, egli nota che le zone scavate, e riportate alla luce, sono solo una parte e che, di fatto, i lavori, dopo la grande fase caldeggiata dai primi Borboni, sono fermi.

Il 14 dicembre, lo scrittore a Napoli visita il porto e si reca all'*Ufficio della strada di ferro*, descrivendone la, non ancora ultimata, struttura. La nota è significativa, perché, pur nella brevità dell'osservazione, è sicuramente da annoverare tra le prime testimonianze di un viaggiatore italiano sulla, allora, appena inaugurata tratta ferroviaria Napoli – Portici; indizio quest'ultimo di una particolare sensibilità verso la modernità, di una curiosa apertura verso il nuovo, che animeranno sempre Bazzoni.

Grande spazio è riservato alla giornata del 15 dicembre, che si apre in modo spettacolare con una scena teatralmente suggestiva, la sfilata per via Toledo, uno dei corsi più affollati della città campana, di truppe borboniche dirette a partecipare ad una solenne funzione religiosa, che, di lì a poco, si sarebbe svolta nella Chiesa del Gesù Nuovo. L'impressione delle eleganti divise, dell'incedere marziale, colpiscono lo scrittore, tanto da fargli rilevare, con una punta di divertita malizia, che sarebbe opportuno, per affermarne la vera qualità, testare tale apparato militare sul campo di battaglia.

L'autore è attento poi a registrare sul proprio taccuino in modo plastico la reazione delle popolane, al passaggio dei soldati, occasione, quanto mai propizia, per riconfermare, ancora una volta, lo stereotipo della passionalità dei napoletani. Infatti, si rende conto che i soldati lanciavano occhiate di fuoco alle donne, che, nella maggior parte dei casi, timide, esitavano a ricambiare lo sguardo per non comprometersi, perché, come spiega Bazzoni subito dopo, a Napoli, quando una donna rispondeva all'attenzione di un uomo, voleva dire che non solo ne aveva gradito il corteggiamento, ma anche aveva fatto a lui l'ultima promessa. L'associare l'aggettivo "vulcanico" a questo temperamento è indice di un certo atteggiamento assunto dallo scrittore, le cui radici sono da ricondursi ad un determinismo ambientale, frequentemente attestato in talune note di viaggio del Settecento, come quelle stese dall'Abate Denina. In altri termini, secondo questa prospettiva, è l'ambiente che orienta, ed influenza rigidamente il carattere e il comportamento di tutti gli abitanti che vi vivono: quindi, considerando che Napoli è sovrastata dal Vesuvio, è facile comprendere, secondo Bazzoni, come l'indole dei partenopei sia, perciò, vulcanica ed esplosiva.

Lo scrittore milanese, appurato questo dato di fatto per lui incontrovertibile, come un Zola *ante litteram*, si prefigge l'obiettivo di sperimentare, di osservare meglio questo spaccato di vita di giovani, accese, popolane, offrendo a quelle che gli chiedevano l'elemosina una somma più alta di ciò che domandavano, al solo scopo di vedere la loro reazione. Alla stregua di un chimico che verifica la veridicità delle tesi sostenute, il viaggiatore rileva che il dono, a volte, provocava sorrisi e sguardi di ringraziamento, confusione, e, in altri casi, una compiaciuta gioia nell'essere state apprezzate. Tutti questi modi diversi di rispondere alle attenzioni inducevano a far ritenere che le giovani erano accomunate da un'estrema maturità, a dispetto degli anni, e da una spiccata personalità.

La scena della processione si sposta poi nella sua parte finale, nell'epilogo glorioso, nel fastoso teatro, termine che designa al meglio tale spettacolo, della chiesa napoletana parata a festa, con ricchi drappi e colonne ornate di fiori. Trovandosi ad assistere a questo trionfo di sapore barocco, Bazzoni rilevava che in tutto ciò non vi era nulla di autenticamente cristiano, nel senso più puro ed evangelico dell'accezione. Pur essendo un deista convinto, perciò un non credente, egli stigmatizza la religione di facciata, la povertà di autentico sentimento religioso, mascherata dalla pomposità delle celebrazioni, domandandosi quali fossero i pensieri, il colorito mentale, di chi, dall'esterno, dimostrava

di essere un pio devoto, rilevando, quindi, che dietro a tale atteggiamento positivo si nascondeva una visione della vita paganeggiante. Per definire questo stato, Bazzoni usa il termine di miscuglio che, nonostante la semplicità, enuncia bene la contraddittorietà dell'atteggiamento religioso dei napoletani.

Dopo aver assistito a questa celebrazione, che, per inciso, sostituisce il miracolo di San Gennaro, un tema declinato, in vario modo, da tante altre prose di viaggio, ma che, strutturalmente ha un significato pressappoco analogo nella condanna di una certa pietà popolare, Bazzoni incontra il compagno di viaggio, con il quale visiterà i dintorni di Napoli, tema che sarà poi del volumetto del 1844, *Da Napoli a Procida*, Villanove. È opportuno riflettere su questa figura destinata a divenire nel libro di viaggio *Monsieur V.*; non è compito di questo breve studio stabilire un ampio confronto tra il testo manoscritto, la cronaca del 15 dicembre 1839, e il testo a stampa, *Da Napoli a Procida*, ma appare notevole osservare il modo con cui Bazzoni rielabori, partendo dall'esperienza reale, la costruzione letteraria destinata alla fruizione di massa, com'è esemplificato nel tratteggiare *Monsieur V.* Nel libro, su quest'ultimo, non ci è detto nulla, ed appare talora come l'*alter ego* dello scrittore, il comprimario – spalla, che chiosa, a volte ironicamente, l'operato del nostro, una sorta di Bazzoni *auctor* che commenta Bazzoni *agens*, il che, prima della scoperta dell'inedito, poteva lasciar supporre che fosse un personaggio partorito dalla fantasia dell'autore. Nel diario, Villanove ha una personalità storica e l'identità precisa di un giovane francese, compagno di viaggio dell'autore nel tragitto da Roma a Napoli, avvocato di buona famiglia, che aspetta di compiere trent'anni per candidarsi ed avere un seggio tra i deputati del Parlamento francese.

Inizia così la gita a due per visitare le più rinomate località della costa, Pozzuoli, Baia, Miseno, Cuma, il lago d'Averno, la Grotta della Sibilla, il teatro dove Virgilio ambientò delle importanti scene del suo immortale capolavoro. Da qui in poi si fa avanti un marcato gusto archeologico, come si è già visto per le visite di Pompei ed Ercolano, in un certo qual modo connaturato agli stessi luoghi, ed, irresistibilmente, suscitato da essi. Tuttavia non c'è mai l'arida erudizione da guida, perché lo sguardo del Bazzoni è sempre rischiarato da lampi personali, a volte sorprendenti; uno dei quali è il presentare il poema virgiliano come romanzo storico, genere letterario prettamente ottocentesco, di cui l'autore fu uno dei primi iniziatori in Italia, che non può essere applicato in modo così rigoroso ad una forma epica che aveva tutt'altri caratteri, aspettative e significati. A causa

d'un incidente che impedisce il passaggio delle carrozze, i due viaggiatori proseguono a piedi tra uno scenario fantastico, un quadro di luci, colori, sensazioni, reso al meglio dal talento descrittivo del Bazzoni. Presa poi una barca a Bagnoli, raggiungono Pozzuoli, dove vengono assediati da una turba di venditori di falsi antichi. Il particolare, apparentemente privo di valore, ad una lettura più approfondita, svela, invece, un aspetto interessante, la perdita dell'aura dell'antico. La constatazione del fiorente commercio di pseudo – reperti indica anche, di riflesso, la presenza di un bacino di clienti in costante crescita, costituito sempre più non da studiosi esperti, ma da amatori occasionali, in cerca a volte solo di *souvenirs*. Da questo piccolo segnale si può inferire come la prospettiva del viaggio, ancora venti anni prima improntata all'esperienza di un *ego* eccezionale, declini verso un gretto turismo. Bazzoni, per il periodo in cui visse, si trovò a partecipare, per quanto concerne il campo odepórico, a due epoche, una romantica con qualche reminiscenza settecentesca, che si chiuse approssimativamente verso la fine degli anni venti del secolo, l'altra, da lui molto detestata, modernamente turistica e consumistica.

Assoldata una guida del posto, incomincia il *tour* attraverso i luoghi più misteriosi e rinomati dell'antichità romana, quelli che Cicerone denominava i *Puteolana et Cumana regna*, espressione che lo scrittore fa propria, cercandola di spiegare all'amata. È notevole questo fatto, perché in esso si può ravvisare una movenza tipica delle prose di viaggio, sin dai primi resoconti cinquecenteschi sul Nuovo Mondo, ridurre il non noto al conosciuto, cercando dei termini di paragone alla portata del lettore di riferimento, che non poteva conoscere direttamente quel dato, in quanto troppo lontano dal suo orizzonte cognitivo. In questo frangente, Bazzoni raffronta quei luoghi a rinomate località di villeggiatura lombarde, come Varese e i dintorni di Tremezzo. Questa chiosa è, ancora una volta, indice della distanza ambientale e mentale che separava le varie popolazioni della penisola italiana. Nell'ambito della letteratura di viaggio, nella prima metà dell'Ottocento, per un viaggiatore del Nord d'Italia, il Mezzogiorno appariva come un luogo esotico e lontano, quasi allo stesso modo in cui ci appaiono gli sperduti atolli dell'Oceania.

Dopo questa considerazione, ritornando a commentare l'itinerario seguito da Bazzoni, ci appare considerevole la riflessione sulla straordinaria ricchezza archeologica dei siti prossimi al Monte Nuovo, stridente contraltare alla povertà odierna dell'agricoltura che insiste su quei campi. La grandezza del passato, infatti, ha lasciato dei segni così forti che,

nonostante l'azione distruttrice della natura e dell'uomo, è estremamente facile, percorrendo quello che, a prima vista, sembrava un terreno qualunque, imbattersi in tessere di mosaici, che lo scrittore s'affretta a prendere, monete, lampade, statuette, pezzi di marmo variopinti. Bazzoni rileva poi che tutti questi materiali erano, per lo più, raccolti dai contadini che, per vivere, rivendevano per poco questi reperti archeologici ai vari turisti di passaggio. Lo scrittore stesso, con molta franchezza, come si è visto, e la cosa non deve stupire, considerando il carattere privato delle note, si ritrae come un accanito cacciatore d'antichità pronto a tutto. È chiaro che un episodio di tal genere, nonostante il fatto che allora non ci fosse un diffuso rispetto per l'archeologia, potesse risultare lesivo per l'immagine pubblica che lo scrittore voleva darsi, ed è, probabilmente, per tale ragione che venne poi cassato nella stesura definitiva del libro.

Il viaggio prosegue poi alla volta dell'antro della Sibilla, dove Bazzoni offre delle spiegazioni razionalistiche al mito, riflettendo anche sul concetto di stratificazione storica. Svolgendo delle erudite, e personali, considerazioni che appaiono, a dir il vero, la parte più fiacca ed involuta dell'intero diario di viaggio, egli giunge ad affermare che quei luoghi, al tempo degli Etruschi, erano consacrati alle sepolture, mentre, sotto il dominio romano, divennero mete di piacere e di divertimento. Infatti, ai tempi di Virgilio, come spiega l'autore, quei luoghi avevano conservato il nome e la cupa fama che li accompagnava, perché ormai codificata dalla tradizione, ma si erano trasformati nell'ideale teatro dell'ozio e del lusso sfrenato delle classi patrizie dell'Urbe. Per spiegare questa complessa dinamica storica, l'autore ricorre ad un'immagine a lui molto presente, ma che, per noi, non è così intelligibile:

sarebbe come se fra due mila anni si confondesse l'antica chiesa della Scala col teatro e si dicesse ch'era una chiesa dove si ballava e cantava.

La frase, come si vede, deve essere opportunamente spiegata: prima che Piermarini realizzasse il celebre teatro famoso in tutto il mondo, in quello stesso luogo sorgeva un'antica chiesa, Santa Maria della Scala, edificata nel Medioevo per volere di Bernabò Visconti, di cui oggi non c'è più traccia; Bazzoni ipotizza, perciò, che uno studioso, in un lontanissimo futuro, faccia confusione tra il nome della struttura e il suo uso, associando sempre l'uno all'altro, non tenendo conto che le due variabili, nel fluire della storia,

mutano; se la prima resta più o meno invariata, la seconda, nella maggior parte dei casi, varia notevolmente, sino ad avere nessun rapporto di continuità con la prima.

Per cercare di rendere al meglio quest'interessante spunto riflessivo, lo scrittore ricorre all'immagine del momento di chiusura di presepi o teatrini di carta, nel quale le proporzioni tra oggetti e le scale spaziali perdono la loro logicità intrinseca, in quanto dominate da un disordinato caos.

Dopo altre esperienze come le Stufte di Nerone, meta classica di molti testi di viaggio, anche del secondo precedente, la giornata volge al termine, e, non essendo possibile far ritorno a Napoli, d'accordo con la guida, si decide di trascorrere la notte sull'isola di Procida. La scelta non è stata, dunque, pianificata a priori, ma appare quasi frutto del caso, che è il carattere assegnato dallo stesso Bazzoni al suo diario, sempre contraddistinto dalla ricerca dell'avventura sorprendente. Anzi, Bazzoni e Villanove scelgono Procida, perché la guida li ha allettati, dicendo che le donne dell'isola portavano un singolare, e affascinante, costume di foggia greca.

Noleggiata una barca, e iniziato il tragitto, Bazzoni, ripensando ai luoghi visitati, svolge altre riflessioni che lo portano a formulare un pensiero dalla densa concettualità sull'anelito, da parte dell'uomo, verso l'assoluto, che è stato materializzato, nel corso dei secoli, in varie immagini – simbolo. In realtà, per Bazzoni, la filosofia ha il compito di far capire che l'oggetto di desiderio che l'uomo cerca non è esterno, ma è dentro di sé, ed è l'amore che educa l'umanità e crea il bello.

Dopo questo discorso impegnativo, di vaghe ascendenze neoplatoniche, Bazzoni si concentra sul viaggio in barca nella sua realtà. È interessante notare la capacità da parte dello scrittore di accostare, nel breve volgere di poche righe, il peso della riflessione con la leggerezza di una soffusa descrizione. Tale è la romantica descrizione dell'immagine dell'isola di Procida al chiarore di Luna. Nell'armonia del sogno manca, però, la presenza dell'amata, l'unica nota che turba il quadro di rarefatta serenità. È indubbiamente un gran scorcio paesaggistico, forse un po' troppo sentimentale ed edulcorato, ma ben scritto ed emotivamente partecipato, che ha la funzione di dilatare la prospettiva del viaggio, inserendolo in una dimensione artistica. Pur essendo l'intero viaggio dominato dalla cifra della quotidianità, Bazzoni non rinuncia mai del tutto ad essere un uomo di lettere. Infatti, occorre sempre ricordare che le note non state stese da un borghese qualunque, ma da uno scrittore allora tra i più affermati ed acclamati d'Italia, che aveva dato, pur a volte nei

oggettivi limiti della sua prosa, delle indubbie prove di bravura. Il dato che appare di più, leggendo l'intero testo, è quello di uno scritto di dimensione non aulica, ma molto dimesso, steso, tuttavia, da uno scrittore che sapeva ben dosare gli effetti nelle proprie espressioni.

Giunto poi a Procida, l'afflato romantico della traversata in barca si stempera, scontrandosi con lo squallore della locanda in cui si trova ad alloggiare. Tuttavia, dal balcone del locale Bazzoni contempla un notturno dal sapore mediterraneo, in cui le sensazioni olfattive, come e forse più di quelle visive, hanno un gran rilievo. In tal senso non appare improprio parlare di una prospettiva sinestetica. Lo scrittore precisa, però, che tutto questo non ha più così tanta presa su di lui come un tempo. Infatti, tra le righe di una prosa disimpegnata, si affaccia, ineluttabile, il ricordo malinconico dei slanci giovanili e la consapevolezza di una certa perdita di sentimento. Pur nella brevità dell'osservazione, appare chiaro che il diario del 1839 è intriso anche di spunti personali, che possono sembrare quasi dei bilanci esistenziali.

Ancora una volta, dopo una scena di sapore riflessivo, Bazzoni ne accosta una d'andamento comico – realistico, all'insegna del contrasto tra sogno e realtà. Il dato materiale è rappresentato dall'impossibilità d'incontrare le, tanto desiderate, giovinette vestite alla greca. Interessante è poi il tema della discussione tra l'autore e l'aspirante deputato francese che ci dimostra come Bazzoni, sia pure nella dimensione privata, svolgesse attente riflessioni sulla situazione politica del suo tempo.

Dopo il suggestivo, ma breve, soggiorno a Procida, inizia la terza parte, in cui idealmente si può suddividere il testo odepórico, il ritorno via nave a Genova.

Con questo passo termina, di fatto, la prosa odepórica, che come si visto, ha dei indubbi pregi dal punto di vista letterario, perché traspare dalle pagine del diario, come già rilevato all'inizio di questo lavoro, una grande freschezza di scrittura che riesce quasi a scolpire le immagini presentate. A questa qualità se ne aggiunge un'altra, la studiata improvvisazione. La prosa del Bazzoni, infatti, appare stesa senza diaframmi letterari, leggera nelle sue volumetrie, ma in realtà è frutto di una consumata arte. Da queste note emerge poi la figura del Bazzoni come testimone, e anche protagonista, del suo tempo. Dato notevole visto che sinora lo scrittore, nelle antologie letterarie, era sempre stato presentato come un imitatore, un autore quasi smarrito nell'iperuranio di un Medioevo dai contorni oleografici. Questa immagine, un po' stereotipata, viene smentita dai diari di

viaggio del Bazzoni, che fanno nuova luce su questo scrittore. Da ciò nasce l'auspicio di un'attenta revisione critica sulla sua figura, che porti ad una giusta riconsiderazione del suo effettivo valore, in base a nuove acquisizioni come il testo odeporario appena presentato

ODEPORICA AMERICANA: STORIA DI UN GENERE

All'interno del macrogenere dell'odeporica, uno spazio di grande richiamo è senz'altro quello di studiare il viaggio negli Stati Uniti, la sua morfologia e la sua storia: molto interessante perché lo studio di questo fenomeno, oltre ad avere valenza letteraria, riveste un particolare significato in quanto permette di conoscere, molto più di un manuale di storia, le dinamiche che hanno portato ad emergere una civiltà nord-americana. Il grande affresco che si delineerà sarà soprattutto costituito da letterati e viaggiatori italiani, ma non mancheranno riferimenti a viaggiatori francesi (penso ad esempio al marchese parigino Jean François Chastellux, già comandante delle truppe francesi alleate degli americani nella lotta condotta per affrancarsi dal dominio britannico, che pubblica le sue memorie di viaggio nel 1786) o inglesi (mi riferisco in modo particolare al celebre scrittore Charles Dickens che visita la East Coast e la regione dei grandi laghi da gennaio a giugno del 1842)

Il primo testo che affronteremo, di straordinaria qualità artistica, è il *Viaggio negli Stati Uniti dell'America Settentrionale* di Luigi Castiglioni, un testo di viaggio importante sia per la letteratura americana sia per quella italiana. Questo testo, che nella versione integrale raggiunge circa le cinquecento pagine, è steso in un italiano agile e fluido, molto comunicativo, redatto in base ai principi degli scrittori dei Lumi. Si consideri che Castiglioni (1757 – 1832) era profondamente imbevuto di cultura illuministica, essendo tra l'altro nipote di Pietro Verri, fondatore del giornale illuministico per eccellenza, *Il Caffè*, edito tra il 1764 e il 1766 (in cui si pubblicò il famoso articolo, scritto dal fratello di Pietro, Alessandro "rinunzia davanti al notaio al vocabolario della Crusca" in nome di un italiano moderno e non più soffocato dalla lingua proposta dal vocabolario del Seicento, basata sulle tre Corone, ovvero Dante, Petrarca e Boccaccio)

Castiglioni non era solo un letterato ma era anche un attento studioso di Botanica, materia che si era affermata soprattutto nel Settecento grazie agli studi dello scienziato svedese

Carl Von Linnè, meglio noto come Linneo che con il libro *Systema Naturae*, fonda la moderna scienza dello studio dei vegetali basata sulla nomenclatura binaria del genere e dell'epiteto specifico. Il letterato originario di Mozzate nel Comasco studia a Pavia, università di fama internazionale, dove vi erano docenti del calibro di Lorenzo Mascheroni, Giovanni Antonio Scopoli (l'università a Milano venne impiantata nel Novecento). Castiglioni, seguendo i principi del libro *Instructio peregrinatoris* (1759) di Linneo, che raccomandava al botanico di viaggiare molto anche per scoprire nuove entità da studiare, ma anche volendo vedere gli effetti della Rivoluzione americana, che come egli annota nella prefazione, era uno dei fatti più in notevoli del secolo che avrebbe avuto ripercussioni interessanti sulla realtà del Vecchio Continente, l'Europa, decide di intraprendere questo viaggio costosissimo e non privi di rischi alla volta del Nuovo Mondo. La scelta di attuare questo insolito itinerario che esulava dal contesto del Grand Tour era per certi versi eccezionale. Dopo aver soggiornato tra il 1784 e il 1785 in Inghilterra per apprendere la lingua, parte alla volta degli Stati Uniti per rimanervi due anni fino al 1787, esplorando attentamente non solo la realtà naturale, ma anche sociale, delle tredici colonie, che non si presentavano affatto come un blocco unico, ma come un insieme molto variegato di entità statali molto differenti tra loro con molte problematiche. Certamente, numerosi altri si recarono poi negli Stati Uniti d'America, e prima di lui Filippo Mazzei, che vi era andato nel 1773, il cui resoconto (scritto in francese) degli avvenimenti che portarono alla rivoluzione americana fu pubblicato nel 1788 a Parigi; e ugualmente un suddito della Serenissima dopo Castiglioni, Giacomo Costantino Beltrami, che scrisse anch'egli in francese i propri resoconti di viaggio, assai avventurosi, mentre numerosi suoi inediti sono conservati a Bergamo, in attesa di un editore che li pubblichi. Ma il viaggio americano di Castiglioni rimane insuperato, per la sua capacità di combinare l'osservazione naturalistica con quella politica, quasi che la società umana sia una sorta di "seconda natura" legata indissolubilmente alla prima. Non è casuale, infatti, la considerazione che proprio al crepuscolo dell'Illuminismo gli idealisti tedeschi, Fichte soprattutto, forgino il concetto di "quasi naturalità" per indicare proprio questo processo.

Il testo di Castiglioni è più noto negli Stati Uniti che non in Italia. A riscoprirlo e a presentarlo al pubblico italiano è stato Marco Cerruti, docente ora fuori ruolo di letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Torino, che, dopo aver compiuto un attento

studio tra le biblioteche di Harvard e di Brown, curò, nel 1996, un'antologia dei passi più interessanti del libro di Castiglioni uscito nel 1790, e poi tradotto integralmente in inglese e parzialmente in tedesco.

I motivi che spinsero il giovane gentiluomo lombardo ad intraprendere questo lungo viaggio sono enucleati già nella Prefazione "illuministica", che sembra, ad una riconsiderazione d'insieme, condotta con accettabile e apprezzabile franchezza. Una prima ragione era il forte interesse di natura civile, sociale, economica, politico – istituzionale, per "le cose attinenti agli Stati Uniti":

La rivoluzione seguita negli anni scorsi nell'America Settentrionale è uno de' più memorandi avvenimenti di questo secolo, e può col tempo produrre importanti conseguenze riguardo all'Europa. Non è quindi meraviglia, se dopo tal epoca le relazioni delle cose attinenti agli Stati Uniti siano più ricercate di quello, che prima lo fossero, e se vari viaggiatori abbiano visitato questo paese in addietro poco da essi frequentato. Fra questi io pure fui mosso dalla curiosità di vedere il politico nascimento d'una Repubblica composta di diverse nazioni, sparsa in vaste province molto fra loro distanti, e varie nel clima e nelle produzioni.

Occorre ora prendere in esame un'interessante opera apparsa a Parigi nel 1786 col titolo di *Voyage de M. Chastellux dans l'Amérique septentrionale* stesa dal Marchese de Chastellux, personaggio del tutto sconosciuto oggi, ma di un certo peso nel Settecento dei Lumi, essendo tra l'altro autore della voce "pubblica felicità" dell' *Encyclopedie*. La presenza in Nordamerica, negli anni della Rivoluzione, non era, dunque, solo legata alla condizione di ufficiale al seguito del contingente francese in appoggio agli insorti al dominio britannico, ma si radicava non in superficie in un meditato convincimento "filosofico", politico e civile. Da qui deriva la cifra distintiva che Chastellux assegna al suo *Voyage*, sentitamente favorevole alla causa americana. In effetti, se il viaggiatore francese inclina in genere, entro quella prospettiva di *gloire* e di *bonheur*, a sottolineare e magari anche enfatizzare la positività, nelle stesse piccole cose, del mondo in cui si sta muovendo, Castiglioni spesso e dettagliatamente si ferma ad illustrare le cose che non vanno, o che ancora non funzionano. Questo accade forse anche sulla scorta della sua educazione scientifica, della sua indole linneana non solo in Botanica. Di qui si spiegano le pagine scritte dal letterato lombardo che denunciano l'assurda brutalità di tanti coloni

dell'interno, l'oziosità e le pessime abitudini di vita dei proprietari del Sud, la presenza di malattie, e in particolare della consunzione, cioè la tisi, che conduce prematuramente alla morte molte donne di città per altro progredite e ricche come Boston e Providence.

Due sono massimamente le zone d'ombra, o meglio i problemi, le questioni aperte che destano l'attenzione e la riflessione del letterato - scienziato milanese, forse più e comunque in modo diverso, di quanto non avvenga in Chastellux. Si tratta della presenza, e della condizione delle persone di colore e dei nativi americani. Quanto ai primi, e in particolare al loro stato di schiavi, il punto di vista di Castiglioni, molto aggiornato sul recente dibattito *sur l'esclavage des negres*, caratteristica di tanti filosofi dei Lumi, come Condorcet, è molto chiaro e preciso. Considerato che una tale deprecabile realtà non è per il momento eliminabile, dimostra di apprezzare i rari casi, al Nord, in cui essi hanno modo di vivere di fatto liberi; rileva come encomiabile il comportamento umano e rispettoso di certi proprietari; stigmatizza con durezza l'uso, prevalente negli Stati meridionali, di trattarli alla stregua di merce, o animali da lavoro.

In Chastellux, che viaggia e scrive pochi anni prima, il delicato tema è affrontato in modo "filosoficamente" meno netto, ma, al tempo stesso, sotto taluni aspetti, più articolato.

Tuttavia occorre procedere però molto avanti nel libro di Chastellux per trovare affrontato, in particolare in rapporto agli schiavi della Virginia, il nodo problematico di fondo, quello, appunto, della schiavitù, di una auspicabile o possibile abolizione, inoltre della peculiarità, in prospettiva antropologica, di questi infelici e ormai numerosi abitanti dell'America. Dei quali, per tale riguardo, Chastellux, a differenza di Castiglioni che non si pone la questione, inclina a rilevare la "diversità", fondamentalmente in negativo (in realtà lo scrittore francese non aveva compreso che la diversità era data dalla differente cultura, che non è ontologicamente inferiore a quella occidentale dei "bianchi", ma solo altra; per esempio la cultura occidentale è una civiltà del libro, mentre quella afro - americana è più fondata sull'oralità, come veicolo privilegiato di trasmissione del sapere).

Non meno varia, ma meno scientificamente orientata, rispetto a Castiglioni, l'attenzione di Chastellux che riserva ai nativi americani, che compaiono sovente nelle sue pagine. Come per esempio in quelle molto godibili in cui si racconta di un loro incontro, in un'operazione di guerra, con un drappello di dragoni inglesi che si conclude con la fuga di ambo le parti, per il reciproco spavento di vedersi così diversi; o in quelle altre in cui il viaggiatore francese ricorda la visita, per altro non voluta, a un villaggio indiano, non

lontano da Albany, che non gli appare nient'altro che un insignificante assemblaggio di qualche modesta capanna in mezzo ai boschi. Ben più elaborato e complesso, sul tema, era il discorso di Castiglioni, informato sull'acceso dibattito intorno ai "selvaggi" che aveva animato la cultura europea fra gli anni Sessanta e i Settanta del Settecento (esplicitamente richiamate e condannate nel Viaggio sono le celebri *Recherches philosophiques sur le Americains* dell'olandese Cornelius De Pauw, che pur non essendosi mai recato sul Continente americano considera gli indiani una razza inferiore), egli dedicava parte del suo soggiorno negli Stati Uniti alla ricerca e alla visita di una comunità indiana nell'Alto Massachussets, di cui accuratamente registrava, anche con disegni dal vero, le abitudini di vita e i costumi. L'impressione che si ricava da queste pagine è che Castiglioni fosse affascinato dalla naturale sanità di quel popolo, ben consapevole della sua non trascurabile presenza entro e oltre i confini del paese che stava percorrendo, preoccupato della difficoltà dei suoi rapporti con i coloni bianchi e della crisi, del decadimento, indotti da quest'ultimi. Di qui il motivo del rhum, cioè del crescente alcolismo, tema toccato da Chastellux in modo distaccato e freddo, e che in Castiglioni avrebbe invece trovato ben altre declinazioni. Per altro, occorre precisare che neanche il viaggiatore francese era animato, se si eccettua la sgradevole presentazione del villaggio indiano di cui si è parlato sopra, dalla visione antropologicamente negativa dei nativi americani (basti pensare alle pagine dedicate alla principessa indiana Pocahunta). L'esperienza di Carlo Vidua (1785 – 1830) negli Stati Uniti (9 aprile 1825 – 6 febbraio 1826) è interessante per la straordinaria qualità del suo modo di viaggiare, osservare e comprendere: diversamente da altri viaggiatori della sua epoca, riuscì a conoscere ben cinque presidenti degli Stati Uniti, non fermandosi con loro ad un approccio superficiale, di facciata, ma stabilendo con questi un vero e proprio dialogo. Il viaggiatore piemontese conobbe John Quincy Adams (1767 – 1848), presidente americano in carica nel quadriennio 1825 – 1829. Il primo colloquio tra i due avvenne il 1° giugno 1825, e poi ancora il 4 giugno e il 7 giugno; in quest'ultima circostanza Quincy Adams annota nel suo diario: "Il conte è molto curioso (*inquisitive*) riguardo alla letteratura, la storia e le istituzioni politiche di questo paese".

Il 14 giugno 1825 fu una giornata memorabile per Vidua: recatosi in visita da Thomas Jefferson (1743 – 1826), presidente per due mandati dal 1801 al 1809, ebbe l'occasione anche di conversare con gli ex presidenti James Madison (1751 – 1836) e James Monroe

(1758 – 1831) e, ancora una volta, con lo stesso Quincy Adams, tutti presenti, in quel giorno, nella splendida tenuta di Jefferson chiamata “Monticello”.

A settembre Vidua incontrò l'ex presidente John Adams (1735 – 1826) e nel mese successivo, a New York, ebbe modo di conoscere persone celebri come James Fenimore Cooper (“autore di romanzi che non piacciono a me, ma che piacquero molto in America, Inghilterra, Francia) e Aaron Burr.

New York, per l'osservatore interessato alla vita politica, era una città complessa; l'esperienza di Vidua è importante perché incontrò i protagonisti che lottavano, senza esclusione di colpi, per la conquista del potere: oltre a Burr, il governatore dello Stato De Witt Clinton, che aveva costruito il canale Erie; De Witt Clinton era un innovatore alla pari di Burr. A New York si svolgeva la loro attività politica.

Burr aveva trasformato un vecchio club patriottico jeffersoniano, la “Society of Saint Tammany”, i cui membri, in origine, si ritrovano per alcuni momenti di convivialità in una logora capanna, nel nucleo dell'organizzazione amministrativa di una grande città, destinata, col passare dei decenni, a divenire una metropoli. Clinton, per contro, inventò lo *spoils system*, ossia il sistema di distribuire cariche ai sostenitori del partito vincente, con cui un governatore eletto ricompensava gli esponenti di spicco del suo *entourage*. Vidua intuì l'importanza cruciale per la vita della giovane nazione americana del gioco politico che si svolgeva a New York, città che favorì l'ascesa di Jackson alla presidenza, il che costituiva, nell'ottica del nobile piemontese, un cambiamento radicale della prospettiva politica. La città è ricordata da Vidua in una lettera del 20 novembre 1825: “la popolazione di Nuova York cresce pure in maniera sorprendente: era di 123 mila nel 1820, or si calcola a presso di 170 mila. Di qui a cinquant'anni non avremo città in Europa sì popolata”.

Dalle lettere di Vidua compare anche una riflessione sul significato profondo della Rivoluzione Americana, che al viaggiatore pare essere nelle mani di un *élite* di privilegiati. Vidua dopo aver ricordato il governatore De Witt Clinton, tratteggia la figura del generale Van Rensselaer, classico esempio di quella vera e propria casta di coloni potenti, che, stanchi del dominio inglese, favorirono la Rivoluzione: “Un'altra persona insigne, che abita in Albany, è il generale Van Rensselaer di antica famiglia Olandese, che ne 'primi tempi delle colonie ottenne dal governo la possessione d'una vasta provincia

lunga 48 miglia, e larga 24 miglia Inglesi. Tutte le terre in questo distretto gli devono pagare la decima. Non solo la rivoluzione ha rispettato la proprietà, ma ancora non ostante l'eguaglianza repubblicana, egli ha conservato il nome di *patroon* o come diremmo il patrono, il signore, e non è conosciuto con altro nome nella provincia, e nella città stessa d'Albany".

Da questo caso –limite, Vidua inferisce che la potente classe politica americana, motore autentico della spinta rivoluzionario, lungi da essere portatrice di vere istanze democratiche, in realtà sostituì l'egemonia inglese con quella di una minoranza decisa a instaurare il proprio potere con la forza, non solo contro il nemico esterno rappresentato dalla Gran Bretagna di re Giorgio III, ma anche, e soprattutto contro gli oppositori interni. Questi uomini, dunque, i promotori della tanto proclamata libertà americana non convinsero per nulla l'attento viaggiatore, che vedeva i frutti dell'apparente civiltà democratica ad appannaggio di pochi, selezionatissimi, cittadini, mentre la stragrande maggioranza era esclusa, con i drammi degli indiani e degli schiavi di colore.

Carlo Vidua scrisse a Roberto d'Azeglio, che gli domandava se gli americani fossero più felici degli europei: "Una tranquillità perfetta che continuerà tanto che non ci abbia sovrabbondanza di popolazione, una sicurezza personale illimitata, e indipendente dal capriccio de' governanti, una libertà intera di vivere e di scrivere, limitata però dall'uso de' duelli, da processi per calunnia, e in certi punti dalla pubblica opinione, nessun timore di potere arbitrario, questi sono beni reali e preziosi e certo questi beni si godono in America dai cinque sesti degli abitanti. Ma lo spettacolo dell'altro sesto, cioè di due milioni di creature staffilate, vendute, affittate come bestie sol perché non hanno la pelle bianca, mi amareggiava continuamente il soggiorno sì vantato nella terra della libertà, *the land of liberty*. E tanto più mi amareggiava pensando, che non si vede un termine a questo male; poichè i più accaniti democratici sono i più accaniti difensori della schiavitù".

Le riflessioni profetiche sul futuro degli Stati Uniti d'America, basate sull'enorme (e unica in Europa) massa di documentazione da lui raccolta, portarono Vidua ad essere più profondo di Alexis de Tocqueville, che si preoccupò essenzialmente di studiare le applicazioni della democrazia nel nuovo laboratorio, rappresentato dall'Ovest, ma non fu in grado di intuire, al contrario del viaggiatore piemontese, l'enorme progresso economico che avrebbe caratterizzato tale zona. In tal senso, Vidua anticipò di oltre

settanta anni alcune teorie di Frederick J. Turner sulla frontiera mobile e sulla nascita autoctona della democrazia americana.

American Notes è il diario che raccoglie le esperienze compiute da Dickens durante il primo viaggio negli Stati Uniti, avvenuto tra gennaio e giugno del 1842 (il secondo, e ultimo viaggio negli States sarà negli anni 1867 - 1868, per un ciclo di conferenze. E' un testo odepotico molto convincente dal punto di vista narrativo e testuale (e in ciò si vede il Dickens romanziere che emerge sempre da queste pagine), anche se, a mio avviso, non raggiunge la profondità del viaggio di Vidua.

American Notes, tradotto in italiano con il titolo *America*, ispirò al grande scrittore inglese anche il romanzo *Martin Chuzzlewit* (1843 - 1844). Le due opere riflettono la delusione dell'autore nei confronti di un paese in cui aveva sperato invano di trovare attuati i suoi ideali di giustizia e libertà. Fra le poche città americane esenti dalle sue feroci critiche vi sono l'anglofila Boston e "l'allegria, prospera e animata" Cincinnati, descritta però molto brevemente. Raccontando della propria traversata di ritorno, Dickens si sofferma a descrivere la condizione degli emigranti inglesi ingannati da speranze di facili guadagni oltreoceano, e poi vittime di un cinico sfruttamento, tale da ridurli spesso a tornare in patria più poveri di quand'erano partiti.

Dickens era letteralmente eccitato al pensiero dell'accoglienza spettacolare che, secondo i suoi corrispondenti americani, come Washington Irving, avrebbe ricevuto. Il pubblico americano aspettava l'illustre scrittore inglese come un paladino della democrazia, mentre il romanziere, un po' come Mario Soldati nel Novecento, credeva di vedere la terra promessa, un eden in terra. Era inevitabile una reciproca delusione, che sarebbe arrivata certo più rapidamente se la nave con cui effettuò la traversata oceanica, il postale Britannia, anziché approdare dopo diciotto giorni (contro i quarantatre impiegati da Castiglioni, dato che dimostra anche il progresso avvenuto nei mezzi di trasporto tra fine Settecento e metà Ottocento) a Boston, la città più anglofila, europea, "aristocratica" e colta degli States, data anche la presenza della vicina Università di Harvard, si fosse diretto a New York. Boston, è da notare, è molto celebrata nell'opera del 1842 (si rimanda per questo al capitolo III) ed era, ebbe più tardi a dire Dickens, come a lui sarebbe piaciuto che fossero tutti gli Stati Uniti, ed egli amava paragonarla all'amata Edimburgo.

Fu certamente esaltante l'arrivo per Dickens, quel sabato sera del gennaio 1842, al porto di Boston, dove poteva, finalmente, abbandonare le noiose piccole formalità dell'Inghilterra agli albori dell'Età Vittoriana, in quanto era ormai nella terra della libertà. Ma il passaggio a New York fu traumatico e contribuì a mutare radicalmente il suo

pensiero. Infatti nei tre giorni (15 - 17 febbraio) in cui fu costretto a rimanere in albergo, si accorse di come effettivamente stavano le cose, avendo avuto modo di leggere e di riflettere sugli articoli ed editoriali apparsi sui giornali. Così scoprì di essere stato violentemente accusato per aver sostenuto nei discorsi da lui tenuti a Boston la causa ideale, da lui molto avvertita, dei diritti d'autore internazionali.

Naturalmente le testate giornalistiche che l'attaccavano erano proprio quelle che traevano maggior profitto dal saccheggio sistematico delle sue opere, reso possibile dalla mancanza di un accordo sui diritti d'autore tra Inghilterra e Stati Uniti.

Nella continuazione della sua esperienza di viaggio, Dickens fu colpito in modo negativo da alcune immagini – simbolo della cruda realtà americana, come lo spaventoso istituto carcerario Le Tombe di New York, il terribile manicomio di Long Island, lo squallore selvaggio del quartiere di Five Points.

La folla degli ammiratori curiosi non era più così divertente come lo era stato a Boston, ma noiosa, volgare e invadente. Via via che Dickens si addentrò nel paese, dopo aver lasciato New York, diventò sempre più disgustato e offeso dal modo di comportarsi a tavola degli americani, dalla loro abitudine, davvero riprovevole, di sputare in pubblico, dal loro continuo parlare di soldi (la famosa religione del dollaro), dal loro smaccato patriottismo, e dal loro culto per il tipo in gamba, che è sostanzialmente colui che riesce a truffare con successo. A Philadelphia fu inorridito dall'atroce crudeltà di isolamento del sistema penitenziario. A Washington vide "la fazione disonestata nella sua forma più depravata" emergere da ogni angolo della sala delle riunioni della Camera dei deputati. In Virginia fu impressionato dallo schiavismo che intravide e dai suoi difensori. Persino il paesaggio in se stesso divenne un incubo via che discendeva il Mississippi o percorreva le strade dell'Ohio. Soltanto le cascate del Niagara, come Boston, furono all'altezza delle sue aspettative.

In *American Notes* Dickens utilizzò un sistema di scrittura molto simile a quello, di cui conosceva tutti i segreti, della pubblicazione a puntate; il tempo stringeva e il libro non fu che una rimodellazione a posteriori degli appunti. *American Notes* è un quadro talmente amaro degli USA, che subito dopo l'uscita del libro, i circoli culturali di Boston fecero uscire il pamphlet anti – inglese *English Notes* firmato Quarles Quickens (per alcuni si pensò erroneamente che dietro questo beffardo *nome de plume* si celasse Edgar Allan Poe).

Nell'Odeporica americana del Novecento grande spazio è occupato dalle prose di viaggio stese da scrittori italiani. Tra i vari viaggiatori, infatti, bisogna subito ricordare figure come Mario Soldati e Giuseppe Antonio Borgese. Diversi per formazione ed età, i due intellettuali, a distanza di poco tempo, all'inizio degli anni Trenta, decidono di imbarcarsi ed affrontare il viaggio per raggiungere il Nuovo Mondo. Entrambi, una volta ritornati, raccoglieranno in libri le proprie impressioni sul "più bell'impero sotto l'occhio del sole". Si tratta di letteratura di viaggio che dilata, però, la sua prospettiva: sguardi analitici e spunti di riflessione, ammirazione e critica della società e della cultura statunitensi, con il pensiero che non abbandona mai, del tutto, l'Italia. Un viaggio verso l'altro per ritrovare se stessi.

Mario Soldati aveva ventitrè anni quando si imbarcò, nel novembre 1929, a Genova sul "Conte Biancamano" alla volta di New York. L'occasione gli fu offerta dall'assegnazione di una borsa di studio post lauream alla Columbia University. Soldati, che sperava di acquisire la cittadinanza americana, rimase nell'agognata terra della libertà sino al 1931. Al suo triste ritorno in patria, il giovane scrittore decise di raccogliere le proprie impressioni, emozioni in un libro, *America primo amore*, edito nel 1935. Nel volume non vi è nulla di inventato: le cinque sezioni in cui sono organizzati i brani-episodi (*Arrivi, New York, Chicago, Risentimenti, Addii*), precedute dal paragrafo introduttivo *Lontananza*, sono la narrazione degli eventi, degli stati d'animo, delle impressioni, delle idee, dei sogni e delle delusioni del viaggio di un emigrante.

La narrazione, svolta in prima persona, è fittamente descrittiva, dei luoghi e delle sensazioni, e reca sempre sottesa una malcelata tristezza. La malinconia che traspare da queste pagine è configurabile nei termini di una delusione, risentimento, nostalgia di un innamorato al termine di un amore. Infatti il viaggio di Soldati negli Stati Uniti fu proprio una passione, dapprima piena di speranze, rivelatasi mere illusioni, per una nazione, per una cultura altra rispetto a quella italiana, soffocata dal regime fascista. L'America che Soldati aveva sognato, di cui si era innamorato a distanza, non corrisponde alle impressioni provate dalla sua esperienza concreta e fattuale delle cose. Soprattutto lo colpiscono negativamente l'anima puritana nel corpo pagano, lo stridente contrasto tra le metropoli e le zone rurali, e all'interno della città le profonde, nette, differenze fra vari ceti sociali, e l'alienazione stessa prodotta nelle vite dei cittadini statunitensi dalla logica ferrea della legge del consumo.

Un particolare importante da rilevare è che nel testo odepotico di Soldati si sottolinea un aspetto che ai normali viaggiatori non sempre è presente: l'America, così concentrata nella corsa al progresso, al nuovo, alla produzione, non ha arte, a differenza dell'Europa così ricca di una secolare stratificazione artistica di altissimo livello.

L'ideologia del mercato, tipico prodotto e conseguenza del pensiero protestante che vede nel successo economico un segno di grazia e di predilezione divina, ha, in un certo senso, materializzato anche la stessa spiritualità e dimensione interiore, fatto che desta in Soldati molta amarezza.

Per contro Giuseppe Antonio Borgese, quando si imbarca nel 1931, è molto più maturo di Soldati. Lo scopo del viaggio era quello di tenere un ciclo di conferenze, ma il viaggio da lavoro si trasformerà in un esilio volontario, per non aver voluto prestare giuramento, come professore universitario, al regime fascista. Questo periodo di lontananza dall'Italia durerà sino al 1946.

Durante la sua permanenza negli Stati Uniti, Borgese collabora con il "Corriere della Sera", per il quale stende alcuni articoli: sono proprio questi appunti di viaggio, pensieri e riflessioni sulla patria dell'opportunità, che costituiscono l'ossatura della sua opera sugli USA, *Atlante americano*, opera che doveva uscire nel 1936, ma per evidenti ragioni politiche, fu data alle stampe nell'immediato dopoguerra. Steso con lo sguardo attento di un affermato professore universitario, il libro, come annota il figlio dello scrittore nell'avvertenza, non ha la pretesa dell'esaustività. Si tratta di un "atlante con carte fisiche e carte politiche" così organizzato: un'introduzione (*Atlantico*): una *Parte prima* che raccoglie le "carte fisiche"; un primo intermezzo (*Strano interludio*); una *Parte seconda* che raccoglie "alcuni modi espressive americani, pratici e artistici"; un secondo intermezzo (*Nozze dell'America con la povertà*); ed infine una *Parte terza* che raccoglie le "carte politiche".

Nel complesso, *Atlante americano* è un tentativo di comprensione degli States, della loro organizzazione sociale, dei loro cittadini, della loro cultura. L'affresco che risulta da questa analisi è quello di una grande nazione, colta in uno dei suoi periodi più tormentati, quando la nazione è costretta a rimettersi in discussione, per assumere poi il ruolo di superpotenza.

Il viaggiatore-descrittore Borgese è un pellegrino appassionato, come egli stesso si definisce, ma con l'obiettività tipica dell'intellettuale scrupoloso. Dalla lettura dei brani si desume un apprezzamento dell'America nel suo insieme. Gli stati Uniti non saranno una repubblica platonica o un leibniziano "il migliore dei mondi possibili", ma rimangono un ottimo paese per svernare, per lasciare il più lontano possibile l'Italia desertificata socialmente e culturalmente dal regime fascista.

Emilio Cecchi nel 1940 diede alle stampe *America Amara*, di cui comparve, per i tipi di Sansoni, una ristampa ancora nel 1943. Il libro è probabilmente il quadro più critico sulla società americana nel Novecento.

Cronache, note di viaggio e osservazioni sulla vita negli States negli anni Cinquanta sono l'argomento dell'opera *De America* di Guido Piovene, all'epoca inviato del "Corriere della Sera". Per questo lo scrittore percorre tra l'autunno del 1951 e l'autunno del 1952 percorre ventimila miglia in automobile, stendendo cento articoli pubblicati a puntate, e poi raccolti in volume, apparso nel 1953 per i tipi di Garzanti. Ne emerge un quadro affascinante, complesso, a volte anche contraddittorio della realtà americana, illuminata, a dir il vero, dagli aspetti meno noti e banali presenti nell'immaginario collettivo sugli USA, come la verità sulla natura sostanzialmente sana dell'America profonda.

**Gli Stati Uniti di Mario Praz: una prospettiva
odeporica postmoderna**

Lo studio della letteratura di viaggio americana del Novecento, come del resto l'intera viaggistica, o secondo una formula in voga nel mondo accademico anglosassone del *travel writing*, è un settore, in questi anni, in grande e proficua crescita, spesso articolandosi in una prospettiva comparativa e interdisciplinare, dove hanno trovato un significativo spazio l'analisi delle esperienze di viaggio di scrittori italiani, che hanno, indubbiamente, segnato con le loro opere, un'alta pagina in tale particolare campo, coltivato non solo da specialisti, ma da semplici appassionati di questo genere, i cui lavori di ricerca si rivolgono a un pubblico sempre più vasto e sensibile a queste tematiche, una volta considerate come mere esercitazioni accademiche, e bollate come singolari o particolari per molti anni.

Questa tipologia di ricerca ha visto il proliferare di studi specifici: penso soprattutto a Mario Soldati, Giuseppe Antonio Borgese, Emilio Cecchi e

Guido Piovene su cui sono stati stesi diversi, penetranti e approfonditi studi, apparsi sulle varie riviste di critica letteraria, o in volume.

Stranamente, in questo significativo e stimolante contesto d'indagine, le cui reali dimensioni sono ancora, in gran parte, da definire, è rimasta abbastanza in ombra la figura del noto anglista Mario Praz per il resto della sua produzione saggistica e critica ampiamente frequentato, come attento estensore di memorie di viaggio aventi per tema gli Stati Uniti.

Infatti, questa figura semileggendaria della società letteraria italiana, questo critico - esteta (visse a lungo nella sua splendida casa - museo romana sita in Via Giulia, assunta, tra l'altro, a protagonista di un libro di diletto, e di fantasia, edito nel 1958, *La Casa della Vita*) ha dato prova di essere uno scrittore di razza, soprattutto nella veste di scrittore di viaggi.

In tempi di commistione dell'esercizio critico con quello direttamente creativo, quali, in molti casi, i nostri, l'opera di Praz sembra configurarsi come un luogo privilegiato di convivenza, per non dire di dialogo, tra il Classico e il Moderno, superando, in taluni casi, come si noterà, quest'ultima categoria, proiettando le sue prose odeporiche, d'ambiente americano, in una nuova dimensione, propria della contemporaneità.

Dopo questa breve riflessione sulla statura letteraria di Praz, e ritornando al *focus* del presente contributo, appare evidente che, per ottenere un quadro esaustivo del subcontinente americano, non solo una semplice descrizione o una cronaca, ma un'opera dal forte tratto letterario, quindi dalla profonda connotazione artistica, e in un certo qual modo impegnata, occorre riflettere attentamente su un libro di Praz, *Il mondo che ho visto*, e soprattutto, rapportando il contenuto di questo testo al presente discorso, concentrandosi, appunto, sulla sezione dedicata al viaggio negli *States*.

Il mondo che ho visto, dal titolo astutamente e volutamente didascalico e, apparentemente privo di qualsiasi patina letteraria o velleità artistica, è l'ultima opera di Mario Praz, in cui il grande studioso porta a termine il lavoro di silloge dei suoi scritti odeporici, iniziato negli anni Cinquanta del Novecento. Il testo esce, infatti, in due edizioni, separate da un arco cronologico di quasi trent'anni, quasi un'intera esistenza; la prima è edita a

Firenze da Sansoni nel 1955, e si articola in due volumi; la seconda, pubblicata in volume unico, esce per i tipi di Adelphi nel 1982.

Negli scritti che vanno dalla *Premessa* a *Il senso del passato* (pp. 1-162 dell'edizione Adelphi), lo scrittore conduce i lettori alla scoperta del macrocosmo americano, seguendo un itinerario personalissimo e particolare, molto lontano dall'impostazione cognitiva e percettiva del comune viaggiatore, sfruttando anche la funzione straniante e rivelatrice della letteratura di viaggio, strumento di conoscenza che supera il dato sensibile, alla stregua di uno specchio che rivela, paradossalmente grazie alla sua forza deformatrice, la realtà oltre l'apparenza del suo essere, alla sua datità, che trasforma un viaggio fisico in un'esperienza mentale e artistica, autentica e vissuta nell'interiorità, che porta a una nuova consapevolezza gnoseologica. Viaggiare in modo autentico si rivela un formidabile strumento di conoscenza di un reale sempre più proteiforme e cangiante, anche se occorre precisare attentamente la dimensione effettiva di questa acquisizione di sapere.

Infatti, il valore conoscitivo del viaggio contemporaneo si è spostato ora dai luoghi visitati alle tecniche narrative impiegate dagli autori, e quindi alla commistione fra scrittura documentaria e scrittura d'invenzione.

È la relazione di viaggio che 'ripensa' e risemantizza il viaggio reale, che lo reindirizza al punto da rifrangersi in forme anche completamente diverse, ma tutte insindacabilmente scaturite da una unica esperienza reale comune. Essa rappresenta ormai, senza ombra di dubbio, il punto centrale nella mobilità delle interdipendenze tra l'esperienza reale e le sue forme scritte.

In un mondo che Claude Lévi-Strauss e Marc Augé hanno definito di fine dei viaggi e di non luoghi, gli scrittori di viaggio hanno infatti provato a sviluppare un rapporto con i luoghi diverso dall'omogeneizzazione del turismo, trasformando i propri itinerari in metadiscorso.

In *Bazar express* (1975), Paul Theroux si interroga sulla necessità della letteratura odepórica nel mondo contemporaneo. Da questa domanda si passa al desiderio cogente di esorcizzare il turismo di massa con un dandismo esibito in chiave ironica. Tale corrente di pensiero può essere definita con il termine di 'antiturismo', che è cifra entro cui si può inscrivere la stessa esperienza di viaggio di Praz.

Anzi, la prospettiva con cui l'illustre anglista affronta la tematica del viaggio, può essere ricondotta entro l'alveo del 'collezionismo erudito'. Tale tecnica di rappresentazione prevede, infatti, che i luoghi siano descritti a partire dai riferimenti culturali che vi sono stratificati durante il trascorrere delle epoche. L'angolo prospettico di questa sorta di immersione diacronica può riguardare la letteratura, l'architettura, la musica.

Quello che non muta è però l'approccio sistemico del viaggiatore, che raccoglie lungo il percorso i suggerimenti, alimentati dall'erudizione e arricchiti anche da un certo senso per l'impressionismo visivo, che è poi tradotto in modo plastico sulla pagina. Tali suggestioni sono così vive che affiorano, come preziose gemme, nel resoconto letterario, frutto della traduzione in testo della propria esperienza odeporea.

Lo sguardo di Praz rinuncia, di proposito a taluni strumenti d'indagine, come l'antropologia e la sociologia, metodi ormai *à la page* nella disamina delle narrazioni di viaggio, soprattutto in questi decenni, per seguire il gusto personale di un sapere onnicomprensivo, elegante, raffinato, illuminato da un gusto molto colto, che si muove su coordinate molto ampie, che spaziano dalla letteratura all'arredamento, dall'urbanistica alla pittura.

Il piacere di leggere Praz dipende in buona misura dall'ossessione dell'analogia, espressa nel saggio di Michel Foucault, *Le mots et les choses* (1966).

È per questo, a titolo d'esempio, che nei suoi articoli di viaggio dagli Stati Uniti (1953), raccolti in volume due anni dopo, Praz annota che il modo migliore per comprendere gli statunitensi sia quello di 'osservare la loro antichità' fissando lo sguardo su aspetti forse secondari o addirittura marginali, rientrando quindi appieno nella ricerca erudita.

La sua pagina, densa e ricca di riferimenti, cerca di spiegare le differenze tra la società americana e quella europea entro uno schema di comprensione squisitamente letterario, intendendo l'odeporea come esibizione di analogie colte, non fine a se stesse, ma in grado di trasformare e plasmare la realtà nei termini di un oggetto artistico, privandolo quasi del tutto del dato materiale

concreto. Tale modo di interpretare il reale tramite un sottile insieme di fili culturali interconnessi tra loro, se da un lato rappresenta un esercizio forse indispensabile per superare i luoghi comuni in cui sono imprigionati i turisti di massa, dall'altro se portato alle estreme conseguenze può portare a soffocare la stessa realtà incontrata sotto il peso del filtro della letteratura, o, in senso lato del bagaglio culturale di un viaggiatore.

Dopo questa digressione, comunque utile per inquadrare le matrici culturali entro cui si muove l'odeporica praziana, occorre riflettere che l'edizione del 1982 è corredata da un'acuta e densa *Premessa*, dedicata alla comparazione tra i tempi 'eroici' e 'mitici', ormai appartenenti a un'età lontana e non più riproponibile nel contesto presente, del *Grand Tour*, e il XX secolo, epoca di livellamento economico e di turismo per tutti, in cui manca ormai il privilegio della scoperta, uno dei fondamenti, e cardini della viaggistica, aspetto, quest'ultimo, denunciato in modo magistrale in uno dei classici novecenteschi di questo macrogenere letterario, di difficile definizione, *Tristi Tropici* di Claude Lévi – Strauss.

Praz è consapevole di questa riduzione d'orizzonte, ma rileva come, in realtà, pochi viaggiatori osservino i microcosmi incontrati con uno sguardo penetrante, attento, meticoloso e, soprattutto, personale; infatti, la maggioranza, equiparabile ormai a semplici turisti, si limita a osservare tutto in maniera massificata, uguale, appiattita. L'autore è conscio che lo spirito dei tempi è profondamente mutato, essendo caratterizzato da un clima prettamente postmoderno.

Non è un assunto di oggi che il turista, quando viaggia, cerca la conferma di un'immagine mentale, di una sua mappa concettuale preconfezionata a priori, irrigidita in uno schema e in un modello, o meglio in un falso specchio del reale.

Infatti, l'esperienza esclusiva e privilegiata del *Grand Tour* è tramontata con lo sviluppo delle comunicazioni, che, nell'era postmoderna, hanno reso più 'piccolo' il mondo che, non a caso, è stato definito oggi con il termine molto abusato di 'villaggio globale'. Su quest'ultimo punto occorre, per altro, riflettere che autori come Baudelaire (si confronti il componimento *Le*

Voyage inserito in *I Fiori del Male*), Leopardi (ad esempio in *Ad Angelo Mai*) e altri meno noti, ma comunque significativi nell'ambito del Romanticismo italiano, quali, ad esempio, Giambattista Bazzoni, già si proclamassero delusi dalla limitatezza spaziale del mondo, rassegnati, ciascuno a suo modo, ad accrescere il nulla, *discoprendo*, poiché tutto era stato ormai visto e raccontato, annullando, di fatto, quello che i formalisti russi definivano con il termine di "spaesamento".

Praz, critico letterario e intenditore di opere d'arte, giornalista e traduttore, è un assiduo viaggiatore e un osservatore attento. Predilige gli itinerari insoliti e i sentieri poco esplorati e quasi sconosciuti, agli spettacoli 'obbligati' e alle visite convenzionali, andando decisamente oltre alla classica immagine della 'cartolina' da turista, troppe volte solo un'immagine oleografica, patinata nei contorni, magari anche graziosa e consolante, ma sicuramente falsa ed erronea.

Egli ricerca aspetti secondari e addirittura marginali come si è visto, non certo solo per la ricerca elitaria del particolare, da esteta, un po' decadente, qual era, ma animato dalla tensione continua verso la *quête* del momento unico e irripetibile, uno *spot of time*, una tessera preziosa di sapere che dischiude nuovi, ed inaspettati, orizzonti di conoscenza verso il nuovo.

Praz, dunque, si oppone strenuamente alla concezione del turista di massa, che fotografa ma non vede, che guarda di sfuggita, ma non si sofferma, non raggiungendo di fatto la conoscenza pura, ideale sotteso invece alla poetica da lui adottata.

È dai volumi che contengono puri elenchi di monumenti visitati e vuote descrizioni leziose di paesaggi, che assomigliano tanto a mere guide turistiche, il massimo e il peggio dello stereotipo, che l'autore vuole prendere le distanze, perché sostanzialmente irreali, anonimi e inutili.

La particolarità dell'ultima edizione dell'opera consiste nell'accostamento di saggi dedicati agli Stati Uniti, stesi a distanza di oltre dieci anni gli uni dagli altri, rilevando anche mutamenti esistenziali e di prospettive, dicotomie e antinomie, per certi versi, insanabili, frutto di un'evoluzione del pensiero del critico.

Accanto a quelli della prima edizione, ovvero gli undici quadri - mosaici compresi tra *Vecchia Boston* e *Un crescendo*, datati 1952 - 1953, quindi quasi coevi al *De America* di Piovene, si trovano, infatti, sei saggi scritti tra il 1963 e il 1967 (da *La città dell'angoscia* a *Il senso del passato*).

Una distanza temporale che diventa differenza di attese e di approcci, e di percezioni: come ci riferisce lo stesso Praz, se il primo viaggio, come si è visto, era stato all'insegna della scoperta del 'passato' americano, ammesso che il termine 'passato' abbia un senso parlando della civiltà statunitense priva della sedimentazione storica tipica dell'Europa, il secondo diventa un confronto diretto, anche amaro nei toni e nelle sfumature, ma estremamente lucido e aderente allo stato delle cose, con la realtà quotidiana della nazione che ha fatto la storia del Novecento, che è stato definito, un po' enfaticamente, ma non senza ragione, il secolo americano.

Il risultato di quest'analisi non è dei più incoraggianti: a un'attenta disamina New York è un non luogo, una città senza anima, dove domina l'instabilità (caratteristica, per altro, assegnata anche alla stessa letteratura odeporea).

Per cogliere le differenze tra i due momenti risulta paradigmatico il confronto tra i saggi *Sorprese di New York* e *La città dell'angoscia*). In entrambi i casi è insistito il richiamo di Praz a *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift, autore, tra l'altro, del sottogenere fantastico della letteratura di viaggio: ma, se, nel primo saggio, New York è paragonata a Laputa, la città volante, per la sua verticalità conchiusa dalle acque dei fiumi che la circondano, nel secondo il confronto è con la città dei giganti, per le sue proporzioni abnormi, soffocanti e allucinate.

Si passa velocemente perciò da un valore a un disvalore della realtà - simbolo del macrocosmo statunitense, almeno nell'immaginario collettivo, New York appunto.

Il Praz degli anni Cinquanta, come spaesato da quel mondo a lui così estraneo, proveniente da un'Italia ancora sostanzialmente rurale, sebbene anch'essa in tumultuoso sviluppo, si pone alla disperata ricerca delle tracce del passato, riuscendo con sollievo a trovare qualche tenue e fioca immagine o parvenza delle medesime. Al contrario, il Praz degli anni Sessanta decide di affrontare a viso aperto la metropoli, senza diaframmi consolatori, o antidoti,

e il risultato non può essere altro se non disarmante, perché non vede una storia stabile per la 'grande mela'.

Prendere coscienza della mancanza di storicità di New York, ma più in generale degli Stati Uniti, si traduce per Praz nell'impossibilità di amare un luogo che, in continua metamorfosi proteiforme, sempre cangiante nel tempo, non permette la sedimentazione e la fissazione di sentimenti di affetto, non consentendo la permanenza dei ricordi.

I luoghi che l'autore riconosce come 'cari' (da Roma a Parigi) sono infatti caratterizzati da una stabilità nel tempo che manca invece a New York.

È necessario, al fine di conoscere una civiltà e un'epoca, vedere e vivere i luoghi che l'hanno vista nascere e ne sono stati trasformati. Se nelle città americane è possibile intravedere l'anima degli *States*, Praz riesce a fissare la sua personale visione con particolare efficacia nel saggio *Maschera d'oro*, dedicato a Chicago.

In questo squarcio critico, pennellato con grande attenzione ai toni e alle sfumature, la caotica metropoli è assunta a simbolo stesso dell'intera Nazione americana. In tal senso, il noto anglista evince che, dietro a un'immagine di potenza e bellezza (data dall'oro, simbolo di regalità, e dalle qualità artistiche del manufatto), si cela, in realtà, lo squallore più misero e tetro. Tale visione ossimorica è applicabile agli Stati Uniti per intero, descritti in sostanza da Praz come un improprio accostamento di scintillante, marcatamente ostentata, potenza tecnologica, e assenza di uno spessore storico-culturale. Un ambiente in cui, proprio come a Chicago, mirabolanti *skylines* notturni (semanticamente riconducibili allo scintillio della maschera d'oro) sono abbinati ad ambienti incredibilmente fatiscenti, in modo inscindibile come due facce della stessa medaglia, in precario dialogo, in ambiguo confronto, non sempre risolto in un discorso coeso e unitario, ma solo come momenti accostati semplicemente nella terra dell'opportunità.

Questa stridente contrapposizione tra apparenza e realtà fa pervenire Praz a toni danteschi, nel momento in cui la stessa Chicago è paragonata a un girone infernale. Trovandosi di fronte al quadro *That which I should have done I did not do* di Ivan Albright, il critico arriva a vedere nella città dell'Illinois

un'opportunità sprecata per il progresso della civiltà. Infatti lo studioso romano scrive, con molto rammarico, che, se la maschera d'oro che nasconde il mare di miseria degli *slums* di Chicago avesse una voce, direbbe *Quello che avrei dovuto fare, non l'ho fatto*, che è appunto il titolo del quadro conservato all'Art Institute di Chicago.

Tuttavia la mancata occasione di Chicago non porta a formulare, in ultima istanza, una considerazione pessimistica di fondo sugli *States*. Infatti, l'analisi di Praz prosegue, non con preconcetti, e giunge a interessanti conclusioni nel saggio *Un crescendo*. Il titolo rimanda al fatto positivo, secondo il critico, che la storia degli Stati Uniti, a differenza di quella europea, costituita da un andamento discontinuo e dissonante, si può considerare come un'unica melodia, un crescendo appunto, in grado di soverchiare le singole stonature, momenti opachi momentanei che non hanno conseguenze strutturali, e anzi appare come l'unico esperimento di consorzio umano, che possa conferire ai cittadini un benessere coniugato alla libertà, e un accentramento di potenza che non si risolva in una bieca tirannia.

Praz prende atto pure, per contrasto, a dimostrazione della sostanziale problematicità della sua visione, mai del tutto univoca e unitaria, e da qui, anche il motivo del fascino e dell'attualità del suo pensiero, della sua incapacità di apprezzare il progresso tecnico degli Stati Uniti, in quanto rispondente a categorie troppo meccanicistiche e quantistiche, esulando del tutto dalla sua *forma mentis* di scrittore e di studioso di discipline umanistiche.

Queste considerazioni sono però seguite da un'ulteriore annotazione negativa, dal momento che l'autore afferma che l'America non è un'identità basata su valori astratti, ma su basi troppo concrete, fondate sulla 'religione del dollaro'. Quindi, per sua stessa ammissione, Praz va alla ricerca del rovescio oscuro, non detto, attentamente celato, della realtà americana, troppo imperniata su valori fin troppo materiali e non ideali, e se spesso confronta gli *States* e l'Europa, è solo per constatare l'abisso che separa due mondi così distanti e forse incomunicabili.

La letteratura di viaggio, per sua stessa natura, è una disciplina che tende alla comparazione, al dialogo intertestuale tra varie opere.

Anche lo stesso Praz, da acuto osservatore dei paragoni, tende a delineare un primo raffronto con gli scrittori di viaggio italiani recatisi negli Stati Uniti. Così nel saggio *Rossa Baltimora* annota, trattando, per sommi capi, del libro *America amara* di Emilio Cecchi, con una punta d'inquietudine malinconica, che molto probabilmente l'aggettivo più consono all'America, da lui descritta e narrata, fosse quello di *triste*.

Il parallelo tra Cecchi e Praz fa riscontrare molti punti comuni, a cominciare dalla sensazione di rifiuto generata nei due autori dalle città americane. In Cecchi lo sgomento per le proporzioni gigantesche dei grattacieli si traduce in una critica di una società, quella americana, troppo mobile e cangiante per un autore legato ai canoni ordinatori e classificatori del fascismo, ispirati alla razionalità del mondo latino (Cecchi scrive nel 1937-38).

In Praz invece il rifiuto è generato più da motivi di ordine storico - culturale, che non politico - sociale: il critico romano vede negli USA un paese senza passato e quindi senza futuro, non addentrandosi però nell'analisi della società americana che intraprende, da cronista, Cecchi.

In entrambi gli autori domina la ricerca degli aspetti tanatologici di una civiltà in continuo movimento, contrapposta all'orgoglio di provenire da una società ben più storicizzata e consapevole della propria identità.

Le due esperienze odepatiche possono essere definite due "viaggi di ritorno", la cui funzione è valorizzare ancor di più l'Italia e l'Europa dopo aver demistificato la falsa chimera americana.

L'autore che ancora più di Cecchi rende manifesta un'alternanza e una mescolanza di sentimenti nei confronti degli *States* è Mario Soldati, che in *America primo amore*, l'opera forse più riuscita dello scrittore, perché quella più fresca e spontanea, tratteggia il suo rapporto con gli USA, in parallelo a quello con una donna conosciuta sul posto, in un'altalena di attrazione e repulsione. Recatosi in America nel 1929, con l'aspettativa di chi fugge da una situazione opprimente, Soldati scopre un paese che mostra due facce, e come Praz elegge Chicago a simbolo dell'ambivalenza nazionale. Se l'America è una donna, allora Soldati ha con essa un rapporto appassionato ma conflittuale, mentre Praz ne è respinto del tutto. Rispetto a questi tre autori, Guido Piovene fa registrare una prospettiva diversa. Egli si accosta

all'America con l'umiltà di chi intende conoscere davvero, senza farsi limitare dai propri pregiudizi, al punto che per lui 'L'America non è un simbolo, ma un immenso paese turbolento, condizionato dagli eventi'. Piovene rimuove la concezione dell'America come idea e si concentra sulla realtà concreta del paese, attraversandolo in auto per sintonizzarsi sulla sua lunghezza d'onda, per scoprire l'America profonda. E se anche Piovene, come Cecchi e Praz, a tratti ripercorre l'America sulle orme della letteratura che gli è cara, filtrando, perciò, la realtà americana attraverso paradigmi già codificati in precedenza, rispetto a questi due autori riesce ad andare oltre il pregiudizio di una nazione vista come stato d'animo, fornendoci una serie di spaccati di vita quotidiana che insieme compongono quasi una 'enciclopedia americana'. In conclusione di questa nota, non si può dimenticare Giuseppe Antonio Borgese che, rispetto agli autori fin qui considerati, ci fornisce della realtà statunitense un quadro più oggettivo e lontano da qualsiasi interpretazione troppo personale e forviante. Il momento storico in cui è collocata l'esperienza americana dell'affermato critico è particolarmente delicato: infatti, Borgese abbandonerà l'Italia nel 1931 per gli USA, dove resterà fino al 1948. Altri autori, come Cecchi, dipingono l'America come una società senza speranza, nel continuo paragone con l'Italia ordinata e inappuntabile del fascismo. Tuttavia, la visione di Borgese è più limpida e priva di pregiudizi, perché non deve, per ragioni di opportunità e di convenienza, demitizzare l'America per far risaltare, a tutti i costi, e oltre il vero, *l'Italia felix*.

In un curioso e singolare incrocio di epoche e storie personali, e di affascinante gioco di prospettive, Borgese risulta quindi più vicino a Piovene, che scrive negli anni Cinquanta che a Cecchi, che è suo contemporaneo, allo stesso modo in cui Mario Praz, coevo di Piovene, è molto più vicino a Cecchi che non a quest'ultimo.

Riflessioni sul *Pellegrino dalle braccia d'inchiostro* di Enrico Brizzi

Enrico Brizzi, scrittore noto al grande pubblico per la sua opera prima, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*¹, ha percorso un interessante cammino autoriale, che lo ha portato, in tempi recenti, a nuovi approdi letterari nella veste di attento narratore di esperienze di viaggio, siglando così la propria rinascita artistica, dopo alcune prove narrative non del tutto convincenti.

Tali viaggi rivestono un certo fascino per il lettore contemporaneo, perché sono spesso ascrivibili e riconducibili a epoche che si credevano passate e, comunque, lontane dal nostro immaginario, sempre più dominato dal tratto dell'omologazione, in cui domina uno sguardo contraddistinto da un'osservazione massificata, uguale, appiattita.

Dai percorsi reali, compiuti dallo scrittore bolognese, sono poi seguite le elaborazioni scritte di questi itinerari, che hanno avuto anche notevoli, e forse inaspettati, risvolti di vita, in un caleidoscopio di sensazioni, anche, a volte, contrastanti e contraddittorie.

Infatti sin dalla sua prima opera che riflette questa fase odepórica della sua produzione, *Nessuno lo saprà*², l'esperienza di viaggio realmente compiuta viene sottoposta a un processo di profonda revisione testuale, per non dire di vera e propria mutazione ontologica di significato e di senso, in cui l'organizzazione formale della scrittura di viaggio è fusa in una versione romanzata, nella quale luoghi, protagonisti e aspetti autobiografici subiscono una metamorfosi.

La scrittura brizziana, che vive in una continua dimensione proteiforme, delinea un romanzo di formazione, che in realtà diventa di trasformazione, una costruzione letteraria

¹ Enrico Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Ancona, Transeuropa, 1994; poi Milano, Baldini – Castoldi, 1995. Il giovanilistico romanzo d'esordio ebbe un'inaspettata fortuna commerciale, a cui seguì una trasposizione cinematografica nel 1996 che riscosse un buon successo, il che lo inserì tra le voci nuove del panorama letterario italiano dell'ultimo scorcio del Novecento. Per un riferimento bibliografico si rinvia ad ANNA COMODI, *Tratti lessicali e morfosintattici del parlar giovane in 'Jack Frusciante è uscito dal gruppo' di Enrico Brizzi*, Perugia, Guerra, 1998.

² Brizzi, *Nessuno lo saprà*, Milano, Mondadori, 2005. Il volume narra un *coast – to – coast* italiano da Orbetello (Grosseto) a Portonovo (Ancona), ovvero dall'Argentario al Conero, compiuto da fine maggio a metà giugno del 2004. Brizzi parte con il fratello e poi completa il percorso in compagnia di tre amici. Al resoconto delle avventure del minuscolo drappello si aggiungono, sulla pagina, impressioni, visioni, suggestioni e storie che il territorio, vero protagonista di questo libro, lascia sgorgare così, in maniera quasi spontanea. È indubbia l'influenza di scrittori-camminatori come Thoreau, Chatwin, Kerouac, così come è certo che questa dimensione del viaggiare si addice alle corde narrative dello scrittore bolognese.

che supera i confini del *true travel account*, per divenire un romanzo che riflette appieno una struttura portante mescolata che fonde, in un insieme magmatico, le due direttrici secondo cui Tim Youngs suddivide la contemporanea viaggistica, il *travel writing* (la scrittura che tratta del viaggio reale) e la *travel literature* (la letteratura di viaggio di fantasia)³, in un prisma di immagini e di forme che si proiettano oltre la dimensione tradizionale di un testo letterario, in una *prospettiva anfibia di scrittura*⁴.

Tale aspetto di cambiamento, e di superamento, delle forme di scrittura tradizionali è ravvisabile nel fatto che Brizzi, in questa nuova fase, tenda a raggiungere una contaminazione, profondamente perseguita, forse, a dire il vero, con qualche forzatura, ma con rigore, con altre arti: in questa cornice particolare, è notevole considerare come il *reading* con cui era stato presentato questo primo tentativo odepórico sia divenuto dapprima uno spettacolo, e poi addirittura un disco inciso insieme al gruppo Frida X.

Tuttavia, la struttura ibrida tra diario e romanzo raggiungerà una forma più compiuta nell'opera successiva, *Il pellegrino dalle braccia d'inchiostro*, che rappresenta un significativo esempio di come l'esperienza di viaggio reale e concreta possa essere riletta e interpretata in moltissime direzioni ermeneutiche, rispecchiando una caratteristica saliente dell'odeporica contemporanea. L'odeporica, infatti, trova la sua essenza di disciplina proprio nella complessità, prefiggendosi l'obiettivo di infrangere il canone letterario tradizionale per proiettarsi oltre, in un oceano di significati trasversali, dove grande spazio è riservato anche alla multimedialità, in una voluta commistione e confusione di linguaggi diversi e multidirezionali, strumenti per interpretare una realtà sempre più sfuggibile e indefinibile, quasi impalpabile, come quella che contraddistingue la nostra epoca.

Il romanzo preso in esame è un'opera che racconta di alcune vicende occorse ad un gruppo di giovani pellegrini lungo la Via Francigena, nello specifico in un preciso e ben definito settore del viaggio sulla via medievale di pellegrinaggio che univa Canterbury a Roma: l'attraversamento delle Alpi.

L'esperienza sull'antica via sacra, è da notare, si concretizza in una prima forma di scrittura, quella del *reportage* giornalistico, che riflette una rappresentazione che vive in una dimensione pensata per essere consumata nel tempo breve, senza grandi aspettative.

³ Cfr. LUIGI MARFÉ, *Oltre la 'fine dei viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Olschki, 2009, p. 5.

⁴ ELVIO GUAGNINI, *Viaggi e romanzi*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 24 – 25

⁵ Il reportage è uscito sul settimanale nell'agosto 2006 suddiviso in cinque puntate. Cfr. La prima puntata, *Da*

Infatti il settimanale “L’Espresso” pubblica un resoconto necessariamente non esaustivo dell’intera esperienza viatoria, suddivisa in cinque parti, relative alle rispettive macrosezioni in cui, idealmente, si poteva suddividere i tre mesi del viaggio reale, tempi narrati in simultanea con le caratteristiche tipiche del linguaggio giornalistico⁵. A questa tipologia, tipica di una fruizione “breve”, come già sottolineato, segue una meditata rielaborazione – falsificazione letteraria, che è appunto *Il pellegrino dalle braccia d’inchostro*, che riformula, in chiave narrativa, con un particolare gusto per la deformazione, una porzione del viaggio decisamente limitata e circoscritta.

Già da questa scelta selettiva, è evidente la sostanziale diversità delle finalità dell’opera nei confronti degli articoli di giornale, oltre che la divaricazione delle forme con cui l’esperienza reale viene elaborata e fornita al lettore.

Data questa premessa, Brizzi si propone di superare la semplice relazione informativa del viaggio, per proiettare il testo in una struttura compiutamente romanzesca, dove v’è spazio anche per la finzione, atta a raggiungere certi determinati effetti, che trova la sua dimensione propria nella scelta di non narrare l’intero itinerario.

In questa logica di selezione e di conscia rielaborazione del viaggio reale, non è casuale che il *focus* dell’opera sia costituito dal passaggio attraverso le Alpi, il momento più suggestivo, e pericoloso, dell’intero itinerario, carico anche di valenze simboliche, e adatto a un congruo sviluppo narrativo.

Tale particolare momento si sviluppa poi in modo del tutto particolare, perché Brizzi riesce a tratteggiare con le parole un bozzetto fortemente connotativo, grazie all’incontro reale con un pellegrino particolare, Bernhard Hartmann, un tedesco nato protestante e convertitosi al cattolicesimo, che ha le braccia completamente tatuate con simboli cristiani. Questi dà il titolo all’opera brizziana.

La scelta, poi, davvero insolita, ma indice di un’attenzione ai linguaggi della contemporaneità, della narrazione in seconda persona è funzionale a creare, stimolandola, una situazione di partecipazione emotiva, condivisione e coinvolgimento non soltanto verso l’intreccio delineato, ma nella scelta ideologica di fondo sottesa al romanzo.

Infatti sottolineare la “lentezza” dell’antica via dei pellegrini sembra, e infatti lo è, una ostentata negazione dei postulati della modernità, configurandosi come una nuova poetica

⁵ Il reportage è uscito sul settimanale nell’agosto 2006 suddiviso in cinque puntate. Cfr. La prima puntata, *Da Canterbury a Reims*, «L’Espresso», n. 30 / 2006; la seconda, *Da Reims a Losanna*, «L’Espresso» n. 31 / 2006; la terza, *Da Losanna a Fidenza*, «L’Espresso» n. 32 / 2006; la quarta, *Da Fidenza a Siena*, «L’Espresso» n. 33 / 2006 e l’ultima, *Da Siena a Roma*, «L’Espresso» n. 34 / 2006.

che infrange il mito, anche letterario, della velocità, che dal Futurismo in poi si è imposto nella nostra società.

Il *Pellegrino dalle braccia d'inchiostro* non è un romanzo che presenta una struttura narrativa perfetta in sé compiuta, né ha la pretesa programmatica di raggiungere questo risultato. Se questo assunto di partenza si conferma *in toto* leggendo l'opera, tuttavia il romanzo è illuminato e rischiarato da una sincerità d'espressione, che dà una certa freschezza nell'orchestrazione del dettato formale, lontano da soluzioni troppo rigide e improprie.

È vero, tuttavia, che le prime sessanta pagine del romanzo, le più involute e prive di slanci, oscillanti tra aulicismi e gergalità, sembrano nient'altro che un *divertissement* d'inesperti escursionisti, avventuratisi lungo la Via Francigena alla ricerca di vacanze alternative e postmoderne.

Il *Pellegrino*, come si è già riscontrato, è Bernhard, uno strano individuo incontrato casualmente dal gruppo di amici presso l'abbazia dove trascorrono la notte. Bernhard, però, è più di quanto sembra, perché il suo personaggio va espandendosi pagina dopo pagina, incuriosisce, diverte, interroga, inquieta. La rappresentazione del personaggio prosegue in un crescendo, un autentico *climax* narrativo, condotto con maestria e equilibrio, qualità invece del tutto assenti nella trasposizione "fumettistica" del romanzo⁶, troppo, a mio avviso, orientata a un gusto orroroso di maniera, che pare fuori luogo.

Il centro – motivo di questo romanzo, insomma, è proprio il contrario di quella dimensione intimistica che tradizionalmente si abbina al pellegrinaggio, come se lo spostamento esteriore acquistasse significato soltanto nella misura in cui rappresenta un cambiamento interiore.

Al centro del libro vi sono invece le dinamiche del gruppo in cui ogni viandante è un diverso "modo" di viaggiare, e Bern è il "diverso" che esula dalle convenzioni e obbliga a un radicale ripensamento sul come rapportarsi. Se in *Nessuno lo saprà* tutto ruotava attorno alla voce dell'autore, stavolta essa ricopre appena la funzione di mediatore tra i diversi membri del gruppo, immergendosi nel narrato.

Si può quindi osservare che la cifra strutturale del romanzo non è l'azione e nemmeno la strada fatta assieme, ma la parola scambiata (da qui l'importanza, quasi ossessiva, dei dialoghi).

⁶ BRIZZI, MAURIZIO MANFREDI, *Il pellegrino dalle braccia d'inchiostro*, Rizzoli, Milano, 2007

Il paesaggio, che pure poteva suscitare motivo d'interesse, sfuma nell'indistinto, mentre i dialoghi tendono a crescere inesorabilmente pagina dopo pagina, magari stancando un po' il lettore, ma evidenziando in modo apprezzabile questa esteriorizzazione del cammino fatto verso l'altro, lo sconosciuto accolto come compagno di viaggio.

Anche per questo, Brizzi preferisce parlare del suo come di un gruppo di "viandanti" piuttosto che di "pellegrini", in quanto ognuno cammina mosso dalle più disparate motivazioni. Il loro è soprattutto un viaggio di domande e di interrogativi, che ben poco ha di afflato religioso.

Che poi uno di loro sia effettivamente un pellegrino, e che abbia scelto di dare corpo alla propria preghiera di ringraziamento attraverso le fatiche e le gioie del camminare, lo si scoprirà solo nella conclusione che scioglie la *Spannung*.

Le motivazioni di questa tipologia di viaggio lasciano un segno anche sulla scrittura. Il libro di Brizzi si propone appunto di scardinare questo insieme di regole codificate a priori, e in un certo qual modo obbligate, in vista di uno scambio, di incontro e di confronto con l'altro, che è poi uno dei presupposti fondamentali del genere odepórico, che si configura come la letteratura del dialogo

Si può collegare, poi, questo romanzo con la tradizione del viaggio tragicomico alla Lawrence Sterne, riconoscendo all'autore il coraggio di reinventarsi anche rispetto al precedente *Nessuno lo saprà* con cui condivide, peraltro, la narrazione fatta in seconda persona singolare.

Una scrittura di transito, dunque, fatta di differenze e continuità. Questo procedimento permette un punto di vista più partecipato e, allo stesso tempo, uno specchiarsi e un autocomprendersi del narratore.

Ma proprio la partecipazione è, forse, il punto debole del romanzo, scritto "a caldo", senza tempi di sedimentazione, e per questo non sempre ben omogeneo nella struttura che risulta, a volte, priva di unità, procedendo, a volte, per frammenti: si avverte piuttosto nettamente lo scarto tra ciò che è ancora arroventato dall'esperienza e quanto invece ha funzione di raccordo o di cornice. Vi è poi una sorta di divaricazione, per non dire di lontananza, tra la contemporaneità del viaggio e l'atmosfera di epoche passate che ammantava queste pagine.

Questo sfasamento, in effetti, è esplicitato fin dall'*incipit* de *Il pellegrino dalle braccia d'inchiostro*, sprofondato in un'epica da Esodo («Eravate sulla strada da quaranta giorni») e punteggiato poi di riferimenti lessicali cavallereschi, rigorosamente ostentati; e anche i

nomi dei componenti del gruppo – Elvio detto Longobardo, Galerio, Leo – sembrano uscire direttamente da una cronaca di Gregorio di Tours.

Brizzi non fa mistero della sua predilezione per i percorsi storici: se da un lato si pellegrina per allontanarsi dal clamore del mondo e l’invadenza della cronaca, dall’altro lo si fa per innestarsi su cammini tracciati da generazioni, sulla ricerca alle risposte delle domande di senso che accompagnano sempre l’uomo. Nel caos di Brizzi, camminare lungo la Via Francigena è stato un interrogare le proprie radici cattoliche, riscoperte con l’impellente educazione delle giovanissime figlie.

Nel 2010, tre anni dopo l’uscita del romanzo, vengono pubblicati dalla Ediciclo, casa editrice che si è specializzata nel ramo della contemporanea letteratura di viaggio, i *Diari della Via Francigena. Da Canterbury a Roma sulla traccia di viandanti e pellegrini*. Emerge sin dal titolo la parola “diari”, che ci potrebbe portare alla considerazione di inserire, automaticamente, l’opera, a differenza del romanzo, nella memorialistica di viaggio tradizionale e classica. In realtà, non è affatto così perché vige anche qui la regola della contaminazione, anche ardita, che è poi, tutto sommato, la cifra che sigla la produzione dell’ultimo Brizzi.

Infatti i *Diari*, scritti in collaborazione con Marcello Fini⁷, traducono sulla pagina il resoconto del viaggio reale, seguendo una modalità di scansione che è, nello stesso tempo, di classificazione spaziale e temporale, data dalla convergenza dell’itinerario disegnato dal diario nell’unità di misura della giornata tappa, ma è anche funzionale all’esposizione, in quanto il testo diventa un documento letterario che si arricchisce continuamente di nuove prospettive e dimensioni. Infatti nei *Diari* a indicazioni pratiche si associano informazioni descrittive del percorso, divagazioni personali e storiche, che non disdegnano il semplice aneddoto. Tutti questi dati vengono presentati al lettore con un *modus scribendi* che privilegia la soggettività volutamente espressa, ricercata, e fortemente voluta, anche perseguendo con tenacia forme inusuali per la scrittura diaristica “normale”. Rientrano in questo scenario, per esempio, nuove tecniche comunicative rappresentate dall’inserimento, a cura di Fini, di una sorta di rubriche intitolate *A spasso nella storia*, spazi pensati per essere un corollario storico leggero e non pesantemente costruito per i dati esposti nel libro; le sezioni e gli inserti opera di altri compagni di

⁷ Marcello Fini (bolognese, classe 1973) ha lavorato nel campo dell’editoria e attualmente è bibliotecario all’Archiginnasio di Bologna. Ha pubblicato nel 2007 *Bologna sacra*, (Pendragon) la prima rassegna sui templi religiosi – cattolici e non – presenti in città. Ha pubblicato, nel maggio 2009, il primo libro della collana “A passo d’uomo” da lui diretta assieme a Enrico Brizzi, *La Via di Gerusalemme* (Ediciclo Editore).

viaggio occasionali denominati *Liber amicorum*, che sono utili per conferire ai *Diari* anche un aspetto polifonico e corale.

Un'ulteriore osservazione pare opportuno svolgere, quella relativa alla capacità da parte di Brizzi di incentivare il lettore, fruitore ultimo della sua opera, ad appassionarsi. L'autore, da consumato conoscitore delle tendenze dei *new media*, che sottolineano ancor di più come la nostra società sia soprattutto una civiltà dell'immagine, cura in modo particolare l'apparato iconografico che corredata l'opera, in special modo quello fotografico.

I *Diari*, affini per contenuti al reportage pubblicato sull'Espresso, si presentano perciò come l'ennesima forma testuale (e non la prima, almeno stando alla data di pubblicazione, come invece tipicamente si verifica) in cui l'esperienza del viaggio reale viene codificata. Per rafforzare la tesi della deformazione testuale come cifra caratteristica dell'opera di Brizzi è utile sottolineare alcuni passi che evidenziano come il rapporto con l'esperienza reale sia poi traslato in forme differenti, soprattutto nell'ambito narrativo del romanzo. Simbolico e, a suo modo, punto importante di questo discorso metaletterario è lo stesso incontro con Bern, "il pellegrino dalle braccia d'inchiostro". Tale incontro fa emergere un tratto caratteristico dell'odeporica, il suo essere la scienza letteraria, direi per antonomasia, dei confronti e delle comparazioni, sia seguendo una movenza intertestuale sia seguendo, invece, una intratestuale. In tale ottica, qui, il confronto nell'ambito dell'intratestualità riveste un ruolo importante.

Infatti sviluppando un'analisi sinottica, comparando le narrazioni relative all'attraversamento delle Alpi, si noterà che l'enigmatico personaggio di Bern sia presente solo in una breve porzione di testo sia nei *Diari* sia nel reportage. Ad esempio, la parte in cui si narra l'incontro realmente avvenuto nella terza macrosezione in cui si può suddividere l'itinerario, *Da Losanna a Fidenza* si sviluppa per pochissime pagine, limitandosi alla mera resa cronachistica dell'avvenimento, con qualche osservazione aggiuntiva.

Egli diviene, però, figura centrale nel romanzo, orientandone profondamente il narrato. Le pagine a lui dedicate dilatano, deformandone il significato stesso, le note e le osservazioni nei *Diari* e nel reportage, estendendosi quantitativamente fino a rielaborare passaggi presenti, seppur solo sotto forma di semplici abbozzi nei testi non ascrivibili al genere fiction. Questo cambiamento è ben ravvisabile confrontando la storia della conversione al cattolicesimo di Bern, riportando una sezione dal Diario e una dal romanzo.

L'unico ospite dell'abbazia oltre a voi è un tedesco di mezza età dallo sguardo irrequieto, tatuato dai polsi fino al collo. Avete avuto modo di conoscerlo mentre consumavate la cena. Si chiama Bernhard detto Bern, arriva da Stoccarda ed è diretto anch'egli al passo che porta il nome del suo santo protettore, Bernardo. Da lassù spera di scendere in Piemonte per venerarne le spoglie. È il suo secondo pellegrinaggio a piedi [...]; prima della fine della cena lo vedete ridere e piangere calde lacrime al ricordo del suo arrivo a Santiago.

Più tardi, insiste per raccontarvi la storia del tatuaggio, ampio quanta tutta la schiena, che riproduce San Giacomo a cavallo mentre, spada alla mano, guida il trionfo dei principi cristiani sui mori. «In origine era una litografia che ho comprato al mercato delle pulci, e da allora è appesa a casa, sopra il mio letto. È importante, conoscere le vite dei santi, soprattutto per me che sono stato educato in una famiglia protestante. I santi sono come ponti fra noi e il cielo, e anche essere pellegrini è come camminare su un ponte»⁸

Il brano seguente è invece quello presente nella finzione del romanzo. Sempre ambientato al momento della cena condivisa nell'Abbazia di Saint-Maurice, si diluisce in più pagine e assume i connotati del dialogo serrato tra il tedesco e i quattro amici pellegrini:

«Mia madre mi ha dato un'educazione protestante» riprende, mascherando la delusione. «I protestanti sanno dare il giusto valore alla musica sacra, ma non danno valore ai santi. Io, invece, col tempo mi sono convinto che non possiamo fare a meno di loro».

«Dei santi? » domanda Leo senza nascondere l'incredulità.

«Sono come ponti lanciati fra noi e il cielo. Ponti che noi possiamo percorrere con le nostre gambe» dice battendo il palmo su una coscia.

⁸BRIZZI, MARCELLO FINI, *I Diari della Via Francigena. Da Canterbury a Roma sulle tracce di viandanti e pellegrini*, Portogruaro, Ediciclo, 2010, pp.78 – 83.

Vedi Galerio che sorride a labbra cucite, e anche Leo si gratta una guancia con un'aria divertita che farebbe meglio a stemperare prima che l'uomo si offenda.

«È stato durante il viaggio alla tomba di San Giacomo che sono diventato cattolico. Così ho lasciato il lavoro ho lasciato casa di mia madre. Anche se avevo già passato i quarant'anni, ho trascorso un periodo di noviziato in un convento» racconta.

«Sei un prete? » domanda Leo.

«La decisione spettava all'arcivescovo di Friburgo, ma ha detto che non mi riteneva adatto, per diventare un sacerdote. Sostiene che sono troppo vecchio, ma per me c'è dell'altro».

[...]

«Il viaggio a Compostela è stata un'illuminazione» riprende Bern e, ora che non c'è più sidro nella caraffa, ti pare che la sua voce sia squillante come quella di un ragazzino. «Ho camminato settimane senza sapere, e poi, entrando nella cattedrale dove c'è la sua tomba, in mezzo alla gente che piangeva di gioia, ho capito tutto».

Ora potete tacere e sperare che gli passi, oppure istigarlo con le vostre domande.

«Dev'essere stato incredibile» rompe il silenzio Elvio, e tanto basta all'uomo per sentirsi invogliato a proseguire.

«Molto corretto» dice. «Avevo viaggiato senza parlare praticamente con nessuno. E all'improvviso, potevo parlare con lui. San Giacomo era un mio amico, era qualcuno che poteva ascoltarmi e rispondermi» afferma Bern ancora incredulo, e Galerio richiama la vostra attenzione grattandosi la nuca in maniera insistita, mentre con l'altra fa cenno di lasciar perdere⁹.

Questi due brani forniscono soltanto un piccolo, ma significativo, esempio dello slittamento tra il resoconto del viaggio reale affidato al reportage e ai *Diari*, imparentati da una urgenza descrittiva e informativa, e quello deformato della finzione narrativa, più

⁹ Brizzi, *Il pellegrino dalle braccia d'inchiostro*, Milano, Mondadori, 2007, p. 68 sgg.

attento a esaltare gli snodi della trama narrativa. Tre forme diverse per una stessa esperienza reale, insomma. Tre modalità scritte che non esauriscono però la rifrazione dell'esperienza del viaggio realmente compiuto sulla Via Francigena: ad esse si aggiungono infatti altre forme "altre" rispetto a quelle meramente letterarie, ma utili per comprendere a fondo le potenzialità divergenti in cui può rifrangersi una sola esperienza

INDICE DEI CONTENUTI

Introduzione
L'amore cortese
La lirica provenzale
La letteratura religiosa umbra
La poesia comico – parodica
Dante
La Commedia
Lettura del V canto dell'Inferno
Francesco Petrarca
Il Canzoniere
Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
Chiare, fresche e dolci acque
Petrarca minore
Giovanni Boccaccio
Umanesimo
Visione del mondo
Lingua
La letteratura umanistica in volgare
Prosa non narrativa
Lirica d'amore
Filone comico –burlesco
Poemeti idillico – mitologici
Cantari cavallereschi
Morgante
L'Orlando innamorato
Narrativa in prosa
Angelo Poliziano
Ludovico Ariosto

Niccolò Machiavelli
L'età della Controriforma
Torquato Tasso
Riflessioni sull'estetica barocca
Marino
Galileo Galilei
Il Settecento
Illuminismo in Italia
Giuseppe Parini
L'esordio del Giorno di Giuseppe Parini
Carlo Goldoni
Vittorio Alfieri
Introduzione alla letteratura del primo Ottocento
Ugo Foscolo
L'incontro con Parini nell'Ortis
Odi e sonetti
A Zacinto
Alla sera
Dei Sepolcri
Analisi dei Sepolcri
Le Grazie
Nuove riflessioni sull'edizione foscoliana della Commedia di Dante
Romanticismo
Il Romanticismo in Italia
La letteratura di viaggio romantica: il caso Bazzoni
A Defendente Sacchi una festa in Valsesia
Giacomo Carelli, lo spirito dell'avventura
Alessandro Manzoni
La Pentecoste
Dopo gli inni sacri
Marzo 1821
5 maggio
Le tragedie
I santuarii di Silvio Pellico: un tentativo di inno sacro

Giacomo Leopardi
Note sullo Zibaldone
Le canzoni e i piccoli idilli
Ultimo canto di Saffo
L'infinito
La sera del dì di festa
Operette morali
Cantico del gallo silvestre
Coro di morti
Piccoli idilli e grandi idilli
A Silvia
La quiete dopo la tempesta
Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia
L'ultimo Leopardi
A se stesso
La Ginestra
La letteratura del Secondo Ottocento in Italia
Carducci
Positivismo, naturalismo e verismo
Il Decadentismo
D'Annunzio esteta, il Piacere
D'Annunzio minore
L'ultimo Pascoli
Crepuscolarismo
Gozzano
Futurismo
Svevo
Pensiero di Luigi Pirandello
Pirandello romanziere
Pirandello novelliere
L'ermetismo
Giuseppe Ungaretti
Montale

MACROAPPENDICE ODEPORICA

Riflessioni sulla letteratura di viaggio

Un'introduzione alla letteratura di viaggio

L'emozione del viaggio

Odeporica american

Gli Stati Uniti di Mario Praz

Riflessioni sul pellegrino dalle braccia d'inchiostro



Gabriele Federici (Milano, 6 aprile 1979) è docente di Lettere alle Superiori e cultore della materia (Letteratura italiana) presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. Si occupa di Letteratura di viaggio, epistolografia del'Ottocento e dell'edizione foscoliana dell'inferno di Dante. Collabora con il progetto di ricerca

Digital Dante della Columbia University di New York diretto dalla Prof.ssa Teodolinda Barolini

<https://digitaldante.columbia.edu/history/edizione-foscoliana-commedia-federici/>

Collabora con le seguenti riviste di critica letteraria: Forum Italicum, Italianistica, Otto/Novecento, Carte di viaggio, Settentrione. A livello locale collabora con il “Sacro Monte di Varallo”