

*t.me/multipolare*

Prima edizione novembre 2018

Pubblicizza questo libro come credi, anche facendone oggetto di commercio, ma se lo modifichi non attribuire a me cose che non ho mai detto, a meno che tu non pensi di contribuire alla causa di un socialismo davvero democratico.

**MIKOS TARSIS**

# **LETTERATI ITALIANI**

Per scrivere una buona lettera d'amore, bisogna iniziare senza sapere  
che cosa si vuol dire e finire senza sapere che cosa si è scritto.

Rousseau

ed. Amazon

Nato a Milano nel 1954, laureatosi a Bologna in Filosofia nel 1977, già docente di storia e filosofia, Mikos Tarsis (alias di Enrico Galavotti) si è interessato per tutta la vita a due principali argomenti: Umanesimo Laico e Socialismo Democratico, che ha trattato in [homolaicus.com](http://homolaicus.com) e ora in [t.me/multipolare](https://t.me/multipolare).

Per contattarlo:

[info@homolaicus.com](mailto:info@homolaicus.com)

Sue pubblicazioni su [Amazon.it](https://www.amazon.it)

## Premessa

Anche questi testi, come quelli dei libri *Pagine di letteratura e Letterati stranieri*, sono stati scritti quando insegnavo Italiano e storia alle Superiori. Neppure uno è stato aggiornato. Da essi sono esclusi tutti quelli dedicati a Dante Alighieri, che si trovano nel libro *Dante laico e cattolico*.

La differenza tra questo e le suddette *Pagine* è che là si parlava di didattica della letteratura e di correnti letterarie, qui invece di singoli autori di prosa o di poesia, come in quello dedicato agli "stranieri".

Anche questo libro va integrato con quello, non meno importante, di *Grammatica e scrittura*, dedicato allo studio della grammatica italiana, alla storia della lingua, ai gerghi giovanili e alla scrittura creativa.

Devo premettere che ho un debole per il Pascoli, per la musicalità del suo verso, per la cura maniacale del ritmo, delle rime..., ma anche per le sue immagini agresti, l'asciutta ambientazione rurale, il fatto che non concedano molto alle concezioni filosofiche, in quanto preferiscono porsi come movimento spontaneo dell'anima. Forse, se non fosse stato colpito dalla tragedia paterna che segnò profondamente tutta la sua famiglia, le sue poesie avrebbe rischiato d'apparire superficiali (il Croce, p.es., non capì nulla del Pascoli e solo alla fine della sua vita ammise d'essersi sbagliato). Invece così sono altamente struggenti, alcune particolarmente commoventi e anche se oggi hanno termini desueti, restano per me un *terminus ad quem* per qualunque poesia che voglia fare della natura il suo oggetto di riflessione.

Un altro debole, forse per pigrizia, l'ho per i racconti brevi, per le novelle di Verga e Pirandello (ma anche per quelle di Puškin, Wilde e Poe). Quando un letterato si sforza di dire tutto in poche pagine, per me è più grande di chi ne impiega centinaia per fare un romanzo, anche se mi rendo conto che l'impegno intellettuale e lo sforzo fisico sono imparagonabili. Su un racconto breve rifletto assiduamente, sottolineo tutto quello che mi serve, vado a scavare il più possibile, cerco altri commenti, perché, sapendo di avere a che fare con un unicum, un piccolo gioiello, non voglio tralasciare nulla. Invece quando leggo un romanzo ho fretta di finirlo.

A volte mi son chiesto se il fatto che Verga e Pirandello fossero entrambi siciliani può aver influito su questa loro straordinaria capacità sintetica, ma non ho mai trovato una risposta.

Walter Galli non è presente in questo testo perché a lui ho dedi-

cato un volume a parte: *Pazinzia e distèin in Walter Galli*.

## L'Eneide e il ruolo oggettivo di Virgilio

Publio Virgilio Marone (70-19 a.C.) conobbe la fine delle terribili guerre civili sul suolo italico (durate circa 60 anni) e la conseguente instaurazione dell'impero romano secondo il disegno politico di Ottaviano, proclamato *Augustus* dal senato nel 27 a.C. Questo lo influenzò in maniera decisiva per tutta la vita, al punto che la sua *Eneide* può essere considerata il poema nazionale e imperiale per eccellenza, curiosamente elaborato da chi fu vittima degli espropri di terre a favore dei veterani dello stesso Ottaviano. D'altronde non si può certo dire che altri autori latini a lui contemporanei potessero vantare una maggiore coerenza: Tito Livio, Orazio e Properzio si piegarono ai *diktat* della nuova dittatura senza eccessivi scrupoli di coscienza.

A quel tempo l'eredità culturale greca era stata completamente acquisita, inclusa quella mitologico-religiosa. Le rispettive divinità venivano messe sullo stesso piano. Virgilio non ha problemi nell'associare Silvano con Pan o con le Ninfe (*Georgiche* 2,494), oppure Pales (dea delle mandrie) con Apollo o Pan (id. 3,1-2). Anzi si può dire che in lui le divinità romane, grazie appunto agli influssi epico-fantastici dei poemi greci, acquistino una certa poeticità. Nettuno, p.es., non è più solo il dio che governa le acque, in maniera astratta o convenzionale, ma il dio che percorre i flutti su un carro (*Eneide* 1,147-155); e che la se prende con Eolo, che senza il suo permesso si è sentito autorizzato a sconvolgere il cielo e la terra contro Enea. Questo per dire che nei poemi virgiliani gli dèi vengono sì umanizzati, ma non fino al punto da non pretendere il rigido rispetto delle gerarchie, avendo i Romani costruito un impero e non delle semplici città-stato.

Virgilio infatti pone una certa differenza tra Nettuno e Posidone. Mentre quest'ultimo manifesta, in Omero, un'ostilità costante nei confronti di Ulisse, Nettuno invece interviene in favore di Enea e pretende la sottomissione di Eolo, per quanto la punizione apocalittica di Troia fu voluta, oltre che da Giunone e Pallade Atena, dallo stesso Nettuno, ingannato da Laomedonte, padre di Priamo. Indubbiamente Virgilio si sente legato al politeismo antropomorfo di Omero, ma non senza porre significative varianti: p.es. Giove, a differenza di Zeus, esercita una vera sovranità, nel senso che i *fata* si confondono con le sue stesse decisioni. Se Zeus si piega al destino, Giove invece lo fa in maniera intelligente, più elastica, mostrando che la sua volontà è giusta proprio perché confor-

me al destino. Lo Zeus omerico è più modesto: sa che il destino sovrasta tutti, inclusi gli dèi. Giove invece sa di possedere un potere decisionale. Ecco perché non ha dubbi nel concedere tre anni di regno a Enea, trent'anni ad Ascanio, trecento anni ai re d'Alba e un *imperium sine fine* ai Romani.

D'altra parte gli dèi romani antepongono sempre le esigenze politiche (pubbliche o collettive), a quelle umane (etiche o soggettive). Venere, madre degli Eneadi e dei futuri Cesari, non verrà mai colta in flagrante adulterio con Marte: questo perché deve sempre avere un ruolo materno. È lei infatti che spiega a Enea perché Troia doveva cadere: il re Laomedonte aveva privato Posidone e altri dèi delle offerte a loro promesse, quindi Ilio andava severamente punita per mancanza di "pietas" o, se si preferisce, per la colpa dell'ateismo (*Eneide* 2, 601-603). Ma Venere è anche "guida", in quanto la sua stella mostra a Enea il cammino verso la penisola italiana. Ed è pure autorizzata a intercedere davanti a Giove, suo padre, e all'assemblea degli dèi, invocando pietà per i Troiani. Lo stesso Cesare aveva fondato il culto di *Venus Genetrix*.

Seppur idealizzato, Enea sembra agire secondo lo stile di vita romano, contemporaneo allo stesso poeta, cioè come un capo militare che conosce il valore del diritto e del culto religioso. E anche se i mercanti troiani, nel complesso, appaiono eticamente inferiori ai pastori-contadini del mondo italico, Virgilio li fa comunque passare per prestigiosi antenati, proprio perché in grado di dare solidità, di porre fondamenta stabili a un regno che sta per formarsi. In ciò appare evidente che il poeta ha voluto far vedere che l'imperialismo romano, che troverà in Augusto la massima espressione, non era autoctono (e come poteva esserlo con un popolo nettamente inferiore ai Greci?), ma importato *ad extra*, da profughi sopravvissuti miracolosamente all'immane strage compiuta dagli Achei, che si rivelarono più scaltri di loro (Dante dirà, parlando di Ulisse, più "perfidi"). I Romani sono "giusti" agli occhi del mondo proprio perché figli di persone che, pur essendo state sconfitte, erano molto valorose.

Che il culto religioso sia un *unicum* col diritto è un classico della cultura romana. In questo si differenziava da quella greca. Da tempo nessuno sostiene più che la religione romana sia un prodotto derivato, *sic et simpliciter*, di quella greca, in quanto entrambe attingono a tradizioni indoeuropee di molto precedenti a quello che viene definito il "classicismo greco-romano". Si pensi p.es. allo schema ternario che s'impone in maniera gerarchica su tutti gli altri dèi. Al massimo si può convenire sul fatto che la triade Giove-Marte-Quirino sia stata sostituita con quella di Giove-Giunone-Minerva grazie all'influenza matriarcale degli Etruschi.

Giunone comunque proteggeva i militari e Minerva gli artigiani e commercianti: di “femminile” avevano poco.

Virgilio doveva solo risolvere un problema diciamo di natura “teologica”. È vero che la triade Giove-Giunone-Minerva formava il nodo della religione latina, ma è anche vero che nell’*Iliade* Minerva (Atena) e Giunone non fanno assolutamente nulla per salvare i Troiani. Lo stesso Giove (Zeus) indica nel destino la fine inevitabile della città, anche se assicura che rinascerà altrove e persino più potente. Solo in un secondo momento le due dee, in maniera diversa, si riconciliano con gli Eneadi. Minerva infatti abbandonerà gli Achei dopo il furto compiuto da Diomede e Ulisse della sua statua (Palladio); inoltre non perdonerà Aiace d’aver strappato Cassandra dal suo santuario. Di qui la decisione di far naufragare la flotta greca una volta finita la guerra.

Quanto a Giunone, essendo protettrice di Cartagine, sapeva bene che questa sarebbe stata distrutta da una stirpe uscita dal sangue troiano e per un momento si era illusa, facendo sposare Enea con Didone, d’ingannare il destino. La tempesta di Eolo fu ordinata proprio da lei. E sarà sempre lei che indurrà Turno, re dei Rutuli, a muover guerra ai profughi troiani guidati da Enea, in quanto considerava inquinante la razza laomedontea per la stirpe italica. Tuttavia sarà poi Giove a obbligare Giunone a non intraprendere più nulla contro gli Eneadi.

I Troiani vennero puniti a causa del loro ateismo, ma anche i Greci per lo stesso motivo. Ecco perché i Romani, secondo Virgilio, sono destinati a superare tutti. La stessa scelta dell’aggettivo “*pius*”, attribuito a Enea, non è casuale: non indica soltanto la bontà umana, la profonda moralità personale, ma anche e soprattutto la *sensibilità religiosa*. Neppure suo padre Anchise (che si vantò in pubblico d’aver partorito Enea tramite Afrodite) rientrava in questa categoria: infatti morirà in Sicilia, senza poter vedere la terra promessa. Viceversa Enea, proprio a motivo della sua religiosità, gli verrà attribuita dagli dèi la responsabilità di una missione divina, che avrà ripercussioni sul mondo intero.

Nella propaganda filo-imperiale di Virgilio (che rifletteva, a sua volta, quella dell’ideologia dominante) Enea dà in un certo senso per scontato che senza il supporto della religione, lo schiavismo dell’impero romano non sarebbe stato in grado di reggersi in piedi. Non bastava infatti la forza, occorreva anche l’illusione, il misticismo che vela la realtà. Ecco perché qualsiasi forma di ateismo va espiata con sacrifici più o meno grandi.

Non era stato forse Cicerone che diceva che i Romani erano “il popolo più religioso del mondo” (*Sulla natura degli dèi*, 2,3)? Peccato che la *religio* romana (una parola che non trova equivalenti in greco) spesso

non era altro che un culto rigorosamente formale, per quanto basato su un patto di natura etico-giuridica. In tal senso i Romani la differenziavano dalla *superstitio* (cosa che oggi nessuna concezione ateistica farebbe). Tra uomini e divinità doveva esserci un patto vincolante, una forma contrattuale tra un inferiore e un superiore. Non a caso Cicerone parla di “pietà” come di “giustizia verso gli dèi”, non di “amore” (id. 1,41). Il culto è *dovuto*, non è libero, ed è conforme al *diritto del dio*, al quale si sarebbe dato ciò che gli spettava, ovviamente a condizione di ricevere, entro un certo lasso di tempo, quanto si attendeva in cambio. Il detto romano *do ut des* o *dabo cum dederis* erano affermazioni implicite in ogni culto. Il che ovviamente non impediva al romano, in caso di estrema necessità, di uccidersi o di lasciarsi uccidere senza difendersi pur di mostrare la fedeltà al patto d'alleanza. I Greci (vedi il caso di Prometeo) potevano ribellarsi agli dèi; i Romani no, anche se con Lucrezio (che denuncia il sacrificio di Ifigenia) si avvertono i primi accenti blasfemi nella letteratura latina.<sup>1</sup>

Tuttavia Virgilio doveva trovare nel poema una risposta all'angoscia provata dal popolo romano per le lunghe guerre civili, che avevano fatto pensare a una maledizione atavica, una sorta di peccato originale, contro cui si erano scagliati gli dèi. Nel I libro delle *Georgiche* egli si chiede se non sia sufficiente il tempo in cui i Romani espiano col loro sangue “lo spergiuro della Troia di Laomedonte”. Orazio invece attribuirà al delitto fratricida compiuto da Romolo la causa remota della tragedia sociale: il che non era del tutto sbagliato, in quanto in ogni civiltà il peccato d'origine sta proprio nell'abbandono del comunismo primitivo, più che altro nomade, a favore dei rapporti schiavistici, sempre stanziali e urbanizzati.

Ma come risolve il problema il sommo poeta? È noto che l'*Eneide* rovescia la cronologia omerica, in quanto corrisponde nei primi sei canti all'*Odissea* (il vagabondare di Enea) e negli ultimi sei all'*Iliade* (le lotte in territorio italico). Perché fa questo? Semplicemente perché il *politico* dev'essere superiore all'*etica*.

Già nella IV Bucolica aveva annunciato l'avvento di una nuova età dell'oro a partire dalla nascita di una sorta di bimbo messianico. Ora nell'*Eneide* lo dice esplicitamente: tale bambino è già nato ed è lo stesso Ottaviano. Lo fa dire ad Anchise nell'oltretomba (VI libro 789-94). Augusto va considerato come un “figlio del Divo”, il rappresentante di Gio-

---

<sup>1</sup>Da notare che questo carattere *giuridicistico* nel culto latino verrà sempre contestato, una volta acquisito dal cattolicesimo-romano, da parte della confessione ortodossa, sia nella variante greco-bizantina che in quella slava, più propense ad affermare il lato spirituale (pneumatico) della fede.

ve sulla Terra. L'incontro col padre Anchise e la visione dei futuri eroi romani costituiscono il nucleo centrale del poema, concepito dopo la battaglia di Azio (31 a.C.) per celebrare ed esaltare il principato di Augusto.

È questa la narrazione propagandistica, assolutamente mitologica dell'*Eneide*. È qui che si sostiene che, grazie ad Augusto e ai suoi discendenti, i Romani avranno l'onere e l'onore di sottomettere tutti i popoli al loro impero (*regere imperio populos*), imporre le leggi della pace (*pacique imponere morem*), risparmiare i vinti (*parcere subiectis*) e sconfiggere i superbi (*debellare superbos*) (id. 851-53). Roma ha ricevuto dagli dèi la missione di governare il mondo mantenendovi la pace secondo due opzioni possibili: la forza con chi non si sottomette e il perdono per chi si arrende. Augusto è colui che ha inverato al massimo grado questo compito: il culto della pax è dominante in tutto l'apparato propagandistico e ideologico della sua età aurea. Sulle monete sono frequentemente rappresentati, sul recto, Augusto, e sul verso la dea Pax, il cui culto fu introdotto a Roma proprio da Ottaviano, che le edificò l'Ara Pacis Augusta, celebrativa del titolo conferito all'imperatore nel 27 a.C. L'imperatore è quindi colui che, ripristinando la *pax deorum* e *in nomine deorum*, si fa garante d'inaugurare una nuova età dell'oro, abitata da un Pantheon di concetti personificati e divinizzati quali la Pietas, la Salus, la Libertas, la Victoria, la Iustitia, la Concordia, la Tutela..., tutte parole-chiave dell'ideologia augustea, la quale oggi, in stile americano, si sarebbe espressa come "esportazione della democrazia in tutto il mondo" o come "politica dei diritti umani", da imporre con le buone o con le cattive.

Ma che c'entra tutto questo col ritorno all'età saturnina dell'oro, di cui Virgilio nel poema si fa portavoce? Giove non prevale forse nettamente su tutti gli altri dèi? Ha forse bisogno come Zeus di dimostrare ogni volta che ha ragione? Il fatto è che per Virgilio l'età dell'oro non può fare a meno di quella del ferro per essere recuperata positivamente. Nell'epoca pre-schiavistica gli uomini, secondo lui, erano come bambini sprovveduti, passivi perché fatalisti, in balia delle forze naturali. Certo, le guerre civili sono state orribili, ma anche necessarie, in quanto han reso gli uomini più maturi. La natura non va presa *qua talis*, poiché può essere anche molto ostile. E se viene accettata come unica fonte di vita, rende l'uomo un *minus habens*.

È vero piuttosto il contrario, e cioè che il bisogno maturato nell'ambito dell'antagonismo sociale ha fatto nascere, progressivamente, grazie all'esperienza e all'ingegno, la varietà delle arti e delle tecniche, come lui stesso dirà nelle *Georgiche* (1,133). Questo perché esiste nella storia dell'umanità un elemento provvidenziale che recupera positivamente il negativo. In fondo che cos'è la provvidenza nella filosofia virgi-

liana se non il modo in cui il destino indica all'uomo il percorso che con la sua volontà deve compiere per superare ogni sorta di prove e giungere alla terra promessa? Le prove sono il prezzo del riscatto delle colpe (ateistiche) dei Troiani, le quali meritano una terribile punizione collettiva (catastrofica per l'intera città), anche se individualmente sono rintracciabili persone di tutto rispetto, eticamente solide, come p.es. il re Priamo. Poi da questo cataclisma sorgerà, grazie a Roma, una nuova civiltà, che prevede più giustizia, più equità, e proprio in nome della religione. Sarà lo stesso Anchise, nei Campi Elisi, a rivelare a Enea i segreti dell'universo (secondo le filosofie orfiche, stoiche e pitagoriche): un principio spirituale che lo pervade tutto e che obbliga a reincarnarsi più volte per potersi purificare definitivamente.

Ecco perché Enea (imitando, in questo, l'Ulisse del libro XI dell'*Odissea*)<sup>2</sup> è costretto a scendere negli inferi, dove solo l'ingresso è facile: in tal modo può mostrare la faticosa via da seguire (come poi farà Dante nella *Commedia*). La Sibilla Cumana<sup>3</sup> esige da lui un sacrificio

---

<sup>2</sup>L'imitazione in realtà è piuttosto relativa, in quanto in Ulisse la catabasi non è altro che l'ennesima avventura ai confini della realtà, in cui l'eroe greco, con lo stratagemma del montone nero sgozzato, induce le anime a venire da lui, fermo sulla soglia. A ciò era stato mosso dal desiderio di conoscere il suo destino personale, per la qual cosa aveva incontrato le anime di quanti già aveva conosciuto. Viceversa per Enea si tratta di un vero e proprio viaggio religioso per assecondare i voleri del Fato. Infatti Virgilio gli fa attraversare tutto l'aldilà, disegnandone una topografia, frutto in gran parte della sua fantasia poetica, soprattutto per quanto riguarda la divisione del mondo ultraterreno in due aree fondamentali, quella dei dannati e dei beati, oltre a una sorta di "limbo" in cui vagano le anime degli insepolti. Enea cerca risposte riguardanti le ragioni stesse del suo peregrinare: vuol sapere cosa ci sarà dopo Troia, vuol sapere perché ha dovuto abbandonare Didone, perché ha perso tanti compagni e persino il suo amato padre. E l'ombra di Anchise è lì a rispondergli. L'eroe troiano si trova non solo davanti al suo destino, ma anche e soprattutto a quello della sua stirpe, che coincide col destino di Roma.

<sup>3</sup>Intimamente legato alla città campana di Cuma, in cui la ciurma degli Eneadi approda, è il mito della veggente Sibilla Cumana, sacerdotessa di Apollo, presso il cui tempio, opera di Dedalo, viene consultata da Enea. Segno di un'ancestrale sapienza femminile connessa alla conoscenza di piante ed erbe medicinali, con cui p.es. addormenta il mostruoso cane Cerbero, che fa la guardia nell'Antinferno, la longeva e vergine sacerdotessa svolgeva la sua attività oracolare all'interno di una caverna, conosciuta appunto come "Antro della Sibilla". Qui trascriveva in esametri i suoi vaticini su foglie di palma, le quali, alla fine della predizione, erano mischiate dai venti che provenivano dalle cento aperture dell'antro, rendendo i vaticini "sibillini", cioè difficili da interpretare. La sua importanza era nel mondo italico pari a quella del celebre oracolo di Apollo di Delfi in Gre-

preparatorio (le esequie di Miseno<sup>4</sup>) e la consegna di un misterioso ramo tutto d'oro (un vischio? un simbolo dello spirito della quercia?) a Proserpina, moglie di Plutone, sovrani dell'Ade, il cui ingresso è vicino al lago Averno.<sup>5</sup> Grazie all'aiuto di Venere, Enea lo troverà nascosto in una foresta ombrosa, temuta dai residenti urbanizzati, in quanto disabituati a uno stile di vita primitivo. Qui infatti si rifugiavano gli schiavi fuggitivi, ma anche donne romane, più attaccate degli uomini al passato, vi si recavano per chiedere il dono della fecondità.

Singolare è l'incontro di Enea con Palinuro, tra le anime insepolti dell'Ade. Aveva già parlato della sua sorte nel libro V. Nocchiero di Enea, Palinuro era caduto nelle acque scure di notte, ingannato dal dio Sonno, mentre traghettava la flotta degli Eneadi verso l'Italia. Era rimasto per tre giorni in balia dei flutti e delle correnti, invocando invano il nome dei compagni. Poi un vento australe l'aveva condotto sulle spiagge italiche, dov'era stato catturato dagli abitanti del luogo, che l'avevano ucciso e rigettato in mare. Palinuro scongiura Enea di dargli degna sepoltura, ma la Sibilla rivelerà che il corpo non verrà mai più ritrovato. Pare che qui si compisse la profezia di Nettuno, che aveva dato a Venere il proprio beneplacito a trarre in salvo la flotta di Enea in cambio di una vittima: *Unum pro multis dabitur caput* ("caput" sta a significare il capo sacrificale da vittima immolata per la salvezza degli Eneadi).

In realtà la sua storia sembra incunarsi nel tema irrisolto della morte degli innocenti: Miseno punito da Tritone, i fanciulli morti anzitempo, le anime che si affollano presso la barca di Caronte, i suicidi, lo stesso Palinuro sono personaggi la cui fine è inspiegabile e non è consolata né

---

cia.

<sup>4</sup>Miseno era stato un trombettiere dell'esercito di Troia: era grande amico di Ettore. Nel III libro (239-240) è citato di sfuggita, quando manda il segnale ai compagni per attaccare le Arpie. Nel VI libro invece viene trovato cadavere, vittima d'indegna morte, voluta dal dio Tritone, invidioso della sua arte. Purtroppo Miseno aveva osato sfidarlo con la sua cava conchiglia. Enea costruisce un santuario per dargli sepoltura, e lo invoca perché gli sia concesso il "ramo d'oro" necessario per discendere agli Inferi.

<sup>5</sup>Cuma è posta in un territorio particolarmente fertile a motivo dell'adiacente area vulcanica dei Campi Flegrei, abitata fin dalla preistoria. È del tutto naturale che la presenza delle divinità venga collocata nei pressi di un vulcano. La città, che ospitava sull'acropoli il tempio di Giove, fu la colonia (fondata tra il IX e l'VIII sec. a.C.) che per prima diffuse in Italia la cultura greca, a partire dall'alfabeto calcidese, poi assimilato dagli Etruschi e dai Latini. Fu conquistata dai Sanniti nel 421 a.C., ma poi rimase sempre fedele ai Romani. Durante le guerre civili fu una delle più valide roccaforti che Ottaviano oppose a Sesto Pompeo, ma dopo la sua vittoria diventò un posto molto tranquillo.

dalla gloria né da una vita pienamente vissuta. Vengono trattati dal poeta come elementi utili a smorzare, umanizzandola, la scelta di campo ch'egli ha operato sul piano politico a favore dell'*establishment* augusteo. È un'ambiguità costante in tutto il poema.

Plutone mostrerà a Enea come si svolge la *giustizia distributiva*, quella che premia i meriti (nei Campi Elisi) e punisce le colpe (nel Tartaro). Qui l'eroe troiano incontra le immagini di tutti i più luttuosi e funesti mali dell'umanità, cui non può dare alcuna giustificazione, in quanto non possono collocarsi in uno stato di natura: *bellum* e *ius naturale* sono incompatibili. La furia bestiale della guerra e la cupidigia del possesso appartengono all'epoca di Giove non a quella di Saturno. Tale rappresentazione dell'aldilà fu una novità per i Romani, abituati a considerare i defunti sempre in maniera positiva, senza ovviamente escludere la presenza degli spiriti maligni.

Non è tuttavia paradossale che proprio mentre Virgilio appaia vicinissimo alla narrativa cristiana, ne sia in realtà lontanissimo? Quanti suoi temi si sono incontrati con la teologia petropaolina? Il peccato originale, la retribuzione ultraterrena, il ruolo della provvidenza che salva l'umanità dalla perdizione, la speranza di accedere a una nuova età aurea (il paradiso). Più di tutti questi temi, uno, in particolare, sarà davvero esaltato nel Medioevo, quello della Vergine che partorirà un bimbo eccezionale disceso dal cielo (IV Bucolica, 4,6-8.13-15). La Virgo è Astrea, figlia di Zeus e di Temi, risalita in cielo quando apparve l'età del ferro.

Senonché qui – bisogna ammetterlo – c'è una differenza abissale tra ideologia romana e dogmatica cristiana. Il bambino che deve nascere e riportare l'umanità alla primitiva condizione (in cui uomini e dèi saranno uguali) non vorrà affatto imporsi con la forza militare contro ogni forma di resistenza, poiché questa sarebbe stata una contraddizione in termini rispetto all'obiettivo da conseguire. La pace, la giustizia, la libertà o, in una parola, la democrazia o sono una libera conquista da parte del popolo, o sono soltanto demagogia, parole mistificatorie di chi ambisce al potere. Col che naturalmente non si ha intenzione di sostenere che il servaggio medievale fu la migliore alternativa possibile allo schiavismo romano. Si vuole semplicemente affermare che Virgilio non aveva gli strumenti culturali per andare oltre il suo tempo. O, se si preferisce, si lacerò in un conflitto interiore per il quale, vivendo egli in ambienti così prossimi al potere costituito, non avrebbe mai potuto trovare alcuna soluzione.

## Francesco d'Assisi

(1181 o 1182 - 1226)

Sulla scia del lavoro di F. Engels, *La guerra dei contadini in Germania* (cap. II), la storiografia marxista è solita attribuire allo sviluppo delle città la formazione dei movimenti pauperistici eretici nell'Europa del XII e XIII secolo. I primi cioè a essere considerati eretici dalla chiesa furono i borghesi, i mercanti, gli artigiani delle città, coloro che lottavano per le libertà comunali contro il potere politico ed economico dell'autorità ecclesiastica locale. “La borghesia medievale – scriveva Engels – esigeva anzitutto una chiesa a buon mercato. Reazionaria nella forma, come ogni eresia che nello sviluppo progressivo della chiesa e dei dogmi vede solo una degenerazione, l'eresia esigeva il ristabilimento della costituzione della chiesa cristiana delle origini e la soppressione del clero come casta esclusiva. Questo ordinamento a buon mercato eliminava i monaci, i prelati, la corte romana, in breve tutto ciò che nella chiesa era costoso”.

Naturalmente la borghesia non combatteva da sola ma in alleanza con la piccola nobiltà (già alle dipendenze dello sviluppo cittadino) e con ampi strati plebeo-contadini, i quali – dice ancora Engels – condividevano “tutte le esigenze dell'eresia borghese riguardo ai preti, al papato e alla restaurazione del cristianesimo primitivo, ma nello stesso tempo andavano infinitamente più lontano. Essi esigevano che fosse restaurata l'eguaglianza tra i membri della comunità, propria del cristianesimo primitivo, e che il riconoscimento di questa eguaglianza fosse una norma generale anche per la società”.

L'eresia plebeo-contadina si svilupperà autonomamente soprattutto nei secoli XIV e XV, combinandosi spesso con le sollevazioni popolari, ma l'attacco alla proprietà privata e l'aspirazione alla comunanza dei beni – spiega bene Engels – non oltrepasserà mai la pura e semplice organizzazione della beneficenza.

Di quest'ultima forma di eresia l'espressione più significativa, in Italia, fu quella del movimento apostolico-dolciniano, il quale prevedeva la strutturazione di una società libera basata sull'equa ripartizione delle terre della Valsesia e territori limitrofi. Viceversa, la maggioranza degli eretici estremisti di estrazione borghese, sostenendo che non può esistere una giusta distribuzione delle ricchezze in questo mondo, preferiva rinunciare a qualsiasi possesso: l'eguaglianza affermata, quindi, era solo “negativa”. A questo fa eccezione l'eresia borghese italiana più impor-

tante del XII secolo, quella di Arnaldo da Brescia, secondo cui era necessario rivendicare la secolarizzazione delle proprietà ecclesiastiche a vantaggio dei contadini, ovvero la soppressione dell'episcopato e del potere temporale dei papi, riportando così la chiesa alla sua originaria povertà evangelica.

In sostanza quindi l'insurrezione socio-religiosa delle eresie dei secoli XI-XV "nasceva immediatamente – come vuole G. Volpe – dalla vita, da quell'ordine sociale, da quella onnipresenza della chiesa d'allora, da quei contrasti di ceti e partiti. Ma, poiché il tempo era tempo di grande religione, così ogni moto si coloriva di religione ed anche la resistenza della chiesa terrena prendeva motivazioni religiose".<sup>6</sup>

La confraternita francescana non sfugge a questa interpretazione marxista: basti pensare che gli esponenti di maggior rilievo furono di origine o borghese (come Bernardo da Quintavalle e lo stesso Francesco, che tentò peraltro in gioventù di arruolarsi nella cavalleria) o aristocratica o intellettuale (come Giovanni Parenti, Alberto da Pisa, Elia da Cortona, Pietro da Catania, che era giurista). Ma, come per le altre comunità pauperistiche, in essa confluirono persone appartenenti anche ai ceti più umili, l'ingresso dei quali era inoltre favorito dal fatto che Francesco scoraggiava l'applicazione agli studi. Chi sapeva leggere poteva avere a disposizione i libri necessari per svolgere l'ufficio religioso; gli altri dovevano restare analfabeti.

Ispirandosi direttamente al Vangelo, Francesco di Bernardone redasse la sua prima Regola, quella cosiddetta "non bollata" nel 1221, per venire incontro all'esigenza di codificare la complessa esperienza di un movimento che ormai contava più di cinquemila aderenti. Gli aspetti salienti che qui brevemente riassumiamo sono quelli socio-economici ed etico-politici. Francesco descrive la sua "fraternità" sulla base di principi democratici, ma visti tutti a partire dall'uguaglianza negativa della "povertà assoluta".

I frati avevano l'obbligo del lavoro, altrimenti non mangiavano. Generalmente svolgevano mansioni di fatica o esecutive alle dipendenze di aristocratici, borghesi o artigiani. Non potevano comunque fare lavori considerati indegni come il cameriere, il dispensiere, il maggiordomo o simili. Lavorando sotto padrone potevano ottenere una remunerazione secondo le necessità, ma solo in natura, mai in denaro (che era ammesso unicamente per l'assistenza dei frati ammalati e dei lebbrosi). Se il bisogno era superiore alle disponibilità, il frate doveva ricorrere all'elemosina. La povertà insomma era assoluta, sia personale che collettiva. I frati

---

<sup>6</sup> *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, Firenze 1961.

potevano avere in uso gli strumenti di lavoro ma non in proprietà: l'unico possesso personale riguardava il cibo e il vestiario.

Sul piano dei rapporti etico-politici Francesco prevedeva anche qui l'uguaglianza di tutti i frati, privati di ogni potere o dominio: nessuno doveva essere chiamato "priere" (qui la critica è ovviamente rivolta alla regola benedettina, dove la funzione dell'abate priore era determinante in ogni aspetto della vita comunitaria); e l'obbedienza ai ministri non andava considerata assoluta ma relativa al bene (di nuovo è Benedetto a esser preso di mira). Nessun mandato, per Francesco, poteva essere considerato irrevocabile: in nessun momento e per nessuna persona. Esisteva inoltre la possibilità di essere espulsi dalla confraternita (che non doveva istituzionalizzarsi in un "ordine") e di predicare contro l'uso e le prescrizioni della chiesa romana.<sup>7</sup>

Dal principio negativo della povertà assoluta discendono anche altri principi etico-politici che, per quanto meno interessanti, alla fine risulteranno decisivi sia per l'accettazione pontificia della comunità, sia per la configurazione definitiva dell'ordine. Essi sono la non-resistenza al male, la rassegnazione, la concezione del peccato insito nell'uomo. In particolare Francesco ribadisce l'idea che il credente, sopportando con pazienza ogni sopruso, può sperare di ottenere una ricompensa ultraterrena.

Dunque, povertà assoluta e rassegnazione. La prima vista in antitesi agli abusi praticati non solo dal clero secolare ma anche dagli ordini monastici che, dietro il paravento della "comunione dei beni" (povertà individuale ma non collettiva) si erano notevolmente arricchiti, sfruttando i contadini al pari di un qualsiasi signore feudale. La scelta della rassegnazione è probabilmente il frutto di una considerazione politica fatta riguardo alla sorte cui spesso andavano incontro gli eretici e soprattutto i capi dei movimenti pauperistici di quel tempo: Arnaldo da Brescia fu impiccato; Liutardo morì suicida in un pozzo; Tanquelin, eretico belga, venne assassinato; Pietro di Bruys, che operava nel Mezzogiorno francese, gettato dalla folla sul rogo; la crociata contro gli albigesi, iniziata l'anno in cui Francesco fonda l'ordine e terminata all'epoca della sua morte, lascia sulle terre della Linguadoca ventimila persone trucidate.

Francesco non prometteva niente a nessuno. La sua protesta era sì di carattere sociale, ma – stando alle sue intenzioni originarie – doveva rimanere circoscritta a un numero limitato di persone: ecco perché non poteva trasformarsi in un'opposizione politica vera e propria. Tant'è che già nel 1212, cioè ben nove anni prima di scrivere la Regola non bollata,

<sup>7</sup> Da notare che il III Concilio lateranense del 1179 aveva interdetto ai laici la predicazione e anche il commento della Bibbia.

Francesco decise di andare in Siria a cercare il martirio fra i saraceni, e due anni dopo ci riprovò dirigendosi verso il Marocco. Smise di compiere questi vani tentativi solamente quando s'accorse che i turchi non erano così fanatici come venivano dipinti in Italia.

Furono anzi i crociati che, riconquistata Damietta, apparvero agli occhi del Poverello, come degli autentici barbari. Di qui la decisione di ritirarsi in solitudine presso i Luoghi santi di Gerusalemme. Fu solo per l'insistenza di un frate venuto dall'Italia a informarlo degli abusi di potere dei vicari generali dell'ordine ch'egli decise di ripartire.

Ma, a testimonianza del carattere individuale o di piccolo gruppo che doveva avere la sua protesta etico-sociale, ancora una volta – quando al primo capitolo generale si decise di costituire l'ordine anche all'estero – Francesco fece di tutto per poter emigrare in Francia. Cosa che gli fu impedita dalla resistenza del cardinale Ugolino d'Ostia, al quale lo stesso Francesco si era ingenuamente affidato per tenere sotto controllo la congregazione. Francesco insomma non riuscì affatto a prevedere l'ampliarsi del movimento e quando questo avvenne trovò moltissime difficoltà nel dargli un'organizzazione più articolata e soprattutto nel dirigerla. Spesso anzi affidò l'amministrazione delle province e addirittura dell'intero ordine a persone che gli erano quasi del tutto ostili, anche se a volte – è vero – sapeva trovare la necessaria forza morale per ripristinare la fedeltà agli autentici principi (vedi, in questo senso, il suo rapporto col ministro generale Giovanni da Staccia).

Francesco fu costretto a chiedere l'intervento del cardinale Ugolino – che perorò la sua causa al cospetto di papa Innocenzo III – per poter mediare i contrasti scoppiati all'interno della comunità sull'interpretazione della prima Regola. Il papa, dopo aver considerato la Regola un'evidente assurdità se vissuta all'interno della società comunale, decise, su consiglio del cardinale, di approvarla oralmente, permettendo che i frati fossero tonsurati, cioè riconosciuti quasi ufficialmente. Considerando che, a differenza degli altri eretici, essi avevano chiesto l'*imprimatur* della chiesa, il papa non si lasciò sfuggire l'occasione, una volta superata l'iniziale diffidenza, di strumentalizzare l'iniziativa per i suoi interessi di potere. Interessi che, come sottolinea Gramsci, consistevano nel fatto che “i diversi ordini religiosi rappresentavano la reazione della chiesa (comunità dei fedeli o comunità del clero), dall'alto o dal basso, contro le disgregazioni parziali della concezione del mondo (eresie, scismi ecc. e anche degenerazione delle gerarchie)”.<sup>8</sup>

Nel frattempo il cardinale continuò ad appoggiare l'ala francescana contraria alla povertà assoluta, tanto che Francesco, allorché scris-

<sup>8</sup> *Quaderni del carcere*, ed. Einaudi, p. 2086, ma vedi anche le pp. 748-9 e 1384.

se una lettera *Al capitolo generale e a tutti i frati*, raccomandando di non violare la Regola non bollata, si rese subito conto che se non l'avesse riscritta, sarebbe presto finito in netta minoranza. Il *placet* orale del papa non aveva sortito l'effetto sperato. E così, temendo la disgregazione dell'ordine, Francesco revisionò la prima Regola, facendosi approvare per iscritto quella nuova da papa Onorio III, il quale assegnò lo stesso cardinale al movimento con la funzione di "governatore, protettore e correttore".

L'integrazione era compiuta. Già dalla disposizione gerarchica voluta dal pontefice si può comprendere il contenuto della Regola bollata, scritta appena due anni dopo la precedente. I ministri vengono considerati al disopra della comunità: soltanto a loro spetta il compito di accettare o rifiutare le richieste di adesione. Viene istituito il ministro generale dell'ordine, eletto dai ministri provinciali e dai custodi (quest'ultimi disponevano di molto potere esecutivo e amministrativo). La carica di ministro generale non era a vita, ma per la sua elezione i frati non potevano più partecipare in modo decisivo. In nessun caso era lecito uscire dall'ordine una volta terminato l'anno di noviziato: occorreva un permesso speciale del papa. I frati inoltre dovevano restare sottomessi al vescovo della diocesi locale per quanto riguardava la predicazione (che intanto era diventata un ufficio particolare).

Sotto questo aspetto il principio della povertà assoluta veniva naturalmente ad acquistare un significato meno polemico nei confronti del sistema e quindi più facilmente soggetto a modificazioni. Come in effetti sarà. Anche i Francescani infatti si adatteranno alla norma benedettina della povertà individuale ma non collettiva. Il fatto è che i principi della Regola non bollata potevano essere vissuti solo da un ristretto numero di persone con esigenze molto limitate e in un ambiente pressoché isolato.

L'ideale francescano originario avrebbe potuto meglio realizzarsi in una comunità eremitica situata nel deserto, ma anche in questo caso il valore della povertà assoluta avrebbe potuto trovare il suo senso solo all'interno di una comunione dei beni. Gli stessi *Atti degli apostoli* documentano che fra i primi cristiani non c'era povertà ma condivisione dei beni comuni nell'uguaglianza sociale. Nemmeno fra i discepoli di Gesù è mai esistita la povertà assoluta: non è forse vero che il collegio dei Dodici disponeva di una cassa comune il cui amministratore era l'Iscriota? Il disprezzo di Francesco per il denaro probabilmente risente del pessimismo dualistico manicheo che allora permeava l'eresia più popolare, quella catara. Temendone l'abuso Francesco ne impediva letteralmente l'uso, non rendendosi conto che l'alternativa alla società feudo-ecclesiale e neo-borghese non stava né nella pura e semplice povertà assoluta, né in

una comunione di beni finalizzata alla mera sopravvivenza.

La regola francescana fu comunque l'unica a essere omologata nel corso dei secoli XII e XIII. Tutte le altre furono costrette dal IV Concilio lateranense a rifarsi alle regole già esistenti di Agostino e Benedetto. Gli stessi Domenicani non poterono sottrarsi a questo canone.

Francesco era stato sconfitto su tutti i fronti (non a caso fu dichiarato santo nel 1228, ad appena due anni dalla morte). Il suo Testamento spirituale ne è la riprova. Qui il riferimento alla povertà assoluta è più che altro formale. Sostanziale invece è il riconoscimento del potere quasi assoluto del ministro generale e del cardinale, e sul piano amministrativo dei custodi. Francesco inoltre chiede ai frati di obbedire ai preti anche se indegni e vieta qualsiasi interpretazione sia della Regola bollata che del Testamento. Il concetto di peccato strutturale all'uomo, che aveva inficiato inizialmente l'esigenza di una piena democrazia sociale, portò dunque "l'araldo di dio", provato oltre le sue forze, ad accettare l'istituzione di un ordine rigidamente gerarchizzato.

Gli ultimi anni della sua vita sono soltanto un penoso calvario, fisico e psicologico. Il frutto più sublime di questo periodo è, come noto, il *Cantico di frate sole* (o delle creature), preceduto dalle *Lodi di Dio altissimo*, che restano però più astratte. Il *Cantico* è il bilancio di una vita intera, estremamente sofferta e dilaniata da interiori contraddizioni. Vi si intersecano molteplici livelli: da quello ontologico, laddove si afferma una differenza qualitativa molto accentuata, senza mediazioni, fra uomo e dio; a quello estetico-teleologico, laddove Francesco parla della natura come vero riflesso della perfezione divina (da qui peraltro nascerà nel futuro francescanesimo il particolare interesse filosofico per la "materia").

Su questa valorizzazione della natura molto è stato scritto: si è persino arrivati a dire che il *Cantico* in realtà non è che un "Inno al Sole". Se è così, certo Francesco non aveva in mente di offrire delle ipotesi geogoniche, sostenendo che dal Sole dipende tutta la vita terrena (vi è forse qui un'anticipazione delle teorie copernicane?). Probabilmente non s'era neppure accorto che considerando il Sole come unico simbolo materiale della luce divina, egli veniva a contrapporsi politicamente (seppure in modo indiretto) alla ben nota tesi di Innocenzo III, per cui soltanto il papa poteva paragonarsi al Sole (mentre l'imperatore doveva accontentarsi della Luna).

Tuttavia, in questo *Cantico* la contemplazione della perfetta armonia della natura non riesce ad attenuare il pessimismo di Francesco sulle capacità umane di liberazione. Nel testo – soprattutto negli aspetti di tipo filosofico, pedagogico, etico e autobiografico – la soluzione prospettata per la crisi del suo tempo diventa sempre più quella dell'umiltà e

della totale rassegnazione. “Laudato sii, per quelli che perdonano per lo tuo amore” – recita il giusto sofferente, consapevole che la morte accomuna ogni uomo e che non sfuggirà al castigo eterno (la “morte seconda”) chi al perdono vuole rinunciare.

Dopo il parziale fallimento della crociata anti-albigese, la chiesa si affidò agli ordini mendicanti (francescano e domenicano) per estirpare l’eresia catara, ma solo con l’istituzione del tribunale dell’Inquisizione (diretto soprattutto dai Domenicani) essa riuscì nel suo intento.

I Francescani intanto si erano già divisi in due correnti. Per iniziativa di frate Elia da Cortona (poi scomunicato) i conventuali, appoggiati dall’autorità ecclesiastica, presero il sopravvento sugli spirituali, allentando il voto di povertà e interpretando la Regola bollata non in modo letterale. Essi s’impiantarono nelle città e, basando la propria predicazione su una cultura universitaria, lavoravano per fornire uno statuto spirituale alle nuove attività intellettuali, giuridiche, artigianali e commerciali: nessun mestiere, secondo loro, poteva impedire al credente di raggiungere la salvezza. Per cui arriveranno a legittimare il profitto del mercante e alcune forme legalizzate d’usura (come i monti di pietà), che pur cercavano di ovviare agli abusi della proprietà privata.

Per capire quanto stretti fossero sin dall’inizio i loro legami con gli interessi della curia pontificia, basta vedere quale parte di rilievo ebbe Matteo d’Acquasparta, generale dell’ordine, nel preparare la missione “pacificatrice” di Carlo di Valois, in Firenze, voluta da Bonifacio VIII (1301).

Fu in questa corrente, nell’ambiente tranquillo del chiostro, che maturarono i celebri *Fioretti di s. Francesco*. Qui l’eco delle lotte trascorse all’interno dell’ordine viene completamente subissata dalle molteplici immagini miracolistiche che mitizzano il Poverello d’Assisi.

Le stesse numerose biografie del santo sono più che altro leggendarie, a partire da quella più antica, redatta da Tommaso da Celano nel 1228-29, che propone imbarazzanti lodi persino di personaggi scomodi come frate Elia. Nel 1260 il capitolo generale affidò al nuovo ministro generale dell’ordine, Bonaventura, il compito di redigere una nuova biografia, che fosse ufficiale e che obbligasse a bruciare tutte le precedenti. La *Leggenda Maior* del 1266 diventa così il testo definitivo su Francesco: praticamente concluso era il processo di “normalizzazione”.

Ben diverso è il contenuto degli scritti della corrente radicale degli spirituali, capeggiata da Pietro Olivi e Ubertino da Casale. L’aspra battaglia anticuriale e antigerarchica costerà loro l’accusa di eresia. In particolare va ricordata l’opera di Giovanni Parenti, *Le mistiche nozze di s. Francesco con Madonna Povertà*, ove netta è la condanna degli eccle-

siastici compromessi col potere economico e politico.

Ma forse il documento più autorevole della letteratura “spirituale” fu quello scritto dal capo dei fraticelli, l’ala più ribelle dei radicali: la *Storia delle sette tribolazioni dell’ordine dei Minori*, di Angelo Clareno. Qui l’involuzione dell’ordine viene descritta con spirito fortemente polemico. Questi Francescani si diffusero nell’Italia centro-orientale e in Provenza. A Marsiglia, nel 1318, alcuni di loro finirono sul rogo. Altri confluirono nella corrente millenaristica di Gioacchino da Fiore.<sup>9</sup> Persino un papa simpatizzò per gli spirituali, il famoso Celestino V, che solo dopo pochi mesi di triregno decise di dimettersi (caso unico nella storia del papato), sostituito da Bonifacio VIII, e che per questo gesto Dante metterà nel suo *Inferno* fra gli ignavi (cfr. *Avventura di un povero cristiano* di I. Silone).

Col passare dei secoli il francescanesimo ebbe sempre più fortuna. La possibilità che l’Assisiave aveva offerto di vivere “nudi seguendo Cristo nudo” in una società sempre più “borghese” attirava persone di ogni cetto sociale e rango politico. In sette secoli quest’ordine diede alla chiesa 2.500 vescovi, 90 cardinali e 5 papi. Poté annoverare nel terzordine statisti come Carlo V e Maria Teresa d’Austria, scrittori come Dante, Petrarca e Cervantes, artisti come Giotto, Michelangelo e Raffaello, musicisti come Palestrina, Liszt e Gounod, scienziati come Volta e Galvani, navigatori come Cristoforo Colombo, filosofi come Ruggero Bacone, Duns Scoto e Guglielmo di Ockham, e tutti i papi contemporanei a partire da Leone XIII.

L’agiografia borghese si è servita abbondantemente del francescanesimo per condannare solo moralmente l’abuso delle ricchezze e quindi per confermarlo politicamente. Non deve apparire strano il destino di un uomo sottoposto alla medesima strumentalizzazione del “modello” cui diceva di volersi ispirare. È un destino necessario, inevitabile. Benché avesse lottato tutta la vita per impedirlo, Francesco lasciava la porta aperta alle interpretazioni più disparate del suo messaggio. Alla resa dei conti trionfarono quelle che riuscirono a trovare un appoggio concreto nel sistema socio-economico di quel tempo. Le altre interpretazioni vennero ben presto dimenticate. La borghesia ha il terrore di ricordare il suo passato rivoluzionario, soprattutto non sopporta il ricordo di tutte quelle critiche globali che investono i meccanismi economici e politici dell’intera società. Di Francesco preferisce ricordare, oltre naturalmente al rigorismo ascetico-morale, l’opposizione politica particolarmente moderata.

---

<sup>9</sup> Vedi, a questo proposito, l’*Introduzione al vangelo eterno*, di Gerardo di Borgo s. Donnino.

La “questione francescana” si riapre nel secolo scorso, quando storici, in massima parte non cattolici, scovano documenti e codici che si credevano scomparsi. Il testo di Paul Sabatier, *La vita*, ha fatto scuola. Persino il cinema ha recepito questa riscoperta: Zeffirelli ha riproposto l’immagine edulcorata di Francesco costruita da Bonaventura; le due opere della Cavani fanno pensare più alla Leggenda dei tre compagni; molto interessanti sono la lettura che fa dei *Fioretti* Roberto Rossellini e l’episodio della predica agli uccelli in *Uccellacci uccellini* di Pasolini.

## **Francesco Petrarca**

(1304 - 1374)

Nasce ad Arezzo nel 1304, dove il padre, notaio fiorentino di parte bianca, si trovava in esilio. A otto anni si trasferisce con la famiglia ad Avignone (Provenza), dopo che il padre era stato chiamato a svolgere la sua professione presso la curia (nel 1305 era diventata sede papale). Per volontà paterna inizia gli studi giuridici (Montpellier e Bologna), ma al diritto preferisce letteratura e poesia.

Nel 1326, morto il padre, torna ad Avignone, libero di disporre della propria vita: il padre gli aveva lasciato un modesto patrimonio. Finito il quale egli deciderà di prendere gli ordini ecclesiastici minori, aspirando a varie cariche e benefici, al fine di assicurarsi quella indipendenza economica che gli consentisse di dedicarsi agli studi. Fino al 1343 resterà ad Avignone, prestando servizio presso la curia. Il suo interesse culturale principale sono i classici latini (Cicerone, Livio, Virgilio), i padri della chiesa (Agostino) e i poeti in volgare (rimatori provenzali, lirici stilnovisti).

Nel 1327 incontra Laura de Sade, che avrebbe voluto amare e che ricorderà e rimpiangerà per tutta la vita. Laura era già sposata e non corrispose mai all'amore del Petrarca.

A partire dal 1333, sospinto dall'ansia di nuove conoscenze umane e culturali, compie molti viaggi a Parigi, nelle Fiandre, in Germania e a Roma. A Liegi ritrova due orazioni di Cicerone, dando inizio alle scoperte umanistiche dei testi classici e dei codici antichi.

Dal 1337 al 1353 si ritira in solitudine a Valchiusa (presso Avignone), dedicandosi alla meditazione e all'attività letteraria. Nel 1340 riceve dal Senato di Roma l'incoronazione poetica per la sua elevata cultura e per le sue eleganti opere latine. Ritornato ad Avignone, resta profondamente colpito nel vedere il fratello entrare nei Certosini. In effetti anche il Petrarca avvertiva il bisogno di vivere un'esperienza spirituale più intensa, ma si sentiva incapace di compiere un passo così impegnativo.

Nel 1347 decide di recarsi a Roma per manifestare la propria ammirazione a Cola di Rienzo, proclamato tribuno del popolo, in procinto di realizzare un regime di libertà democratica. Petrarca sognava la restaurazione di una repubblica romana di grandezza pari all'antica. Egli tuttavia, saputo che la rivoluzione si stava mettendo male, preferì fermarsi a Parma. Qui ricevette la notizia che Laura era morta di peste (il 1348 fu l'anno della terribile peste in tutta Europa).

Nel 1350 stringe amicizia (coltivandola in seguito) col Boccaccio a Firenze. Nel 1353 abbandonava definitivamente la Provenza per l'Italia (otto anni a Milano presso i ghibellini Visconti, poi Padova, Venezia... fino ad Arquà, dove muore nel 1374).

### **Filosofia di vita e poetica**

Petrarca non fu legato a una corte o città particolare: non gli interessava né la mentalità municipale né la partigianeria politica. Nato in esilio, vissuto all'estero (Avignone), ospitato presso signori e città diverse (per la sua chiara fama), preferiva non mettere radici da nessuna parte, ed essere libero da preoccupazioni economiche. Quando fa politica non si lascia coinvolgere personalmente negli avvenimenti (anche se lo è emotivamente): compone canzoni con cui ammonisce città e signori, fa da paciere in una guerra tra Genova e Venezia, scrive lettere di esortazioni e consigli a papi, imperatori, a Cola di Rienzo, ai dogi veneziani...

Per i suoi contemporanei era conosciuto come il grande erudito, capace di coordinare una vasta rete di letterati e scrittori italiani e stranieri. Le sue lettere (veri e propri saggi critici) venivano copiate e studiate. Prima di essere incoronato in Campidoglio (soprattutto per il poema *Africa*), chiese d'essere esaminato con pubblica solennità dal re di Napoli, Roberto d'Angiò.

Tuttavia il Petrarca non ebbe mai alcuna intenzione di rivolgersi al pubblico non intellettuale. Lo dimostra il fatto che le uniche due opere in volgare che scrisse furono il *Canzoniere* e i *Trionfi*. Tutte le altre (poema *Africa*, lettere, compilazioni dottrinali, trattati polemici, operette religiose e psicologiche) furono scritte in latino, e solo per queste opere egli era diventato famoso. A differenza degli scrittori del Duecento, legati all'esperienza comunale, e quindi alle esigenze dei nuovi ceti borghesi di conoscere e di educarsi usando il volgare, il Petrarca vuole parlare a una casta internazionale di intellettuali, politici, funzionari, cioè alla forza dirigente dell'Impero, della Curia avignonese, delle Signorie nascenti.

Egli visse in un periodo in cui al declino delle vecchie istituzioni (Chiesa e Impero) si andava aggiungendo la crisi della prima società borghese: il Comune, che stava per essere sostituita dalle Signorie, il cui potere era detenuto da singole famiglie (o da oligarchie). Da un lato accetta abbastanza tranquillamente la fine dell'istituzione comunale e lo sviluppo delle Signorie; dall'altro però vorrebbe che le Signorie, liberatesi dall'ingerenza dell'Impero e della Chiesa, si alleassero tra loro per restaurare la Repubblica della Roma antica, vista non come "culla" dell'Impero e della Chiesa, ma in sé e per sé, cioè come civiltà ricca di

virtù, di eroismo, di forza morale (una civiltà alternativa a quella medievale). Ammirando il mondo classico per quello che era stato, egli anticipava un atteggiamento tipico dell'Umanesimo.

Altri aspetti del suo pensiero politico i seguenti: considerava l'istituzione dell'Impero adatta al mondo germanico, ritenuto primitivo e barbarico, ma non all'Italia. Nella canzone *Italia mia* esorta i principi e signori italiani a cacciare dal loro suolo le milizie mercenarie germaniche. Auspicava inoltre il ritorno della chiesa alla primitiva purezza evangelica (di qui la condanna del potere temporale dei papi e della corruzione avignonese: non a caso era favorevole al ritorno della sede pontificia a Roma).

Forte è nel Petrarca l'insoddisfazione artistica, ovvero la tendenza maniacale alla perfezione. Avendo un animo sensibile e inquieto, rivede di continuo le sue opere, a volte per tutta la vita. Alcune di esse restano incompiute.

Questa insoddisfazione la si ritrova, a livello psicologico, nella sua opera autobiografica più significativa: *Secretum*. Nel 1336, salendo sul Monte Ventoso in Provenza, ebbe una specie di crisi mistica: comprese che l'amore per le cose terrene (Laura) e l'ambizione artistica (desiderio di gloria) lo allontanavano dalle cose essenziali, profonde, religiose. Nel libro *Secretum* egli s'immagina di parlare con s. Agostino, ammettendo la propria colpa: l'accidia (cioè lo scarso entusiasmo nella ricerca del bene), ma riconosce anche di non avere la forza per cambiare vita (come appunto s. Agostino o il fratello Gherardo, fattosi monaco).

Laura quindi viene considerata come un oggetto di tentazione, che attrae (a partire dal 1327) e che respinge (a partire dal 1336). Tuttavia, dopo il *Secretum*, Petrarca fa voto di castità e passa a trattare argomenti di carattere religioso, benché fino alla morte l'ascetismo non riuscirà mai a prevalere sull'ambizione.

## Opere letterarie

Il *Canzoniere* consiste di 366 liriche (sonetti, canzoni...) che vanno dal 1330 circa fino alla morte del poeta. Sono poste in un ordine sia tematico che cronologico, non del tutto chiaro. Sono scritte in volgare. Lo stile è chiaro, essenziale, apparentemente semplice (il lessico è volutamente ricercato ma preciso, con esclusione dei termini troppo realistici). La forma è colta, aristocratica, melodiosa, musicale, rigorosamente uniforme: per secoli sarà il modello della lirica italiana. Petrarca si servì, fondendoli in maniera assolutamente originale, dei poeti provenzali in lingua d'Oc, degli stilnovisti, dei poeti latini. Il poema è diviso in due se-

zioni: rime in vita e in morte di Laura. L'amore per Laura è infatti il tema dominante della raccolta, anche se l'unico vero personaggio è lo stesso Petrarca, col suo lungo soliloquio intorno a una passione esclusiva.

L'amore per Laura è quindi idealizzato ma resta molto umano, caratterizzato da tormenti passionali, dolore per la morte di lei, malinconia del ricordo, contrasto tra amore e coscienza religiosa... Laura è una figura totalmente trasfigurata dalla sua fantasia artistica: simulacri, feticci, simbologie e nostalgie sostituiscono l'oggetto del desiderio. Laura viene considerata dal poeta come occasione per riflettere su di sé, soprattutto sul contrasto tra intelletto (che vede quel che si dovrebbe fare) e volontà (che non può o non vuol fare quello che l'intelletto vede). Petrarca infatti è combattuto fra il desiderio di una vita mistico-spirituale (qui sta la sua coscienza *religiosa*) e l'attaccamento alle cose terrene: l'amore per Laura e la gloria artistica (qui sta la sua coscienza *laica*). Il suo dramma interiore consiste appunto nel fatto che non riesce a decidersi in maniera coerente né per un aspetto né per l'altro. Alla fine di questo "diario malinconico", il poeta – già avanti negli anni – pensa che se Laura fosse vissuta ancora, l'amore non corrisposto si sarebbe trasformato (vinta la passione dei sensi) in una tenera amicizia reciproca.

Vi sono anche poesie d'ispirazione *religiosa*, dedicate soprattutto alla Vergine; poesie dal contenuto *politico*: due canzoni in particolare: *Spirto gentil...*, con cui auspica la restaurazione dell'antica grandezza di Roma: e *Italia mia...*, con cui esorta i principi italiani a bandire dal loro suolo le milizie mercenarie germaniche; poesie *anticlericali*: contro la corruzione della curia di Avignone; poesie ispirate al sentimento dell'*amicizia*: vedi ad es. i sonetti dedicati al card. Giovanni Colonna.

*I Trionfi* sono un pometto didattico-allegorico, anch'esso scritto in volgare, col metro della terzina, costituito da una serie di visioni, in analogia (a livello strutturale) alla *Divina Commedia*. Iniziato forse nel 1352, mai veramente finito. Diviso in sei *Trionfi* che descrivono la storia simbolica delle vita umana:

- nel *Trionfo d'Amore* il poeta sogna la figura del dio Amore su un carro di fuoco, seguito da una numerosa schiera di illustri vittime dell'amore passionale (Cesare, Enea, Achille, Dante, Virgilio...). Ad un certo punto appare al poeta Laura, che suscita nel suo animo un vivo sentimento d'amore, per cui anch'egli si unisce alla schiera che col carro giunge all'isola di Cipro, dove Amore celebra il suo Trionfo e l'uomo è sconfitto;

- nel *Trionfo della Pudicizia* il poeta rappresenta le virtù di Laura che si oppongono vittoriosamente alla forza di Amore. Laura, insieme a Lucrezia, Penelope, Didone..., libera i prigionieri portandoli nel tempio

della Pudicizia a Roma;

- nel *Trionfo della Morte* il poeta rievoca la morte di Laura e il fatto ch'essa gli apparve in sogno, subito dopo la morte, per dirgli che l'aveva sempre amato ma che non aveva potuto manifestarlo per difendere la propria onestà e la salvezza di entrambi;

- nel *Trionfo della Fama* il poeta elenca una lunga serie di personaggi famosi per le loro azioni valorose o per le loro opere di pensiero e poesia;

- nel *Trionfo del Tempo* il poeta medita sulla fugacità del tempo e sulla vanità delle cose umane;

- nel *Trionfo dell'Eternità* il poeta canta la sua fede in Dio e la sua aspirazione al valore eterno delle cose.

L'opera è artisticamente disorganica, priva di una forte ispirazione poetica. Le liriche migliori sono quelle dedicate a Laura.

In alcune opere in latino per la prima volta il Petrarca delinea un modo nuovo di concepire i rapporti tra civiltà greco-latina e cristiana. La prima non viene più vista in antitesi alla seconda o come semplice preparazione. La salvezza per il Petrarca viene sempre dalla fede, ma i filosofi e scrittori antichi, pur non avendola, hanno dimostrato – secondo lui – un'altissima sapienza che va valorizzata in quanto tale, non in diretto rapporto alla sapienza cristiana. Anzi la sapienza del mondo antico può aiutare anche il cristiano ad approfondire la sua fede. In questo il Petrarca anticipa l'Umanesimo e il Rinascimento. Scrive in un latino più vicino a quello classico che a quello medievale.

La maggiore delle opere latine è *Africa*, anche se la più significativa per comprendere la personalità del poeta è *Secretum*. *Africa* è un poema epico, mai portato a definitivo compimento. Narra la fine della seconda guerra punica, cioè le eroiche imprese di Scipione l'Africano contro Annibale. È priva di vera ispirazione poetica, anche perché il poeta, essendo soprattutto un lirico, difettava di sentimento epico.

Nell'opera *Sull'ignoranza sua e di molti*, egli difende l'atteggiamento di chi ripone la cultura non nell'analisi psicologica di sé, ma nella conoscenza della natura (di qui le sue simpatie per le *Confessioni* di Agostino).

Da notare che il Petrarca fu considerato il modello inimitabile della poesia d'amore fino a Leopardi (ma alcuni critici ritengono sino a Montale).

## **Il Petrarca e le ragioni di vita**

Il Petrarca è la testimonianza lampante di due cose:

- in una società borghese la vita individualistica, slegata dalle vicende delle masse popolari, anche se non ricerca il profitto economico, non riesce a liberarsi dall'ambizione di primeggiare in qualcosa (nel suo caso si trattava della gloria letteraria, artistica),
- la religione è impotente a risolvere il contrasto psicologico determinato dalla consapevolezza di vivere una vita non conforme alle esigenze di giustizia e di libertà del tempo.

Il Petrarca cioè ha cercato, vanamente, nella religione (seppur non in maniera totalizzante) la risposta sia all'insoddisfazione che crea una vita individualistica da intellettuale borghese (benestante), sia all'esigenza di perfezione morale, di giustizia e di pace ch'egli avvertiva con una certa intensità e sensibilità (forse un po' astratta ma sicuramente sincera, onesta).

Tuttavia, se il Petrarca non ha avuto la decisione di un Agostino d'Ippona o di un Francesco d'Assisi nell'affrontare il suo problema esistenziale, ciò non gli va attribuito come un limite o un demerito, ma semmai come un pregio, una qualità umana, poiché in tal modo egli ha evitato o di cadere in una qualche forma di alienazione (Francesco) o di farsi responsabile dell'intolleranza nei confronti di altre religioni e ideologie (Agostino).

Indubbiamente la storia della sua vita impone una riflessione che è ancora di attualità, relativa alla "grandezza" o all'importanza di un intellettuale per la società del suo tempo. Che cosa rende "grande" un intellettuale? Il talento artistico o il contatto col pubblico? La ricerca filosofica della verità o l'impegno politico per la giustizia? L'interesse scientifico o l'amore per la cultura? Ovviamente l'ideale sta nel cercare un equilibrio fra tutte queste cose. Però un primato esiste, ed è quello di avere sempre a cuore le necessità degli "ultimi", quello cioè di non scordarsi mai che le sofferenze degli oppressi, dei marginali, sono sempre un motivo sufficiente per ripensare la credibilità e il valore di tutti i propri ideali. Solo in virtù di questa attenzione, il talento acquista concretezza, la giustizia e la verità non sono un vuoto parlare, la politica è davvero rivoluzionaria e la cultura diventa accessibile a tutti.

## Giovanni Boccaccio

(1313 - 1375)

Nasce a Certaldo, presso Firenze, da un mercante fiorentino. Era un figlio naturale. Quasi tutti i dati sulla sua biografia giovanile sono incerti. Si sa però che il padre lo inviò a Napoli a far pratica presso una potente compagnia mercantile fiorentina: i Bardi, che dominavano le finanze della corte angioina. Ma il giovane Boccaccio manifesta nel 1334 l'intenzione di dedicarsi completamente agli studi letterari.

In ogni caso presso quella corte ha la possibilità di ampliare notevolmente il campo della propria esperienza intellettuale e culturale. S'innamora anche di una gentildonna napoletana, da lui celebrata in versi e prosa sotto il nome di Fiammetta. Il vero nome di questa donna è incerto. L'amore, in un primo momento corrisposto, finirà per volontà di lei. Durante il periodo napoletano Boccaccio scrive le sue prime opere letterarie.

Nel 1340, in seguito al fallimento del banco dei Bardi, il Boccaccio è costretto a tornare a Firenze. In 15 anni scrive molte opere, fra cui il *Decamerone*, che è la principale. All'inizio del suo soggiorno fiorentino vive in ristrettezze economiche, ma dopo qualche tempo, anche per la fama acquistata con le sue opere, ottiene vari incarichi da parte del Comune, soprattutto come ambasciatore.

Stringe amicizia col Petrarca: questo legame però lo porta ad allontanarsi dall'attività letteraria in volgare e dalle sue stesse opere giovanili, e a dedicarsi allo studio degli scrittori classici e a scrivere opere in latino.

Nel 1362 ha una forte crisi religiosa. In quell'anno un monaco certosino, in nome di un suo confratello morto in fama di santità, lo esorta a ripudiare le sue opere profane e licenziose, al fine di salvarsi l'anima nell'aldilà. Il Boccaccio, che già da qualche anno, ormai stanco e malato, si era dato a una vita più raccolta e meditativa (prendendo anche gli ordini minori), rimane così impressionato che pensa addirittura di bruciare tutte le sue opere, incluso il *Decamerone*. Sarà lo stesso Petrarca a dissuaderlo, mostrandogli che non vi era contrasto tra fede cristiana, insegnamento degli antichi e amore della poesia.

La vita del Boccaccio continua prevalentemente a Firenze, fra una missione diplomatica e l'altra. Nel 1373 il Comune della città gli offre l'incarico di commentare pubblicamente la *Divina Commedia*, ma dopo i primi 17 canti dell'*Inferno*, decide di ritirarsi, malato, a Certaldo, do-

ve muore nel 1375.

### **Concezione di vita e poetica**

Nel periodo giovanile la formazione culturale del Boccaccio avvenne entro una mondana società aristocratico-borghese (da autodidatta) e non nel severo ambito delle università e delle biblioteche.

Egli appare costantemente rivolto verso la rappresentazione (psicologica e realistica) della concretezza della vita quotidiana borghese, con i suoi vizi e le sue virtù (cosa che non interessò né Dante né Petrarca). Boccaccio rimase per lo più estraneo ai temi etico-religiosi.

Fiammetta non rappresenta la donna angelicata degli stilnovisti e di Dante, né una creatura superiore come Laura per il Petrarca, ma è una donna completamente terrena e sensuale, che si lascia corteggiare e sedurre, che tradisce con relativa disinvoltura.

Nelle opere giovanili vi è molta autobiografia, intessuta però non tanto di fatti quanto piuttosto di stati d'animo. Accentuato è l'elemento passionale e romanzesco. Boccaccio esalta l'intelligenza che aiuta a superare tutte le difficoltà; ammira gli atteggiamenti magnanimi, generosi. La società borghese ch'egli descrive è amante della galanteria, dell'eleganza, della cortesia, nonché delle compagnie piacevoli e intelligenti. Il Boccaccio riflette la transizione dalla società feudale alla società borghese.

### **Decamerone**

Il titolo è derivato dal greco: indica una narrazione in dieci giornate. È una raccolta di cento novelle in prosa, composta nel 1349-53, ma riveduta e corretta negli anni successivi.

Il Boccaccio immagina che nell'estate del 1348, mentre Firenze è sconvolta dalla peste, sette ragazze e tre ragazzi s'incontrino nella chiesa di Santa Maria Novella. Le sette ragazze, che l'autore dichiara realmente esistite, sono chiamate con nomi inventati, anche se esse ricordano i motivi svolti nei romanzi precedenti: l'amante riamata, la donna saggia, l'infelice non corrisposta, ecc. I tre giovani invece rappresentano tre aspetti diversi della personalità di Boccaccio: l'amante fortunato, l'infelice tradito e lo spensierato gaudente. L'intenzione dei dieci giovani è quella di lasciare la città e di ritirarsi in un palazzo di campagna, attendendo la fine della peste. Nel frattempo si racconteranno delle novelle. Nel palazzo trascorrono due settimane, danzando, banchettando, passeggiando ecc. Le novelle non vengono raccontate né il venerdì (in memoria

della morte di Cristo) né il sabato (dedicato dalle donne alla cura di sé). La sera dopo cena, ciascuno dei dieci giovani canta una ballata di argomento amoroso. Alla fine delle due settimane i giovani tornano a Firenze.

L'intenzione del Boccaccio è quella di rappresentare una società reale e concreta, varia per istituzioni e costumi, che va dal XI al XIV sec. Non c'è rievocazione del mondo greco-latino.

I personaggi delle novelle sono molteplici: intellettuali, artisti, politici, mercanti, banchieri, maestri artigiani, truffatori e ladri, e per la prima volta trattati in un'opera letteraria, gli umili.

Nel suo insieme il *Decamerone* è un'opera comica, scritta in un volgare relativamente semplice: i vocaboli sono quelli di uso corrente, ma il periodare è complesso.

L'intenzione del Boccaccio era anche quella di adeguare gli ideali cavallereschi e "cortesi" del mondo feudale alle esigenze della borghesia mercantile, che nella seconda metà del Trecento era il ceto più ricco a Firenze. I dieci giovani infatti sono facoltosi, di buon gusto, abituati al lusso, spregiudicati nelle parole ma rispettosi delle leggi del decoro. Tra di loro si comportano "onestamente".

Per il Boccaccio le forze essenziali della vita sono l'amore e la fortuna; i valori fondamentali dell'uomo: ingegno, generosità, cortesia. La sensualità (che determina l'amore terreno) è vista come schietta gioia di vivere, non come passione cupa e degradante.

Nella prima giornata le novelle sono animate da un tono fortemente satirico contro i vizi dei signori e dei religiosi. Boccaccio considera equivalenti le tre religioni maggiori: ebraismo, cristianesimo e islam. Nella seconda affronta il tema della fortuna, vista come fortuito concatenarsi di vicende avverse o favorevoli, non come strumento della provvidenza divina. Nella terza parla di spregiudicate avventure erotiche (non oscene). Nella quarta e quinta parla degli amori felici e infelici. Nella sesta, settima e ottava parla dell'intelligenza e ingegnosità umana (incluse le beffe fatte dalle donne ai loro mariti). Boccaccio approva l'ironia e la beffa del borghese nei confronti degli stolti, anche se il borghese si avvale di intrighi e di azioni disoneste. L'intelligenza è svincolata dalla morale e dal costume sociale.

### **Ser Ciappelletto**

La novella di Boccaccio "Ser Ciappelletto" (o Cepparello) è la prima della prima giornata del *Decamerone* e ne costituisce la vera introduzione generale. Probabilmente trae origine da narrazioni venute dalla

Francia sul conto degli usurai italiani, e non è da escludere che l'autore attribuisca alcuni fatti a un personaggio realmente esistito. Antecedenti letterari alla novella appaiono anche nella *Vita di san Martino*, di Sulpizio Severo, e nella *Storia di Spagna*, di Juan de Mariana.

Un certo Cepperello (o Ciapperello) Dietaiuti da Prato risulta anche da alcuni documenti di fine Duecento, in qualità di ricevitore di decime e di taglie, per conto del sovrano francese Filippo il Bello (1268-1314) e del papa Bonifacio VIII (1230-1303). Tale protagonista è dall'autore assimilato a Giuda, in veste bonaria però, e fa da pendant negativo alla figura ideale di Griselda, che concluderà il *Decamerone*.

Oltre a ser Ciappelletto si parla anche, seppur solo per introdurre la novella, di un certo Musciatto di messer Guido Franzesi, che accumulò grandi ricchezze, trafficando in Francia e divenendo uno dei più ascoltati consiglieri del suddetto re Filippo, inducendo quest'ultimo a falsificare la moneta e a vessare i mercanti italiani. Risulta anche che fu podestà e poi capitano del popolo a Prato e capitano della taglia (dirigente degli esattori fiscali) in Toscana nel 1301. Era già morto nel 1310 e fu realmente in stretti rapporti d'affari con Cepparello, che nel 1304 era ancora vivente.

Dunque, se la ricostruzione dei fatti è realistica, il Musciatto, nel 1301, sarebbe venuto in Toscana al seguito di Carlo di Valois (1270-1325), detto "Senzaterra", fratello del re di Francia, su richiesta di papa Bonifacio; e siccome doveva riscuotere delle imposte (le "taglie" appunto) in Borgogna, e sapeva che i borgognoni erano litigiosi, sleali e falsi, aveva pensato di servirsi di ser Cepparello, ch'era un diminutivo di Ciappo, a sua volta deformazione di Jacopo, benché il Boccaccio lo faccia provenire da "ceppo" (e non era "notaio" come l'autore sostiene).

I "cani lombardi" di cui si parla nella novella erano gli italiani del centro-nord della penisola (Toscana inclusa), chiamati così dai francesi proprio a motivo della loro attività usuraria, privata o pubblica (attraverso le banche). Si tratta di una borghesia assolutamente senza scrupoli, che però non è ancora giunta al potere politico, come al tempo del Machiavelli.

Questi strozzini, che in Toscana, soprattutto nell'area fiorentina, pullulavano enormemente, essendo quella una delle zone più ricche d'Europa, avevano fatto grandi fortune anche in Francia e, proprio per questo, erano periodicamente soggetti a feroci pogrom (1277, 1299, 1308, 1311, 1312, 1329 ecc.). Lo dimostra il fatto che nella novella i due usurai fiorentini residenti in Francia sono più preoccupati del danno d'immagine che i loro affari possono subire che non della malattia del "collega", e temono che se Ciappelletto muore in casa loro, la gente ne approfitterà per inventarsi chissà cosa allo scopo di farli fuori o per pri-

varli dei loro archivi, contenenti l'elenco dei debitori. Non dimentichiamo che a quel tempo i corpi degli usurai morti venivano gettati, insieme a quelli dei suicidi, degli eretici e degli scomunicati, nei fossati che cingevano le mura urbane.

Lo stesso Ciappelletto, ben sapendo queste cose, piuttosto che mettere in difficoltà il dominio dei banchieri e usurai italiani in Borgogna, preferisce perdere la propria anima per l'eternità, facendo una confessione sacrilega in punto di morte. È questo e solo questo il motivo dell'ammirazione che gli tributano i colleghi in usura: la sua empietà, paragonata da alcuni critici alla blasfemia di Capaneo, appare inaudita.

\*

La premessa della novella è in netto contrasto col suo contenuto, in quanto da un lato si mette in luce, con ironia, la vita di un truffatore, dall'altro invece (in stile medievale) si fa una sorta di professione di fede. Teoricamente Dio è considerato "creatore di tutto", il cui nome va "lodato", in quanto vero "significato della vita": senza di lui sarebbe impossibile affrontarne le avversità (questa sembra essere la parte "catechistica" del racconto). Di fatto però nel racconto la fede viene usata in maniera tutt'altro che religiosa.

Altri esempi rendono evidente tale dicotomia. Da un lato si fa mostra di credere nell'intercessione dei santi, nella superiorità della grazia divina rispetto alla volontà umana di compiere il bene, nel valore della preghiera, e addirittura si afferma che se si ama Dio in buona fede, con intenzioni pure, non si perde la grazia neppure quando si viene ingannati dalle vicende terrene ("ingannati da una falsa opinione, consideriamo santo qualcuno che è dannato"). L'autore quindi sostiene che la verità non è appannaggio della fede, poiché in buona fede ci si può enormemente sbagliare.

Dall'altro però (ed è la conclusione del racconto) il narratore afferma di non poter negare del tutto che ser Ciappelletto sia beato alla presenza di Dio (per quanto, storicamente, il suo nome non appaia in alcun elenco di santi). Ciò in quanto non è escludere che, in punto di morte, egli si sia pentito con tale contrizione che Dio può anche aver avuto misericordia di lui. La vera conclusione della sua vita non la sapremo mai con sicurezza.

Dunque in Boccaccio la religione ha perduto ogni certezza, non è più un metro di misura, un criterio di giudizio. Solo in apparenza si deve credere che l'anima di ser Ciappelletto sia all'inferno. Boccaccio lascia addirittura intendere (anticipando temi psicologi dei secoli a venire in

materia di autosuggestione e di effetti placebo) che se anche essa fosse all'inferno, chi le si rivolgesse in buona fede per ricevere una grazia, potrebbe anche ottenerla.

Duecento anni prima di Lutero e di Calvino, la religiosità viene trattata dal Boccaccio in maniera del tutto "protestante". Non s'intravede alcuna incompatibilità tra fede e affari, e non tanto perché – si badi bene – Boccaccio approvi la condotta riprovevole di Cepparello (che è usuraio, ipocrita e blasfemo), quanto perché esalta la fede interiore, quella che, per essere o per sentirsi vera, non ha bisogno di prove esteriori, di conferme da parte di qualche personalità o autorità religiosa, di tradizioni consolidate. Boccaccio è un *protestante ante-litteram* poiché pone letterariamente le basi di un modo individualistico di vivere la fede, che quella volta era tipico della borghesia cattolica italiana.

In particolare Boccaccio ha voluto far vedere che i religiosi (nella fattispecie alcuni frati) possono essere facilmente ingannati se si finge di avere la fede, cioè se si è capaci di sdoppiarsi in *credente e borghese*.

Ha voluto far vedere che quando il potere politico è in mano alla chiesa (clericalismo) e si vuole svolgere, da privati, un'attività affaristica (che per sua natura è impopolare agli occhi del mondo rurale e delle persone onestamente religiose), non resta che fingere e mentire (dissimulare), nella convinzione che il potere clericale, già profondamente corrotto, non sarà in grado di scorgere l'inganno o, in ogni caso, non avrà i titoli per smascherarlo e per impedire che si sviluppi la suddetta attività. La stessa base popolare, abituata a obbedire passivamente alle autorità religiose, resta incredibilmente ingenua di fronte alla borghesia, non sapendo distinguere il bene dal male.

Insomma l'ateismo borghese – molto evidente in questa novella – resta "borghese" sino in fondo, cioè non si pone mai come ateismo etico o democratico: è soltanto una forma di cinismo e di volgare materialismo.

Sotto questo aspetto si può considerare giusta la considerazione finale, secondo cui è possibile compiere opere di bene anche servendosi di azioni negative o di persone immorali o di beni la cui provenienza è illecita. Questo tuttavia non può essere assunto come criterio generale del comportamento umano, bensì come un'eccezione valida solo quando effettivamente il bene dimostra nel concreto d'essere superiore al male.

La regola generale in realtà (quella che la borghesia non vorrebbe mai ammettere) è un'altra, e cioè che un comportamento sbagliato, ripetuto ad oltranza, ad un certo punto, dopo essersi ingigantito a dismisura, non appare più come tale. E ci vogliono gravi catastrofi, procurate da quel comportamento, prima che si riesca a scorgere una vera alternativa.



# Lorenzo dei Medici, il Poliziano e Luigi Pulci

## Lorenzo dei Medici, detto Il Magnifico (1449-92)

Lorenzo dei Medici fu anzitutto un *politico*, uno statista, signore assoluto di Firenze e arbitro della vita politica italiana. Si preoccupò di conservare alla città di Firenze l'egemonia sull'intera Toscana. Scampato alla congiura che la famiglia dei Pazzi aveva ordito contro di lui, imprese una svolta decisamente autoritaria al suo governo, e fu così spietata la vendetta del suo partito sugli avversari che il papato e il regno napoletano pensarono di approfittarne per coalizzarsi in una guerra contro Firenze. Ma il Magnifico riuscì a convincere il re di Napoli a staccarsi dall'alleanza col papa, ottenendo così la possibilità di accrescere il prestigio di Firenze. A partire da questo momento, Lorenzo per 11 anni sarà il realizzatore di un accorto programma di equilibrio e di pace fra i vari Stati della penisola. Solo dopo la sua morte si riaccenderanno forti discordie fra i maggiori principati: cosa che favorirà le invasioni straniere di Francia e Spagna.

Egli accolse nella sua corte filosofi, letterati e artisti, realizzando nella sua persona la figura ideale del principe mecenate rinascimentale. Diede nuovo impulso al volgare, rivalutando la tradizione stilnovistica e trecentesca di Firenze, e sostenendo la superiorità del toscano sugli altri volgari. Il fine era anche quello di accrescere il proprio peso politico in Italia attraverso il primato culturale-linguistico e artistico di Firenze.

Molteplici sono gli aspetti della sua attività letteraria: vari i generi affrontati, le tecniche... Egli stesso si compiace di descriversi come un raffinato dilettante, incline a intendere l'esercizio letterario come evasione dalle faccende politiche quotidiane. Questo carattere sperimentalistico della sua produzione è in realtà tipico di tutto il Quattrocento, specialmente di quegli scrittori che preferivano scrivere in volgare. Lorenzo, nelle sue opere, si appropria del mondo degli interessi e dei gusti di tutte le classi sociali superiori che compongono il dominio della sua signoria: contadini, ceti borghesi, intellettuali e aristocratici.

## Opere

*Nencia Da Barberino*. Lorenzo immagina che un pastore-contadino canti l'amore per una pastora, Nencia, di cui esalta le bellezze prosperose, ma a cui rimprovera il carattere duro e freddo: di qui la strug-

gente malinconia del contadino, che è sì rozzo e incolto ma non volgare. Lorenzo sorride nel vedere le manifestazioni di certi sentimenti, ma sa anche scorgere, dietro quelle manifestazioni ingenu e rozze, una sofferente e spontanea umanità.

*Canti Carnacialeschi* (canzoni a ballo). Lorenzo s'ispira alla tradizione popolare e buffonesca del carnevale, ingentilendo però i contenuti e la forma, rinnovando i metri e facendo comporre da musicisti nuove arie che accompagnassero i testi. Queste composizioni venivano cantate su carri addobbati, da compagnie di uomini mascherati, rappresentanti il trionfo di divinità pagane o di virtù allegoriche o delle arti (corporazioni). Altri temi comuni sono l'esaltazione della vita gioiosa e del diletto sensuale, il motivo della bellezza fuggitiva, l'invito a godere la breve stagione della giovinezza. Nel *Trionfo di Bacco e Arianna*, Lorenzo invita i propri sudditi a godere del presente, lasciando da parte le civili preoccupazioni, che si sobbarca la signoria, sollecita del bene di tutti. Qui il corteo trionfale è mitologico, concentrato sulla figura di Bacco (dio del vino e della frenetica gioia).

### **Angelo Ambrogini, detto il Poliziano (1454-94)**

Avendo grandi capacità intellettuali, il Poliziano viene assunto, giovanissimo, da Lorenzo il Magnifico, come precettore dei suoi figli. Alla corte medicea svolge anche mansioni di cancelliere e segretario di Lorenzo. Sia questi che Piero de' Medici si affidarono a lui per le "relazioni pubbliche" anche fuori d'Italia.

Scrive versi greci, latini e volgari. Difende Lorenzo dall'accusa di tirannide, ma per i contrasti con la moglie di lui, che gli contesta il metodo pedagogico, troppo laico e umanistico per lei, Poliziano si stabilisce in altre corti emiliane, lombarde e venete. In seguito si riconcilia con Lorenzo e torna a Firenze, esercitando l'incarico di insegnante di letteratura greca e latina. Possiede un tale bagaglio culturale che vengono ad ascoltarlo anche dall'estero. Grazie soprattutto a lui, Firenze diventa il più prestigioso centro di irradiazione umanistica del Quattrocento europeo.

L'uccisione di Giuliano de' Medici nella Congiura dei Pazzi comporta l'interruzione di quella che diventerà la sua opera più famosa – le *Stanze* – cominciata proprio per celebrare la *Giostra* del 1475, vinta dallo stesso Giuliano. Poliziano dovrà allontanarsi da Firenze ed esiliare in città come Venezia, Verona, Mantova.

In seguito riprenderà il suo posto di "principe della cultura", accanto a Lorenzo. Sarà questo il periodo degli studi filologici sui testi aristotelici e degli studi sulla poesia latina. Con lui praticamente nasce la

scuola filologica. Suo principio fondamentale è che nell'imitazione dei classici non è bene scegliere un solo modello, ma cercare il meglio ovunque esso sia, senza discriminare fra scrittori e periodi letterari. È il maggior poeta lirico italiano del XV sec.

Sua opera maggiore: *Stanze per la giostra*, poemetto dedicato a Giuliano dei Medici (fratello di Lorenzo). Motivi dominanti: rappresentazione idillica della campagna, l'esaltazione della bellezza, l'ansia per la giovinezza che passa, l'evasione dalla realtà di ogni giorno (avvertita come fastidiosa) per trasferirsi in un mondo di sogni, dove domina il valore della bellezza. Questo mondo viene percepito come effimero, destinato a scomparire di fronte all'impatto con la realtà.

### **Luigi Pulci (1432-84)**

Nel 1460 Luigi Pulci entra in casa Medici. La madre di Lorenzo il Magnifico gli suggerisce l'idea di scrivere un poema sulle vicende dei paladini carolingi, recuperando l'originario spirito religioso delle antiche canzoni di gesta e restituendo a Carlomagno l'aureola di grande eroe del cristianesimo, che i cantastorie avevano ridotto al minimo.

Pulci scriverà *Morgante (I fatti di Carlo Magno)*, ma senza infondervi né lo spirito dell'epica né quello della fede. Egli non sente i valori etico-religiosi espressi dall'antica epopea cavalleresca, ma non si propone neanche di sostituirli con altri. Il tono dominante dell'opera (che è la principale) è la comicità. Carlomagno a volte è descritto come un cocciuto rimbambito, Orlando come un becero ghiottone e manesco, Rinaldo come un dongiovanni, ecc. Gli eroi cavallereschi vengono demitizzati e dissacrati, ricondotti a una dimensione naturale: cioè rappresentati come uomini soggetti a violente passioni e debolezze (sono ad es. molto gelosi), audaci ma anche incoerenti, ecc.

I due personaggi nuovi sono Morgante e Margutte. Morgante è un gigante che rappresenta l'animalità primitiva, una pura forza della natura che appare indomabile, finché la puntura di un granchiolino non lo uccide. Il personaggio più significativo è Margutte: cinico, ladro, scettico verso la religione e gli dèi del passato, vagabondo, mangione e beone...

Il Pulci amava rendere comiche e grottesche situazioni serie e drammatiche, usando un lessico vivace e plebeo. Egli rifiuta gli aspetti idealistici e aristocratici della cultura umanistica. Fu allontanato dalla corte medicea a causa del suo atteggiamento anticlericale. Morirà a Padova, sepolto in terra sconsecrata come eretico.

## Matteo Mattia Boiardo

(1440-94)

Nato nel 1440 a Scandiano (Reggio Emilia) nel feudo di famiglia, il Boiardo si trasferisce con la madre a Ferrara, dove viene allevato nel culto delle lettere classiche, della poesia e delle arti.

Una serie di lutti a catena: il padre (quando Matteo aveva 10 anni), il nonno (quando ne aveva 16) e lo zio paterno (quando ne aveva 20), lo costringono a occuparsi personalmente della gestione del feudo. Nell'affrontare aspre controversie coi parenti, che volevano impadronirsi dei suoi beni, rischia persino di morire avvelenato da parte di una zia. Soltanto a seguito dell'intimazione del duca Ercole I d'Este le liti si concluderanno con la spartizione definitiva dei beni.

Cresciuto all'ombra della corte estense, Boiardo è tenuto in gran conto dai duchi che gli conferiscono vari incarichi di rappresentanza. Nel 1476 si trasferisce stabilmente a Ferrara, quale familiare stipendiato di Ercole d'Este.

Egli comunque si sente più incline agli studi letterari e a comporre poemi ispirati dai sentimenti d'amore, dai piaceri dell'avventura e da quelli della vita di corte. Il suo poema più celebre è infatti l'*Orlando Innamorato*, che il poeta comincia a comporre intorno al 1475, terminando le prime due parti nel 1482 (la terza, che gli prenderà oltre dieci anni di tempo, resterà incompiuta al nono canto della terza parte, a causa della discesa in Italia di Carlo VIII, i cui soldati occuperanno anche le terre del letterato). Il poema, prima di essere dato alle stampe, fu recitato dallo stesso autore alle dame e ai cavalieri di corte, perché a loro era destinato.

Una grande passione amorosa giovanile per la gentildonna Antonia Caprara gli ispirò i versi del *Canzoniere* (1469-76), il cui titolo latino è *Amorum libri tres*: tre infatti sono i libri in cui è composto: 1. gioia ed esultanza di amore ricambiato; 2. gelosia e smarrita tristezza per l'amore tradito; 3. rimpianto e religiosa contrizione. Composto di 50 sonetti e 10 componimenti di metro diverso, il poema rivela uno dei maggiori lirici d'amore del Quattrocento. Suo modello è il Petrarca, ma, a differenza di questi, il Boiardo esprime una carica vitale e gioiosa decisamente originale. Di argomento politico oltre che amoroso le terzine della *Pastorale*.

L'*Orlando Innamorato*, poema cavalleresco in ottave, è considerato, a torto, la prosecuzione in tono minore dei grandi cicli cavallereschi bretoni e carolingio. In realtà di diverso c'è lo spirito con cui è stato composto. Il poema infatti nasce da un festoso amore per la costruzione

di favole sentimentali e d'avventura, in cui i protagonisti, le dame e i cavalieri, compiono le loro imprese di guerra e di passione. Gli intrecci ordinari e straordinari, naturali e soprannaturali si allacciano e si sciolgono per l'incanto di fonti magiche, di anelli fatati, di mostri e personaggi misteriosi, mentre un costante tono di arguta e maliziosa festevolezza avvolge gradevolmente il poema. Le donne non hanno altra consistenza che il meraviglioso incanto della loro bellezza, in perpetuo movimento da un'avventura fiabesca a un'altra. Qui, in sostanza, si è in presenza del gusto del racconto fine a se stesso, che non si attiene a precise regole architettoniche e che rifiuta la consequenzialità della logica compositiva.

Sul piano stilistico ed espressivo Boiardo, in questo poema, non è raffinato come l'Ariosto, ma semplicemente perché gli interessa esprimere l'energico, il primitivo e non l'eleganza armoniosa. La sua lingua infatti vuole essere schietta, rude, ibrida (accosta a un fondo padano elementi idiomatici di varia provenienza). La sua originalità in fondo sta proprio in questa scelta formale, che il poeta riteneva consona a esprimere delle vicende spontanee, al di fuori degli schemi tradizionali.

Aprendosi con una giostra bandita a Parigi da Carlo Magno, con grande magnificenza, il poema resta interrotto in pieno dramma cavalleresco con Angelica affidata in custodia da Carlo al duca Namò e promessa a chi combatterà più valorosamente i saraceni, che minacciano la capitale.

Nel 1480, a un anno di distanza dal matrimonio con una nobildonna di Novellara, Boiardo viene nominato governatore di Modena; sette anni dopo passa al governo di Reggio, e qui muore nel 1494.

## Francesco Guicciardini

(1483 - 1540)

Nasce a Firenze nel 1483 da una famiglia assai ricca e influente, da due secoli presente nella vita politica della città. Dopo aver ricevuto un'accurata educazione di stampo umanistico, compie studi giuridici a Ferrara e a Padova, ed esercita in gioventù l'avvocatura, in attesa di raggiungere i 30 anni, età necessaria per dedicarsi alla carriera politica, sua vera vocazione. Voleva diventare ecclesiastico, ma il padre glielo impedì. A Firenze rientra nel 1505, per poter insegnare, benché non ancora laureato, Istituzioni di diritto civile. Si laurea nello stesso anno.

Nel 1505 si sposa, contro il volere paterno, con Maria Salviati, appartenente a una famiglia avversa al gonfaloniere a vita di Firenze, Pier Soderini.

Nel 1511 la Repubblica di Firenze (fedele alleata dei francesi) lo nomina alla non facile carica di ambasciatore presso Ferdinando il Cattolico, sovrano di Spagna. Dopo il ritorno dei Medici a Firenze (1512), viene richiamato nel 1513. Raccoglie le sue esperienze di ambasciatore in un diario del 1512 (*Ricordanze*) e in una *Relazione di Spagna* (1514).

Ai Medici il Guicciardini si avvicinò subito (egli è sempre stato più favorevole a un governo aristocratico che repubblicano), ottenendo in cambio vari e importanti incarichi. Tuttavia i ruoli di maggior spicco li ottenne passando al servizio di papa Leone X, nel 1516. Viene nominato governatore di Modena, poi anche di Reggio e di Parma (1517). Nel 1521 fu commissario dell'esercito papale in Lombardia, alleato di Carlo V, e mostrò doti di così fermezza e coraggio, difendendo vittoriosamente Parma assediata dai francesi (1522), che il nuovo papa, Clemente VII, lo nomina presidente della Romagna. Anche in questa carica egli si distingue, stroncando la resistenza antipontificia dei signori locali. In questo periodo rifiuterà la proposta del Machiavelli di costituire in Romagna una milizia nazionale, non mercenaria. Qui resterà sino al 1526.

In seguito, preoccupato dell'egemonia spagnola instauratasi in Italia dopo la battaglia di Pavia, Guicciardini esercita la sua crescente influenza sul papa affinché si allei con la Francia nella Lega di Cognac (1526): ad essa aderirono i maggiori principati italiani, convinti di poter ristabilire l'equilibrio del 1494. Guicciardini è nominato luogotenente generale delle truppe di Roma e di Firenze, ma, non potendo agire con la dovuta risolutezza a causa della politica ambigua del papato, che aveva bisogno di Carlo V in funzione antiprotestante, non può impedire nel

1527 la sconfitta dell'esercito della Lega né il sacco di Roma. Il disastro coinvolge lo stesso Guicciardini, che viene accusato non soltanto d'essere responsabile della sconfitta, ma anche di essersi appropriato di somme di denaro durante le sue cariche (l'accusa però era infondata).

Intanto, approfittando delle difficoltà in cui si trovava il papato, Firenze caccia nuovamente i Medici e restaura la terza e ultima Repubblica. Guicciardini si ritira a vita privata in una villa di campagna presso Firenze: vi resta tre anni, stendendo documenti a propria difesa e le *Considerazioni intorno ai "Discorsi" del Machiavelli sopra la prima Deca di Tito Livio*, in cui lo accusa di fare affermazioni troppo astratte e generiche.

Nel 1529 il prevalere a Firenze della fazione degli Arrabbiati, nettamente anti-aristocratica, lo dichiara ribelle e gli confisca tutti i beni, obbligandolo all'esilio (Bologna e poi Roma). Papa Clemente VII infatti si era riconciliato con Carlo V anche per riavere i Medici (suoi parenti) alla guida di Firenze. Guicciardini era intervenuto per far sì che il cambio di guardia nella direzione della città avvenisse senza spargimento di sangue: per questo fu accusato di tradimento. La Repubblica si apprestò alla difesa eroica della città contro il papato e l'esercito imperiale: la disfatta avvenne nel 1530, dopo dieci mesi d'assedio.

Guicciardini, che godeva del rinnovato favore di Clemente VII, può rientrare a Firenze nel 1531 e partecipare alla riforma del governo della città, nella speranza che il duca Alessandro dei Medici si lasci consigliare anche da lui. Quando però Alessandro viene ucciso dal cugino Lorenzino (1537), Guicciardini, pur favorendo l'ascesa al potere di Cosimo dei Medici, non riuscì ad avere l'appoggio di quest'ultimo. Il rigido assolutismo del nuovo duca (che peraltro teneva conto di quanto il Guicciardini fosse invisibile ai fiorentini) e la non troppo benevolenza di papa Paolo III lo convinsero a ritirarsi definitivamente nella sua villa di Arcetri, dove si dedicò alla stesura della sua opera più significativa, la *Storia d'Italia* (1492-1534), e dove riordinò i *Ricordi politici e civili* e i *Discorsi politici* (i *Carteggi* invece verranno pubblicati nel 1938-72). Muore nel 1540.

## **Il pensiero politico e storico**

Il suo unico trattato teorico-politico è il *Dialogo del reggimento di Firenze*, composto tra il 1521 e il '25. In esso Guicciardini auspica per Firenze un governo "misto", sul modello di quello oligarchico-veneziano, che superi i difetti della signoria e del regime repubblicano. Prevede due magistrature formate dai rappresentanti delle famiglie più illustri e

più ricche, aventi al vertice un gonfaloniere nominato a vita. L'aristocrazia che Guicciardini difendeva era quel ceto di magnati, astuti e intelligenti, che avevano saputo assumere il controllo dei traffici commerciali e delle industrie, alleandosi con la nuova borghesia mercantile e finanziaria. Per lui questa classe era la sola ad essere esperta nell'arte di governare, sia a livello politico-amministrativo che militare. Guicciardini è un politico conservatore: guarda con sospetto e diffidenza non solo i tumulti popolari (ad es. quello dei Ciompi), ma anche l'assolutismo del principe e ritiene irrealizzabile l'idea di uno Stato nazionale. La sua preoccupazione principale è quella di conservare i vecchi istituti comunali e corporativi.

I *Ricordi politici e civili* sono oltre 400 pensieri di natura politica e morale, di varia lunghezza, composti tra il 1525 e il '30, destinati ad essere letti dai familiari e dai discendenti (pubblicati, come altre sue opere, solo verso la metà dell'Ottocento). In essi Guicciardini ribadisce il principio rinascimentale dell'autonomia della politica, totalmente separata dalla religione e dalla morale; sostiene che la storia è un prodotto degli uomini, non della provvidenza, anche se la fortuna ha una parte rilevante nelle vicende degli uomini. Gli uomini che fanno la storia sono quelli che hanno intelligenza, forza, astuzia, abilità, autorità. Il popolo non la fa.

Gli avvenimenti storici sono indecifrabili se riferiti a uno schema teorico predefinito col quale li si vorrebbe interpretare. Nella storia le eccezioni, le circostanze fortuite, particolari, i necessari "distinguo" rendono impossibile una comprensione globale o generale della realtà. I fatti vanno compresi nelle loro circostanze particolari, caso per caso. La virtù che il politico deve possedere, a tale scopo, è la discrezione, che è la capacità di discernere con acume, sulla base dell'esperienza, i singoli fatti (prevale dunque l'analisi sulla sintesi).

In questo senso il Guicciardini si oppone al Machiavelli: non accetta il richiamo costante agli antichi (perché secondo lui il passato non può aiutarci a vivere il presente, non essendoci una concatenazione logica dei fatti storici), né apprezza lo sforzo di trarre dalla storia delle leggi universali. I fatti non possono essere ricondotti entro una visione unitaria, né si può risalire dal particolare al generale: il futuro resta imprevedibile. Di qui il suo forte pessimismo intellettuale, che si manifesta anche nella concezione dell'uomo: a suo giudizio, infatti, la natura umana è fondamentalmente incline al male, almeno nel momento stesso in cui accetta di vivere in società. E questa inclinazione è immutabile.

Alla politica idealistica e di ampio respiro del Machiavelli, Guicciardini oppone una politica che lui definiva "realistica" ma che sarebbe meglio definire "opportunistica": la politica di quel diplomatico, esperto

nell'arte di negoziare e consigliare, molto attento al proprio "particolare", cioè alla propria dignità, reputazione e carriera politica (ad es. in religione egli avrebbe voluto farsi luterano, ma restò cattolico; odiava il clericalismo, ma si era adattato a servire il papato). Per "particolare" non si deve intendere il tornaconto materiale.

Nelle *Considerazioni sopra i Discorsi del Machiavelli* (1530), Guicciardini contesta che l'unificazione nazionale sia un obiettivo preferibile all'equilibrio tra le varie entità politiche esistenti e sostiene invece che l'autonomo sviluppo delle varie città e signorie, oltre ad essere causa di benessere economico, corrisponde meglio alle antiche consuetudini degli italiani.

L'opera più importante, sul piano storiografico, è la *Storia d'Italia*, in 20 volumi, composta tra il 1536 e il '39. È il capolavoro di tutta la storiografia del Cinquecento. Tratta gli avvenimenti che vanno dalla discesa di Carlo VIII alla morte di Clemente VII. È l'unica ch'egli compose espressamente per la pubblicazione. Guicciardini è il primo che raccoglie in un quadro generale le vicende di tutta Italia, ed è anche il primo che pone a fondamento della narrazione documenti autentici e originali: di qui la sua pretesa imparzialità. La differenza principale fra la sua storiografia e quella del Machiavelli la si riscontra anche nel giudizio che dà della Repubblica fiorentina. Mentre il Machiavelli aveva ricercato nelle passate vicende della città le prove della fragilità del piccolo stato corporativo rispetto alle nazioni europee emergenti; il Guicciardini invece addebitava il declino della città alle passioni e agli errori di singoli e famosi personaggi, vissuti negli ultimi 40 anni, oppure alle pretese delle classi più popolari o addirittura all'influsso negativo della fortuna.

### **Guicciardini critico di Machiavelli**

Qual è la critica principale che il Guicciardini fa al Machiavelli? Quella d'essere un "utopista" invece che un "realista". Non a caso il Guicciardini – a differenza del Machiavelli – fece una notevole carriera politica.

Ma chi è stato più "premiato" dalla storia? Chi dei due ha potuto beneficiare di una maggiore realizzazione storica dei propri ideali? Si può forse dire che il Guicciardini fosse più "realista" del Machiavelli quando pensava di potersi opporre, con le sole risorse del papato o di una Lega provvisoria dei maggiori Stati italiani, alla potenza di nazioni come la Spagna o la Francia? Era forse più realista del Machiavelli quando rifiutava l'idea di costituire un esercito non mercenario?

Nella fattispecie la politica del Guicciardini ha avuto più succes-

so di quella del Machiavelli, ma non si può dire che abbia avuto anche più ragioni. L'ideale del Machiavelli, relativo all'unificazione nazionale, non è forse fallito anche per l'opposizione di politici miopi come il Guicciardini? Chi ricordiamo oggi più volentieri: il passionale lungimirante Machiavelli o il freddo calcolatore Guicciardini?

La prospettiva di lungo periodo ha dato ragione al Machiavelli, anche se il rifiuto ostinato, trisecolare, di accettare il suo ideale, ha fatto regredire così tanto l'Italia, rispetto ad altre nazioni europee, che ancora oggi ne risentiamo. (Qui naturalmente ci si astiene dal giudicare i mezzi e i modi con cui il Machiavelli voleva conseguire il fine dell'unificazione.)

Se poi volessimo fare i sofisti, dovremmo mettere in discussione anche il valore contestuale del presunto "realismo" del Guicciardini, quello che lui praticava nell'ambito ristretto delle circostanze particolari, dei casi specifici. Egli infatti s'è sempre comportato come un aristocratico, lontano dalle masse popolari: ad es., quando ha cercato di spiegarsi i motivi della profonda crisi di Firenze, ne ha attribuita la responsabilità ai grandi personaggi della politica, alle rivendicazioni dei ceti subalterni, alla sfortuna... È forse questo il vero "realismo"? Si può essere allo stesso tempo "realisti" e "opportunisti"? L'opportunismo di chi pensa solo al "particolare" è forse una garanzia di vero successo?

## Sintesi

Guicciardini parte dall'idea di Machiavelli di analizzare la "realtà effettuale" (concreta), senza idee precostituite di tipo etico-religioso. Egli è ateo come Machiavelli, perché vede solo corruzione nel clero, astrazione nella teologia, indifferenza per le vicende terrene nella fede, insussistenza della provvidenza divina, in quanto le vicende umane sono determinate dal caso (apprezza la Riforma luterana non per le idee espresse ma per la lotta contro la corruzione). Se può capitare che un credente realizzi le sue idee in virtù della sua fede ostinata, ciò in realtà dipende dal caso, in quanto col passare del tempo vi possono essere situazioni a lui favorevoli del tutto impreviste.

Tuttavia per Guicciardini la realtà concreta (il "particolare") è troppo contraddittoria perché si possa trovare un senso logico con cui interpretarla. Non vi sono nessi di causa/effetto, in quanto il più delle volte gli effetti sono l'opposto di quel che s'era preventivato. È inutile quindi avere idee morali o politiche troppo elevate o ambiziose, poiché di sicuro non si realizzeranno come le abbiamo pensate. Occorre piuttosto cercare un compromesso tra volontà opposte, sperando di realizzare il meno peg-

gio. I cittadini devono essere virtuosi non per ribaltare la tirannia ma per ridurre gli effetti negativi, mentre le autorità devono saper gestire il potere con moderazione, evitando gli eccessi. Secondo Guicciardini la svolta disgraziata per l'Italia è avvenuta con la morte di Lorenzo il Magnifico e di Innocenzo VIII, che avevano saputo creare un certo equilibrio nazionale (1492).

Il motivo di tutto ciò sta nella contraddittorietà dell'essere umano, che, pur essendo per nascita incline al bene, si lascia condizionare da circostanze negative (in cui sono in gioco la proprietà dei beni o il potere politico), facendo il contrario di ciò che vorrebbe. Il che non vuol dire che, comportandosi così, l'uomo compia necessariamente il male: tutto dipende sempre dalle circostanze.

A causa di questa instabilità del comportamento umano e della impossibilità di prevedere le conseguenze delle azioni umane, non ha senso cercare delle regole assolute con cui interpretare in maniera logica le azioni etiche e politiche. Non vi sono leggi universali, valide per ogni tempo e luogo, e la conoscenza umana è limitata e relativa. L'eccezione rende impossibile una regola assoluta. La storia e la cultura possono trasmettere solo eccezioni, che vanno affrontate, di volta in volta, con esperienza e discernimento ("discrezione"). Non servono neppure una particolare intelligenza, né una grande erudizione né alti valori umani.

L'unica cosa che si può fare è esaminare le situazioni particolari in tutti i loro aspetti, senza metterle in un rapporto di stretta necessità tra loro. Tutte le cose hanno "distinzione ed eccezione". Le regole generali non hanno alcun valore interpretativo. Non c'è nulla del passato che possa aiutarci a capire meglio il presente, proprio perché non esistono mai identiche condizioni di spazio e tempo.

Quindi l'opposizione al Machiavelli verte sui seguenti argomenti: a) no all'idea che la repubblica sia di per sé migliore della monarchia; b) no all'idea che la repubblica romana abbia qualcosa di utile da insegnarci; c) no all'idea che la storia possa essere "maestra di vita" o che il passato possa essere migliore del presente o che si debba vivere proiettati verso un futuro migliore; d) no all'idea che virtù e fortuna (caso) si equivalgano, in quanto il caso prevale nettamente; e) no all'idea che gli eventi umani possano essere interpretati secondo leggi storiche aventi carattere di necessità (l'analisi è superiore alla sintesi); f) no alla milizia permanente e cittadina (i mercenari sono più esperti nell'arte militare); g) no all'unità nazionale in quanto obiettivo prematuro e anche perché i patti federativi tra le varie realtà territoriali sono più facili da realizzarsi, se si rispetta la reciproca autonomia; h) no alla forma del "trattato politico" (il *Principe*), in quanto è sufficiente la storiografia di eventi politici già ac-

caduti.

Se dovessimo riassumerlo in una frase, che giudizio daremmo della filosofia di vita del Guicciardini? Semplicemente questo, che quando si sostiene che nella realtà non vi sono leggi basate sulla necessità, è evidente che i poteri dominanti le interpretano *sempre* secondo i loro interessi. Cioè fanno diventare *necessarie* delle situazioni del tutto arbitrarie.

## Niccolò Machiavelli

(1469 - 1527)

Nasce a Firenze nel 1469. La famiglia paterna, nobile ma decaduta, più volte rappresentata nelle cariche pubbliche (gonfalonieri di giustizia e priori), non si era arricchita con le attività mercantili e bancarie, in quanto traeva le sue modeste rendite da piccoli poderi nel contado. Suo padre comunque faceva l'avvocato. Fu anche per sua esplicita volontà che Machiavelli ebbe un'ampia e approfondita formazione culturale umanistica, pur non conoscendo il greco. La lettura dei classici antichi resterà una delle sue occupazioni preferite per tutta la vita.

Nel 1494 è spettatore della discesa di Carlo VIII, re di Francia, con la quale crolla il sistema dei principati italiani basato sull'equilibrio raggiunto 40 anni prima con la pace di Lodi (che concluse le lotte per la successione al regno di Napoli e al ducato di Milano: lo Sforza fu riconosciuto signore di Milano; Venezia estese il suo dominio fino all'Adda; l'Aragonese fu riconosciuto signore di Napoli e venne proclamata la Lega universale contro i turchi).

Machiavelli rimase estraneo all'ammirazione popolare per il frate domenicano Gerolamo Savonarola, che, dopo la cacciata dei Medici da Firenze (grazie anche a Carlo VIII) e la restaurazione della Repubblica, cercò di realizzare dal 1494 al '98 un governo insieme democratico e teocratico; ma, essendo ostacolato, per la prima forma di governo, dal papato e, per la seconda, dai partiti politici della città, il suo tentativo fallì ed egli pagò con la morte. Una lettera di Machiavelli indirizzata al Ricci contiene delle valutazioni critiche sull'operato del Savonarola: gli appare come un "profeta disarmato".

A cinque giorni dall'esecuzione del Savonarola, grazie all'appoggio di Marcello Adriani, capo della prima cancelleria, Machiavelli viene candidato all'ufficio di secondo cancelliere (o segretario) della Repubblica di Firenze, in sostituzione di Alessandro Braccesi, seguace del frate domenicano. Per avere l'ufficio occorre avere capacità diplomatiche e competenze nelle materie umanistiche (conoscenza perfetta del latino, della storia antica e della filosofia morale dei classici, capacità stilistica e retorica. Di regola questi umanisti fiorentini non avevano poteri esecutivi).

Nel giugno viene eletto a quella carica e, poiché la seconda cancelleria s'occupava soprattutto della corrispondenza relativa all'amministrazione dello Stato, Machiavelli, come capo di questa sezione, era an-

che considerato uno dei sei segretari del primo cancelliere e, come tale, viene ben presto assegnato (nel luglio dello stesso anno) al Consiglio dei Dieci della guerra (o di libertà e di balia): il comitato responsabile per le relazioni estere e diplomatiche della Repubblica. Manterrà entrambe le cariche sino al 7 novembre 1512. I suoi numerosi viaggi da una città all'altra, da uno Stato all'altro, saranno tutti di tipo politico-diplomatico.

Di un certo rilievo furono le sue ambasciate (o legazioni) presso il re francese Luigi XII (da cui il *Ritratto di cose di Francia*), che si era alleato con Firenze, in occasione della guerra contro la ribelle Pisa, la quale, approfittando, in precedenza, della discesa di Carlo VIII, aveva voluto liberarsi nel 1496 della soggezione a Firenze (resisterà sino al 1509). I francesi di Luigi XII avevano conquistato Milano nel 1499: le guerre d'Italia (1499-1559) fanno da sfondo all'attività del Machiavelli. Nel maggio 1499 scrive il *Discorso fatto al magistrato dei Dieci sopra le cose di Pisa*.

All'inizio del 1500 i francesi avevano mandato dei mercenari guasconi al soldo di Firenze, ma al momento opportuno essi avevano disertato. Machiavelli fu inviato per chiedere nuovi aiuti militari, ma in quell'occasione si accorse che la corte francese non teneva in alcuna considerazione una signoria così debole, per cui la missione fallì.

Nel 1501 si sposa con Marietta Corsini, da cui avrà sei figli, e l'anno successivo condivide l'istituzione del Gonfaloniere a vita in Firenze, nella persona di Piero Soderini, che resterà in carica per 10 anni.

Nell'ottobre 1502 ha il primo incontro con Cesare Borgia, che, al fine di realizzare un forte Stato nell'Italia centrale, sta facendo una campagna militare contro i piccoli signori marchigiano-romagnoli, coalizzatisi nella Lega della Magione. Il Borgia (ex cardinale) era stato nominato dal padre, papa Alessandro VI, duca di Romagna, e dal re di Francia duca di Valentinois. Poiché stava già istigando Arezzo e la Val di Chiana a ribellarsi a Firenze, questa si vide costretta a contattarlo. Dopo la seconda legazione presso il Borgia, Machiavelli scrive *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, e il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini*.

Nell'estate 1503 scrive *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*. Per un momento il Machiavelli credette di ravvisare nel Valentino il principe che avrebbe potuto imporsi a livello nazionale. In effetti, lo aveva impressionato la volontà e la spregiudicatezza con cui aveva cercato di realizzare i propri scopi, ma presto si accorgerà che il Valentino era solo un avventuriero assai poco affidabile, in quanto aveva un'eccessiva considerazione di sé per poter durare a lungo, inoltre contava troppo sulla fortuna d'aver avuto come protettore un pontefice. Però

Machiavelli gli riconosceva d'aver capito l'importanza di truppe personali e non mercenarie.

Nel 1503 muore Alessandro VI e, dopo un mese, anche il suo successore Pio III. Poiché il Borgia sosteneva la candidatura del cardinale Giuliano della Rovere, convinto di ottenere, se quest'ultimo fosse stato eletto, il titolo di capitano generale dell'esercito papale, il governo fiorentino decise di mandare Machiavelli ad assistere all'elezione del nuovo pontefice. Della Rovere fu eletto a enorme maggioranza e prese il nome di Giulio II e, poiché quand'era in carica Alessandro VI aveva dovuto subire un esilio decennale, la prima cosa che fece fu quella di rimangiarsi il patto stipulato col Borgia, esautorandolo di ogni potere.

Nel 1504 Machiavelli, constatato il fallimento delle milizie mercenarie nella guerra contro Pisa, propone di costituire una milizia popolare che le sostituisca. Il Consiglio Maggiore lo nomina segretario del magistrato dell'ordinanza e milizia fiorentina e lo autorizza a cominciare il reclutamento nel vicariato del Mugello. Tuttavia, poiché i ceti borghesi non avevano intenzione di arruolarsi, le truppe erano prevalentemente costituite da contadini. Con queste truppe regolari i fiorentini nel 1509 riprendono Pisa e Machiavelli partecipa alla soluzione della controversia. Nel 1505 gli spagnoli occupano il regno di Napoli.

Nel settembre 1506 è in legazione presso papa Giulio II (1503-13), che si è già ripreso Perugia, Bologna e altri territori facenti parte un tempo dello Stato pontificio e ora ha intenzione di cacciare i francesi dall'Italia: cosa che comincerà a fare a partire dal 1510. Firenze vuole mantenere la propria neutralità e comunque non crede che il papato sia in grado di opporsi alla potenza francese.

Nel 1508 la Lega di Cambrai (papato, Spagna, Francia e Germania) sconfigge Venezia. Machiavelli s'incontra a Innsbruck coll'imperatore Massimiliano I (alleato del papa), il quale, avendo intenzione di scendere in Italia per farsi incoronare a Roma capo del Sacro Romano Impero, voleva sapere da Firenze su quale appoggio, anche finanziario, poteva contare (aveva chiesto 500.000 ducati per coprire tutte le spese). L'imperatore fece al Machiavelli l'impressione di un sovrano totalmente inetto. Massimiliano pensava di sottrarre a Venezia i porti di Trieste e Fiume, ma non riuscirà a farlo.

Da queste missioni il Machiavelli trasse lo spunto per numerosi scritti, nei quali i problemi di fondo erano i seguenti: a) necessità di uno Stato unitario moderno, sul modello di quello francese (che aveva una forte monarchia centralizzata), mentre l'impero austriaco di Massimiliano gli appariva in via di disfacimento: a differenza del re francese, l'imperatore poteva imporre la sua autorità solo quando essa non contra-

stava con gli interessi dei grandi feudatari e delle potenti città libere in mano alla borghesia; b) incapacità della classe dirigente italiana, che non riesce a superare il particolarismo delle Signorie, né ad opporsi all'enorme potere dello Stato della Chiesa, che impedisce l'unificazione nazionale; c) necessità di truppe non mercenarie, ma una leva di soldati da reclutare tra la classe contadina, più disposta ai sacrifici e a rispettare un comandante della città. Scrive un *Rapporto delle cose della Magna* (la Germania) nel 1509, esaltando le comunità svizzere e tedesche per la loro compattezza e per le forti tradizioni civili e guerriere.

Nuova legazione in Francia nel 1510, in cerca di appoggio militare, poiché si teme che Spagna e papato possano distruggere la giovane Repubblica ch'egli rappresenta. Infatti, l'anno successivo una Santa Lega di papato e Spagna, oltre a veneziani, svizzeri e inglesi, si oppone con successo alla Francia. Nel 1512 i francesi vengono cacciati da Ravenna, Parma e Bologna, e poiché i fiorentini non avevano mai parteggiato per il papa e non volevano trattare con gli spagnoli, questi occupano Prato e obbligano Firenze, i cui cittadini avevano una scarsa formazione militare, ad arrendersi. I Medici, cacciati nel 1494, rientrano in città. Soderini (che Machiavelli considerava un pusillanime) fugge in esilio. La signoria medicea condanna Machiavelli a un anno di confino presso San Casciano e al pagamento di una cauzione ingentissima: mille fiorini d'oro, che gli saranno forniti da tre amici rimasti sconosciuti.

Nel 1513 viene sventata una congiura contro il nuovo governo mediceo: sospettato di avervi preso parte, Machiavelli viene arrestato e torturato. Sarà poi liberato in occasione dell'amnistia per l'elezione del nuovo papa Leone X. Provata la sua innocenza, spera di poter rientrare nelle grazie dei nuovi padroni, ma le sue domande d'impiego rimangono inascoltate.

Intanto la Germania aderisce alla Santa Lega e i francesi vengono sconfitti a Novara. Muore Giulio II e lo sostituisce nel 1513 Giovanni de' Medici col nome di Leone X. Machiavelli non nutre più alcuna speranza di tornare alla vita politica attiva. Si ritira nella sua tenuta di famiglia presso Firenze e inizia a scrivere a Francesco Vettori, ambasciatore di Firenze a Roma. Dal 1513 al 1519 lavora ai *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, trattato sulle Repubbliche. Scrive *Il Principe* nel 1513, sperando d'ingraziarsi le simpatie dei Medici, ma invano. Dal 1514 al 1520 scrive *Dialogo intorno alla nostra lingua*, *L'asino d'oro*, *La Mandragola*, *Belfagor*, *Vita di Castruccio Castracani*.

Nel 1515 il re francese Francesco I conquista Milano e sigla la pace con Leone X. L'anno dopo e nel 1519 muoiono Giuliano, fratello del papa, e Lorenzo, suo nipote. Dopo la morte di Giuliano a capo del

governo mediceo si trova il cardinale Giulio, che sarebbe poi stato eletto papa col nome di Clemente VII. Per caso questi era imparentato con uno dei più intimi amici del Machiavelli, Lorenzo Strozzi, al quale negli anni 1519-20 dedicherà *Dell'arte della guerra*. Grazie a questa connessione, Machiavelli, nel marzo 1520, viene introdotto nella corte medicea e nominato storiografo ufficiale per la durata di due anni. La composizione delle *Storie fiorentine* lo terrà però occupato per il resto della sua vita.

Viene anche eletto Cancelliere dei Procuratori delle mura di Firenze, per sovrintendere ai lavori di fortificazione della città contro gli eserciti imperiali di Carlo V (erede del trono spagnolo e austriaco), che nella battaglia di Pavia (1525) aveva sconfitto i francesi del re Francesco I, minacciando di occupare l'Italia intera.

Dal 1521 al 1523 vari avvenimenti turbano la vita della chiesa: morte di Leone X, elezione di Adriano VI, congiura in Firenze contro il cardinale Giulio Medici, morte di Adriano VI, Giulio Medici diventa papa Clemente VII. Alla congiura contro Giulio dei Medici parteciparono alcuni membri del gruppo d'umanisti e letterati che si ritrovavano regolarmente nei giardini di Cosimo Rucellai, alla periferia di Firenze: uno fu giustiziato e altri tre esiliati. Machiavelli, pur non aderendo alla congiura, partecipò attivamente a quelle discussioni politiche, tanto che si decise a scrivere l'*Arte della guerra* e i *Discorsi*.

Nell'aprile 1526, dietro sua proposta, a Firenze si istituisce il magistrato dei Procuratori delle mura e lui ne viene nominato ispettore. Nello stesso anno si forma la Lega di Cognac (papato, Francia, Inghilterra, Svizzera e Venezia) che vuole opporsi alla Spagna di Carlo V. Clemente VII incarica Machiavelli di convincere il Guicciardini, diventato Governatore della Romagna, a costituire un esercito romagnolo, non mercenario, per resistere alle milizie di Carlo V, ma l'impresa fallisce. Il sovrano, indignatosi con Clemente VII che aveva dato la sua adesione alla Lega antispagnola, permette a 14.000 lanzichenecchi mercenari di saccheggiare Roma per quattro giorni. Clemente VII è costretto alla fuga. I democratici di Firenze ne approfittano immediatamente per cacciare di nuovo i Medici e proclamare la restaurazione della repubblica. Machiavelli spera di riottenere la sua vecchia carica, ma, avendo lavorato sei anni coi Medici, non ottiene alcun incarico dal nuovo governo. Nel giugno si ammala e muore nello stesso anno.

## **Ideologia politica**

Le opere maggiori del Machiavelli sono il *Principe*, i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, *Storie fiorentine* e una commedia, *La*

*mandragola*. Sono tutte il frutto di due interessi complementari:

- tentare di modificare concretamente la società fiorentina e italiana in direzione di una repubblica democratico-borghese (passando eventualmente attraverso l'esperienza del principato), in grado di resistere alle pressioni delle monarchie nazionali europee (Francia e Spagna soprattutto);
- trarre dalle singole esperienze politico-diplomatiche e militari una teoria generale dell'azione politica (Machiavelli è anzitutto un teorico della politica).

Da questo punto di vista non vanno visti in contraddizione i *Discorsi* che esaltano la repubblica come forma migliore di governo, e il *Principe* che teorizza quel principato che gli pareva il solo rimedio possibile nei momenti in cui le virtù civiche non sono sufficienti per realizzare una repubblica o per tenerla in piedi. I *Discorsi* (che esaltano la repubblica di Roma antica) vengono interrotti proprio perché Machiavelli si rendeva conto che col *Principe* avrebbe potuto contribuire meglio a risolvere la crisi della società italiana (divisa in tanti staterelli e soggetta alla dominazione straniera).

Il *Principe* è un breve trattato di 26 capitoli, scritto nel 1513, nel quale l'autore analizza i vari tipi di Stato che hanno a capo un singolo signore. I principati vengono distinti in **ereditari** (si mantengono facilmente se il principe non fa conquiste di territori altrui), **misti** (quelli in cui nuove conquiste si aggiungono a possessi ereditari: si mantengono con maggiore difficoltà) e **nuovi** (questi si possono conquistare o grazie alla virtù del principe, come fecero p. es. Mosè, Ciro, Romolo, Francesco Sforza... non il Savonarola, "profeta disarmato"; oppure per *fortuna d'altri*: ad es. Cesare Borgia, il quale, grazie alla protezione pontificia, poté conquistare facilmente la Romagna e che altrettanto facilmente perse quando quella protezione gli venne meno; o anche per *scelleratezze*, cioè per puro scopo di dominio personale, ma essi non danno gloria).

I principati possono essere anche suddivisi in **civili**, cioè acquistati o col favore dei cittadini (e questo è il modo più sicuro) o col favore di pochi potenti; e in **ecclesiastici**, quelli retti da istituzioni religiose (difficili da conquistare ma facili da conservare perché basati su tradizioni secolari).

La seconda parte del *Principe* esamina la milizia: lo Stato infatti può essere politicamente forte se lo è anche militarmente. La milizia può essere **mercenaria** (indisciplinata e infedele), **ausiliaria** (pericolosa perché pone il principe in balia dell'aiuto altrui), **propria** (la migliore perché permanente, cittadina, pagata con le tasse imposte dallo Stato) e **mista**. A quel tempo la milizia era quasi esclusivamente mercenaria.

La terza parte riguarda le qualità del principe:

- non generoso ma parsimonioso (per evitare di essere fiscale verso i sudditi),
- non pietoso ma crudele, perché è meglio farsi temere che amare: per evitare d'essere odiato dovrà astenersi dalla proprietà e dalle donne altrui;
- astuto e forte (volpe e leone) a seconda delle circostanze;
- incurante delle critiche ma anche lontano dagli adulatori;
- non deve eliminare le opposizioni ma guadagnarsele, promuovendo il progresso morale e materiale dei cittadini;
- dedito soltanto alla causa dello Stato, senza vizi né debolezze;
- deve circondarsi di segretari valenti e fedeli;
- non deve sentirsi vincolato alla parola data se questa, col tempo, danneggia gli interessi dello Stato;
- deve evitare la neutralità, per quanto possibile, anche in politica estera.

Gli ultimi capitoli criticano quei principi che hanno perduto gli Stati per aver trascurato l'importanza degli eserciti e del consenso popolare; esaminano il valore della Fortuna, che, benché arbitra della metà delle azioni umane, va combattuta con la Virtù, che per Machiavelli coincide soprattutto con la capacità di sapersi adeguare alla necessità delle cose, da valutarsi di volta in volta, a seconda delle circostanze, prescindendo da considerazioni di tipo morale. Scopo supremo del Principe è governare, salvaguardando con ogni mezzo e modo l'integrità dello Stato. In questo il Machiavelli dimostra d'essere lontano non solo dalla tradizione del pensiero politico cristiano, ma anche da quella dell'umanesimo antico (al quale egli pur costantemente si rifaceva) e persino da quella dell'umanesimo a lui coevo, che di quello classico voleva essere un'imitazione.

Alla fine del libro invita gli italiani a liberarsi dello straniero unificando la penisola. Naturalmente egli spera siano i Medici a porsi alla testa del movimento nazionale. Il trattato fu dedicato prima a Giuliano dei Medici, poi, morto Giuliano nel 1516, a Lorenzo dei Medici, che morì nel 1519. Fu pubblicato integralmente solo nel 1532. Infatti la prima circolazione a stampa venne "purgata" – col consenso dello stesso Machiavelli – da Agostino Nifo.

Punto di partenza del Machiavelli è la convinzione che l'agire politico può essere compreso solo da chi ha il coraggio di guardare in faccia la realtà, senza rifugiarsi nell'utopia. E la realtà, per il Machiavelli, è soprattutto negativa: gli uomini sono avidi di denaro, politicamente inaffidabili, assai poco virtuosi... È da questo pessimismo che nasce la

necessità di uno Stato forte e accentrato, grazie al quale si può superare il limite dell'individualismo. In questo senso non devono apparire strani i consigli "crudeli" che Machiavelli dà al suo principe, perché è solo operando contro chiunque lo minacci che il principe salverà lo Stato, bene supremo della nazione.

Il Machiavelli tende a distinguere morale e politica: la politica ha una propria morale che non sempre coincide con quella privata degli uomini (ad es. la pietà verso i vinti può generare disordini). Ciò non significa che il principe sia autorizzato a diventare un tiranno, ma che i suoi fini giustificano i mezzi usati per ottenerli.<sup>10</sup>

Il principe è un male necessario ma transitorio. La sua necessità è relativa alla crisi delle molte Signorie. Lo Stato monarchico e assolutistico è indispensabile per giungere ai livelli delle grandi nazioni europee. Nei *Discorsi* Machiavelli apprezza di più la repubblica e, analizzando il rapporto tra le diverse classi sociali romane, egli era giunto alla conclusione che le lotte civili tra patrizi e plebei avevano fatto nascere le migliori leggi in favore della libertà. Nelle *Storie fiorentine* dirà che le lotte che travagliarono Firenze tra ricchi e poveri (ad es. il tumulto dei Ciompi, la congiura dei Pazzi ecc.) portarono la città alla rovina, perché gli sconfitti venivano o uccisi o costretti all'esilio, diversamente da quanto accadeva nella Roma repubblicana. Machiavelli era perfettamente consapevole del fatto che senza un forte consenso popolare nessuna repubblica è in grado di reggersi in piedi.

## **Il giudizio sulla religione**

Nei *Discorsi* Machiavelli apprezza di più la religione pagana che quella cristiana. Il cristianesimo gli appare come una religione effeminata, troppo preoccupata dell'aldilà e poco disposta a sacrificare tutto per il bene della patria. Inoltre, mentre il paganesimo era accettato spontaneamente da tutti, in quanto rispettoso delle diversità locali, il cristianesimo invece viene imposto dalla chiesa, che si serve anche degli Stati. E così, proprio i popoli più soggetti all'influenza della chiesa sono i meno reli-

---

<sup>10</sup> Non pochi critici sostengono che Machiavelli abbia teorizzato per la prima volta l'autonomia della politica dalla morale e dalla religione, nonché la laicità dello Stato. In realtà la subordinazione della morale (religiosa) alla politica veniva costantemente praticata dal papato già dal tempo dei rapporti coi Franchi, al fine di poter avere un proprio Stato politico-territoriale. Quanto alla laicità dello Stato, non si può certo farla coincidere con la separazione dell'etica dalla politica; né si può pensare che tale separazione debba essere una conseguenza necessaria alla separazione di politica e religione.

giosi. In ogni caso la chiesa romana non è mai stata tanto potente né tanto virtuosa da porsi a capo della nazione, e purtroppo neanche tanto debole da non riuscire a mantenerla divisa: pur di conservare il proprio potere temporale, essa è stata anche disposta ad allearsi con lo straniero. Machiavelli non è contrario alla religione: anzi ritiene ch'essa – in quanto fede comune – obbliga al rispetto della parola data, mantiene vive alcune virtù, lega allo Stato. Tuttavia, egli non nutre alcun interesse per la polemica religiosa che stava maturando nella Germania luterana. Il problema per lui non era quello di “migliorare” la religione cattolica, ma quello di “subordinarla” al potere politico del principe.

### I concetti di “occasione” e di “fortuna”

Machiavelli sostiene che l'agire umano dipende dalla situazione storica contingente, ovvero l'uomo virtuoso (politicamente abile) deve saper cogliere l'*occasione* buona per affermare il proprio ideale (ad es. bisognava che gli ebrei fossero schiavi degli egizi perché si rivelasse il genio di Mosè). La forza che può limitare o condizionare l'uomo in qualsiasi momento è la *fortuna* (il *caso*, in senso negativo, che può influire sui destini della vita anche per il 50 per cento), come successe a Cesare Borgia, protetto da Alessandro VI. Alla fortuna però va opposta la *virtù* (non la provvidenza), e la virtù si basa sulla *forza*, sia essa politica o militare o economica, non tanto sul *diritto*, né, ancor meno, sulla *morale*.

Machiavelli è il miglior prosatore del Cinquecento: la sua prosa è viva, mobile, energica, colorita, interessata più alla cosa da esprimere che non al modo. La sua commedia più importante è *La mandragola*. Essa rientra nel teatro comico del Cinquecento ed è scritta in un linguaggio vivo e popolare. Narra di un giovane fiorentino, Callimaco, innamorato di Lucrezia, bellissima e virtuosa moglie dell'anziano messer Nicia, il quale, con ramarico, non era riuscito ad aver figli. Callimaco, che si fa passare per medico, prescrive a Lucrezia un decotto d'erba mandragola per vincere la sterilità, però precisa che il primo uomo che giacerà con lei attingerà su di sé il veleno contenuto nella pozione e morirà. Sarà dunque necessario trovare per la donna un amante occasionale, ignaro del pericolo. Nicia è d'accordo. Lucrezia si lascia convincere dalla madre e dal suo confessore, avido della ricompensa promessagli da Nicia. Naturalmente sarà Callimaco travestito a entrare nel letto di Lucrezia che, disgustata dalla stupidità del marito, accetterà l'amore del giovane anche per il futuro.

Questa commedia si riallaccia al *Decamerone* del Boccaccio. Il suo significato etico-politico è molto semplice: Callimaco è come un

principe che deve rendere felice la sua patria (Lucrezia); a tale scopo ogni mezzo è buono, soprattutto in considerazione del fatto che Nicia è sì spregiudicato ma sciocco, corrotto ma stupido (come la classe dirigente). La stessa Lucrezia deve giungere a una decisione, rifiutando i compromessi che la rendono infelice.

### **Machiavelli e il senso della politica**

Machiavelli non può essere criticato semplicemente perché opponeva la politica alla morale, ovvero perché distingueva fra una morale pubblica e una privata: non lo dice forse anche il marxismo che non tutto quanto è giusto nella vita privata lo è anche in quella pubblica, e viceversa? Ad es., l'assistenza, utile nella vita privata (cioè nel rapporto diretto coll'interessato indigente), non contribuisce forse, seppure indirettamente, alla conservazione oggettiva (politica) delle dinamiche di marginalizzazione sociale?

Machiavelli deve essere criticato per il nesso che poneva tra "principe" e "politica". Tutto il suo eccessivo distacco dalla morale è appunto conseguente all'eccessivo peso attribuito alla figura del principe. Machiavelli non ha soltanto messo in crisi, giustamente, il valore di una morale astratta, al disopra della politica, dotata di "verità eterne", metafisiche, ma ha pure fatto della politica una scienza priva di moralità o con una moralità assai vicina all'utilitarismo, alla convenienza, all'opportunismo (seppur sotto la maschera della "ragion di stato"). Il principe deve senz'altro essere un individuo virtuoso, distaccato, quasi ascetico, ma questo può forse essere considerato sufficiente per la tutela degli interessi collettivi? Quante e quali azioni mostruose possono compiere quegli individui che credono, in assoluta autonomia, d'essere nel giusto?

Per realizzare l'unificazione nazionale e la democrazia, il principe – ha ragione Gramsci – dev'essere non un individuo singolo, cioè un "duce", ma un *ente collettivo* (un partito politico o comunque un movimento organizzato). Un individuo singolo, infatti, tenderà molto più facilmente a trasformarsi in "tiranno", anche se nessun partito, di per sé, va esente da tale rischio.

Machiavelli aspirava a vedere sul trono di Firenze e dell'Italia intera un principe virtuoso, ricco di ideali, capace di abnegazione, ma risoluto nelle sue decisioni e spregiudicato nei mezzi da usare. Qualora ciò si fosse realizzato, per quanto tempo sarebbe durato? Cioè per quanto tempo resta "virtuoso" un uomo che dispone di poteri assoluti? Può una repubblica presidenziale, di per sé, risolvere la crisi di una repubblica parlamentare? È forse "vera repubblica" quella che ha bisogno di un duce

per sopravvivere?

Certo, il Machiavelli era più favorevole alla repubblica che alla monarchia: il principe – a suo giudizio – non era che un male necessario e transitorio. Ma sarebbe forse stato facile, dopo l’esperienza monarchica, cioè dopo che tutti i poteri fossero stati concentrati nelle mani di un’unica persona, tornare al regime repubblicano o creare una transizione verso questa forma di governo? Cosa avrebbe potuto impedire al principe di considerare come atti sovversivi tutti quei tentativi in favore della democrazia?

Oggi purtroppo dobbiamo costatare che non solo un principe individuale diventa necessariamente, col tempo, un tiranno, ma lo diventa anche quello “collettivo”, se il suo potere non si misura continuamente con le esigenze sociali delle masse popolari.

Questo perché non esiste un modello ideale di governo: neppure quella democrazia che concedesse i poteri più ampi al popolo o alla sua grande maggioranza, potrebbe di per sé garantire la giustizia o la verità delle cose. Anche il popolo può sbagliare, anche la maggioranza può mentire.

Da questo punto di vista non fa paura una repubblica presidenziale se, nel mentre la si realizza, vengono concessi vasti e reali poteri alla collettività organizzata (a livello locale e regionale).

Verità e giustizia non sono patrimonio esclusivo di questi o quei governi, di queste o quelle istituzioni: esse piuttosto risiedono nella capacità che gli uomini hanno di affrontare i loro problemi, le loro contraddizioni. Naturalmente tale capacità è tanto maggiore quanto più gli uomini agiscono in modo collettivo, valorizzando le risorse di tutti. Verità e giustizia sono concetti la cui realizzazione e autenticità vanno messe alla prova ogni giorno, in quanto non sopportano d’essere canonizzate.

Se dunque il principe del Machiavelli si rapporta allo Stato, il “principe” di Gramsci deve rapportarsi all’*autogoverno socialista*, cioè dev’essere un “principe” destinato a estinguersi, se vuole aspirare alla democrazia. Il superamento del concetto di Stato deve procedere parallelamente a quello di “partito politico” (e soprattutto a quello di “parlamento”). Le masse devono tornare a impadronirsi della politica, sottoponendo a continuo controllo i propri delegati, i propri rappresentanti politici. Se ciò non avviene, tenderà sempre a dominare negli intellettuali – come in Machiavelli – il pessimismo nei confronti delle capacità di trasformazione della realtà da parte delle stesse masse popolari.

## Ludovico Ariosto

(1474 - 1533)

Nasce a Reggio Emilia nel 1474 da nobile famiglia bolognese. Il padre, Niccolò, di costumi abbastanza violenti, era un uomo di corte del duca Ercole I e svolgeva le mansioni di capitano della rocca di Reggio, al servizio degli Estensi. Ebbe dalla moglie ben 10 figli, di cui Ludovico era primogenito.

Nel 1484 il padre, dopo essere stato prescelto ad amministrare la città di Ferrara, vi si trasferisce con tutta la famiglia. Dal 1489 al '94 costringe Ludovico a studiare giurisprudenza, al fine di destinarlo alla vita di corte, ma gli interessi di Ludovico per la letteratura sono così prevalenti che alla fine il padre deve desistere.

Già l'Ariosto cominciava a comporre carmi in latino e poesie in volgare, quando nel 1500 gli muore il padre. Deve immediatamente abbandonare gli studi e pensare a mantenere la madre, a provvedere all'educazione dei fratelli (cui andava insegnata una professione) e ad assicurare una dote alle ultime due sorelle nubili, rimaste ancora in casa. Inoltre deve sistemare il patrimonio dissestato del padre.

Dal 1500 al 1503 svolge le funzioni di capitano della rocca di Canossa, sempre alla corte degli Estensi. Poi passa al servizio del cardinal Ippolito, fratello del duca di Ferrara Alfonso I. Ippolito era uomo più di politica che di chiesa: vescovo a sette anni, cardinale a 14, era di costumi riprovevoli e feroci (fece accecare il fratello don Giulio). Morì a 41 anni d'indigestione. D'altra parte anche il duca Alfonso non era da meno quanto a ferocia: aveva fatto p.es. assassinare Ercole Strozzi, insigne poeta latino di Ferrara, solo perché questi aveva sposato una donna che aveva respinto l'amore del duca stesso.

Il giovane Ariosto è costretto a prendere gli ordini minori, ch'era il minimo richiesto per ottenere dei benefici ecclesiastici. Il cardinale non aveva molta stima per i suoi lavori poetici e preferiva utilizzarlo nelle faccende più varie, sia interne che esterne alla corte. In pratica faceva le funzioni del segretario personale e del diplomatico. Il cardinale lo portava con sé nei suoi viaggi, sottoponendolo a dure fatiche, facendogli correre, a volte, spiacevoli rischi. A quel tempo infatti gli Estensi simpatizzavano per i francesi, erano in guerra con Venezia per questioni di confine e il papato era intenzionato a impadronirsi di Ferrara, ai confini con lo Stato della Chiesa. Il duca Alfonso e suo fratello vennero persino scomunicati: il primo per la sua politica filofrancese e per lo sfruttamento delle

saline di Comacchio; Ippolito perché s'era impossessato con la forza dell'abbazia di Nonantola. Due volte l'Ariosto rischiò di morire dopo essersi recato a Roma, presso il papa Giulio II, in qualità di ambasciatore. Ripetutamente l'Ariosto chiedeva di svolgere incarichi meno gravosi, ma il card. Ippolito non ne voleva sapere.

Nel 1513 si reca a Roma dal papa Leone X, che, quand'era stato cardinale aveva mostrato d'essergli amico e ammiratore, per chiedergli un ufficio più tranquillo (mirava a essere nominato vescovo), che gli permettesse di dedicarsi agli studi, ma non ottiene nulla. Al ritorno, facendo sosta a Firenze, conosce e ama Alessandra Benucci, già moglie di un ferrarese, che due anni dopo morirà. L'Ariosto, che già aveva avuto due figli da due donne diverse (una fu Orsolina Sassomarinò che nel 1509 gli aveva dato Virginio, cui fu molto attaccato), sposerà segretamente la Benucci solo nel 1527, perché lei non perdesse l'usufrutto del patrimonio del primo marito, di cui erano eredi i figli. I due non si separeranno mai.

Nel 1516 pubblica a Ferrara *L'Orlando Furioso*, che è il suo capolavoro. Fu dedicato al cardinale Ippolito, il quale però, pur pagando l'edizione, ne rimase alquanto insoddisfatto. L'anno dopo, allorché il cardinale venne nominato vescovo di Buda in Ungheria, l'Ariosto si rifiutò di seguirlo, perdendo alcuni benefici che aveva già maturato.

Nel 1518, costretto da necessità economiche, passa al servizio del duca Alfonso, il quale, evitando di affidargli missioni al di fuori di Ferrara, gli permette, in un primo momento, di studiare e rivedere il suo poema. Tuttavia, nel 1522, avendogli il duca sospeso lo stipendio a causa della guerra contro il papato, è costretto ad accettare il governatorato della Garfagnana, sull'Appennino tosco-emiliano, una regione assai ribelle agli Estensi che da poco l'avevano sottomessa. L'incarico era onorifico e lucroso, ma difficile e molto lontano dalla sensibilità e dagli interessi del poeta. E comunque l'Ariosto si dimostrò all'altezza della situazione, governando con molto senso pratico e onestà (ad es. intercedeva a favore dei sudditi colpevoli di reati commessi per ignoranza o per misere condizioni di vita, anche se chiedeva continue milizie per reprimere i rivoltosi).

Dopo tre anni di governo torna a Ferrara, dove, per amore di tranquillità, rifiuta il posto di ambasciatore presso la Santa Sede (era pontefice Clemente VII), ed acquista coi propri risparmi una casetta, sulla facciata della quale fa incidere un'iscrizione in latino, che diceva: "Piccola ma adatta a me, non soggetta ad alcuno, comprata finalmente col mio denaro". Rimase lì sino alla morte, avvenuta nel 1533, leggendo i classici, coltivando l'orto e correggendo per la terza volta il *Furioso*. Si assentò solo nel 1532, per presentare il suo poema all'imperatore Carlo

V, che si trovava in quel momento a Mantova: nell'occasione gli venne conferito il titolo di poeta laureato.

### **Concezione della vita e poetica**

*Senso concreto e realistico dell'esistenza.* Ariosto si piega alle esigenze economiche dei suoi familiari; cerca un compromesso coi "potenti" (laici ed ecclesiastici) per avere non solo di che vivere, ma anche per ottenere il riconoscimento del suo valore artistico (che in effetti si verificherà nei circoli letterari borghesi). Non infierisce sui vinti quand'era governatore in Garfagnana, anche se non lo si vede mai opporsi alla volontà dei suoi superiori (l'unico caso è quello in occasione del trasferimento a Buda del card. Ippolito).

*Rapporto di amore-odio verso la corte.* Di "amore" perché, anch'egli, in quanto intellettuale di origine nobiliare, faceva parte di quegli ambienti; poi perché sperava di ottenere buoni uffici, incarichi e riconoscimenti letterari. Di "odio" perché si sentiva strumentalizzato, non valorizzato come intellettuale ma solo come diplomatico; inoltre non gli piacevano le corti che si combattevano tra loro, disposte persino ad allearsi con lo straniero, senza tener conto degli interessi nazionali. Infine era consapevole dei valori superficiali delle corti, anche se non riteneva di aver la forza sufficiente per opporvisi: lui stesso dirà d'aver scritto il *Furioso* per il divertimento dei Signori. L'Ariosto non pensò di scrivere un poema che servisse a una causa ideale o politica: sapeva benissimo che i suoi lettori non sarebbero stati capaci di recepirlo. Egli in un certo senso dava per scontato che la classe borghese, pur ricca sul piano economico e potente su quello politico, non aveva molto da dire su quello ideale.

*Interesse per ogni aspetto della vita degli uomini.* Egli rispetta e comprende i sentimenti dell'uomo, che mette sempre al centro delle sue preoccupazioni e della sua produzione letteraria. Contesta gli aspetti deteriori della sua epoca: attivismo frenetico, culto della ricchezza e amore per il lusso, ambizioni sfrenate e sete di potere, mercato delle cariche e corruzione ad ogni livello. Rifiuta gli atteggiamenti da eroe e da moralista: piuttosto guarda con ironia e indulgenza i difetti propri e altrui.

*Naturalismo.* Nella sua concezione di vita l'uomo domina la vita con le sue passioni e il suo spirito d'avventura. come nei cicli carolingi e bretoni, ma senza l'importanza della religione.

*Estetismo.* Non gli interessa l'arte per la vita (come in Dante), ma l'arte per l'arte, cioè non vuole insegnare qualcosa ma divertire; sviluppa il meraviglioso nell'immaginazione, senza particolari collegamenti

al presente, anche se considera un grave errore non aver fatto nulla per unificare la penisola e aver lasciato che Francia e Spagna se la contendessero.

*Ironia.* Ha consapevolezza della vanità della vita dei cavalieri erranti e tende a ricondurre le avventure verso un finale ove domina il senso pratico delle cose.

Ariosto è il primo a comporre commedie regolari in volgare del teatro italiano, ma si ispira a temi antichi, quelli delle commedie latine di Terenzio e Plauto. Non è originale dal punto di vista artistico: non raggiunge mai il livello della *Mandragola* di Machiavelli.

Le sette Satire, che sono epistole poetiche, dirette a parenti ed amici, furono pubblicate postume, poiché contenevano aspetti autobiografici e critici del suo tempo.

### **Orlando furioso**

La prima edizione è del 1516, la seconda del 1521, la terza (con un aumento di sei canti) del 1532. La differenza sta nello stile e soprattutto nella lingua, in quanto nell'ultima sono state tolte le espressioni emiliane e gli elementi dialettali, sostituiti con i modelli toscani, sulla lezione del Bembo. Con l'Ariosto, in pratica, la toscanità comincia ad imporsi anche nell'Italia settentrionale.

È un poema cavalleresco, in quanto la materia narrativa è tratta dalla tradizione epico-cavalleresca (romanzo cortese, cantari, chanson de geste...: tradizione, questa, ripresa dal Boiardo con l'*Orlando innamorato*). Le fonti del poema vanno ricercate anche nei poemi classici (*Iliade*, *Eneide*, ecc.: ad es. la pazzia d'Orlando ricorda l'ira di Achille). I tre contenuti fondamentali sono: *epico* (lotta tra cristiani e musulmani), *erotico* (la passione d'Orlando per Angelica) ed *encomiastico* (si fa discendere la casa d'Este dall'amore di Bradamante e Ruggero).

L'Ariosto riprende il poema del Boiardo laddove questi l'aveva lasciato, quando Carlo Magno, preoccupato delle rivalità che Angelica accende tra i cavalieri cristiani, sottraendoli così alla difesa di Parigi assediata dai musulmani, decide di affidarla al duca Namo di Baviera, perché la custodisca, promettendola a chi (fra Orlando e Rinaldo) si fosse distinto di più nella battaglia imminente. Ma Angelica, approfittando della confusione che segue alla sconfitta dei cristiani, fugge, sicché i cavalieri cominciano a cercarla, imbattendosi in varie avventure.

Nell'*Orlando Furioso* le avventure sono più complicate ed è difficile riassumerle. I filoni narrativi principali sono tre: 1) **epico** (guerra tra pagani e cristiani): la battaglia intorno a Parigi, che poi si sposta in

Africa e si conclude con la vittoria dei cristiani (l'eroe è Orlando); 2) **erotico** (passione di Orlando per Angelica): Angelica, fuggita dal duca Namò di Baviera, viene inseguita dai cavalieri cristiani e saraceni, invaghiti di lei; lei però sceglierà di sposare un giovane soldato saraceno (Medoro), ferito in battaglia e da lei curato. Orlando, accortosi del fatto, impazzisce dal dolore e distrugge, percorrendo Francia e Spagna, tutto ciò che gli si para davanti; finché il cavaliere cristiano Astolfo, salito con l'Ippogrifo (cavallo alato) sulla Luna – dove erano raccolte tutte le cose che gli uomini avevano perso sulla Terra –, vi prende il senno di Orlando, racchiuso in un'ampolla, per farglielo annusare. Recuperata la ragione, Orlando può tornare a combattere contro i saraceni determinando la loro definitiva sconfitta. 3) **encomiastico** (esaltazione della Casa d'Este): la storia di Orlando viene spesso interrotta dal poeta con l'inserimento del terzo filone narrativo: l'amore di Bradamante, sorella del cavaliere cristiano Rinaldo, per l'eroe saraceno Ruggero. Bradamante, dopo una serie di fantastiche avventure, riesce a sposare Ruggero, che intanto si era fatto cristiano. Il poema infatti si chiude con la vittoria in duello di Ruggero contro il saraceno Rodomonte. Da questa coppia sia il Boiardo che l'Ariosto fanno discendere gli Estensi.

- Orlando, il paladino casto e severo dei poemi medievali, qui diventa pazzo d'amore. Ma già nel Pulci e nel Boiardo era stato rappresentato sempre meno cristiano. Soccorre i deboli, punisce i violenti, combatte il nemico, ma anche lui diventa violento, impulsivo e persino folle.
- Rinaldo, il paladino dipinto come ribelle negli antichi poemi, qui invece è meno accecato dalla passione, anzi è saggio (il Pulci l'aveva rappresentato come un brigante).
- Angelica rappresenta la seduzione: è volubile, capricciosa, ma anche astuta, scaltra, sfugge per caso o per magia a tutti gli spasimanti, ma con Medoro diventa donna di pietà e di amore (dal 29° canto scompare).
- Astolfo è il cavaliere della provvidenza, che risolve tutti i guai.
- Bradamante, sorella di Rinaldo, è saggia e forte. Sposando il saraceno convertito al cristianesimo, Ruggero, fa nascere gli Estensi.

### **Caratteristiche del poema**

Stilisticamente il poema è raffinato, cioè senza dialettismi ma anche senza enfasi drammatica, senza ricerca del sublime. La varietà delle vicende è notevole. Gli eventi sono intrecciati in maniera magistrale:

nessun personaggio viene sacrificato a vantaggio di altri, nessuna situazione resta incompiuta. Le vicende danno l'impressione di poter continuare all'infinito. Si alternano continuamente, per evitare che un tema narrativo prenda il sopravvento: il tono drammatico va di pari passo con l'idillico e il comico, l'amoroso con l'avventuroso, il realistico col fantastico, le scene di forza con quelle di tenerezza. Non esiste un luogo fisso: l'azione è sempre dinamica e mutevole.

Vi è un quadro estremamente vario della psicologia umana: passioni e sentimenti si avvicendano di continuo, senza che mai uno prevalga sull'altro (amore, eroismo guerriero, gusto dell'avventura si armonizzano perfettamente). Tuttavia, nessun personaggio presenta un complesso sviluppo psicologico individuale, cioè un contrasto interiore di bene e male (ad es. Bradamante impersona la fedeltà e solo questa), benché l'Ariosto eviti con cura la figura dell'eroe invincibile, sovrumano. La stessa donna non è più un angelo o un demone (come nel Medioevo), ma un essere umano. Tuttavia i personaggi restano individualistici, generalmente incuranti dell'interesse generale.

Non esiste un riferimento ideale particolare: l'Ariosto esclude dalle vicende terrene ogni intervento provvidenziale o divino. La religione non è mai vista come fonte di dissidio interiore né come guida dell'agire umano. Essa è piuttosto una condizione che influisce esteriormente su alcune situazioni (ad es. Ruggero deve convertirsi al cristianesimo per sposare Bradamante). I personaggi si muovono sulla base dei loro istintivi impulsi vitali. I caratteri sono naturali, a volte volubili (ad es. Angelica da fredda e altera diventa dolce con Medoro; Orlando, eroe forte e avveduto, diventa pazzo d'amore).

Vi sono anche alcuni temi pessimistici: l'amore non apprezzato e non corrisposto, i desideri perseguiti con affannosa tensione e mai appagati, l'inutile correre degli uomini dietro le proprie illusioni (vedi ad es. il castello di Atlante, ove viene rinchiuso Ruggero per impedirgli di sposare Bradamante. Qui i cavalieri vengono attratti dalla falsa immagine – suscitata dal mago – di un bene a lungo cercato, come ad es. una persona amata, ma una volta entrati nel castello l'immagine subito scompare, per ricomparire appena essi ne escono). La pazzia, la vanità, le illusioni dimorano stabilmente sulla Terra, mentre la ragione è sulla Luna. Infine prevale la "fortuna" (caso) sulla capacità dell'uomo di dominare il proprio destino. L'Ariosto guarda con ironia, cioè con distaccata superiorità le assurde vicende degli uomini, vittime delle loro illusioni e delle loro passioni: però è un'ironia comprensiva non sprezzante.

Vi sono anche elementi di critica politica: contro il malgoverno e la follia dei principi italiani che, lottando tra di loro, facevano entrare gli

stranieri in patria (cosa peraltro che impediva di combattere i turchi, che allora erano molto potenti).

### **L'umanesimo dell'Ariosto**

Chi scrive un grande poema deve per forza essere un "grande personaggio" (come ad es. Dante con la sua *Commedia*)? Alcuni storici della letteratura rischiano, in tal senso, di lasciarsi sedurre dal culto della personalità.

In fondo che significa "grande personaggio": un uomo impegnato in politica? L'Ariosto non lo era e molti di quelli che, ai suoi tempi, lo erano, difficilmente potrebbero essere definiti dei "grandi personaggi" sul piano umano. La politica, allora (come oggi d'altronde), era solo un mezzo per far carriera o quattrini, per aumentare prestigio e potere personale.

Forse perché l'Ariosto ha rifiutato – seppur moderatamente – questo tipo di politica, noi non possiamo accettare ch'egli abbia potuto fare un "grande" poema? Per quale motivo alcuni critici si lamentano che la sua vita non è stata niente di particolare?

Se vogliamo, l'Ariosto, sul piano umano, è stato un "grande personaggio", poiché è riuscito a conservare la propria dignità umana (come meglio ha potuto) in mezzo agli intrighi delle corti, alle lotte tra le signorie, alla corruzione del papato e della borghesia. È vero, ha accettato molti compromessi, ma chi li accetta non può forse scrivere grandi capolavori?

Da un uomo che ha rischiato d'essere ucciso più di una volta, che è stato usato come diplomatico e ambasciatore per tante difficili missioni, che ha svolto addirittura funzioni politiche, amministrative e militari, come quando fu capitano della rocca di Canossa e governatore della Garfagnana, che cosa si vuole pretendere?

In fondo l'Ariosto è vissuto in un periodo di decadenza, in cui la borghesia non credeva più nella possibilità di nazionalizzare i propri ideali di libertà e autonomia, di laicità e razionalismo, di umanesimo e naturalismo, di scientificità e tecnologia (per non citare il problema dell'unificazione linguistica). La borghesia portava avanti questi ideali restando divisa fra le molte e rivali signorie. Per un intellettuale umanista doveva essere molto difficile sopportare la contraddizione tra l'affermazione teorica dei valori rinascimentali e la loro ambigua realizzazione pratica.

### **Breve commento alla pazzia di Orlando**

1. Si può passare da una vita religiosa a una vita folle per amore? Ariosto denuncia qui il formalismo della fede: si è cristiani solo per abitudine, non per convinzione interiore. Si combatte il nemico religioso (ateo, miscredente, eretico) solo perché viene chiesto da un'autorità politica (Carlo Magno). Orlando impazzisce perché vuol credere a tutti i costi in un proprio ideale di vita, non credendo più in quello religioso tradizionale. Ma si potrebbe anche dire che Orlando rappresenta il cattolico-romano che non vuole rassegnarsi al declino dei propri ideali religiosi (già vissuti, sin dal tempo del Boccaccio, senza interiorità, in maniera convenzionale, come eredità di un passato obsoleto) e che per questo cerca in tutti i modi un'alternativa praticabile, ugualmente forte, sentita, eccitante, che crede d'aver trovato nella passione amorosa. Questo ideale è soltanto una costruzione artificiale del suo pensiero, un vuoto intellettualismo.
2. Orlando vive i valori sociali del cristianesimo in maniera individualistica, non come borghese integrato nel nuovo sistema di vita, ma come intellettuale sradicato, che deve trovare una propria collocazione, una propria dimensione esistenziale compatibile con una fede che è cattolica solo nella forma ma che è sempre più protestante nella sostanza. Non a caso nella seconda metà del Cinquecento giungerà la Controriforma per impedire questo processo, questa coerenza tra crisi dei valori sociali cattolici e loro riproposizione in forma individualistico-borghese.
3. L'unica forma di coerenza che Orlando crede di aver trovato è quella della nudità contro le convenzioni cristiano-borghesi. Si pone come ribelle alla società, ma negativamente, in quanto folle, che s'illude di poter essere giustificato in virtù della propria passione amorosa. Quando sradica gli alberi, Orlando esprime se stesso, il proprio egocentrismo, che è incapace non solo di convivere coi valori religiosi ma anche con quelli borghesi. Vivendoli in maniera individualistica, senza rapporti con la realtà, quei valori vengono stravolti e ne paga le conseguenze anche la natura. Orlando è un intellettuale sradicato, infatuato, in definitiva, solo di se stesso, dei propri impossibili ideali; è un *cristiano* in maniera vaga (ha il compito di combattere un nemico che non sente neppure come proprio) ed è un *borghese* solo in quanto individualista (entra da solo nel bosco, nella grotta, nella casa di campagna). Medoro non è più un nemico della fede ma un rivale in amore, un rivale che peraltro, sul piano umano, non è inferiore a lui, in quanto, come lui, prova forti sentimenti d'amore, passione

intensa per la propria amata, riconoscimento di gratitudine ed è persino capace di alta poesia. Combattere un nemico che, senza Angelica di mezzo, sarebbe parso un amico non ha senso, e infatti l'Ariosto farà risalire l'origine degli Estensi a un matrimonio tra il saraceno Ruggero (poi convertito) e la cristiana Bradamante.

4. L'Orlando dell'Ariosto non è semplicemente "innamorato" (come nel Boiardo) ma "furioso", perché vive i valori religiosi con nevrosi e psicosi, cercando ad essi un'alternativa di pari livello, che però non può trovare nella passione amorosa, la quale, essendo dettata da ciechi istinti, da spontaneismi individualistici, da estetismi, non può creare valori ma solo distruggerli. Infatti soltanto grazie all'aiuto straordinario, eccezionale, di Astolfo, un aiuto del tutto esterno alla propria malattia, che gli permette di ritrovare sulla Luna il proprio senno, Orlando riesce a tornare in sé. Tuttavia gli uomini sono avvisati: il credente che non sa diventare borghese e vuole restare feudale, rischia d'impazzire. L'unico modo di guarire è rinunciare alle proprie passioni, ai propri fantasmi: ridimensionarsi. Non è possibile infatti cambiare completamente il luogo della propria esistenza per vivere una diversa forma di vita: è un'illusione quella di potersi sottrarre ai condizionamenti che limitano la felicità personale (il palazzo del mago Atlante, dove le cose appaiono finché si desiderano ma scompaiono quando si tenta d'averle, va accuratamente evitato). Il vero senno degli uomini non è sulla Terra ma sulla Luna, e quindi è utopico: sulla Terra ci si deve accontentare dei compromessi. Orlando, in un certo senso, anticipa la pazzia reale del Tasso, che viene costretto con la forza, contro la propria volontà, a credere nella fede cattolica.
5. Si può uccidere per amore? Nell'*Orlando Furioso* viene teoricamente confermato come legittimo il medievale delitto d'onore, che però praticamente non si compie. L'uomo che uccide a causa del tradimento dell'amata, in questo caso lo avrebbe fatto in uno stato di alterazione, in cui il senso di umanità era perduto. Sarebbe mancata la lucidità medievale (come quella di Gianciotto che elimina la moglie Francesca e l'amante), protetta da connivenze di potere (Gianciotto infatti non incorre in alcuna sanzione). L'Orlando impazzito avrebbe potuto uccidere Angelica e Medoro e forse sarebbe stato perdonato non per il gesto ma per la sua follia. Senonché dalla sua follia lui ha il dovere di guarire, per cui non può uccidere. Deve tornare ad essere cristiano, anche se

ha dimostrato di possedere una fede formale, poco sentita. Deve appunto diventare un *cristiano-borghese*, la cui fede è convenzionale e il cui desiderio nei confronti della propria amata deve restare controllato, un desiderio che dovrà per forza essere di tipo "etico" e non più "estetico", dovrà essere quello del "marito" non quello dell'"amante", un desiderio nei limiti della ragione, in quanto ciò che più conta nella società borghese non è né l'ideale cristiano né la passione amorosa, ma il controllo razionale dell'emotività e l'adempimento della ragion di stato nel rispetto convenzionale delle formali regole del vivere civile.

6. Angelica ama chi le pare, non è schiava di nessuno. Non può essere data in premio al miglior paladino nella guerra contro i saraceni, non è merce di scambio. Anzi qui appare come un vano oggetto del desiderio, che un cristiano-borghese non si può permettere. Se anche infatti la fede viene percepita come vuota e inutile, non per questo il borghese deve abbandonarsi agli eccessi, all'intemperanza. L'estetica non ha in sé la soluzione alla crisi della fede: bisogna darsi una nuova etica, che affronti in maniera sobria i propri desideri, che resti nei limiti del buon senso.
7. Nella ricerca degli indizi, delle prove dell'infedeltà di Angelica, Orlando si comporta in maniera molto razionale, facendo supposizioni, ipotesi, cercando conferme. Ha un atteggiamento molto moderno, intellettuale, da investigatore. Eppure questo non gli serve per non impazzire. L'Ariosto ha voluto dimostrare che per diventare dei buoni borghesi non basta la cultura (Orlando sapeva anche leggere l'arabo): ci vuole la consapevolezza del proprio limite. Per questo l'Ariosto non amava le corti signorili, dove la ricchezza ostentata le aveva portate a rivaleggiare tra loro, favorendo l'ingresso degli stranieri in Italia.
8. L'Orlando che fa il gaudente e il viveur, un po' playboy e un po' dandy (nel bosco in realtà gli piace bighellonare e stare sui prati) è quello che l'Ariosto sarebbe voluto diventare e che non poté diventare a causa delle incombenze familiari, quelle incombenze che poi lo porteranno a maturare e a diventare un buon padre e un buon marito.
9. Astolfo fa la parte del moderno psicanalista e Orlando può essere curato solo perché la sua nevrosi non è diventata una psicosi irrecuperabile. Orlando è un disadattato, come don Chisciotte: non ha capito l'evoluzione laica dei tempi, anche se alla fine la lezione gli è servita e lui si ridimensiona. È il problema delle persone egocentriche e intelligenti, che vogliono adeguare la realtà ai lo-

ro desideri, senza cercare mediazioni di sorta e che poi, di fronte ai primi seri problemi, perdono la testa, s'impuntano, infieriscono contro l'avversario... Sono intelligenti ma non razionali, direbbe Hegel. L'intelletto divide, la ragione unisce, sa trovare mediazioni. A queste persone, per tornare in sé, relativizzando il proprio smisurato ego, occorrono batoste traumatiche, solo che se hanno il potere politico-militare (i grandi dittatori della storia) è la popolazione a rimetterci, peraltro giustamente, se non fa nulla per impedire sul nascere queste forme di irrazionalismo.

### **Il castello di Atlante**

Il castello del mago Atlante, sui Pirenei, rappresenta l'illusione che vince la passione amorosa (il cieco istinto) dei paladini, che non fanno il loro dovere cristiano di combattere il nemico saraceno. Ma gli stessi saraceni ne sono vittime (p.es. Ferrau, che pur alla fine s'accontenta dell'elmo di Orlando, rinunciando ad Angelica), a testimonianza che per l'Ariosto le debolezze umane sono trasversali alle religioni, anche se qui, nella fattispecie, il mago Atlante vuole difendere il saraceno Ruggero.

Angelica è l'unica che supera l'inganno (dei sensi deviati dalla passione) grazie all'uso dell'anello magico: non tanto perché innocente, quanto perché accorta, prudente, calcolatrice, come una perfetta donna borghese di famiglia (che infatti sposerà l'umile fante Medoro, pure lui saraceno), mentre i paladini rappresentano la nobiltà decadente del Medioevo cristiano, che combatte i saraceni senza un vero motivo, soltanto perché qualche autorità glielo chiede, ma che, se potesse, farebbe tutt'altro (p.es. dedicarsi all'amore). È lei a farli uscire dal castello. Avrebbe voluto uno di loro come scorta per tornare in Cina, ma poi pensa che l'anello magico che la rende invisibile possa bastare.

La realtà, dentro il castello, era un gioco di apparenze ingannevoli. L'oggetto del desiderio altro non era che una creazione soggettiva, frutto di suggestione, da parte di uomini resi ciechi dalla passione, dalle proprie fissazioni. Era la loro immaginazione che conferiva valore agli oggetti. Qui siamo in presenza dell'uso strumentale della credulità: il castello rappresenta una forma di religione laicizzata, in quanto non vi sono dogmi in cui credere. Una tecnica che oggi si applica nella pubblicità.

Gli uomini sono talmente presi dalle loro fantasie che tra di loro non si riconoscono neppure, non avendo un criterio oggettivo di verifica. Ognuno vede le cose in maniera diversa e si danno vicendevolmente del pazzo.

Nella descrizione di questo castello l'Ariosto critica il mondo

feudale e quello delle corti signorili, che per lui sono privi di senso della realtà. Il palazzo è come la selva oscura dell'*Inferno* dantesco, da cui non si può uscire senza un aiuto esterno: è la metafora di una società priva di speranze.

## Torquato Tasso

(1544 - 1595)

Nasce a Sorrento nel 1544. Nobile napoletana la madre, che però perde all'età di 8 anni; il padre, che discendeva da una nobile famiglia bergamasca, era un apprezzato uomo di lettere al servizio, come segretario, del principe di Salerno, Ferrante Sanseverino. Quando i Tasso si trasferirono a Salerno, seguendo sempre i Sanseverino, vi fu una sollevazione popolare contro il tentativo del vicerè d'introdurre nella città l'Inquisizione. Il Sanseverino si schierò dalla parte del popolo e, con lui, il padre di Torquato. Per ragioni di sicurezza il padre trasferì Torquato a Napoli, mandandolo a scuola dai Gesuiti. Ma gli eventi precipitarono e i Sanseverino, coi loro fedeli, furono costretti ad abbandonare il regno, trasferendosi a Ferrara, poi a Bergamo, in Francia e a Roma.

Nel 1556 Torquato raggiunge il padre a Urbino, presso la corte dei Della Rovere, dove viene educato secondo il modello del perfetto cortigiano stabilito nel manuale del Castiglione: ovvero culto delle lettere, della musica, delle arti, esercizio delle virtù cavalleresche. Nel 1560-61 frequenta l'Università di Padova, seguendo gli studi di legge, filosofia e lettere. Intraprende col padre una lunga serie di viaggi presso varie corti e centri culturali d'Italia: Urbino, Venezia, Bologna, Mantova. Pubblica il *Rinaldo* nel 1562 dedicandolo al cardinale Luigi d'Este. A Bologna è coinvolto in una vicenda goliardica, con strascichi giudiziari, per aver scritto versi satirici che alludevano ai bassi natali e all'effeminatezza di alcuni studenti e professori. È costretto a lasciare in fretta la città.

Nel 1565, grazie alla fama procuratagli dal *Rinaldo*, entra nella corte estense di Ferrara come gentiluomo del cardinale Luigi d'Este, con una provvigione di 4 scudi d'oro al mese: suo compito era quello di comporre il poema annunciato col *Rinaldo*.

Dal 1572 entra a far parte, come cortigiano stipendiato, del seguito del duca estense Alfonso II. Compose poesie per feste e matrimoni, madrigali che omaggiano dame e personaggi di corte. Ottiene un sempre più ampio riconoscimento delle sue qualità di letterato e intellettuale e viene nominato socio dell'Accademia ferrarese. Nel 1573 compone la favola pastorale *Aminta*. Nel 1575 porta a termine il *Goffredo*, iniziato nell'adolescenza (il poema diverrà famoso col titolo di *Gerusalemme liberata*). Tasso però è indebolito e spossato, forse per l'attività letteraria troppo intensa: viene assalito da forti febbri e comincia a manifestare i primi sintomi dello squilibrio interiore che lo tormenterà sino alla morte.

Avendo dei dubbi sulla conformità dell'opera alle regole aristoteliche (unità di spazio, tempo e azione) e sull'ortodossia religiosa del contenuto, egli sottopone la *Gerusalemme liberata* al giudizio di letterati considerati allora insigni, i quali però, influenzati dal riflusso conservatore dell'epoca, investono il Tasso di aspre critiche di forma e di merito. Egli così decide di rivedere la stesura di tutta l'opera e nel 1577 chiede addirittura di essere esaminato dall'inquisitore di Ferrara, per dissipare ogni dubbio sull'ortodossia cattolica del suo pensiero. Viene assolto, ma non si sente soddisfatto, per cui è intenzionato a recarsi presso gli inquisitori di Roma e a denunciare addirittura le tendenze filocalvinistiche di alcuni Estensi. Il duca Alfonso II, temendo che il papato potesse approfittarne per occupare la signoria, lo fa vigilare.

Un giorno, sentendosi spiato da un servo mentre conversava con la sorella del duca, gli lancia contro un coltello ferendolo: per questo motivo il Tasso viene rinchiuso, come malato di mente, in una stanza del palazzo, ma viene poi liberato. Dopo altre manifestazioni di follia, viene rinchiuso in un monastero, da dove però riesce a evadere rifugiandosi presso la sorella, a Sorrento. Dopo qualche tempo riprende la vita errabonda e avventurosa, recandosi a Ferrara, Mantova, Padova, Venezia, Urbino e Torino.

Nel 1579, vinto dalla nostalgia per la sua città, chiede il perdono del duca e torna a Ferrara. Vi giunge mentre si stava celebrando il terzo matrimonio di Alfonso. Non riuscendo a farsi accordare udienza, si abbandona in pubblico a violente accuse contro di lui. Questa volta viene segregato come pazzo nell'ospedale di S. Anna. Vi resterà dal 1579 all'86. Durante questi anni continuerà a soffrire di allucinazioni e complessi di persecuzione, ma scriverà anche molte lettere a illustri personaggi (soprattutto per ottenere la libertà), molte poesie, i *Dialoghi filosofici*, nei quali parla della sua sottomissione alle verità della religione, nonché della sua concezione della politica, dell'arte e letteratura, dell'amore e della bellezza, ecc., risentendo molto della filosofia platonica.

Nel 1580, mentre era ancora in carcere, alcuni disonesti editori pubblicano a sua insaputa la *Gerusalemme*: il Tasso, per il quale il poema non corrispondeva più ai suoi criteri, ne fu molto addolorato. Tuttavia, quella pubblicazione determinò un acceso dibattito sul valore dell'opera, soprattutto perché veniva messa a confronto con l'*Orlando furioso* dell'Ariosto. I suoi sostenitori proclamarono che solo il Tasso, fedele alle leggi aristoteliche, aveva saputo dare il poema epico all'Italia; i denigratori invece lo accusavano di avere usato delle "impurità" dialettali e straniere, venendo così meno alla superiorità della lingua toscana. Il

Tasso stesso entrò nel dibattito pubblicando un'*Apologia della Gerusalemme*.

Nel 1586 ottiene la libertà per intercessione dei principi Gonzaga di Mantova, che lo vollero presso la loro corte. Qui compone la tragedia *Torrismondo*. Tuttavia, alla notizia che per l'incoronazione di Vincenzo Gonzaga sarebbero giunti a Mantova Alfonso e Margherita d'Este, fugge anche da questa città.

Le sue ultime peregrinazioni riguardano città come Loreto (dove scioglie un voto), Napoli (dove cerca di recuperare la dote materna), Firenze (dove riceve grandi onori dai Medici), Roma (dove il papa gli promette una pensione vitalizia e un solenne riconoscimento del suo valore letterario, cioè l'incoronazione in Campidoglio di poeta laureato, ma la cerimonia non avrà mai luogo). Egli conclude la nuova redazione del poema, che intitola *Gerusalemme conquistata*. Colpito da una grave malattia, muore a Roma nel 1595.

### **Concezione della vita e poetica**

Il Tasso è un poeta di transizione tra il Rinascimento e la Controriforma, tra lo splendore delle corti e l'inizio della servitù politica italiana, tra Ariosto e Marino. Egli non possiede gli strumenti conoscitivi per comprendere la crisi del suo tempo, caratterizzata dal declino della cultura umanistica e rinascimentale, e dall'affermarsi di nuove correnti letterarie, artistiche e religiose (Manierismo, Barocco, Controriforma).

La sua formazione intellettuale e umana si svolge ancora in ambito cortigiano e aristocratico, ma senza la fiducia e l'ottimismo della prima metà del secolo. Il Tasso anzi è molto preso dagli scrupoli di ortodossia religiosa, dalla preoccupazione di adeguarsi alle regole aristoteliche, dalla concezione della letteratura come attività privilegiata di una minoranza libera dalla necessità di lavorare, tendenzialmente contrapposta alle esigenze delle masse popolari. Per il Tasso è la corte il luogo dove s'incontrano gli spiriti eletti, superiori, in un clima di raffinata eleganza, per ottenere fama e gloria.

In realtà il Tasso, che spese tutta la sua vita a ricercare una corte del genere, non la trovò mai, né avrebbe potuto trovarla in quella generale decadenza che caratterizzava i vari principati sopravvissuti all'egemonia spagnola in Italia. Il vero problema del Tasso fu quello di non capire il motivo della decadenza delle signorie. Egli si ostinava a pretendere dalle corti quel "gusto della vita" (inteso come godimento della natura, dei sensi, dell'arte, dell'avventura...) ch'esse non erano più in grado di dargli. Gli spagnoli e la Controriforma imponevano un mutamento di

mentalità cui il Tasso avrebbe potuto adeguarsi solo con molta fatica.

Il suo esordio letterario avviene col poema epico-cavalleresco, *Rinaldo*. L'opera è mediocre, ma è servita al Tasso come esercizio stilistico. Vi si cantano le imprese giovanili del paladino Rinaldo di Montalbano che, bramoso di amore e di gloria, imita Orlando, riuscendo a conquistarsi con duelli e gare di abilità, tutti gli strumenti del perfetto cavaliere (cavallo, scudo, lancia e spada). Rinaldo si invaghisce della principessa Clarice, sorella del re di Guascogna, e, dopo un'avventura appassionata ma passeggera con la giovane Floriana, la sposa.

Autentico capolavoro invece è l'*Aminta* (1573), una favola pastorale drammatica in cinque atti (metro: endecasillabi e settenari), in cui si narra l'amore non corrisposto del pastore Aminta (il Tasso stesso?) per la ninfa-cacciatrice Silvia (Leonora d'Este?). La coppia di giovani è assistita da due "esperti" d'amore, Tirsi (lo stesso Tasso?) e Dafne, che, a seconda dei momenti, li incoraggiano e li rimproverano. Aminta si uccide quando viene a sapere che Silvia era stata sbranata dai lupi: notizia che poi si rivelerà falsa. Pentita e commossa nel vedere un amore così esclusivo e integrale, Silvia sente fortemente di amare Aminta e vuole uccidersi anche lei: mentre sta per farlo, le giunge la notizia che Aminta era stato miracolosamente salvato da un fascio di sterpi, quando si era buttato dal dirupo. Alla fine si sposano.

L'ambiente che caratterizza questi personaggi è la natura, ma il Tasso vi proietta l'atmosfera della corte: ninfe-pastori-satiri raffigurano allusivamente, nella favola, i personaggi reali della corte estense. Il Tasso però, nel suo dramma, s'immagina una corte "ideale" in cui i rapporti sono semplici e genuini, cioè appunto naturali, senza i formalismi o le falsità della corte "reale". L'amore (anche sensuale) e la bellezza vengono percepiti senza quel senso di colpa-rimorso-angoscia esistenziale che caratterizzerà l'opera posteriore. Tirsi, come poeta, si muove tanto nel regno rustico-pastorale che in quello di corte, e afferma che, emulando l'eleganza e la perfezione del suo protettore (il duca Alfonso), ha acquisito nuova eloquenza per cantar le lodi della sua selvatica terra natia. Quindi un certo equilibrio regna tra la libertà della campagna e le formalità della vita cortigiana.

Al polo opposto dell'*Aminta* è il *Torrismondo* (1586), re dei Goti che sposa, senza saperlo, la propria sorella. Scoperta la cosa egli si uccide dopo il suicidio di lei. La trama ricorda da vicino *Edipo re* di Sofocle. Torrismondo rappresenta il momento della delusione del poeta, del suo sentimento di sconfitta e solitudine. La sensualità dei protagonisti, infatti, è sì forte ma anche accompagnata da una profonda angoscia, perché avvertita come colpevole. L'uomo si rivela fragile di fronte alla sua passio-

ne. Da sottolineare che con quest'opera il Tasso voleva dare all'Italia la "tragedia" (secondo i precetti di Aristotele), che ancora mancava, ma il tentativo fallì per diverse ragioni: 1) manca la dinamica dei sentimenti contrastanti (la trama è fredda); 2) il motivo del "fato" non ha più nell'epoca rinascimentale la potenza di orrore che aveva nella tragedia greca.

### La Gerusalemme liberata

La stesura della *Gerusalemme liberata* venne conclusa nel 1575. L'esperienza precedente del Tasso, nell'ambito del genere cavalleresco, fu il *Rinaldo*. Scopo dell'opera quello di conciliare i valori rinascimentali con quelli del cristianesimo cattolico-romano, contro l'islam e il protestantesimo. L'Europa di quegli anni, sotto la minaccia dei Turchi, ricordava con nostalgia l'entusiasmo religioso con cui aveva partecipato alcuni secoli prima alle Crociate. Peraltro lo spirito crociato sembrava essere risorto nella grande battaglia di Lepanto (1571), vinta dai cristiani, con cui la chiesa romana mirava a ostacolare non solo gli "infedeli" extraeuropei, ma anche gli assai più pericolosi riformatori del vecchio continente.

Il poema, dunque, trae spunto, per i suoi argomenti, dalla storia religiosa (l'Ariosto invece aveva puntato di più sulle avventure romanzesche), senza però possedere la compatta architettura ideologica della *Commedia* dantesca. In tal senso la libertà d'invenzione del poeta sembra spesso sfidare l'autorità ecclesiastica, come quando al termine del poema mette in bocca alla pagana Armida le parole della Vergine: "Ecco l'ancilla tua". Proprio la maga Armida, bellissima seduttrice dei cavalieri cristiani e amante di Rinaldo, rappresenta il piacere sensuale che attrae ma va combattuto. Il suo lussureggiante giardino nelle Canarie, al di là delle Colonne d'Ercole, lontano dagli scontri politico-militari, è il luogo dove si rinnova l'età dell'oro, dove un esotico pappagallo esalta l'immediatezza del godimento.

Inoltre, volendo dare all'Italia un poema epico o eroico, che si ricollegasse al poema epico greco-latino (*Iliade-Odissea* di Omero, *Eneide* di Virgilio), seguendo le regole aristoteliche (che l'Ariosto aveva tralasciato), il Tasso mira anche a superare la fama dell'*Orlando Furioso*. A tale scopo egli si serve anche di uno stile e di un linguaggio enfatico, retorico, artificioso, alla ricerca di un effetto che colpisca il lettore. Comunque i suoi modelli preferiti restano Virgilio e Petrarca.

Il Tasso sceglie come argomento le vicende conclusive della prima crociata in Palestina. Fonte principale del poema è l'opera di uno sto-

rico vissuto a Gerusalemme nel sec. XII, Guglielmo di Tiro.

In conclusione, la materia trattata dal poema è incredibilmente varia, ricca di eroici cavalieri, di amori, di magia bianca e nera, di repentini capovolgimenti; è epico e lirico, drammatico ed elegiaco, mortuario e sensuale, religioso ed erotico... Il Tasso ha una grandissima capacità di creare scenari naturali improvvisamente sconvolti da tempeste e tuoni provocati da potenze infernali; di descrivere l'arsura che soffoca uomini e animali seguita da una pioggia ristoratrice; di fissare (secondo il collaudato modello petrarchesco) l'eterna primavera del giardino incantato; di rappresentare la ferocia degli scontri militari con la precisione di chi conosce anche i trattati di arte bellica. (Si veda la sua opera *Discorsi dell'arte poetica*).

Il poema è in 20 canti, ha come metro l'ottava rima (che è narrativa per eccellenza, facilmente memorizzabile) ed è dedicato al duca Alfonso II d'Este. Il linguaggio è spesso ellittico, concentrato, spezzato (l'enjambement fa la parte del leone), fatto di coppie di antitesi e di anafore, di fraseggio sia prezioso che prosaico.

### **Trama**

Goffredo di Buglione, duca di Lorena, accetta l'esortazione di Dio, fatta tramite l'arcangelo Gabriele in un sogno, a riprendere la lotta contro i saraceni, cercando di espugnare Gerusalemme. Durante l'assedio della città, una piccola schiera di saraceni capeggiata da Clorinda esce dalle mura e ingaggia un duello coi cristiani guidati da Tancredi. Questi, dopo essersi accorto che Clorinda era una donna, se ne innamora. Clorinda però viene ferita da un altro cristiano. Tancredi sospende il duello e insegue il feritore. Intanto un concilio di diavoli, capeggiato da Plutone, cerca di ostacolare i cristiani con vari inganni. Argante, il campione dei turchi, sostiene con Tancredi un aspro duello, che s'interrompe di notte senza vincitore. Tancredi resta però ferito. Erminia, principessa di Antiochia, vorrebbe curarlo, avendolo amato quando in precedenza era stata fatta prigioniera dai cristiani, ma i cristiani la scoprono e la inseguono: lei si rifugia presso una comunità di pastori. Tancredi la cerca, pensando che fosse Clorinda (poiché Erminia ne aveva indossato l'armatura), ma viene fatto prigioniero dalla bellissima maga Armida, anch'essa musulmana. Argante intanto vuole riproporre il duello a Tancredi, il quale, essendo assente, viene sostituito con Raimondo di Tolosa, la cui uccisione a tradimento, per opera di un altro saraceno, scatena una mischia generale dalla quale i cristiani si salvano a fatica, ritirandosi nell'accampamento. Qui giunge la notizia che Solimano, capo dei predoni arabi, ha sbarato

gliato una guarnigione cristiana uccidendone il capo, Svenno principe di Danimarca. Un'altra notizia (questa però falsa) annuncia la morte di Rinaldo, un grande cavaliere. Italiani, Inglesi e Svizzeri sospettano che l'autore sia stato lo stesso Goffredo. Questi però riesce a domare la rivolta.

Solimano intanto attacca i cristiani nell'accampamento e ne fa una gran strage. Tancredi, con 50 cavalieri, aiutato dall'angelo Michele, impedisce all'ultimo momento una disfatta totale. Ripreso vigore, i crociati decidono di assalire le mura della città. A tal fine costruiscono una grande torre mobile. Clorinda interviene ferendo Goffredo di Buglione e incendiando la torre, ma non fa in tempo a rientrare in città. Tancredi, senza riconoscerla, la ferisce mortalmente. Prima di morire Clorinda chiede e ottiene da lui il battesimo.

I crociati però non riescono a ricostruire la torre perché un mago saraceno ha incantato la selva. Una grande siccità sembra piegare le loro forze, ma una provvidenziale pioggia li salva. Goffredo, in sogno, si sente indotto a far ricercare Rinaldo, anche lui tenuto prigioniero dalla maga Armida, di cui però si era innamorato. Rinaldo si convince a riprendere guerra contro i turchi. Spezza l'incantesimo della selva, permettendo così la costruzione di nuove macchine da guerra. I crociati entrano finalmente a Gerusalemme. Argante viene ucciso da Tancredi, Rinaldo uccide Solimano, Raimondo uccide Aladino, Armida accetta di farsi cristiana, convinta da Rinaldo.

### **Interpretazione**

Vi è una netta contraddizione nel Tasso tra l'aspirazione a mostrare da un lato un mondo perfetto e ideale, fatto di sentimenti raffinati e generosi, di personaggi superiori alla media, e dall'altro un profondo senso di delusione, di sconfitta, che si nota laddove egli tende a esasperare le situazioni sentimentali, ponendo in rilievo gli inganni della vita. Cioè da un lato egli afferma l'esigenza di una idealità superiore (i suoi eroi hanno tutti grande coraggio, fierezza, energia, lealtà...); dall'altro però vi è l'impossibilità di realizzare questi ideali (in quanto l'amore e la felicità vengono avvertiti come un "peccato").

Le grandi storie d'amore del poema sono tutte impostate sulla fatale incomunicabilità, sulle dolorose separazioni: Erminia e Tancredi, Tancredi e Clorinda, Armida e Rinaldo... La passione si mescola con l'amarezza. L'amore è più un desiderio-dolore che un piacere o una certezza. Esso sembra rivelarsi solo in prossimità della morte.

Nei suoi personaggi vi è un forte destino di solitudine, una tor-

mentata psicologia che li rende incapaci di comunicare i loro sentimenti. Il fato o la fortuna dominano molte vicende umane (vedi ad es. gli interventi degli angeli e dei demoni). Tutti sembrano cercare nell'amore un diversivo alla guerra, ma è come se inseguissero un fantasma, dato che non riescono mai a realizzare i loro desideri. Il famoso combattimento fra Tancredi e Clorinda è rimasto nel subconscio di tutta la letteratura europea come simbolo della felicità impossibile. La conquista finale di Gerusalemme è un aspetto irrilevante rispetto alla drammaticità di tutto il resto.

Fra i personaggi maschili, Goffredo appare troppo perfetto per essere vero; Rinaldo è l'eroe vero della crociata (lo strumento della giustizia divina): egli ha sete di gloria, ma il suo carattere è un po' volubile; Tancredi (che rappresenta il dovere religioso) è l'eroe della cavalleria e dell'amore segreto e infelice: innamorato fino alla disperazione, egli coglie la sua inafferrabile felicità (Clorinda) solo sul punto di morte. Argante è l'eroe violento e impulsivo, ma non privo di nobile generosità.

Tra i personaggi femminili, Armida è la seduttrice, che diventa sedotta, quando s'innamora di Rinaldo; Erminia è l'eroina dell'amore timido e infelice; Clorinda è l'eroina enigmatica, poco femminile, anche se l'episodio della sua morte preannuncia alcuni motivi lirici del Romanticismo.

*La Gerusalemme liberata* per tre secoli tenne banco nella cultura europea, tra i ceti colti e tra quelli popolari. Tradotta continuamente, fu amata dai poeti barocchi, da Rousseau e Baudelaire, ispirò Goethe (che scrisse una tragedia intitolata *Tasso*), fu esaltata dai Romantici (Leopardi, a Roma, andò addirittura a piangere sulla tomba del suo autore), che costruirono il mito del martire perseguitato dalla società e dalla chiesa... Ha ispirato anche tanti pittori e incisori come nessun'altra opera dopo la *Divina Commedia*.

## Giuseppe Parini

(1729 - 1799)

Nasce nel 1729 in Brianza da modesti filatori di seta. Dopo aver frequentato le scuole dei Barnabiti senza molto impegno (perché afflitto da problemi economici), può proseguire gli studi usufruendo di una piccola rendita lasciategli da una zia, a condizione però che diventi sacerdote. E così fece. Non ci fu quindi vera vocazione, anche se il Parini non si discosterà mai dagli insegnamenti della chiesa, se non palesando qualche nostalgia per il matrimonio (cfr. *Oh beato colui che può innocente*).

Gli anni dal 1741 al '54 furono di faticosa miseria. Dopo esser diventato sacerdote (nel '54), entra nella casa dei duchi Serbelloni come precettore. Intanto, nel '52, la sua prima raccolta di poesie gli permette di entrare nell'Accademia aristocratica dei Trasformati, di tendenza politico-culturale moderata (essa conciliava il vecchio stile linguistico col nuovo, ma anche le vecchie idee aristocratiche con le nuove di matrice borghese).

Durante gli otto anni passati presso i Serbelloni, difende il dialetto milanese e l'utilità pratica della lingua, scrive tre odi civili (*La vita rustica*, *La salubrità dell'aria* e *L'impostura*), nonché *Il dialogo sopra la nobiltà*, ispirato alla critica del diritto di nascita e improntato al motivo egualitario (infatti critica l'ozio e il consumo improduttivo della nobiltà, ovvero la sua vanità e i pregiudizi di casta).

Insofferente allo stile di vita aristocratico e aperto alle idee illuministiche francesi, decide di abbandonare il suo lavoro nel 1762, tornando a vivere nella miseria. Nel '63 acquista particolare fama pubblicando il *Giorno*, poema satirico anti-aristocratico, in endecasillabi sciolti, diviso in quattro parti: Mattino, Mezzogiorno, Vespro e Notte. I primi due riflettono il cauto riformismo dell'autore; gli ultimi due invece, che usciranno postumi, riflettono le perplessità dell'autore di fronte alla crisi dell'esperienza riformatrice della borghesia filo-napoleonica. Nel poema il Parini finge di essere precettore di un giovane nobile, al quale deve insegnare come trascorrere bene il tempo secondo il costume e la moda aristocratica. Attraverso questa finzione egli mette in luce l'ozio, la corruzione, il vuoto spirituale, la vanità della casta nobiliare.

La pubblicazione della prima parte del *Giorno* gli procurò non solo gli entusiastici consensi del mondo letterario, ma anche la protezione del governo austriaco, il quale, accortosi del moderatismo del poeta, decise, a nome del rappresentante di Maria Teresa a Milano, il conte di

Firmian, di affidargli la direzione della "Gazzetta di Milano", al fine di promuovere una politica di "illuminare riforme" in Lombardia. Dopodiché il Parini venne chiamato ad insegnare eloquenza nelle Scuole Palatine (oggi Ginnasio di Brera). L'attività d'insegnante la continuò per molti anni, aggiungendovi nel 1791 quella di sovrintendente alle scuole pubbliche.

Quando nel 1796 i francesi entrarono a Milano per diffondere gli ideali della Rivoluzione cacciando gli austriaci, Parini accetta di far parte della nuova repubblica, ma il radicalismo dei giacobini poco si confaceva alla sua mentalità politicamente conciliante. Erano soprattutto le motivazioni religiose a distaccarlo dall'Illuminismo e dall'avventura napoleonica. Famosa, in tal senso, è la sua reazione al provvedimento col quale si volevano togliere i crocifissi da tutte le aule pubbliche: egli dichiarò che dove non poteva entrare il "cittadino-Cristo" non sarebbe entrato neanche il "cittadino-Parini". Nel 1799, quando ormai tornavano gli austriaci, e poco prima di morire, compose un sonetto anti-rivoluzionario dal titolo *Predaro i Filistei l'arca di Dio*.

\*

L'origine sociale del Parini è popolare e contadina, ma la formazione culturale è aristocratica. Forte infatti è il suo rapporto con l'Arcadia e il recupero stilistico del Petrarca e del classicismo cinquecentesco, coi quali egli cercava di non smarrire la tradizione letteraria italiana di fronte al prorompere dei nuovi ideali illuministici e rivoluzionari. Inoltre la sua critica alla moralità dominante della nobiltà non mette in discussione in modo politico la gerarchia delle classi e dei ceti. Per il Parini l'aristocrazia conserva ancora la possibilità di svolgere una grande funzione sociale. La nobiltà cioè ha la possibilità di autoriformarsi. Essa è odiata per la sua vanità, ma è ammirata per la sua eleganza e compostezza: molte volte il poeta renderà omaggio alle figure femminili di questo ceto.

La poesia del Parini si pone il compito civile (didascalico) di educare gli uomini all'uguaglianza sociale. La funzione della poesia è quella di rispecchiare la realtà, la natura, offrendo sensazioni e stimoli alla riflessione, per far acquisire la virtù umana e civile. Questa sua preoccupazione etico-pedagogica, lo rende più moralista che poeta, più un educatore ai valori morali e civili che un politico (s'intendono i valori di sobrietà, costumi semplici, laboriosità, onestà, moderazione, garbata ironia...).

La vera alternativa ch'egli pone alla vita aristocratica decadente

è la semplicità della vita contadina. Ne *La vita rustica* Parini guarda la campagna come a un luogo di lavoro, ove uomini concreti, reali, faticano per il bene di tutta la collettività. Naturalmente egli non vede nella vita rurale le contraddizioni socioeconomiche del suo tempo: per lui tutte le contraddizioni possono essere risolte con la buona volontà delle autorità.

Di tutte le tematiche illuministiche, egli rifiuterà sempre gli sviluppi verso il sensismo-materialismo-ateismo, nonché l'importanza attribuita alla scienza. Accoglierà invece la fiducia nella ragione: strumento primario di ricerca della verità, per vincere i pregiudizi del passato.

\*

*La vergine cuccia* parla della cagnetta di una famiglia aristocratica, che, volendo divertirsi, finisce col mordere il piede d'un servo, il quale con un calcio se ne libera. I padroni di casa, senza sentir ragioni, licenziano il servo, il quale si rassegna alla decisione. Una punizione severa, poiché, considerato da altri nobili un "soggetto pericoloso", il servo rimane per sempre disoccupato e nessuno s'impietosisce vedendolo con moglie e figli sulla strada a cercar lavoro.

*La sfilata degli imbecilli* parla dei giovani nobili rammolliti, ciascuno con la sua mania (ad es. suonar la tromba, saper schiacciare la frusta). È descritta la decadenza di una nobiltà coi suoi tipici vizi: ozio, noia, vuoto interiore...

*Il calar della notte* parla della notte che, come la morte, rende tutto uguale.

*La caduta* (1785). Percorrendo d'inverno le vie di Milano (considerata già caotica), il poeta, ammalato e vecchio, inciampa e cade per terra. Un passante, che lo aiuta a rialzarsi, gli ricorda che la patria, pur avendo riconosciuto la sua grandezza di poeta, non ha fatto nulla per renderlo ricco e in grado di avere una carrozza con cavalli. Gli consiglia quindi di cambiar vita, cercando favori e protezioni in alto loco, eventualmente servendosi d'intermediari senza scrupoli. In cambio il poeta dovrebbe comporre poesie che piacciono ai potenti. Se non vuole accettare questo consiglio, che allora rinunci alla poesia e si affidi alla politica, che è mezzo efficace per ottenere facili guadagni. È comunque illusorio – dice il passante – sperare di convincere gli uomini al bene attraverso le poesie. Tuttavia il poeta rifiuta ogni compromesso e accetta la propria miseria.

*Il bisogno* (1766). Presenta analogie con l'opera di Beccaria, *Dei delitti e delle pene*. L'ode è indirizzata a un magistrato elvetico. Parini qui afferma che è il bisogno (la miseria, in particolare) a provocare il de-

litto, per cui la giustizia non può limitarsi a punire il colpevole, ma deve anche comprendere le cause del crimine e porvi rimedio. Tuttavia egli non spiega l'origine delle disuguaglianze sociali e non va oltre il rimedio dell'assistenzialismo.

## Carlo Goldoni

(1707 - 1793)

Nasce nel 1707 a Venezia da famiglia borghese (il padre è medico). Ha un interesse molto precoce per il teatro. Abbandona gli studi di filosofia per unirsi a una compagnia itinerante di comici. Nel 1723, assecondando il desiderio dei familiari, frequenta la facoltà di legge a Pavia, ma nel '25 ne viene espulso per aver scritto una satira contro le donne della città. Nel 1728-29 è impiegato presso il coadiutore del cancelliere criminale di Chioggia. Dopo la morte del padre (1731) si laurea in legge a Padova. Esercita l'avvocatura.

Nel 1733 per sfuggire a un'avventata promessa di matrimonio, abbandona Venezia e trova occupazione a Milano presso l'ambasciatore veneziano. L'anno dopo torna a Venezia e assume l'incarico di poeta ufficiale di una compagnia teatrale. Dopo una breve e poco felice esperienza diplomatica come console della repubblica di Genova a Venezia, si allontana di nuovo da Venezia nel 1743, dirigendosi a Modena, ma per evitare gli eserciti in armi per la guerra di successione austriaca, ripara a Pisa, dove riprende la professione di avvocato. Ma nel 1748 è di nuovo a Venezia dove lavora attivamente per un capocomico. Fino al 1762 lavorerà nell'ambito del teatro, stabile e itinerante, componendo e facendo rappresentare 158 commedie, tragedie e tragicommedie.

Consegue numerosi successi, ma gli si oppongono strenuamente l'abate Chiari, che lo accusa di aver distrutto la commedia a soggetto in maschera, e soprattutto Carlo Gozzi, che gli rimprovera uno scarso rispetto della tradizione linguistica e lo accusa di diffondere un senso di sovversione sociale, sulla scia delle idee illuministiche francesi, mettendo alla berlina la classe dirigente aristocratica; inoltre lo accusava d'impovertire i soggetti producendo "antieroi". Oltre a ciò il governo veneziano rifiuta di concedergli una pensione in riconoscimento dei suoi meriti.

Così, nel 1762, accogliendo un invito della "Commedia italiana" di Parigi, parte per la Francia, scrivendo soggetti per quel teatro. I francesi tuttavia preferiscono le commedie improvvisate. Nel 1765 si trasferisce alla corte di Versailles come maestro di lingua italiana per le figlie del re Luigi XV. Nel 1775 è insegnante d'italiano per le sorelle di Luigi XVI. Negli anni successivi scrive le sue *Memorie*. Dopo lo scoppio della Rivoluzione si vede revocare la pensione ottenuta anni prima dal re. Muore nel 1793, pochi giorni prima che la Convenzione decreti la resti-

tuzione di questo riconoscimento.

### **Concezione di vita e teatrale**

Goldoni s'inserisce fra l'Arcadia e l'Illuminismo. Dell'Arcadia eredita la reazione al formalismo del marinismo, in nome della semplicità e spontaneità. Però dell'Arcadia rifiuta la trattazione di argomenti superficiali, privi di vero aggancio con la vita. In effetti, se il mondo poetico del Goldoni può sembrare idillico come quello arcadico (tutte le sue commedie hanno un lieto fine), i suoi personaggi appartengono a una classe sociale determinata, la piccola-borghesia, e in questo senso Goldoni è già un illuminista.

Goldoni si pose come compito quello di riformare la commedia, senza drammatiche rotture, al fine di realizzare col pubblico, che non è più soltanto letterato, un nuovo rapporto, più immediato e personale. La riforma consiste nel sostituire la commedia dell'arte o "a soggetto" (improvvisata su una traccia o canovaccio dagli attori, ciascuno dei quali rappresentava una maschera, ad es. Brighella, Pantalone...), con la commedia scritta, fondata sulla psicologia dei caratteri. Goldoni scrive tragedie, tragicommedie, melodrammi e commedie, ma è soprattutto a quest'ultime che deve la sua fama.

Nella commedia tradizionale gli attori sul palcoscenico si nascondevano dietro le maschere, le quali rappresentavano dei personaggi standardizzati, fissi. La personalità dell'attore era del tutto irrilevante e la trama veniva costruita di volta in volta, nel rispetto di alcune regole fondamentali. Questo genere teatrale era entrato in grave decadenza. Per ottenere gli applausi del pubblico spesso si usavano forme di comicità grossolana e si costruiva la vicenda su trame piuttosto superficiali, che comunque rientravano in schemi facilmente prevedibili, in quanto più o meno collaudati. Non erano più le vicende della vita reale che venivano rappresentate, ma pure e semplici allegorie (favole romanizzate), anche se a volte presentate con intrecci abbastanza complicati. Notevole era il fatto che il dialogo aderiva al linguaggio quotidiano (cosa che Goldoni ereditò perfezionandolo).

Egli sostituisce la maschera con l'attore, che rappresenta una persona concreta e soprattutto una situazione concreta. L'intreccio è basato sul carattere del protagonista, che ha una sua storia da comunicare, semplice ma genuina e quindi interessante. L'attore non deve adeguarsi alle trame, ma recitare se stesso sulla base di una trama scelta dal commediografo. Non era cosa facile, sia perché al pubblico piaceva l'improvvisazione, sia perché all'attore non piaceva recitare parole altrui. In questa

necessità di fondare la commedia sulla descrizione del carattere, Goldoni si rifà completamente a Molière.

La commedia dell'arte, non avendo più un legame diretto con la realtà, cercava di colpire lo spettatore con le sorprese e le improvvisazioni, ma queste forme restavano piuttosto forzate, astratte e intellettualistiche: quando non erano prevedibili diventavano assurde o ridicole. Si trattava solo di un artificio manieristico utile alla nobiltà decadente per mascherare lo stato reale delle cose. Goldoni non ha bisogno di questi espedienti perché parte dalla realtà che il nobile rifiuta, quella del piccolo-borghese. È la realtà stessa che gli offre la ricchezza degli argomenti da trattare. Di qui la valorizzazione del semplice, del naturale, del vero... Ecco perché Goldoni è anti-barocco, anti-manierista, anti-scolastico, benché ignori dell'Illuminismo gli ideali politici veri e propri.

Il piccolo mondo della borghesia in ascesa nella Venezia pur decadente è un mondo che nell'opera del Goldoni ha una morale sobria, moderata, arguta, non bigotta, priva d'eccessi e d'ipocrisia. Venezia, dopo essere stata sconfitta dai turchi (1718) aveva assistito alle invasioni delle sue terre da parte degli eserciti spagnoli, austriaci e francesi e si era rassegnata a questo, sperperando i capitali accumulati in precedenza. La situazione dei contadini e dei popolani era diventata molto difficile.

Il popolo è visto dal Goldoni con simpatia, poiché lo ritiene capace di istintivo buon senso. Sulla scena delle sue commedie passano mercanti operosi, piccoli artigiani, studenti, servette, gondolieri, pescatori, comari pettegole, e molti attori sono semplici caricature o macchiette. Ma non si giunge mai a desiderare uno scontro netto con le contraddizioni del feudalesimo: al massimo si ironizza sull'atteggiamento e sulle concezioni di vita dei nobili, oppure si criticano quei borghesi che cercano di ottenere i favori dalla nobiltà o che manifestano una particolare predilezione per i modi di vita patriarcali. Ciò che meglio caratterizza i personaggi goldoniani è il fatto che essi deridono lo sperpero, la dissolutezza e l'ozio della nobiltà; essi sanno mettere in luce l'esigenza della sana operosità, l'intraprendenza e le virtù familiari, anche se alla fine, nel loro rapporto con la nobiltà, prevale quasi sempre il sano buon senso, i toni concilianti e la cautela. Goldoni quindi, per conservando il genere tradizionale della commedia, che di per sé era comico, introduce progressivamente degli elementi nuovi, colti dalle vicende quotidiane delle classi medie in ascesa: elementi virtuosi, patetici e sentimentali. I vizi e le virtù dei suoi personaggi sono realistici non fantastici. Di qui peraltro l'uso del dialetto veneziano. Le sue commedie migliori: *La Locandiera*, *La casa nova*, *I Rusteghi* e *Baruffe Chiozzotte*.

## La locandiera

I personaggi: una donna avvenente e spiritosa, locandiera a Firenze; un marchese con molta boria e poco denaro; un conte che ostenta denaro e crede che il mondo sia ai suoi piedi; un cavaliere zotico e introverso che fa il misogino; il cameriere della locanda, mite, rassegnato e fedele alla padrona che gli si è promessa.

I fatti: dei tre nobili alloggiati nella locanda, il marchese e il conte sono attratti dalla locandiera (Mirandolina), il cavaliere invece la tratta sgarbatamente, deridendo gli altri due. Mirandolina progetta una vendetta sul rozzo antifemminista: si finge d'accordo con lui nel disprezzo delle donne e di chi s'innamora di loro, e comincia a guadagnarsi la sua stima. Ma così il cavaliere s'innamora di lei, la quale però, sotto gli occhi di lui, si concederà in sposa al cameriere. Mirandolina rappresenta il carattere di una donna civetta ma non corrotta, scaltra ma non perversa, giocatrice d'azzardo ma moglie fedele.

*La locandiera* è stata rappresentata per la prima volta nel 1752 a Venezia. È ambientata a Firenze solo per ragioni di opportunità: Goldoni doveva aver ritenuto del tutto inutile offrire pretesti alla critica dei fautori della Commedia dell'Arte nei confronti della propria riforma teatrale. *La Locandiera* costituisce il vertice espressivo dell'autore nel periodo che va dal 1748 al 1753.

La protagonista, Mirandolina, non parla come una donna del Settecento, ma come un uomo che ha denaro sufficiente per sentirsi relativamente libero di dire quello che vuole. Non sposa il ricco conte, cioè il borghese che s'era comprato il titolo nobiliare, non perché disprezzi i soldi, ma perché non vuole rinunciare alla propria indipendenza per godersi la vita. Mirandolina vuole restare autonoma perché in fondo è un'egocentrica: non vuole essere schiava dei soldi, non vuole fare qualcosa che la obblighi a pensare sempre e solo a come spendere e risparmiare, vuole anche divertirsi, prendere in giro chi, secondo lei, se lo merita.

È una donna eticamente superficiale, anche se vuol mostrare d'esser furba e avveduta. Non si sposerà per convinzione ma perché le convenzioni la obbligano moralmente, e poi perché in questa maniera può evitare di passare per una donna "leggera", di facili costumi.

### Scena V (I atto)

La morale di Mirandolina è risoluta solo quando si devono salvare le apparenze, ma quando sono in gioco gli interessi materiali si ammorbida subito. P.es. non rifiuta il regalo degli orecchini di diamante

che il conte le fa: da un lato si rende conto che, accettandoli, si comprometterebbe, in quanto il conte vorrebbe sposarla; dall'altro però non vuol perdere il cliente, che s'indisporrebbe se lei rifiutasse il regalo. In ultima istanza l'interesse prevale sulla dignità personale. Finge di non sapere che "certi" regali hanno sempre dei prezzi da pagare in termini di moralità; finge perché è convinta di poter mettere a posto ogni cosa grazie alla propria personalità carismatica, vincente.

### **Scena VI (I atto)**

Mirandolina è molto sicura di sé e vuole ostentare le sue capacità. "Ho tanto spirito [leggi: padronanza o autoconsapevolezza] che basta per dire a un forestiere ch'io non lo voglio; e circa all'utile, la mia locanda non ha mai camere in ozio". Ideale (formale) e Utile (sostanziale). Lei si sente autonoma nelle decisioni, nel comportamento coi clienti e con gli uomini in generale. Può far leva sulla propria indipendenza economica. Ma se non l'avesse avuta, si sarebbe comportata nella stessa maniera? Apparentemente la sicurezza sembra gliela dia il carattere, la sua personalità: lei stessa lo dice a più riprese. Ma il legame con l'utile non è affatto irrilevante. Lei può permettersi quella autonomia "spirituale" anche perché è sostenuta da una sicurezza "materiale". Fa un po' la spaccona perché non è alle dipendenze di nessuno.

### **Scena VII (I atto)**

"Il mondo lo conosco anch'io", dice Mirandolina, mostrando d'essere all'altezza degli uomini. Lei non è un'ingenua, una contadina, una credente semplicità. Non vuole apparire così spregiudicata da rischiare d'essere fraintesa, ma ci tiene a non sembrare neppure una sprovveduta.

"I regali non fanno male allo stomaco", nel senso cioè che si prendono per quello che sono, senza dover pensare a secondi fini: sono sempre graditi. Quando si tratta di ricevere doni, Mirandolina, improvvisamente, trasforma la sua furbizia un po' impertinente in una ingenuità finta. Scherza col fuoco: non può infatti non sapere che in una società basata sul business, vige il principio del *do ut des*.

### **Scena IX (I atto)**

"Mi piace l'arrosto", cioè l'uomo facoltoso, sottolinea Mirandolina, che è consapevole della propria avvenenza, procacità, intelligenza e

*savoir-faire*. Tutti di lei s'innamorano facilmente e non se la può prendere che uno (il cavaliere straricco) la tratti in malo modo. Si sente ferita nell'orgoglio e medita vendetta.

Lei è una superdonna e quelli che le corrono dietro, l'annoiano. La nobiltà non fa per lei, perché non soffre le etichette, le eccessive formalità, che poi per lei sono solo falsità, e addirittura falsità spregevoli quando l'aristocratico (come nel caso del marchese) è uno spiantato.

La ricchezza "la stima e non la stima". Sa di averne bisogno, perché non le piace umiliarsi a stare sotto padrone, sottopagata. Le piace anzi vedersi servita e riverita, desiderata e adorata. Lei dice che queste non sono debolezze solo sue, ma di tutte le donne e che a maritarsi non ci pensa proprio, almeno per adesso, e quando si deciderà, sarà stato per fare un favore al padre che, morendo, le aveva lasciato in dote la locanda.

Mirandolina è così gelosa della propria libertà che anche quando si sposerà non potrà farlo con uno che le tenga testa. D'altra parte lei dice di vivere onestamente; essendo parte del ceto piccolo-borghese, il guadagno ottenuto dal proprio lavoro ha ancora un certo peso. Non è una che ama campare sfruttando il lavoro altrui. Le piace godersi la propria libertà come ricompensa del proprio lavoro.

Parla con molta abilità, molta prosopopea, come se avesse vissuto esperienze molto amare nel suo passato, esperienze che l'hanno indurita, pur dietro la maschera dell'autosoddisfazione. Goldoni toglie delle maschere di carta e ne mette altre di tipo umano. Mirandolina detestava gli uomini come Goldoni le donne. Lei non ha bisogno di nessuno, s'è fatta da sé, e vuole anche dimostrarlo, contro quanti resistono al suo fascino.

### **Scena X (I atto)**

Questa scena è stata messa per attenuare i lati spregiudicati del carattere di Mirandolina, che la renderebbero troppo trasgressiva per i tempi d'allora. Lei quindi ha intenzione di sposarsi come tutte le altre. Solo che il marito che prenderà, pur essendo del suo ceto, non potrà non dominarlo. È nella sua natura comportarsi così.

Fabrizio, il cameriere al suo servizio, è un buon ragazzo ma non alla sua altezza, non è sempre in grado di capirla o comunque di starle alla pari. E lui lo sa. La sposerà quindi soltanto per evitare che su di lei qualcuno possa malignare. Lei quasi lo compatisce, non vuol fargli vedere ch'è intenzionata (peraltro per dovere nei confronti del padre) a sposarlo, proprio perché anche lui va tenuto sottomesso, come tutti gli altri uomini. Fabrizio deve sapere che nei confronti di lei non potrà avanzare

alcuna pretesa.

Lei lo vuole asservito sotto ogni punto di vista. È lei che gli insegna il mestiere. "Siete troppo ruvido coi forestieri"; e voi "troppo gentile", ribatte lui. Si rimproverano a vicenda, ma l'ultima parola spetta a lei: "So quel che fo, non ho bisogno di correttori". Qui è l'intelligenza narcisista che parla, quella che si fa da sé e che però è consapevole d'aver bisogno di lavorare per campare.

Fabrizio fa la parte del geloso, di quello che ancora conserva un minimo di coscienza cristiana. Lei invece è una superdonna piccolo-borghese, autoreferenziale e sul piano religioso sostanzialmente atea. Fa la civetta per aumentare la clientela, ma dice di sapere quand'è il momento di smettere. Lei sa chi può meritarsela, lei sa quello che le conviene. Non ha paura di restare sola, coi suoi ragionamenti altezzosi, e non si preoccupa di dover sposare chi per lei altro non è che una nullità.

### Scena XV (I atto)

Col cavaliere Mirandolina recita la parte della dura, della cinica, dell'indifferente alle lusinghe (anzi ci ride sopra). Ma sta davvero recitando una parte o è proprio questa la sua vera personalità e magari la parte (quella in cui si sforzava di salvare le apparenze) la recitava prima? Goldoni ha tolto la maschera fissa dal volto degli attori, ma quante maschere umane ha messo sul volto di Mirandolina? E in fondo tutte queste maschere (civetta, affarista, superdonna, cinica, moglie fedele per dovere, figlia devota per dovere...) non rischiano di ridursi a una sola: la mancanza di una vera moralità?

Ora, di fronte al cavaliere, proprio mentre lei si assume il compito di recitare la parte della furbastra amorale, che si prende gioco dei sentimenti altrui, veniamo in realtà a scoprire che questo è il vero volto borghese di Mirandolina, la quale, quando cercherà di recuperare il valore delle convenzioni di società, dichiarando che sposerà il cameriere Fabrizio, apparirà soltanto patetica, assai poco credibile.

Mirandolina è un personaggio spregevole: si reputa sincera mentre mente al cavaliere (poiché vuol dare una lezione di femminismo a un imperterrito misogino) e mente quando pensa d'essere sincera con se stessa, cioè quando pensa che non vi sia alcun cinismo nell'offendere i sentimenti d'amore di un misogino. Ma è forse morale fare l'amazzone? Non è forse questo il rovescio speculare della misoginia? È forse morale amare la libertà al disopra dell'amore? Mirandolina ha voluto fare l'equilibrista incosciente, senza rete di protezione, sperando di aumentare l'*audience*, ma il pubblico alla fine a che cosa applaudirà?

### Scena XVIII-XX (III atto)

Il cavaliere misogino, innamorato pazzo di lei, rischia di rovinare la reputazione di donna seria, che deve restare coerente con le promesse fatte al padre, di donna emancipata, che non si lascia scegliere da nessuno. E così lei tronca ogni ambiguità umiliando il cavaliere davanti a tutti e promettendosi in moglie a Fabrizio. Un matrimonio di ripiego, utilizzato per rimediare a un petardo che l'era scoppiato in mano.

Lei ha giocato coi sentimenti altrui, non avendone più di propri, convinta di poterlo legittimamente fare con uno che disprezzava le donne. Ha forse dimostrato d'aver un tasso di moralità superiore a quello del cavaliere? Tutto il contrario: è quest'ultimo che, rivedendo le proprie posizioni, fa davvero fare alla propria coscienza un progresso di umanizzazione.

Il fatto che Mirandolina alla fine dica pubblicamente di voler sposare un onesto lavoratore alle sue dipendenze, lei che avrebbe potuto sposare chiunque, non la riscatta eticamente.

L'epilogo è amaro, deprimente. Lei, così ostentatamente intelligente per tutta la commedia, non può non sapere che il cavaliere s'era davvero innamorato. Lei spera che lui stia al gioco (le cui regole erano fissate da lei stessa) sino in fondo, che finga cioè di non essersi innamorato veramente e che le dia ragione.

Ma questo sarebbe stato un miserabile gioco intellettuale, che persino un goliarda impenitente avrebbe dovuto rifiutare. "Ti ho preso in giro – è come se gli avesse detto –, ma tu stai allo scherzo, altrimenti passi per un debole, un incoerente". E così vuole ferirlo due volte, prima di fronte a se stessa, inducendolo a una passione senza sbocchi; poi verso gli altri forestieri, invitandolo a non rimangiarsi le parole altisonanti dette poco tempo prima.

Dovrebbe mentire due volte. Invece non lo fa, perché in fondo, nonostante la sua misoginia, il cavaliere era una persona onesta. Non si suicida per la vergogna, non ammazza Mirandolina per la rabbia, si convince soltanto ancora di più che delle donne non ci si può fidare.

Mirandolina resta ridicola quando sostiene che col matrimonio cambierà di colpo, metterà giudizio. Da donna leggera, volubile, civettuola, un po' cinica e molto egocentrica, diventerà di colpo una buona moglie e una buona madre, una donna dall'alta moralità, che non si abasserà più a fare scherzi da adolescente? È ridicola, perché non si rende conto di che fatica occorra per fare un lavoro su di sé.

E poi qui è incredibilmente ottimistica anche per un'altra ragio-

ne: è sempre stata sicurissima di sapere tutto dei borghesi, sicura di poter affrontare le potenti armi della grande borghesia (il cavaliere misogino) con quelle della sua intelligenza e anche della sua esperienza, poiché si vantava di aver avuto piccoli assaggi, nella sua locanda, del comportamento e della mentalità di questa forza sociale. Ora si sta illudendo di poter fronteggiare le armi potenti della grande borghesia con la consapevolezza di avere un cervello astuto, da intellettuale. Ma se il cavaliere l'avesse messa nelle condizioni di dover chiudere la propria locanda, come sarebbe finita questa commedia?

### Conclusioni

Goldoni ha voluto prendersi le sue rivincite personali contro l'alta borghesia e l'aristocrazia. Ha messo sull'altare una variante della *Mandragola* di Machiavelli, ove l'indifferenza ai sentimenti, che si voleva far passare per *morale*, col pretesto ch'era rivolta contro chi aveva ossessione per denaro e titoli, viene assunta come strumento di rivendicazione sociale, mancando nella società italiana del Settecento una qualunque resistenza politica al potere autoritario costituito (quel potere che invece in Francia stava pericolosamente andando in rovina).

Lui stesso lo scrive: "Fra tutte le Commedie da me sinora composte, starei per dire essere questa la più morale, la più utile, la più istruttiva. Sembrerà ciò essere un paradosso a chi soltanto vorrà fermarsi a considerare il carattere della *Locandiera*, e dirà anzi non aver io dipinto altrove una donna più lusinghiera, più pericolosa di questa. Ma chi rifletterà al carattere e agli avvenimenti del Cavaliere, troverà un esempio vivissimo della presunzione avvilita, ed una scuola che insegna a fuggire i pericoli, per non soccombere alle cadute".

Goldoni in realtà inganna se stesso e prendendo le parti della protagonista non ha reso un buon servizio alla causa delle donne. Anzi il vero misogino è lui, che ha voluto far fare a Mirandolina una parte tutt'altro che femminile, sicuramente molto forzata per l'epoca, o comunque eccezionale, riferibile solo a qualche soggetto privilegiato.

Lui stesso lo scrive: "Io non sapeva quasi cosa mi fare nel terzo atto, ma venutomi in mente, che sogliono coteste lusinghiere donne, quando vedono ne' loro lacci gli amanti, aspramente trattarli, ho voluto dar un esempio di questa barbara crudeltà, di questo ingiurioso disprezzo con cui si burlano dei miserabili che hanno vinti, per mettere in orrore la schiavitù che si procurano gli sciagurati, e rendere odioso il carattere delle incantatrici Sirene".

Ma la *Locandiera* è l'autobiografia del Goldoni? E lui sarebbe il

cavaliere misogino o Mirandolina? Entrambi, proprio perché sono due facce della stessa medaglia: l'egocentrismo.

Lui stesso lo scrive, anche se qui, scendendo sul personale, non può essere troppo sincero: "Dio volesse che io medesimo cotale specchio avessi avuto per tempo, che non avrei veduto ridere del mio pianto qualche barbara Locandiera. Oh di quante Scene mi hanno provveduto le mie vicende medesime!... Ma non è il luogo questo né di vantarmi delle mie follie, né di pentirmi delle mie debolezze".

E Goldoni pensava davvero d'aver insegnato la moralità con una commedia del genere? Pensava davvero che le mogli oneste l'avrebbero applaudito e quelle disoneste l'avrebbero insultato? Non sta forse ingannando se stesso? Non sta forse illudendo lo spettatore sulla liceità di questa commedia?

Lui stesso lo scrive e questa volta mentendo spudoratamente: "Bastami che alcun mi sia grato della lezione che gli offerisco. Le donne che oneste sono, giubileranno anch'esse che si smentiscano codeste simulatrici, che disonorano il loro sesso, ed esse femmine lusinghiere arrossiranno in guardarmi, e non importa che mi dicano nell'incontrarmi: che tu sia maledetto!".

Le tante "femmine lusinghiere" che lui qui disprezza non erano forse quelle che aveva sempre cercato quand'era giovane, finché nel 1736, a 35 anni, aveva deciso di sposarsi, in tutta fretta e per motivi di sicurezza, la figlia diciannovenne di un notaio del collegio di Genova, Nicoletta Conio?

## Vittorio Alfieri

(1749 - 1803)

Nasce ad Asti nel 1749 da una delle più nobili e ricche famiglie piemontesi. Perduto a un anno il padre, fu affidato alla tutela di uno zio, il quale si servì di un precettore-sacerdote per educarlo (nella satira *L'educazione* forse ne è ritratta l'immagine). Nel 1758 fu posto in collegio (Accademia militare di Torino) e vi rimase fino al '66. Qui veniva educata la gioventù nobile nelle scienze e negli esercizi cavallereschi, e in nove anni si prendeva la laurea in legge. Ma i sistemi pedagogici erano senz'altro molto antiquati. Durante questi anni l'Alfieri, che conosceva perfettamente il francese (lingua della nobiltà piemontese), legge molti romanzi francesi e la *Storia ecclesiastica* del Fleury che contribuì notevolmente al suo scetticismo in materia di religione.

Morto lo zio tutore, l'Alfieri a 15 anni eredita il patrimonio di questi e del padre, divenendo ricchissimo. Appena poté uscire dall'Accademia, si diede ai viaggi e alle dissolutezze (1766-72). In quegli anni percorse letteralmente tutta Europa, leggendo Montaigne, Montesquieu, Rousseau, Helvetius ecc., cioè quanto di meglio esprimeva la Francia di quel tempo. Il suo cosmopolitismo tuttavia non lasciò tracce profonde nella sua coscienza, se si esclude un particolare apprezzamento per la società inglese, di cui ammirava l'equilibrato governo costituzionale. I viaggi comunque gli servirono per maturare un atteggiamento critico verso il dispotismo illuminato (riformismo dall'alto) di Austria, Prussia e Russia.

Tornato in patria, continua ancora per qualche anno questa vita, s'iscrive alla massoneria, legge con molto entusiasmo Plutarco, e nel corso di un'ultima avventura galante abbozza una tragedia, *Cleopatra*, e scrive una farsa autocritica, *I poeti*, che, rappresentate entrambe nel 1775, riscuotono un certo successo. A partire da questo momento inizia la sua rigenerazione spirituale e culturale. Consapevole delle sue possibilità e del suo talento letterario, con decisa e ferma volontà, l'Alfieri si propone il compito di dare all'Italia ciò di cui ancora mancava: la *tragedia*.

Per vincere la sua ignoranza e per liberarsi del suo francese va a vivere in Toscana (1776-81). A 46 anni s'immerge nello studio del latino e del greco. A Firenze si lega con la moglie di un ex-pretendente al trono d'Inghilterra, per la quale decide di non muoversi più dalla città. E, poiché le leggi piemontesi limitavano la libertà ai nobili possessori di terre,

fuori dello Stato sabauda, prende la decisione di donare tutti i suoi beni alla sorella, riservandosi in cambio un vitalizio annuale. Lo fece anche perché così non aveva più bisogno di chiedere al suo re ogni volta il consenso per uscire dallo Stato e l'approvazione per ogni nuova opera da pubblicare. Dopodiché cominciò a scrivere tragedie, rime, opere politiche. Nel 1777 il trattato *Della tirannide*, nel '78 inizia quello *Del principe e delle lettere*. Fra il '75 e l'86 compone 19 Tragedie, fra cui *Saul* e *Mirra*, che sono le più importanti.

Infine intraprende l'ultimo suo vagabondare per l'Europa (1783-92). A Parigi assiste con entusiasmo alla Rivoluzione francese e la esalta con l'ode *Parigi sbastigliata*. Ma resterà presto deluso dalle conseguenze radicali che presero gli avvenimenti, per cui se ne tornerà a Firenze. Nel '90 aveva cominciato la stesura autobiografica nella *Vita*, accompagnata da un'ampia produzione lirica, le *Rime*. A Firenze (1792-1803) si chiude sempre di più in un odio feroce contro i francesi, specie durante le occupazioni napoleoniche della penisola. Dal 1789 al '97 compone 17 Satire, dal 1800 al 1802 le Commedie e infine il *Misogallo*, un violento libello contro la Francia. Muore in solitudine nel 1803.

### **Concezione di vita e poetica**

Il Settecento fu prodigo di tragedie. L'interesse per il genere era nato dall'influenza del teatro francese (Racine, Corneille), che era così forte da condizionare non solo la scelta degli argomenti (i sentimenti, l'amore ecc.) ma persino il metro con cui trattarli. I commediografi italiani si erano orientati, cercando di emulare i francesi, verso argomenti greco-latini, ebraici, orientali (come avveniva del resto per il melodramma). L'Alfieri non fece che porsi in questa corrente apportandovi un originale contributo (non però su quello formale, perché qui si attenne al rispetto delle unità aristoteliche di luogo e tempo).

Dotato di un fortissimo senso della libertà e insofferente a ogni tirannide, sia pubblica che privata, egli infatti concepì il teatro come mezzo di educazione civile e politica e l'artista come "sacerdote dell'umanità". Convinto che la storia sia maestra di vita, portò sulla scena i grandi personaggi, quelli secondo lui più adatti a suscitare l'amore per la libertà e l'odio contro la tirannide: Saul, Mirra, Polenice, Antigone, Virginia, Agamennone, Oreste, Sofonisba, Filippo, Rosmunda, Maria Stuarda ecc. Tutti personaggi che mostrano d'avere un'altissima umanità, ma che, in definitiva, risultano troppo perfetti per permettere allo spettatore una vera immedesimazione. Il pubblico applaudiva perché affascinato dai ritmi travolgenti delle passioni rappresentate, ma avvertiva chiara-

mente in esse qualcosa di inarrivabile, perché troppo straordinario.

Il limite dell'Alfieri sta in quel suo modo vitalistico e individualistico di affrontare lo scontro, allora molto forte, tra tiranno e oppresso. Il protagonista principale delle sue tragedie è sempre il singolo eroe che, con coraggio e abnegazione, cerca di opporsi alla tirannia del potente (re, principe o imperatore). Il suo ideale è la personalità di Bruto e il suo mondo preferito è quello degli eroi e tirannicidi descritti da Plutarco. In questo senso, il suo riferimento alla classicità non sta tanto nello stile letterario (ché anzi l'Alfieri è un innovatore), e neppure nel riconoscimento formale della superiorità dell'antica tradizione, quanto piuttosto nell'esigenza di ricercare modelli umani eroici da riproporre, in veste moderna, ai suoi contemporanei (al di là di un'analisi storica dell'ambiente reale in cui quei personaggi sono vissuti). Politicamente l'ideale dell'Alfieri, almeno sino alla delusione per gli esiti terroristici della Rivoluzione francese, resta quello della Repubblica romana pre-cesarea e dell'antica Grecia.

Ciò che più ha condizionato la concezione "liberal-anarchica" dell'Alfieri fu il fatto che egli, pur avendo rinunciato agli ideali aristocratici, non rinunciò mai allo stile di vita aristocratico (per molto tempo condusse una vita errabonda, frenetica, in parte dissoluta). In qualunque paese europeo andasse guardava la situazione politica con gli occhi dell'intellettuale isolato, e quella sociale con gli occhi dell'aristocratico che da parte delle masse popolari non spera in una decisa posizione anti-governativa. Quando infatti i suoi ideali giacobini-rivoluzionari si trovano realizzati nella Rivoluzione francese, la sua reazione alla necessità della dittatura politica, sarà decisamente negativa. Alfieri non era contro una particolare forma di governo, ma contro tutte, poiché là dove esisteva un "potere", per lui vi era anche ingiustizia e oppressione.

*Trattato della tirannide.* Alfieri afferma che "base e molla" della tirannia è la paura. La tirannide da lui descritta non coincide con una forma particolare di governo (anche se il riferimento alla sua epoca è evidente). La nobiltà (ambiziosa e amante del lusso), l'esercito (garante dell'ordine pubblico) e la religione (che educa all'obbedienza) sono, oltre alla paura, le armi del tiranno. Ma il tiranno è schiavo della paura non meno del suddito, poiché, per restare sul trono, ha bisogno di esercitarla quotidianamente, temendo sempre d'essere rovesciato.

Sugli oppressi il giudizio dell'Alfieri è pessimista. Chi è abituato alla sottomissione difficilmente riesce a liberarsene, anzi, arriva ad acquisire sentimenti di servilismo e di fatalismo. C'è solo una speranza secondo il poeta: che l'autoritarismo sia così duro e insopportabile da indurre il popolo a ribellarsi. Nel frattempo l'intellettuale (più poeta che fi-

losofo) deve avere il coraggio di criticare il tiranno mediante le sue opere letterarie. Ma perché lo possa fare deve essere libero da problemi economici, ché altrimenti sarà costretto a compromettersi. Il tirannicidio dunque è escluso, ma solo fino a quando non è lo stesso popolo a insorgere. In casi estremamente sfavorevoli all'individuo l'Alfieri consiglia il suicidio.

19 *Tragedie*. La scelta del genere letterario tragico rispecchia psicologicamente l'esigenza individualistica del poeta-eroe. Le tragedie ruotano attorno a un personaggio principale: gli altri (sempre pochi) hanno una funzione accessoria. Il finale in genere è di due tipi: suicidio o tirannicidio. Gli argomenti sono presi dalla storia o dalla Bibbia, con predilezione per i soggetti greco-romani. L'azione si svolge in cinque atti. Il verso adoperato è l'endecasillabo sciolto, ma è trattato in maniera molto dura, nervosa, concisa. Alla base di ogni vicenda sta il fato, cioè una forza al di sopra dell'uomo, che lo costringe a reagire. I protagonisti, pur prigionieri delle loro passioni, proprio in questa lotta contro il fato rivelano la loro forza, la loro carica emotiva. È assente ogni preoccupazione realistica. Non c'è sfondo teatrale che ambienti i personaggi, e neppure intreccio o azione. Il linguaggio non è colloquiale (come in Goldoni) ma oratorio, solenne. I dialoghi son quasi dei monologhi (si è sordi alle parole altrui). In questo Alfieri si allontana decisamente dall'Arcadia e dal melodico dramma metastasiano.

17 *Satire*. Qui l'Alfieri condanna: commercio borghese, clericalismo e anticlericalismo, re, nobili e militari, il popolo e i precettori.

6 *Commedie*. Qui condanna la monarchia assoluta di Dario ne *L'uno*, l'oligarchia assoluta ne *I pochi* (ove parla dei Gracchi), la democrazia assoluta degli Ateniesi ne *I troppi*. Condanna i grandi uomini, perché nella vita privata sono incoerenti (*La finestrina*) e i matrimoni nobiliari per interesse (*Il divorzio*). Condivide la monarchia costituzionale di tipo inglese o della vecchia Venezia (*L'antidoto*). Nel 1781-83 aveva scritto 5 *Odi* sull'America libera, esaltando l'indipendenza dal dominio coloniale inglese.

## Cesare Beccaria

(1738 - 1794)

Nasce a Milano nel 1738 in una famiglia agiata (suo padre era diventato marchese nel 1712 ma solo nel '59 potrà essere iscritto al patriziato milanese). Riceve l'educazione tipica dei rampolli delle famiglie aristocratiche del tempo, che dei figli si occupavano solo in modo distaccato e formale, affidandoli ben presto all'educazione rigida di qualche collegio (in questo caso gesuitico). Entra in quello in quello più importante della Val Padana, il Farnesiano di Parma (detto anche dei Nobili) nel 1746 per uscirne nel 1754. Lì cominciò a farsi notare per i suoi successi in matematica e nelle scienze in generale e per la sua ottima capacità di esprimere il proprio pensiero in forma logica.

Sedicenne, passò all'Università di Pavia, dove ad appena 20 anni si laureò in giurisprudenza. Già in questo periodo comincia a maturare una certa insofferenza per i canoni del vecchio mondo, soprattutto in seguito alle letture degli illuministi francesi: le *Lettere persiane* di Montesquieu, il *De l'Esprit* di Helvétius, il *Contratto sociale* di Rousseau, ma anche gli scritti di Buffon, Diderot, Hume, Condillac...

Nel 1760 s'innamora di Teresa Blasco, sedicenne, figlia di un tenente colonnello del corpo degli ingegneri. Il padre di Cesare si oppone alle nozze con ogni mezzo: otterrà addirittura dal governo che il figlio venga messo agli arresti domiciliari. È solo attraverso l'intercessione di un conte che si riesce a liberare il giovane dal sequestro. Un anno dopo Beccaria abbandona la casa paterna e sposa la donna amata. Dal matrimonio nasceranno due figlie: Giulia (futura madre del Manzoni) e Maria. Si riconcilerà con la famiglia nel 1762.

Inseritosi nella cerchia dei giovani intellettuali che ruotano attorno all'Accademia dei Pugni, la cui principale figura è il conte Pietro Verri, si accinge a dare vita alla sua opera più importante, *Dei delitti e delle pene*, che viene stampata anonima a Livorno nel luglio 1764. Due anni prima aveva pubblicato il saggio *Del disordine e de' rimedi delle monete nello Stato di Milano*.

L'Accademia dei Pugni, libera associazione di giovani patrizi aperti alle nuove idee, era nata nel 1761, per iniziativa dello stesso Pietro Verri. Entusiasta delle idee degli illuministi francesi, in particolare di quelle di Rousseau, opera principale dell'Accademia fu appunto il trattato del Beccaria, ma un ruolo importante lo giocò anche il battagliero giornale *Il Caffè* (giugno 1764-maggio 1766).

L'opera del Beccaria venne redatta nel giro di pochi mesi (marzo 1763 - gennaio 1764), perché essa in realtà fu il frutto di un lavoro collettivo dell'Accademia, nel senso che ognuno dava il proprio contributo di idee e suggerimenti. Beccaria non sapeva nulla dell'argomento, ma quando cominciarono a trattarlo, se ne interessò così tanto che prese a scrivere decine di appunti di ogni loro conversazione, finché non si decise a riordinarli in maniera organica. Fra i redattori del *Caffè*, Alessandro Verri, essendo protettore dei carcerati, aveva constatato come l'antiquata procedura criminale fosse fonte di numerosi errori giudiziari.

Il trattato ebbe un successo senza precedenti e in tutta Europa. Pur essendo stato subito inserito nell'Indice dei libri proibiti (1766), divenne presto celebre nei circoli intellettuali di Parigi, allora capitale dell'Illuminismo europeo. Il gruppo che si raccoglieva attorno al barone d'Holbach "adottò" il Beccaria tra i suoi scrittori preferiti. Diderot e Voltaire espressero vive lodi. Le traduzioni furono in tutte le lingue europee. Nella Toscana di Pietro Leopoldo il codice del 1786 sancì l'abolizione della pena di morte. Caterina II chiese al Beccaria di presiedere alla riforma del codice penale russo, ma non se ne fece nulla per l'indisponibilità dello scrittore. In tutti i paesi toccati dal soffio dell'Illuminismo iniziarono discussioni feconde sulla riforma del diritto penale.

Invitato a recarsi a Parigi, parte in compagnia di Alessandro Verri (1766). Pur essendo accolto trionfalmente dagli enciclopedisti, dopo poche settimane decide improvvisamente di tornare a Milano, travolto da nostalgie di casa e da inquietudini dovute al "peso della gloria", ma forse anche per divergenze politiche col radicalismo di certi intellettuali francesi. Fatto sta che proprio a Parigi si rompono i rapporti del Beccaria coi fratelli Verri. Il motivo o il pretesto sta nella mancata smentita che il Beccaria avrebbe dovuto fare circa la paternità che gli veniva attribuita dell'opera *Apologia dei Delitti e delle pene*, scritta in realtà proprio dai fratelli Verri nel gennaio '65, per rispondere ai violenti attacchi da parte del monaco F. Facchinei, che aveva accusato il Beccaria di eresia.

La redazione del *Caffè* cominciò a sgretolarsi proprio a causa di questa incretiosa inimicizia, cui si aggiunsero altre incomprensioni politiche e rivalità personali. Gli austriaci non vedevano di buon occhio il suddetto periodico. Va inoltre ricordato che il Beccaria, a differenza di Pietro Verri, era meno "illuminista" di quanto sembrasse. Egli dichiarò sempre d'essere "buon cattolico e buon suddito": non a caso si astenne sempre dal criticare delle leggi a lui coeve, di qualunque Stato fossero.

Nel 1768 accetta la cattedra di Economia politica che gli offre il governo asburgico nelle Scuole Palatine di Brera. Il corso, seguito da un folto numero di studenti, verrà stampato dopo la sua morte col titolo *Ele-*

*menti di economia pubblica* (1804): uno dei libri più originali del pensiero economico italiano del sec. XVIII.

Nel 1770 escono le *Ricerche intorno alla natura dello stile* (incompiute; un frammento della seconda parte uscirà, postumo, nel 1809). È uno scritto che, insieme al *Discorso sopra la poesia* del Parini e a un saggio di Mario Pagano, è fondamentale per intendere le novità che il sensismo (Hume, Condillac...) introdusse nella nostra letteratura, la prima delle quali era che l'arte doveva essere capace di destare il sentimento del piacere (natura edonistica dell'arte), che è poi quello che stimola e arricchisce la vita interiore. Il problema quindi era quello di ridare alla parola la sua forza espansiva, la sua carica immaginifica. Occorreva cioè una poetica né razionale né sdolcinata (come quella arcadica), ma capace di suscitare forti emozioni (l'impegno civile era ovviamente l'obiettivo finale sottinteso).

Nell'aprile del '71, con la sua elezione a membro del Supremo Consiglio dell'economia, si conclude la sua stagione creativa. I problemi di cui prevalentemente si occupa sono quelliannonari.

Nel '74 muore la sua prima moglie; dopo poche settimane di vedovanza, si risposa con una giovane di famiglia aristocratica da cui avrà il figlio Giulio.

Nel '78 viene nominato magistrato provinciale per la zecca e membro della legazione incaricata della riforma delle monete. Nell'ultima parte della sua vita egli praticamente conduce un'esistenza da burocrate di alto livello, il cui lavoro consiste nel riordinare, sul piano politico-amministrativo, lo Stato milanese.

Spinge la figlia Giulia a sposare Pietro Manzoni nel 1782: tre anni dopo nascerà il nipote Alessandro.

Nel 1790 scrive un articolo in difesa dei tessitori di Como in rivolta. Nel 1791 entra nella Giunta per la riforma del sistema giudiziario civile e criminale. E l'anno successivo firma, insieme ad altri giuristi, un "Voto" contro la pena di morte. La tortura ormai era stata abolita ovunque nell'impero austriaco. Muore nel '94, colpito da un attacco apoplettico. Con un semplice funerale e senza alcuna particolare cerimonia, fu sepolto nel cimitero milanese di San Gregorio. Pietro Verri deplorò il fatto che i fogli cittadini non avessero inserito nemmeno una riga di encomio in occasione della sua morte.

## **Dei delitti e delle pene**

Questo trattato segna l'inizio della moderna storia del diritto penale.

Riprendendo i concetti roussoviani, Beccaria contrappone al principio del vecchio diritto penale secondo cui "è punito ciò che costituisce reato" il nuovo principio: "il reato è punito affinché non si ripeta". Il delitto viene separato dal "peccato" e dalla "lesa maestà" e si trasforma in "danno" recato alla comunità.

Sulla base della teoria contrattualistica, egli arriva a sostenere che, essendo il delitto una violazione dell'ordine sociale stabilito per contratto (e non per diritto divino), la pena è un diritto di legittima autodifesa della società e deve essere proporzionata al reato commesso.

Le leggi devono in primo luogo essere chiare (anche nel senso di accessibili a tutti, cioè scritte nella lingua parlata dai cittadini) e non soggette all'arbitrio del più forte; non è giusto pertanto infierire con torture, umiliazioni e carcere preventivo prima di aver accertato la colpevolezza. Un uomo i cui delitti non sono stati provati va ritenuto innocente.

L'accusa e il processo devono essere pubblici, con tanto di separazione tra giudice e pubblico ministero e con la presenza di una giuria. (Tuttavia per il Beccaria legittimo "interprete" della legge è solo il sovrano; il giudice deve solo esaminare se le azioni dei cittadini sono conformi o meno alla legge scritta).

La stessa pena di morte va abolita in quanto nessun uomo ha il diritto, in una società basata sul contratto fra persone eguali, di disporre della vita di un altro suo simile. È impossibile allontanare il cittadino dall'assassinio ordinando un pubblico assassinio. Occorre che i cittadini siano messi in condizione di comportarsi nel migliore dei modi. La condanna capitale rende inoltre irreparabile un eventuale errore giudiziario.

Il vero freno della criminalità non è la crudeltà delle pene, ma la sicurezza che il colpevole sarà punito.

Beccaria era contrario alla consuetudine di portare armi da parte dei ceti abbienti.

## Ugo Foscolo (1778 - 1827)

Nasce nel 1778 a Zante (Zacinto), allora isola greca in possesso di Venezia, nel mar Ionio (la madre infatti era di origine greca). Mortogli il padre medico, discendente da antica famiglia veneziana, si stabilisce a Venezia con la madre nel 1792, dove vive in ristrettezze e facendo studi irregolari, anche se riesce a frequentare i salotti culturali della città, specie quello della Teotochi Albrizzi, che gli permetterà di conoscere Ippolito Pindemonte, Melchiorre Cesarotti e Saverio Bettinelli, attenti intellettuali ai nuovi fermenti europei.

In politica infatti si proclama subito rivoluzionario e giacobino. A 19 anni compone e rappresenta con grande successo il *Tieste*, tragedia di contenuto democratico dedicata a Vittorio Alfieri, che all'oligarchia veneziana ovviamente non piace. Anche il Parini esercita su di lui una certa influenza. E deve già ritirarsi sui Colli Euganei per sfuggire ai controlli della polizia.

Quando Napoleone scende in Italia, Foscolo si reca a Bologna, capitale della Repubblica Cispadana, ove si arruola volontario tra i cacciatori a cavallo, ottenendo la nomina a tenente onorario. Scrive un'ode indirizzata *A Bonaparte liberatore*. Le istituzioni repubblicane di Venezia si fanno da aristocratiche a democratiche e Foscolo ne approfitta per ritornarvi a svolgere l'incarico di segretario della municipalità.

Napoleone, intenzionato a sostituirsi agli austriaci in Italia, dopo essere entrato nel Veneto, violando la neutralità della Repubblica di Venezia, aveva attraversato le Alpi, giungendo fino a pochi chilometri da Vienna. Ma qui la *realpolitik* lo induce a chiedere agli austriaci di firmare un armistizio. E così col Trattato di Campoformio (1797) l'Austria accetta la pace di Leoben, concede alla Francia il Belgio e la Lombardia, nonché le isole Ionie, i possedi veneziani in Albania e altri territori, mentre in cambio ottiene, a titolo di compenso per le perdute province lombarde, il Veneto, l'Istria e la Dalmazia. La Repubblica di Venezia era stata dunque smembrata e cessava di esistere.

Grande delusione del Foscolo, che emigra da Venezia a Milano, capitale della neonata Repubblica Cisalpina, dove conosce Parini e Vincenzo Monti, che da antirivoluzionario diventa filonapoleonico. Nel 1798 nelle *Istruzioni popolari politico-morali* Foscolo, insieme a Pietro Custodi e Melchiorre Gioia, scrive di voler lavorare per un progetto politico-ideologico, che si concreta negli interventi sul "Monitore italiano" a fa-

vore dell'unificazione nazionale. Nel contempo rinuncia agli ideali giacobini nel suicidio letterario dell'*Ortis*, suggestionato dal *Werther* di Goethe.

Intanto il contrattacco austro-russo, organizzato dal Suvarov, nel 1799, approfittando della presenza di Napoleone in Egitto, riaccende la guerra e Foscolo milita come luogotenente della Guardia Nazionale in Romagna e Toscana contro gli austriaci e i contadini insorti a loro favore. Viene anzi catturato da quest'ultimi a Cento, anche se poi liberato dal generale MacDonald, al cui servizio si mette come Ussero cisalpino.

Si distingue nella difesa di Genova assediata, riportando delle ferite. Indirizza dalla città al generale Championnet un *Discorso sull'Italia* e ristampa l'*Ode a Bonaparte*. È ancora convinto che grazie ai francesi si possa realizzare l'unificazione nazionale. Anzi è lui che avanza per primo l'idea dell'indipendenza nazionale, senza però trovare grandi appoggi tra gli intellettuali italiani. Il governo francese non apprezza questo suo entusiasmo.

Dopo la vittoria francese a Marengo, nel 1800, che salva una Genova stremata, Foscolo, col grado di capitano aggiunto di stato maggiore, svolge numerose missioni in Lombardia, Emilia e Toscana e compone l'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo sulla riviera di Sestri*. Intreccia varie relazioni amorose (a Firenze Isabella Roncioni, a Milano Antonietta Fagnani Arese, che gli traduce il *Werther*: è lei *l'amica risanata* dell'ode omonima) e contrae debiti di gioco. Dedica un sonetto al fratello Giovanni, morto suicida nel 1801 per sottrarsi a un processo militare in cui era accusato di furto.

Escono a Pisa varie sue *Poesie* e finalmente l'opera più importante pubblicata in questo periodo (scritta alcuni anni prima): *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1801-02), un romanzo epistolare che si ispira a un giovane suicida veramente esistito. Il romanzo è ostile ai francesi, in quanto denuncia il tradimento degli ideali di giustizia, libertà, indipendenza (in seguito al Trattato di Campoformio). In questa critica l'*Ortis* non ha precedenti in Italia. Il protagonista cerca nell'amore di una ragazza, Teresa, il conforto per la sua disperazione politica, ma il padre di lei l'ha destinata a un altro, più conformista e benestante. Il romanzo si chiude coll'apologia del suicidio (visto come atto di protesta). La cosa suscitò effetti deleteri sulla gioventù di allora, tanto che il Foscolo, più tardi, si pentì d'aver scritto quell'opera, che pur conobbe quattro edizioni.

L'*Ortis* contiene, in sintesi, tutti i temi fondamentali della sua poesia più matura: l'eroismo, la gloria, il patriottismo, il culto delle tombe (p.es. Dante viene pianto a Ravenna), l'ammirazione per la natura e per l'ideale di bellezza, l'angoscia per una vita considerata senza senso,

ecc. La storia ricalca lo stile di vita dell'eroe alfiерiano, che lotta solo contro tutti i tiranni e contro le ipocrisie del costume borghese e aristocratico, e trova la liberazione nella morte. L'*Ortis*, infine, pur presentando una prosa viziata dall'enfasi e dalla retorica, esprime per la prima volta in Italia una nuova arte narrativa: il *romanzo* (qui di tipo "epistolare", che però in Francia e in Inghilterra aveva già due secoli di vita). La novità sta nel fatto che ragioni etico-politiche di vita s'intersecano con uno stile romantico, dettato da sentimenti interiori.

Per incarico del Comitato di Governo della Cisalpina redige nel 1802 l'*Orazione a Bonaparte per i Comizi di Lione*, una disincantata meditazione sui progressi del regime napoleonico. L'anno dopo tradusse la *Chioma di Berenice*, poema di Callimaco, dove sfodera un eruditissimo apparato critico.

All'età di 26 anni ottiene di far parte, in qualità di capitano della Divisione italiana (nell'esercito francese) e di storiografo della spedizione che Bonaparte intende fare contro la Gran Bretagna: tentativo poi impedito dalle vicende europee (invasione francese di Portogallo, Spagna e Stato Pontificio, che si rifiutavano di applicare il blocco economico continentale contro l'Inghilterra; in Spagna la guerriglia provocò circa 300.000 morti ai francesi).

Quindi negli anni 1804-1806, in attesa di questa fantomatica invasione, frequenta gli inglesi confinati a Valenciennes, apprende la lingua e traduce il *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*, di L. Sterne, che dopo mille rifacimenti decide di pubblicare nel 1813. Ha pure una storia d'amore con una confinata inglese, da cui avrà una figlia, Floriana, che lascia però alla madre per tornare in Italia. Nel viaggio di ritorno a Parigi s'incontra col Manzoni.

A Venezia rivede la madre e gli intellettuali di un tempo, tra i quali Pindemonte, che lo ispira a scrivere qualcosa, nel 1807, contro l'Editto napoleonico di Saint-Cloud (relativo ai nuovi cimiteri in cui tutti i morti dovevano apparire uguali) del 1804, che Foscolo temeva potesse estendersi anche all'Italia. I *Sepolcri*, la sua opera più celebre, nasce così. Foscolo sostiene che tra i morti e i vivi vi può essere una "corrispondenza d'amorosi sensi", se gli uomini, quand'erano in vita, avevano avuto grandi ideali. Per cui il culto delle tombe subirebbe un danno dall'applicazione dell'Editto, la cui democraticità gli appare eccessiva.

Praticamente con i *Sepolcri* inizia la poesia risorgimentale italiana, in quanto attraverso il vincolo tra vivi e morti sorge il senso dell'eroico e la rigenerazione della patria, contro austriaci e francesi. I *Sepolcri* preludono anche al Romanticismo imminente, con il loro forte senso della tradizione storica degli ideali, il senso del mistico, del malinconico-

nostalgico, ecc.

Nel 1809 ottiene la cattedra di eloquenza all'Università di Pavia, già del Monti, ma nella prolusione rifiuta di fare un elogio a Napoleone, per cui questi, dopo poche lezioni accademiche, lo sospende dall'insegnamento. Oltre all'orazione inaugurale *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, Foscolo riuscì a tenere cinque lezioni sulla *Letteratura e lingua italiana* e sulla *Morale letteraria*: per la prima volta viene individuato nel ceto intellettuale un gruppo specifico e organizzato della società civile, con funzione mediatrice tra i vari gruppi sociali.

Rientrato a Milano, pubblica l'articolo *Intorno alla traduzione del Pindemonte dei due primi Canti dell'Odissea*, suscitando molte polemiche. Infatti negli anni 1810-11 se la prende moltissimo, tramite vari articoli, con gli intellettuali, giudicati pavidì, ciarlatani, pedanti. Il saggio su *Gregorio VII* viene proibito dalla censura. Di questo periodo è clamorosa anche la rottura col poeta Vincenzo Monti, che era geloso della sua popolarità e mal sopportava le sue idee repubblicane. La stessa rappresentazione della tragedia *Aiace*, nel 1811, fu un fiasco solenne. Peraltro le autorità francesi, giudicandola polemica, seppure in maniera allusiva, nei riguardi di Napoleone, decisero di vietarla.

Il Foscolo, invitato ad allontanarsi da Milano, si trasferisce a Firenze, iniziando a lavorare alle *Grazie*, dedicate al Canova. Le idee pessimistiche sul piano politico e fatalistiche su quello filosofico dominano in questi anni: la sua poetica infatti tende a rifugiarsi nella mitologia classica. Il poema, di complessa allegoria e di gusto neoclassico, resterà incompiuto e sarà pubblicato postumo. A Firenze frequenta il salotto della Contessa d'Albany<sup>11</sup>, compagna dell'Alfieri, e conosce Quirina Mocenni Magiotti di Monteverchi (1781-1847), nobildonna italiana, che gli impedirà d'essere rovinato dai debiti.

Nel 1813 lavora alla tragedia *Ricciarda*, che verrà vietata a Milano dalla censura. Pubblica anche una sorta di autobiografia anti-Ortis, *Notizia intorno a Didimo Chierico*.

Ritorna a Milano quando, dopo la disfatta di Napoleone a Lipsia, gli austriaci invadono la Lombardia. Riammesso nei ranghi dell'esercito, combatte nelle file dei francesi, sperando che si costituisca al più presto un regno italiano. Ma la caduta di Napoleone gli fa vivere gli anni 1814-16 con molta incertezza. Un tumulto popolare della città aveva portato all'eccidio del ministro napoleonico Prina. Foscolo sperò di compiere un pronunciamento militare autonomista, ma viene fermato dal generale

---

<sup>11</sup> La Contessa d'Albany era l'altro nome, noto nella storia della letteratura, della principessa belga Louise Maximilienne Caroline Emmanuele di Stolberg-Gedern (Mons, 20 settembre 1752 – Firenze, 29 gennaio 1824).

d'Eckhard a Bologna.

Gli austriaci occupano di nuovo Milano, promettendo "liberi istituti". Il maresciallo imperialregio Bellegarde e il conte di Ficquelmont gli propongono la direzione d'un nuovo giornale letterario a sfondo politico, fondato su principi liberali, ma poiché si rende conto che le autorità tentano di fare di lui uno strumento del nuovo regime (la condizione infatti è quella di dover prestare giuramento all'Austria), egli decide di fuggire senza passaporto da Milano, dandosi a volontario esilio in Svizzera (1815).

A Zurigo pubblica i *Discorsi sulla servitù d'Italia*, una storia del sonetto italiano e l'*Hypercalypsis*, una parodia polemica contro i letterati milanesi. Perseguitato dalla polizia austriaca, ripara a Londra nel 1816, dove viene accolto con interesse. Collabora come critico letterario a varie riviste e giornali (solo di recente si è scoperta la sua grandezza in questo settore letterario: notevoli infatti restano i saggi su *Dante*, *Petrarca* e sulla *Letteratura italiana*).

Nel 1822 ritrova la figlia Floriana, orfana e sola, e ne consuma avventatamente l'eredità di tremila sterline per ristrutturare il Digamma cottage sul Regent's Canal, e il Green cottage, che viene affidato al suo primo biografo, Giuseppe Pecchio, e al profugo Santorre di Santarosa. S'indebita molto presto in maniera smisurata e, dopo aver composto le ultime opere su Dante e Boccaccio, muore in assoluta miseria nel 1827, assistito dalla figlia. Le sue ossa vengono traslate nel 1871 nella chiesa di Santa Croce a Firenze.

### **Concezione di vita e poetica**

Sul piano politico Foscolo mira a realizzare in Italia gli ideali di libertà, giustizia, uguaglianza della Rivoluzione francese. La delusione causata dal Trattato di Campoformio e l'atteggiamento autoritario dei francesi in Italia lo portano a un cupo pessimismo, ma anche alla convinzione che gli italiani devono realizzare una loro indipendenza politica. Rifiuta infatti di collaborare con gli austriaci, creando per così dire l'istituzione dell'esilio volontario per motivi politici, come dirà Cattaneo.

Sul piano filosofico aderisce alle idee del sensismo materialistico francese e ai valori laico-razionali dell'Illuminismo (di cui condivide l'ateismo). In lui tuttavia vi sono delle contraddizioni. La ragione ad es. lo porta a credere che la morte sia la fine di tutto, ma il movimento della materia che tutto trasforma lo angoscia: a questo preferisce opporre la sua "religione delle illusioni". L'illusione è quella componente irrazionale della natura umana che si ostina a credere in quei valori o ideali che

non trovano alcuna realizzazione nella vita quotidiana (p. es. i morti non rivivono, ma l'illusione della loro immortalità può ispirare i vivi a compiere grandi imprese).

La poesia viene considerata come lo strumento migliore per esprimere queste illusioni. Nel *Sepolcri* l'illusione è l'elemento che permette all'uomo di continuare a vivere una vita che altrimenti sarebbe priva di significato. Nelle *Grazie* (che si ispirano al gruppo marmoreo dello scultore Antonio Canova), l'illusione si trasforma in mito e in contemplazione della bellezza (Venere), dell'ingegno (Vesta) e della virtù (Pallade) come fonte di civiltà.

Nei *Sepolcri*, che sono un carme, il verso è sciolto e la rima (non ovviamente la musicalità) è stata soppressa.

### **Il carme dei *Sepolcri***

A Londra il Foscolo indicò il motivo occasionale dei *Sepolcri*: la notizia che sarebbe stato esteso anche al Regno Italico l'editto napoleonico di Saint-Cloud, emanato nel 1804. Sulla base di principi igienici ed egualitari, esso vietava le sepolture nelle chiese e in città, prescrivendo che fossero collocate in appositi cimiteri extraurbani e che tutte avessero lapidi di uguale grandezza con brevi epigrafi sottoposte al controllo di una commissione di magistrati locali e collocate sul muro di cinta del cimitero e non sulla lapide della tomba. L'editto (che correggeva, in parte, la normativa giacobina sulle fosse comuni) fu esteso all'Italia nel 1806, quando i *Sepolcri* erano ormai conclusi.

Il Foscolo aveva discusso l'editto a Venezia con Ippolito Pindemonte, il quale, con scrupolo religioso, difendeva il vecchio culto cristiano delle tombe. Foscolo invece aveva assunto l'atteggiamento del filosofo indifferente. Ma poi pensò che il decreto negasse la funzione civile delle tombe, i sacri diritti dei morti e una fonte sicura d'ispirazione alla poesia.

La poesia, infatti, per il Foscolo ha anche una funzione civile, secondo la lezione di Dante, del Petrarca (delle canzoni patriottiche), del Parini e dell'Alfieri. La poesia deve cantare i fatti gloriosi degli eroi, suscitando sentimenti di riconoscenza negli uomini.

Lo stesso Foscolo considerò i sepolcri politicamente: gli italiani dovevano essere indotti a seguire l'esempio delle nazioni che onorano la memoria degli uomini illustri (in primis l'Inghilterra). Quindi il culto delle tombe doveva dar vita al risorgimento politico della patria.

### **Schema logico**

- Le tombe non giovano ai morti, perché non restituiscono la vita. L'aldilà non esiste. (vv. 1-22)
- Le tombe sono utili ai vivi, perché alimentano la consolante illusione che anche dopo la loro morte potranno comunicare con chi avrà raccolto l'eredità dei loro affetti (corrispondenza d'amorosi sensi, religione delle illusioni). La tomba è necessaria alla coscienza collettiva. Non se ne cura solo chi non merita d'essere ricordato. (vv. 23-50)
- Prescrivendo il livellamento delle sepolture, il decreto offende il senso comune della giustizia, che vuole distinti, anche dopo la morte, le persone di valore da quelle comuni. Per l'iniquità di quel decreto, il Parini non aveva un proprio sepolcro. (vv. 51-90)
- La religione del sepolcro è stata praticata da tutti i popoli civili. Gli inglesi hanno ripreso l'antica tradizione di collocare i morti in cimiteri-giardini per agevolare il contatto coi vivi. Naturalmente ciò è possibile solo in quelle nazioni sensibili agli ideali della vita civile. Il Foscolo chiedeva di avere una propria tomba adeguata. (vv. 91-150)
- Naturalmente i monumenti funebri dei grandi personaggi suscitano sentimenti profondi solo a chi si sente degno di loro. Gli italiani, in questo senso, dovrebbero andare a meditare sulle tombe di Machiavelli, Michelangelo, Galilei e Alfieri, in Santa Croce a Firenze, per trovare la forza di far rinascere la patria. Così come gli antichi eroi greci dell'Iliade poterono ispirare alla vittoria i greci contro i persiani. (vv. 151-212)
- La tomba può anche promuovere azioni riparatrici a favore dei morti che in vita patirono ingiustizie (come p.es. Aiace, che, essendo il più valoroso, avrebbe dovuto ereditare le armi di Achille, ma che Ulisse con l'astuzia gli sottrasse. Secondo il mito, quelle armi il mare le tolse alla nave di Ulisse e le riportò sulla tomba di Aiace). In ogni caso la funzione principale della tomba è quella di ispirare la poesia (p.es. sul sepolcro di Ilo, fondatore di Troia, Omero trasse l'ispirazione dell'Iliade, con cui saranno per sempre ricordati il coraggio dei soldati greci e l'eroismo del troiano Ettore, caduto per la sua patria).

### **Messaggio civile dei *Sepolcri***

Questo carme è conforme ai modelli dei grandi lirici greci (in primis Omero). I valori morali e civili ch'esso esprime sono i seguenti:

- Amicizia verso Pindemonte (amore comune per la poesia), verso i morti (corrispondenza d'amorosi sensi), verso la natura (alberi, fiori, stelle che tengono compagnia al morto).
- Amore per il voto supremo di Elettra a Giove, per la donna innamorata che prega sulla tomba, per lo spirito animatore del canto di Petrarca.
- Bellezza della natura, dei cimiteri-giardini del rito pagano e inglese, del paesaggio di Firenze, del mare, della donna (Elettra).
- Affetti familiari rinvenibili nelle urne confortate di pianto, nelle fanciulle inglesi che visitano la tomba della madre, in Cassandra che guida i giovani nipoti alle tombe degli avi e predice al fratello Ettore la morte sul campo e la gloria eterna.
- Onestà civile, nel desiderio di compiere egregie cose (come il Parini) e nel rifiutare l'atteggiamento dei ricchi borghesi e nobili del Regno Italico (specie quelli di Milano).
- Culto delle grandi memorie: a partire dal 150° verso i sepolcri hanno un valore oggettivo, in quanto garanzia delle tradizioni della patria. Fino al 150° verso le tombe erano viste solo come valore soggettivo di sostegno all'illusione del singolo di poter sopravvivere alla morte nel ricordo di parenti e amici.
- Patriotismo. Il Foscolo associa alla religione della patria quella dell'eroismo sublimato nel sacrificio. Qui non c'è l'odio nazionale dell'Alfieri. Ettore, che muore per salvare la patria (anche se non vi riesce) non è meno valoroso degli eroi greci che la conquistarono.
- Poesia. È l'illusione per eccellenza, poiché solo con essa si può affermare l'eternità sulla morte del sepolcro. Senza la poesia, la voce della tomba non uscirebbe dall'ambito degli affetti privati.

Il carne è romantico nel contenuto, perché legato all'umanità dell'*Ortis* e dei *Sonetti* (a differenza delle *Grazie*) e classico nel linguaggio, benché l'endecasillabo sciolto superi qui quello tradizionale usato dal neoclassicismo.

### **La crisi politica del Foscolo**

Esiste una contraddizione insanabile nel Foscolo, tra poesia e politica. I sonetti maggiori rappresentano la maturità esistenziale e stilistica, ma anche la profonda crisi degli ideali politici.

In questi sonetti i temi dominanti sono il nonsenso della vita, il desiderio della morte, la nostalgia del passato, l'oblio... Il tutto come frutto dell'accentuato individualismo del poeta. Egli infatti, come politi-

co, tende a riporre più fiducia nei sovrani illuminati o nella figura di Napoleone che non nelle masse e negli intellettuali italiani.

Il Foscolo entra in crisi esistenziale quando gli ideali politico-democratici subiscono lo smacco del Trattato di Campoformio, con cui Napoleone cede il Veneto all'Austria. L'esilio lo angoscia profondamente.

Da questa situazione egli si risollewa attenuando l'esigenza politica. Tuttavia la riflessione autocritica viene fatta nell'ambito della mera soggettività, coll'intenzione di rinunciare a quegli ideali o per lo meno alla loro realizzazione nel breve periodo.

I sonetti maggiori, in questo senso, sembrano non avere speranze per il futuro. Essi non solo chiudono un capitolo dell'impegno politico del Foscolo (quello soggetto alle illusioni riformatrici dall'alto), ma non lasciano spazio alcuno a una possibile ripresa, più realistica e disincantata, di quell'impegno. La delusione cioè viene avvertita in maniera così traumatica che nella produzione letteraria successiva ai *Sonetti*, il Foscolo, sul piano tematico, e nel migliore dei casi, non farà che ripetersi.

## **Il Foscolo e il tema del suicidio**

I *Sonetti* sono stati scritti dal Foscolo quasi nello stesso periodo dell'*Ortis* (1798-1802), anche se questo fu dato alle stampe in tre versioni diverse (la prima nel 1798, rimasta interrotta alla lettera XLV; la seconda nel 1801, fatta completare dallo stampatore Marsigli a un certo A. Sassoli, a insaputa del Foscolo, che infatti andò su tutte le furie, pretendendo una nuova edizione nel 1802. Curiosamente, pur sapendo l'effetto deleterio che l'opera aveva sulla gioventù italiana, l'autore provvide ad altre ristampe nel 1816 a Zurigo e l'anno dopo a Londra). I 12 *Sonetti* invece furono editi nel 1803 e il loro tema dominante resta sempre il suicidio, come nell'*Ortis*, con la differenza che qui la passione amorosa s'intreccia con quella politica, mentre nei *Sonetti* quella politica è intrisa di elementi esistenziali.

Nel 1803 il Foscolo aveva solo 25 anni e, ci si può chiedere, se davvero possa essere plausibile che volesse farla finita con la propria esistenza, ovvero che sia realistico, come vuole la critica, ch'egli abbia rinunciato al gesto estremo in virtù della cosiddetta "religione delle illusioni". È difficile infatti credere che il Trattato di Campoformio, che pur era stato un vero e proprio tradimento di Napoleone nei confronti e di Venezia e degli italiani, avesse potuto produrre nell'animo del giovane Foscolo uno sconvolgimento di portata così emotiva da indurlo a perorare la causa "politica" dell'autoimmolazione.

Nel 1803 egli era ancora militare al servizio dell'imperatore francese: era anzi già diventato capitano. Nonostante quel trattato, era rimasto a combattere contro gli austriaci e si apprestava a farlo, partendo dalla Francia, contro gli inglesi. Parlava di suicidio nelle *Lettere dell'Ortis* e nei *Sonetti* ma in realtà non aveva alcuna intenzione di farlo e non è certo stata la religione necrofila dei *Sepolcri*, scritti quattro anni dopo, a distoglierlo da questo. Lui poteva anche addebitare a Napoleone la causa principale della propria depressione, ma la realtà era che avrebbe voluto emergere come intellettuale riconosciuto a livello nazionale e finché restava nell'esercito francese (in cui s'era arruolato per necessità) si sentiva tagliato fuori.

Nelle battaglie che lo videro protagonista, Foscolo forse cercò una morte da eroe per riscattare una vita precaria, certamente non confacente a uno che aveva avuto origini patrizie, ma rimase soltanto ferito varie volte, agli esordi della sua carriera militare.

Quando compose i *Sonetti* al massimo poteva sentirsi avvilito, poiché, essendo un militare al soldo dei francesi, gli era impossibile rimettere piede a Venezia per rivedere la madre e i fratelli. Ma non poteva certo essere questo un motivo sufficiente per "cantare la morte" nelle sue maggiori opere letterarie. Il tema stesso dell'esilio, ben visibile nel sonetto dedicato al fratello Giovanni (1801), suicidatosi per non dover affrontare il tribunale militare che lo avrebbe espulso dall'esercito per i suoi furti indotti dai debiti di gioco, viene svolto in maniera forzata. Quando scrive i *Sonetti*, egli non aveva ancora scelto la strada dell'esilio per motivi politici. Semplicemente non poteva entrare a Venezia perché stava combattendo dalla parte dei francesi. Da notare, *en passant*, che anche l'altro fratello, Giulio, che la madre gli aveva mandato per fargli fare la carriera militare, finirà suicida in Ungheria nel 1838.

È esagerato parlare di "tema dell'esilio" nei *Sonetti*: piuttosto è lui che si vuol dare dei temi artificiosi come motivazione all'agire. Anzi, nonostante il tradimento di Campoformio, Foscolo doveva aver capito che non tutto era perduto, proprio perché Napoleone non considerava chiusa la sua partita con gli austriaci. O forse stava scrivendo dei testi in parte antifrancesi (l'*Ortis*, l'ode a *Bonaparte liberatore*, il *Discorso al generale Championnet*, l'*Orazione pei Comizi di Lione*) proprio per farsi espellere dall'esercito? Già dalla metà del 1801 si lamentava di non ricevere regolarmente la paga militare, e anzi aveva inviato al Ministro una lettera in cui presentava le dimissioni, che però erano state respinte.

Da un lato aveva capito che Napoleone sembrava più disposto a fare dell'Italia una colonia della Francia e non una nazione libera e indipendente, anche se i francesi avevano permesso alla borghesia italiana di

svilupparsi grazie alla vendita all'asta dei beni ecclesiastici requisiti. Dall'altro però, probabilmente perché non vedeva serie alternative all'orizzonte, aveva accettato, nel 1804, il grado di capitano di fanteria al servizio della Repubblica italiana, e aveva quindi ottenuto di seguire l'armata anti-inglese che si radunava a Valenciennes (nella Francia del nord visse fino al 1806).<sup>12</sup>

Insomma i *Sonetti* sono sì stati scritti in un momento di sconforto, di debolezza esistenziale, in cui l'autore sembra desiderare di voler morire, ma si ha l'impressione che si tratti soltanto di un atteggiamento di maniera, che era quello che poteva servirgli per indurre i suoi superiori di grado a liberarsi di lui, mettendolo a riposo, eventualmente con una buonuscita per i servizi resi.

Il vero desiderio che aveva era quello di gloria, di successo personale, nella consapevolezza dei propri meriti letterari: ed era cosa difficile da ottenere continuando a fare il militare. L'occasione finalmente gli venne dal fatto che nel 1806, fallito il progetto di Napoleone dell'invasione inglese, egli poté fare ritorno a Milano (da civile poté addirittura rivedere a Venezia i familiari). Infatti era stato sollevato dagli incarichi militari dal generale e ministro Caffarelli.

Fu così che nel 1807 poté pubblicare i *Sepolcri* con cui sperava d'ottenere, grazie anche al resto già stampato, una cattedra universitaria. Si candidò a quella di eloquenza dell'Università di Pavia, che si era resa vacante dopo gli incarichi tenuti da Vincenzo Monti e Luigi Cerretti. La ottenne il 18 marzo 1808 dal Governo del Vicerè. Qui pronunciò la sua celebre orazione inaugurale, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, ma tenne poche lezioni, poiché la cattedra venne subito dopo soppressa da Napoleone, ormai divenuto sospettoso di ogni libero pensiero.

Ecco, se a questo si aggiunge la clamorosa rottura col Monti, il quale gli fece sabotare la rappresentazione dell'*Aiace* (1811), peraltro vietata dalla censura per le allusioni antifrancesi che conteneva, forse si potrebbe ancora parlare di una qualche vaga tendenza al suicidio, ma in maniera molto relativa, poiché il Foscolo aveva continuamente l'abitudine a farsi compatire, ch'era poi anche la tattica che usava con le tante donne facoltose incontrate nella sua vita e che spesso lo tolsero da guai di tipo economico.

A 34 anni fu costretto ad allontanarsi da Milano, ma l'anno dopo, sconfitto Napoleone a Lipsia (1813), vi fece ritorno, riprendendo il suo grado nell'esercito comandato dal generale francese Beauharnais (ch'egli

---

<sup>12</sup> Da notare che proprio a Valenciennes conobbe una inglese, Lady Fanny Emerytt Hamilton, da cui ebbe la figlia Mary (Floriana) nel 1805, che rivedrà dopo molto tempo in Inghilterra e che sarà il conforto dei suoi ultimi anni.

avrebbe voluto re del regno italico). Senonché con l'arrivo in città degli austriaci nel 1814 egli si rese conto che la sua speranza di una futura Italia indipendente era vana.

E tuttavia era così lontano dall'idea di suicidarsi che accettò persino di collaborare col nuovo governo austriaco quando il governatore Bellegarde gli offrì di dirigere una rivista letteraria, la futura "Biblioteca italiana". Foscolo stese il programma della rivista e soltanto quando intervenne l'obbligo di giuramento al nuovo regime decise di lasciare l'Italia per la Svizzera (1815), dove pubblicò varie cose prima di recarsi definitivamente a Londra.

Insomma se anche il Foscolo pensò qualche volta al suicidio, lo fece sempre in maniera molto superficiale. Anzi, persino nella capitale inglese volle condurre un'esistenza al disopra delle sue possibilità, dopo aver sottratto alla figlia Floriana, minata da etisia, un gruzzolo di tremila sterline ereditate da una nonna. Con quel denaro egli volle costruirsi un elegante villino, i cui costi però lievitarono così tanto che alla fine si vide costretto a vendere tutto e a finire persino in carcere.

Quando Santorre di Santarosa nel 1824 andò a trovarlo, non riuscì neppure a rintracciarlo, inseguito com'era anche dai creditori di avventate speculazioni finanziarie. Gli ultimi anni della sua vita furono particolarmente penosi, come se lo "spirto guerrier ch'entro di lui ruggiva" non fosse stato altro che una patetica forma di egocentrismo.

## Giacomo Leopardi

(1798 - 1837)

Leopardi nasce a Recanati (Marche, ma allora Stato della Chiesa) nel 1798, primogenito di nove fratelli, cinque dei quali sopravvissuti. La sua famiglia è di origine nobile, anche se titolata di recente: essa traeva sostentamento da un precario reddito agrario e dal gioco di destrezza rappresentato dalla richiesta e dall'assegnazione di dote. Il patrimonio comunque era stato dissestato dalle manie collezionistiche e dalla cattiva amministrazione del padre Monaldo (un conte di idee legittimiste e sanfediste). La madre, Adelaide Antici, sembrava vivere con l'unico scopo di restaurare la passata ricchezza. Nella primavera del 1798, quando Napoleone passò per la Marca anconetana e direttamente da Recanati, Monaldo, che era il nobile più in vista del luogo, si rifiutò di vederlo.

La puerizia di Giacomo fu "mozartiana": estro, grazia, destrezza, capacità di memoria e di assimilazione prodigiose. Tuttavia, nel 1810, i genitori improvvisamente decisero, per ragioni rimaste ignote, ch'egli non avrebbe goduto i privilegi del maggiorascato e che invece si doveva favorire la sua carriera ecclesiastica: e così fu tonsurato.

Già a dieci anni, poiché non lo soddisfacevano i due precettori cui l'aveva affidato la famiglia, inizia a studiare da solo nella ricchissima (anche se antiquata) biblioteca paterna (12.000 volumi), che era stata messa insieme comperando all'asta i fondi sequestrati dai francesi a conventi, congregazioni, istituti religiosi. Si applica soprattutto alla filologia greca e latina, impara l'ebraico e le lingue moderne. Con sette anni (1809-16) di studio "matto e disperatissimo" si rovina la salute in modo irreparabile e diventa un ragazzo prodigio.

In questo periodo compone circa 240 opere: traduzioni, saggi eruditi e filologici, tragedie, inni, commenti, discorsi, ecc. Tutte di scarso valore contenutistico, ma utili per comprendere il retroterra culturale del giovane Leopardi. Egli infatti non aveva studiato solo gli autori antichi, ma anche i testi degli illuministi e materialisti francesi e inglesi del Settecento: Locke, Helvetius, Voltaire, Montesquieu, d'Holbach, Rousseau. Le idee di questi illuministi vengono combinate con una posizione teorico-politica piuttosto conservatrice, frutto dell'ambiente arretrato in cui il giovane Leopardi viveva. Ad es. egli si compiace della sconfitta di Murat ad opera degli austriaci nel 1815 (Murat era stato messo da Napoleone sul trono di Napoli), esalta l'assolutismo illuminato (cioè attende dal "principe" ciò che ormai i patrioti aspettavano dal popolo), considera

l'unificazione nazionale un'utopia (vedi ad es. *Orazione agli italiani* del 1815), non mette in discussione i valori delle classi privilegiate... Non dimentichiamo ch'egli trascorse tutta la sua vita durante il periodo più oscuro della ventata restauratrice seguita al Congresso di Vienna del 1815. Nel *Discorso di un italiano sulla poesia romantica* (1817) assume una posizione antiromantica e antispiritualistica.

Fra i 17 e i 18 anni matura un improvviso mutamento di gusto letterario: passa dalla astratta erudizione e dalla retorica alla poesia e alla letteratura. Questo mutamento probabilmente dipese dal fatto che la pessima condizione fisica l'aveva portato a una forte crisi esistenziale, ovvero a una riflessione più personale sulla propria vita. Inizia a leggere le opere di Alfieri, Monti, Parini, Foscolo, Goethe, Byron... per sentirsi più vicino alla sensibilità e alle problematiche del Romanticismo. Del quale però se condividerà certi atteggiamenti esistenziali, come l'angoscia, l'oblio, la malinconia, nonché la polemica contro la mitologia greca e l'imitazione pedissequa della tradizione classica, non accetterà mai l'esaltazione eroica, la passionalità, il sentimentalismo, il nesso letteratura/politica, ecc. Nel 1817 inizia a raccogliere note letterarie, filosofiche, personali, nello *Zibaldone* che, continuato sino al 1832, verrà pubblicato postumo nel 1898.

Si sente particolarmente valorizzato quando un grande letterato come Pietro Giordani apprezza la sua traduzione di una parte dell'*Eneide*. Anzi, l'amicizia col Giordani, di idee democratico-illuministiche, lo porterà a modificare sensibilmente le sue opinioni politiche conservatrici. Tanto che le canzoni civili *All'Italia* e *A Dante* (1818) gli attirano le simpatie degli ambienti carbonari. Ad es. nella canzone *Monumento a Dante*, egli rimprovera alla Francia le confische dei nostri beni artistici e la perdita delle divisioni italiane durante la campagna di Russia.

Avrebbe voluto nel 1719 recarsi a Roma per contattare ambienti culturali più stimolanti di quello di Recanati, ma non avendo ottenuto nella capitale alcun lavoro e non essendo la sua famiglia disposta a stipendiario, è costretto a rinunciare. Il desiderio di uscire da Recanati, come da una prigione, è uno dei motivi ricorrenti per buona parte della sua vita: esprime in una forma concreta quella sua ansia romantica di una realtà diversa da quella in cui con la "ragione illuministica" s'era chiuso. Egli infatti dell'Illuminismo (almeno fino all'incontro col Giordani) non aveva apprezzato le idee politiche democratiche ma solo quelle filosofiche orientate verso il materialismo meccanicistico e sensistico.

Eppure la produzione migliore del Leopardi avviene proprio nel periodo di Recanati (in cui passerà 25 dei suoi 39 anni di vita): *L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla Luna*, *Ultimo canto di Saffo*, *Ad Angelo*

*Mai...* Il motivo sta nel fatto che il Leopardi riesce a coniugare una perfezione stilistica pressoché assoluta con una profonda liricità e con una acuta percezione della vanità delle cose. Frustrato sul piano dei sentimenti e delle relazioni amorose, privo di attività lavorativa, poco attratto dalla vita sociale del suo paese, Leopardi matura idee sempre più pessimistiche, decisamente avverse a ogni forma di illusione o di consolazione. Lo testimonia anche il contenuto delle sue *Operette morali*, composte nel 1824 (pubblicate a Milano nel '27, mentre la censura borbonica sequestrerà una seconda edizione stampata a Napoli nel '36). Il tema dominante delle *Operette* (scritte in forma dialogica) è l'analisi dei profondi limiti della ragione umana nella lotta contro la natura. Lo stato d'animo con cui vennero concepite – a detta dello stesso Leopardi – era quello ironico/satirico/ribellistico. Esse s'imporranno negli anni Venti del secolo successivo come modello supremo di ogni prosa moderna.

Quando finalmente ottiene di potersi recare a Roma, la sua delusione è totale: la città gli appare come una grande Recanati, vuota e superficiale. Tuttavia gli si aprono alcune prospettive. Riceve da un editore di Milano l'incarico di curare un'edizione delle opere di Cicerone e un commento al Petrarca. L'assegno mensile gli permette di fare alcuni viaggi a Milano, Bologna, Firenze e Pisa ove incontra alcuni degli intellettuali più in vista dell'epoca: dal Monti al Manzoni. Finché, incapace di un proficuo lavoro a causa delle sue precarie condizioni di salute, abbandona l'impiego e ritorna a Recanati, dove in 16 mesi di cupa disperazione (1828-30) compone liriche famosissime come *Passero solitario*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Esce dalla disperazione accettando la generosa offerta che alcuni intellettuali di Firenze gli fanno per poterlo avere nella loro città.

Nel 1831, in occasione dei moti carbonari, il paese di Recanati lo elegge, all'unanimità, deputato all'Assemblea Nazionale che doveva convocarsi a Bologna, ma la città viene rioccupata dagli austriaci, per cui il Leopardi, che era a Firenze, deve rifiutare l'incarico.

Sempre alla ricerca di un clima adatto al suo fisico malato (asma, idropisia polmonare, neurastenia...), muore a Napoli nel 1837. Le ultime opere sono ironiche e satiriche, contro l'ottimismo del secolo e la sua fede positivista nel progresso, contro gli austriaci che a Napoli avevano soffocato i moti liberali degli anni Venti, ma anche contro i liberali che s'illudevano di poter realizzare facilmente l'unificazione nazionale, e contro i pontifici, del tutto avversi a tale unificazione. La critica del Leopardi continua ad essere anche contro l'atteggiamento ostile ch'egli ravvisava nella natura e nel destino nei confronti degli uomini (vedi *La Gi-*

*nestra*, nella quale esalta i valori della compassione e della solidarietà umana).

Arthur Schopenhauer lo consacrò come pensatore nei *Supplementi* al quarto libro del *Mondo come volontà e rappresentazione* e nel 1858 gli dedicò un percorso di letture. Friedrich Nietzsche considerava Leopardi come il massimo prosatore del secolo, anche se sul piano filosofico scorgeva in lui un rappresentante del "cattivo nichilismo". Da notare che le Università di Bonn e di Berlino offrirono a Leopardi la cattedra di filologia, ch'egli rifiutò adducendo motivi di salute.

Nel Palazzo Leopardi di Recanati è possibile visitare la Biblioteca, insieme coi manoscritti giovanili del poeta (si conservano gli originali dell'*Inno a Nettuno* e della *Canzone ad Angelo Mai*). In un edificio moderno attiguo vi è la sede del Centro Nazionale di Studi Leopardiani che, costituito nel 1937, raccoglie 6.000 volumi.

### **Concezione di vita e poetica**

Per tutta la sua vita egli rimase fedele alle teorie ateo-materialistiche dei filosofi illuministici, con particolare preferenza verso le tendenze meccanicistiche e fatalistiche.

In un primo momento contrappone la natura alla società (sul modello di Rousseau), poiché riteneva che la scienza, portando gli uomini alla dura verità delle cose, distruggesse le illusioni che, anche se destinate a non realizzarsi, sono pur sempre fonte di vita e di movimento. In questo senso il mondo classico, con la sua ingenuità, gli appariva superiore a quello moderno, troppo cinico e spietato per essere vissuto con innocenza.

In seguito però Leopardi critica la stessa natura, che gli appare "matrigna", perché con la sua legge della perenne trasformazione delle cose, non può dare un senso alla vita degli uomini. La natura cioè ha leggi cieche e meccaniche che sovrastano completamente le capacità umane di conoscerle e dominarle.

La natura è "matrigna" anche per un'altra ragione: essa ha instillato nel cuore dell'uomo un desiderio di felicità che è destinato a rimanere inappagato (di qui il sentimento della "noia" quale percezione della nullità delle cose). Le illusioni quindi non servono a niente.

Se dunque anche il Leopardi, come il Foscolo, considera illusori valori come libertà, amore, patria, gloria..., rifiuta categoricamente di costruirci sopra, a differenza del Foscolo, una giustificazione della vita. La filosofia del Leopardi è coscienza dolorosa della tragica condizione umana.

Tuttavia egli esclude come soluzione finale quella del suicidio o dell'oblio: l'uomo – a suo giudizio – deve combattere questo assurdo destino se vuole sentirsi "umano". Il dolore va vinto con la lotta interiore, con la dignità di sé. Alla concezione pessimistica della filosofia bisogna opporre quella propositiva della poesia. Nella filosofia del Leopardi non vi è solo una logica implacabile dell'illusorietà della vita, ma anche un rifiuto istintivo di questa conclusione drammatica della ragione: cioè vi è un'ansia romantica di infinito-assoluto-eterno.

Da notare che Leopardi non ha particolare interesse per le contraddizioni sociali o politiche: l'unica che lo preoccupa e lo angoschia è quella uomo/natura. Lo scarso impegno socio-politico è dipeso in gran parte dalle forti sofferenze personali, le quali non possono essere staccate dalla sua produzione letteraria. La grandezza del Leopardi tuttavia sta nell'aver cercato di dare alle proprie sofferenze un significato di ordine generale, universalmente valido.

### **Leopardi fra ribellismo e rassegnazione**

Paradossalmente c'è più ribellismo nell'ultimo Leopardi, che mai aveva partecipato attivamente alle vicende della politica risorgimentale, di quanto ve ne sia nell'ultimo Foscolo, che pur sin da giovanissimo si era lasciato coinvolgere nell'avventura napoleonica in Italia e nella resistenza anti-austriaca.

Questa differenza di atteggiamento forse può essere spiegata nel modo seguente: 1) una grande delusione politica può anche portare un individuo ad assumere posizioni regressive (è il caso del Foscolo); 2) uno scarso coinvolgimento con la realtà politica traumatizza di meno un individuo dalle delusioni ch'essa può ingenerare (è il caso del Leopardi, oppresso più che altro dalle sue sofferenze psicofisiche e dalle scarse relazioni sociali).

Tuttavia nella posizione regressiva dell'ultimo Foscolo permane più realismo che non in quella ribellistica dell'ultimo Leopardi (ad es. il Foscolo è stato grande anche come critico letterario, mentre il Leopardi dei *Paralipomeni* è assai poco significativo).

Il paradosso insomma sta in questo, che è molto più illuso il Leopardi, che pur ha sempre negato all'illusione un qualunque valore pedagogico, del Foscolo, che invece vedeva nell'illusione una giustificazione di vita. Sostenere – come fa il Leopardi – che la vita non ha senso, che la lotta politica è fatica sprecata, che la natura è "matrigna" (avendo essa destinato l'uomo all'infelicità eterna), e poi pretendere che l'uomo (da solo o associato) continui a combattere contro l'avverso destino, rivendi-

cando una propria irriducibile dignità – significa, in sostanza, non avere il senso della realtà, cioè chiedere l'impossibile.

In definitiva, ciò che il Leopardi non ha assolutamente capito (l'unica eccezione è costituita, almeno in parte, dall'*Infinito*), è che la contraddizione è un momento essenziale di un processo dialettico che porta all'assoluto. Il limite cioè, o la debolezza o il contrasto, non esclude la perfezione, il cammino verso la perfezione, ma anzi ne è il presupposto.

Per il Leopardi la trasformazione perenne della materia era fonte d'angoscia proprio perché egli non riusciva a vederla dal punto di vista della totalità (cioè dell'obiettivo verso cui è indirizzata). In virtù di tale trasformazione, che è fonte di liberazione, in quanto esiste un orientamento verso uno scopo, gli uomini possono ridimensionare il peso di quelle contraddizioni che la ostacolano.

Leopardi esprimeva il difetto di molti intellettuali privi di realismo, preoccupati solo di anticipare in loro stessi, astrattamente, il sentimento appagato del benessere, la percezione della assoluta felicità, la pienezza dell'esistenza. Tracce di realismo, nella sua filosofia, sono presenti laddove viene suggerito di abbandonare risolutamente le illusioni sulla propria esistenza. Senonché egli ripropone, come alternativa, la logica "buddistica" della rassegnazione, quella per cui non solo le illusioni vanno rifiutate ma anche i desideri, le istanze di liberazione. Cosa che, a ben guardare, è quanto di più disumano possa esistere: la logica infatti vuole che se gli uomini fossero già "liberati", le istanze sparirebbero da sole, senza alcun forzato processo intellettualistico di autonegazione.

## L'Infinito

*L'Infinito* viene scritto fra il 1819 e il 1821 (si pensa tra la primavera e l'autunno del 1819), sicuramente dopo il fallimento della fuga dal "vil borgo natio", orchestrata nel 1819. Dal settembre di quell'anno Leopardi, che ha poco più di 20 anni, comincia a rinchiudersi in una progressiva solitudine, che va peggiorando anche a causa di un fisico che uno studio forsennato di molti anni ha irreversibilmente rovinato. È in questo clima che nasce il piccolo idillio, pubblicato per la prima volta nel 1825.

Idillio, in greco, significa "piccolo quadro", "immagine" e nell'antica Grecia rappresentava, in maniera più o meno realistica, piccole scene campestri, spesso di vita pastorale, e aveva come scopo quello di valorizzare il contatto con la natura. Un genere poetico, questo, ripreso nell'Umanesimo e durato sino all'Arcadia settecentesca, ma con risultati poco significativi.

Qui invece, pur partendo sempre da un'esperienza di natura, l'idillio esprime gli stati d'animo più profondi del poeta, e la descrizione della natura è solo occasione per parlare di sé.

*L'Infinito* avrebbe potuto essere stato scritto da un recluso, o meglio da un autoemarginato, poiché qui si ha a che fare con uno sconfitto sia dalle contraddizioni della società (feudalesimo decadente) che dalle proprie paure. Ma è un recluso particolare, che non si rassegna del tutto alla propria condizione, vuole sognare una fuga, come Papillon dal bagno penale della Guyana, non col corpo, perché con questo non vi è riuscito, ma con la mente.

Questo canto è come il sospiro della "creatura oppressa", ma oppressa soprattutto dalla propria incapacità di essere, di vivere una dimensione sociale o comunque di reagire al vuoto, all'insignificanza di un'esistenza di cartapesta, tutta dedicata ai libri, in cui l'aveva condannato il padre, che già nel 1810 gli aveva tolto i privilegi del maggiorascato, imponendogli una carriera ecclesiastica, quasi subodorando che un figlio del genere non avrebbe potuto decidere una propria vita.

È il lamento di uno sconfitto che cerca di giustificarsi, di dare un senso alla propria inconsistenza, alla propria eccessiva tensione emotiva, che fino a quel momento si è misurata soltanto virtualmente, tra le "sudate carte".

"Sempre caro mi fu quest'ermo colle / e questa siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude".

Il poeta dice di trovarsi in un luogo preciso, che ama e frequenta abitualmente: un colle solitario, tradizionalmente identificato nel monte Tabor, che domina sulle campagne di Recanati, non molto distante dal palazzo di famiglia. Solo, mentre s'accinge a salire il colle, in uno spazio circoscritto e delimitato da una siepe, il poeta guarda, ma non riesce a vedere parte dell'"ultimo orizzonte" (il "celeste confine" della prima stesura), quello che poi riuscirà a vedere una volta arrivato in cima: proprio questo fa scattare il meccanismo immaginativo.

Non è dunque la possibilità di vedere dall'alto del colle gli ampi spazi, ma l'ostacolo alla vista determinato, durante il tragitto, dalla siepe, l'esperienza del limite, naturale e umano insieme, a suggerire l'idea dell'infinito. Annota infatti Leopardi nello *Zibaldone* (28 luglio 1820): "L'anima immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario".

Sullo stesso sentiero il poeta veniva a rimirare la luna: "E tu pendevi allor su quella selva / Siccome or fai, che tutta la rischiari".

Al poeta è caro ciò che gli impedisce di vedere la realtà, ciò che gli permette di fantasticare su questa, come sempre ha fatto, poiché la riconoscenza del merito involontario a questo simbolo naturale e insieme spirituale della vita non è da oggi, ma da *sempre*.<sup>13</sup>

Il poeta non sta guardando il colle come lo guardava nel passato, con un senso di nostalgia per i sogni che faceva da bambino o da adolescente, ma lo guarda con gli occhi del presente, dietro la grata della sua prigione domestica e paesana, di figlio di un conte decaduto, il cui declino, morale e materiale, pare inarrestabile.

Se il poeta fosse davanti a uno psicanalista e raccontasse questo sogno o questa esperienza ch'egli considera di "vita", e se si partisse dal principio che nessuno è in grado di giudicare se stesso, dovremmo azzardare l'ipotesi che il poeta stia mentendo.

Nessuna persona normale considererebbe come "cara" una cosa che simboleggia ciò che impedisce di vivere, ciò che permette solo di fantasticare. È evidente che qui si vuole usare il colle (e la siepe che lo sovrasta o meglio lo fiancheggia) come pretesto per giustificare il proprio

---

<sup>13</sup> Forzando l'interpretazione del testo si potrebbe dire, visto che Leopardi usa il verbo "escludere" al singolare, che non sia tanto il colle a essergli "caro", quanto la sua siepe. Resterebbe però da spiegare l'affetto nei confronti del colle, che rischierebbe di restare non detto o implicito. Il colle sarebbe amato non perché, escludendo la visione della realtà farebbe sognare (poiché in realtà era proprio una grande visione della realtà ch'esso permetteva), ma semplicemente perché è un simbolo geografico della familiarità di un ambiente: quello di Recanati. Dalla vetta del monte l'occhio umano domina un panorama vastissimo che si estende dall'Adriatico agli Appennini. E infatti scrive Leopardi nelle *Ricordanze* (vv. 19-21):

"[...] E che pensieri immensi,  
che dolci sogni mi spirò la vista  
di quel lontano mar, quei monti azzurri"

Leopardi insomma vorrebbe far credere al lettore che la siepe gli era cara da "sempre", cioè sin da quando era bambino, perché sin da allora gli permetteva di fantasticare.

In realtà lui stesso dice nello *Zibaldone* (pagine del 1820) che da bambino amava semplicemente guardare il cielo "attraverso una finestra, una porta, una casa passatoia" (cioè attraverso l'andito o corridoio fra due case).

Nell'idillio enfatizza una sua caratteristica psicologica, quella di sentirsi impedito nell'azione, e lo fa in una maniera così poetica che il lettore non può fare altro che riconoscerli. A tutti piace fantasticare, specie se questo è l'unico modo con cui si riesce a evadere da una situazione alienante.

Dunque in realtà non era la siepe a farlo sognare ma lo stesso colle, solo che la siepe è servita come pretesto per andare oltre la visione della natura, per trasfigurare questa, e la visione che permetteva, in maniera spirituale.

aristocratico distacco, ancorché intellettualmente sofferto, dalla realtà.

Non dobbiamo sentirci autorizzati a guardare con occhio benevolo una data situazione solo perché viene descritta con un lirismo di levatura mondiale. Il colle e soprattutto la siepe svolgono una funzione opipacea, autoconsolatoria, benché in forma eminentemente intellettuale.

Il segreto dell'infinito sta tutto in questo *incipit*, dove con straordinaria efficacia poetica il negativo viene fatto apparire positivamente, quasi che il Leopardi non fosse un emulo del buddista Schopenhauer ma del dialettico Hegel.

E infatti questo idillio non può essere stato suggerito da un'ispirazione improvvisa, da una percezione istintiva della natura. Qui ogni parola è non solo incredibilmente pesata, con la maestria di un finissimo filologo, ma è anche frutto di una faticosa trasposizione poetica di elementi filosofici che fanno capo a una concezione di vita sufficientemente delineata nei suoi fondamenti.

È da escludere, in tal senso, che la siepe possa essere "sempre" stata nella vita del giovane (bambino, adolescente) Leopardi un'occasione per sognare in maniera così spiritualizzata, così metafisica. Il colle poteva essergli caro per le passeggiate salutari all'aperto, ma la siepe gli è divenuta "cara" dopo un percorso esistenziale tutt'altro che gratificante.

In tal senso vien spontaneo porsi una domanda di fronte all'avverbio di tempo "sempre" affiancato da un remoto "fu" in luogo del presente "è", come sarebbe parso più naturale.

La critica è unanime nel sostenere che un passato remoto svolge qui una funzione particolarmente suggestiva, in quanto evocativa, più pregnante di qualsiasi indicativo. "Fu" è un passato, seppur apparentemente in contrasto con "sempre", che svolge la funzione di un presente iterativo: si racconta in una sola volta quanto è accaduto mille volte. Già da qui si può cogliere l'idea di infinito.

Tuttavia, se vogliamo accettare l'ipotesi di un iter travagliato all'origine dell'idillio, allora forse si sarebbe potuta azzardare un'interpretazione più rischiosa, che vede p.es. nel "fu" una sorta di porta girevole che da un lato chiude e dall'altro apre. Cioè il colle "fu" perché simbolo di una vita passata che, nonostante tutte le frustrazioni, ha permesso di fantasticare, ma anche perché è segno di un passato che, come tale, al di là di tutti i tentativi autogiustificatori, si vorrebbe veder superato da un presente diverso, eventualmente più reale e meno virtuale.

Non dobbiamo dimenticarci che qui il protagonista è un ventenne consapevole delle proprie capacità letterarie, per le quali sapeva bene che non avrebbe potuto trovare in un paese di provincia delle soddisfazioni come intellettuale. Peraltro egli ormai considerava concluso il tempo di

sopportare gli angusti limiti di aristocrazia decaduta in cui volevano costringerlo i suoi.

Sappiamo ch'egli compie la sua prima gita da solo nel 1818, a Macerata, in compagnia di Giordani, e che nel 1822 ebbe dalla famiglia il permesso di recarsi a Roma, dove la città lo deluse al punto che preferì tornare a Recanati, dimostrando, in questo, di non saper reagire all'ambiente retrivo della sua famiglia.

Vedremo comunque che nell'idillio il nuovo presente che il poeta trova non ha nulla di reale, ovvero che la contraddizione della realtà viene mistificata da una rappresentazione fantastica dell'irrealtà.

\*

Di tutto il canto forse l'unica vera stonatura, logica non poetica, è l'uso avversativo della congiunzione "ma":

"Ma sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura (...)"<sup>14</sup>

Si noti intanto come il poeta abbia usato il pronome femminile singolare "quella", che evidentemente si riferisce alla siepe, proprio perché dei due oggetti di natura, è la siepe e non il colle che il poeta deve maggiormente sublimare: infatti è questa che più lo induce a fare della propria sofferenza una condizione di vita inevitabile. La siepe rappresenta una sorta di muro in una prigione di lusso, che era il palazzo in cui il poeta viveva, anche se il percorso attorno ad essa lo porta in cima al colle ove può guardare l'ampio panorama.

L'avversativo "ma" sarebbe poco spiegabile nel contesto, se ci si fermasse alla positività dell'incipit: visto che il colle e la siepe gli sono "cari" sarebbe stato sufficiente darne subito dopo la spiegazione, quindi in luogo del "ma" avrebbe dovuto esserci un "perché" o semplicemente un "ché".

Mettendo quel "ma" in maniera così netta si ha l'impressione che tra la prima terzina e il resto manchi qualcosa, quella che potremmo definire la *contestualizzazione dell'azione*. Cioè pur esistendo le coordinate di spazio e tempo ("sempre" e "colle"), l'azione trova la propria motivazione solo al quarto versetto, sicché l'incipit pare sia stato messo meccanicamente, solo allo scopo di motivare quello che sta per accadere, che

---

<sup>14</sup> Nel testo originario non si parla di "interminati spazi" ma di "interminato spazio": anche da ciò si possono ravvisare degli influssi romantici, i quali peraltro contribuiscono ad aumentare l'aspetto un po' astratto e retorico del Canto.

non è poetico ma filosofico, anche se trattato in maniera poetica.<sup>15</sup>

Il "colle", la "siepe" sono come dei "pre-testi", poiché quanto si sta per dire appare, rispetto alla motivazione iniziale (l'impedimento della vista), come inverosimile o quanto meno esagerato, una sorta di artificiosa ricostruzione emotiva di un qualcosa che avrebbe potuto essere scritto nello *Zibaldone*. C'è troppa filosofia romantica, idealistica in questo canto perché possa davvero essere un "canto".

È dunque probabile che il "ma" sia stato messo solo per dare un suono migliore ai due gerundi, perché in questo idillio, ove domina l'endecasillabo sciolto, non c'è un verso che non ambisca a porsi in maniera musicale.

La critica tuttavia è più indulgente: il "ma" è pienamente giustificato in quanto serve per marcare, come un inciso, il passaggio da ciò che la siepe impedisce alla vista degli occhi a ciò che permette alla vista del cuore.

"Sedendo" e "mirando" sono due verbi ambigui: il primo non può semplicemente voler dire che il poeta si metteva "seduto" di fronte alla siepe e lì cominciava a "mirare": sarebbe stato troppo banale. Che importa al lettore se il poeta si trovava seduto o in piedi o sdraiato al cospetto della siepe?

In latino "sedeo" ha molte sfumature: arriva persino a definizioni come "vivere ritirato", "restare fisso o impresso", "star tranquillo o ino-

---

<sup>15</sup> "Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla immaginazione. Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti, ma esprimerli in poesia non sapeva. Non aveva ancora meditato intorno alle cose, e della filosofia non avea che un barlume, e questo in grande, e con quella solita illusione che noi ci facciamo, cioè che nel mondo e nella vita ci debba esser sempre un'eccezione a favor nostro. Sono sempre stato sventurato, ma le mie sventure d'allora erano piene di vita, e mi disperavano perché mi pareva (non veramente alla ragione, ma ad una saldissima immaginazione) che m'impedissero la felicità, della quale gli altri credea che godessero. In somma il mio stato era allora in tutto e per tutto come quello degli antichi. (...) La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, (...) cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose (...) a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla, e questo anche per uno stato di languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni[...] Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo." (*Zibaldone*, 143)

peroso", che sicuramente meglio si addicono a un idillio complesso come questo. "Sedendo" per noi vuol dire che mentre si sta fissi, immobili, come una sorta di stilita cristiano o buddista, si sta anche osservando e ascoltando qualcosa, si sta "sentendo" con gli occhi e col cuore; quindi "sedendo" può sì indicare una condizione fisica del momento (la staticità di chi non fa nulla), ma indica anche, proprio perché accompagnato da un gerundio più psichico, più spirituale ("mirando") un vero e proprio stato d'animo, una percezione che non è semplicemente sensoriale, ma metafisica: il poeta sentiva e ammirava, anzi, percepiva e contemplava "spazi", "silenzi" e "quiete", come se tutti i sensi agissero all'unisono, i sensi di un filosofo che vuol mettere in versi le proprie concezioni di vita.

In questi due gerundi c'è tutto il significato del canto, poiché essi esprimono un duplice movimento esistenziale: statico e dinamico, fisico e psichico, la prigione del corpo e la fuga della mente, la realtà insopportabile e i voli della fantasia.

E tuttavia non vogliamo forzare troppo il testo. Se il poeta ha voluto semplicemente specificare che mentre sognava ad occhi aperti era seduto, foss'anche solo per indicare la semplicità dell'azione, l'assoluta povertà degli strumenti usati, nulla da eccepire. Anzi, ci piace immaginare che un giovanotto composto, educato, tutto compito, anche quando si trova in aperta campagna, improvvisamente osservi con un volto trasfigurato, come Mosé sul Sinai o Cristo sul Tabor, la propria oasi di felicità.

Ciò che il poeta sogna non è di entrare nella vita sociale (almeno qui non viene detto questo), ma di uscire dall'angusta vita familiare, che lo tiene come prigioniero, nonché dai limiti di una vita paesana ch'egli non ha mai capito e con cui non s'è mai confrontato veramente, se non come un intellettuale che osserva dall'alto del suo palazzo l'operosità che si svolge in piazza, nei campi o negli edifici di fronte (come nel caso della poesia dedicata a Silvia). Qui Leopardi immagina di poter entrare in un mondo del tutto irreali, paragonabile a quello che può desiderare un mistico rapito dall'estasi o un drogato affetto da allucinazioni.

È evidente che la sproporzione tra la condizione psico-fisica umana e le potenzialità della natura, anzi dell'universo, essendo enormi, impaurisce, come può impaurire il trapasso da uno stato di coscienza a uno di incoscienza. È come se il poeta si accingesse a fare un viaggio in una dimensione spazio-temporale del tutto diversa da quella abituale e che, a tale scopo, fosse costretto a una sorta di mutazione genetica. Per desiderare esperienze del genere non è raro vedere persone disposte a tutto, anche ad immolarsi.

Nell'attuale era tecnologica forse l'esperienza che più induce a fantasticare, offrendo l'illusione di una personale onnipotenza, è quella

mediatica, specie quella televisiva, ma ora anche quella della rete internet. Il distacco di questi mezzi dalla vita reale permette incredibili "finzioni", che il poeta di Recanati poteva vivere solo con la forza del suo pensiero, che qui usa come una sorta di macchina del tempo che noi oggi vediamo nei film di fantascienza.

\*

"(...) E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei. (...)"

È difficile incontrare in tutta la storia della poesia italiana e forse non solo italiana dei versi più belli di questi. Qui non c'è solo lirismo, musicalità, percezione esatta di un fenomeno naturale, cui, con straordinaria fantasia, si possono fare associazioni di elevato contenuto metafisico. Ma c'è anche, ed è ben visibile là dove le congiunzioni vengono volutamente ripetute, una carica emotiva, anzi, erotica, che risulta tipica di tutte quelle esperienze estatiche di cui sopra si è detto.

In un crescendo continuo, come se il poeta stesse rivivendo in una visione onirica o filmica tutte le fasi della sua vita, s'impone l'esaltazione del *tempo presente* sul passato. Il poeta vuole sentirsi contemporaneo al proprio presente e non vorrebbe che fosse un tempo deciso da altri a dominare la sua vita.

È tuttavia un presente in cui prevale l'idea di *silenzio*, in cui l'unico suono che si può ascoltare è quello del vento che stormisce tra le piante, e che qui viene appunto considerato come simbolo del silenzio, del nulla o comunque di uno scorrere del tempo che alla fine porta solo alle percezioni individuali del poeta.

Di tutti gli assoluti racchiusi in questo canto, al poeta piace mettere in evidenza l'*infinito silenzio*, perché è questo che gli offre maggiore consolazione alle imposizioni familiari, sicuramente molto repressive, di assumere ruoli non sentiti.

Ciò vien fatto con grande maestria e accortezza, poiché *L'infinito*, ritenuta la lirica più riuscita, è privo di quell'amarezza, se non risentimento, nei confronti dell'ambiente di Recanati (paese e palazzo), quindi del proprio passato, che molto spesso si riscontra nella vasta produzione letteraria del poeta.

Qui anzi è proprio la particolare valorizzazione del "limite terreno", ambientale, avvertito non in maniera assoluta ma relativa (perché propositiva), che rende grande questa lirica, incredibilmente moderna e sicuramente anticipatrice di molti temi romantici, seppure proprio nel pe-

riodo della stesura dell'idillio, nel suo *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, egli insiste nel ribadire un legame sistemico con "gli antichi", specie con la loro ingenuità o "prepotente inclinazione al primitivo", che rendeva i loro sentimenti un tutt'uno coi fenomeni di natura, mentre – come noto – i romantici, nella loro aspirazione a un deciso superamento della mitologia classica in direzione di una maggiore storizzazione dei sentimenti, rischiavano di porre una barriera insuperabile tra passato e presente.

"Il poeta deve illudere, e illudendo imitar la natura, e imitando la natura diletta" – scriveva in quel *Discorso*. Leopardi insomma era un romantico *malgré soi*, che avrebbe potuto diventare "poeta nazionale", al pari del Manzoni, se solo avesse superato non solo l'ideologia sanfedista e legittimista del padre (cosa che in realtà riuscì a fare), ma anche quella posizione di intellettuale aristocratico, individualista, che si portò dietro tutta la vita, per quanto – a onor del vero – proprio la filosofia del Leopardi, e non certo quella del Manzoni, fruisca di ampi riconoscimenti internazionali.

La critica ha voluto vedere nello scorrere delle "morti stagioni" l'intero percorso della storia, di cui il poeta aveva consapevolezza in virtù dei suoi studi "matti e disperatissimi". In effetti, può apparire molto suggestiva l'idea che il poeta volesse sentirsi parte di una storia appresa solo sui libri. Ma questo non contraddice l'idea che quelle stagioni fossero in realtà le fasi della sua crescita personale. Come non la contraddice l'ipotesi che quelle stagioni siano proprio le stagioni meteorologiche che ruotano come un mulino a vento dalle origini del pianeta e in mezzo alle quali il singolo ha soltanto una propria stagione da spendere, una stagione che, filosoficamente, non va a interferire nell'eterno ciclo, ma anzi se ne sente parte costitutiva.

\*

"(...) Così tra questa / immensità s'annega il pensier mio: / e il naufragar m'è dolce in questo mare".

Il flashback che il poeta ha vissuto, in maniera olistica, in quanto la somma delle singole stagioni è sicuramente inferiore alla percezione della loro totalità, rispecchia una concezione di infinito strumentale all'autovalorizzazione del singolo, che può sentirsi parte dell'universo, della storia dell'uomo solo nella misura in cui riesce a immaginarla.

La concezione della storia che ha qui il Leopardi è sottomessa a quella della natura, esattamente come quella del genere umano è sottomessa a quella del singolo. *L'Infinito*, in contraddizione col suo stesso

contenuto, vuole essere autoreferenziale, cioè il suo significato riposa in quello che il poeta stesso gli vuole attribuire.

La sensazione dell'infinito, o meglio dell'*indefinito*, è data non tanto dalla storia quanto dalla natura; è questa che interpreta la storia e in questa interpretazione il poeta è soddisfatto di sé solo in quanto si sente partecipe di un movimento della natura, di cui la storia è solo un aspetto apparente, virtuale. Non dobbiamo dimenticare che questa poesia è stata scritta a vent'anni, nella fase in cui la rassegnazione non aveva ancora soppiantato con decisione la poetica delle illusioni.

*L'Infinito* può sembrare la descrizione di un parto, la fuoriuscita da un tunnel, in cui in un primo momento ci si "spaura" ma poi si gode nella propria iperbolica fantasia, in cui le possibilità stesse di fantasticare sono infinite.

Il percorso infinito che qui compie la natura, e il singolo in essa, è quello che parte da un essere indeterminato, anzi inadeguato alla realtà, e che arriva a un nulla metafisico, in cui la possibilità è fine a se stessa, cioè dal desiderio esistenziale della diversità si passa all'immaginazione di viverla solo nel pensiero.

La concezione di infinito (*potenziale*) che ha Leopardi è quella in cui un singolo ama soltanto perdersi, naufragare, non come Ulisse, sempre alla ricerca di qualcosa, ma come un astronauta che naviga nello spazio, il cui cordone ombelicale è stato reciso solo dal pensiero.

Forse è proprio questa concezione che spiega il motivo per cui Leopardi sia ancora oggi il classico italiano più studiato al mondo.

## **La quiete dopo la tempesta**

Canto composto a Recanati nel settembre 1829, nei "sedici mesi di orribile notte", poco prima del *Sabato del villaggio*.

Qui il poeta afferma chiaramente che il senso della vita sta nella morte, poiché non avendo la vita alcun senso positivo, i sentimenti/desideri/speranze umani sono sempre fonte di illusioni, dalle quali l'uomo deve liberarsi se non vuole diventare ancora più infelice.

La felicità che si ottiene dopo il superamento di un pericolo/dramma/tragedia/dolore è ben poca cosa a confronto con il nonsenso generale della vita; per cui l'uomo cosciente di questo nonsenso assoluto non dovrebbe spaventarsi di fronte ai pericoli/drammi ecc. della vita, ma anzi, dovrebbe attenderli con rassegnazione, come se si trattasse di una liberazione definitiva dal peso della vita.

## **Il sabato del villaggio**

Scritto in un solo giorno a Recanati il 29 settembre 1829. Appartiene al gruppo dei "Grandi idilli", cui però il Leopardi diede il nome di *Canti* (*A Silvia, Le ricordanze, La quiete dopo la tempesta, Il passero solitario, Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*). Sono le cosiddette "liriche del dolore universale" del secondo periodo del Leopardi. Esse entreranno col Risorgimento nella cultura italiana ed europea.

La "donzelletta" ha un valore simbolico per il poeta perché rappresenta il desiderio dei piaceri/soddisfazioni che il futuro può dare. La "vecchierella" invece rappresenta la fine di questi desideri, cioè il loro rimpianto. Il poeta presume di rappresentare il superamento e del desiderio e del rimpianto. Egli cioè è la consapevolezza della vanità assoluta delle cose, per cui il desiderio è da subito considerato come illusione (una sorta di ingenuità giovanile che si paga sempre cara). Ma se il desiderio è negatività, il suo rimpianto non ha senso.

Leopardi non vuole togliere alla gioventù le illusioni (poiché queste fanno parte degli istinti della natura umana); le vuole però togliere agli adulti, invitandoli a guardare le cose con maggior realismo. Ma il realismo che il Leopardi propone non è altro che una forma di rassegnazione: l'unica lotta ch'egli propone è quella contro le illusioni, e non anche quella per realizzare un obiettivo positivo. A suo giudizio il piacere/soddisfazione/benessere avrebbe senso se fosse perfetto/assoluto/eterno: non potendo l'uomo ottenerlo in questi termini, nell'orizzonte storico, è giusto – secondo il Leopardi – che gli si neghi anche il diritto di esistere.

## A Silvia

Canto composto a Pisa nell'aprile 1828. Si può qui ricordare che i "Grandi idilli", dopo sei anni di silenzio poetico pressoché totale (in quanto il Leopardi s'era dedicato alle *Operette morali*), rappresentano per così dire il "recupero nostalgico del passato", cioè di quei ricordi della giovinezza perduta. Vien "quasi" riscoperto il valore delle illusioni.

Alcuni biografhi del poeta sostengono che Silvia sia Teresa Fattorini, la figlia del cocchiere di casa Leopardi, morta giovanissima nel 1818 di tubercolosi. Tuttavia, nel canto la ragazza simboleggia più che altro la speranza, il mito della giovinezza (con le sue illusioni) "ridente e fuggitiva".

Ciò che il Leopardi mette continuamente in evidenza, rifiutandolo radicalmente, è il nonsenso di un desiderio umano di felicità destinato a rimanere inappagato: come se la natura avesse voluto beffarsi degli uomini. La natura – dice il Leopardi – "non rende quel che promette".

Come Silvia è morta prima di varcare il limite della giovinezza, così la speranza del poeta è caduta prima di realizzarsi. Il 1819 segnò infatti l'inizio del suo travaglio filosofico pessimistico.

### **Il passero solitario**

Scritto intorno al 1829, pubblicato nella raccolta *Canti* del 1835.

Il poeta cerca d'immedesimarsi con la natura (il passero solitario) ma è consapevole di non poterlo fare, poiché conosce la diversità esistente fra natura umana e natura animale. Sono gli stessi uomini (soprattutto la gioventù) che lo rendono consapevole della diversità.

Per cui il suo sconforto è grande: non può avere la felicità inconsciente/istintiva della natura, ma neppure quella cosciente/riflessiva dell'umanità. Perché? Perché la solitudine lo ha estraniato dai rapporti sociali, e in questa estraneazione egli si è convinto che la felicità degli uomini sia del tutto illusoria, pura finzione. L'unica felicità reale – dice il poeta – è quella assoluta; gli uomini si accontentano di una felicità relativa/momentanea, ma così non fanno che illudersi, diventando ancora più infelici.

### **La ginestra o il fiore del deserto**

Lirica composta nel 1836 a Torre del Greco, un anno prima della morte. Motivo ispiratore: il fiore della ginestra sulle pendici del Vesuvio.

La natura è drammaticamente vista come "matrigna", cioè come elemento la cui negatività è troppo forte per la volontà umana, per cui ogni progresso è vano, illusorio.

Il nemico principale dell'uomo non è – secondo Leopardi – l'uomo stesso, ma appunto la natura, la cui negatività, ancorché inspiegabile, è molto reale, assolutamente superiore a qualunque umana resistenza (il Vesuvio qui ne è simbolo).

Paradossalmente, proprio mentre il poeta continua a sostenere, come sempre ha fatto, il proprio materialismo meccanicistico e ateistico, manifesta nei confronti della natura una concezione di tipo misticheggiante, seppure in maniera negativa, in quanto la natura è "male assoluto". Chi non accetta questa concezione radicalmente pessimistica del significato della natura, viene considerato patetico, illusorio, meschino, infantile.

Essendo stata scritta nel 1836, la lirica non poteva avere di mira il progresso tecnico-scientifico della seconda metà dell'Ottocento; anzi, se avesse avuto di mira soltanto quello propagandato dai circoli reaziona-

ri della Restaurazione, che sostenevano retoricamente il Neoclassicismo, proprio per non dover affrontare i problemi sociali del paese (di cui i moti del 1820-21 e 1830-31 si erano fatti carico), probabilmente la lirica (e l'intera filosofia leopardiana che la supporta) non avrebbe avuto quel carattere regressivo che invece manifesta.

A quel tempo la cultura dominante era ancora quella barocca dell'oscurantismo clericico-ispánico, che esibiva un ottimismo forzato, di maniera, pensando di dover durare in eterno e che non poteva non essere vista come anti-razionalista. Nel migliore dei casi era quella pallidamente riformista dei vari cattolici moderati come Rosmini, Gioberti e, se vogliamo, dello stesso Manzoni, che coi suoi riferimenti alla "divina provvidenza" che tutto regge e governa, non dava certo molte speranze di riscatto sociale ai ceti marginali.

Il fatto è purtroppo che Leopardi criticava anche gli ambienti liberali del "Conciliatore", gli ambienti della Carboneria, i moti risorgimentali. Lui diceva di preferire la classicità greco-romana, perché allora non si aveva la pretesa di negare alla natura la sua superiorità sugli uomini, e diceva di preferire il materialismo meccanicistico degli illuministi francesi, ma di questo non amava la fiducia nel progresso sociale. Il materialismo gli stava bene solo nella misura in cui l'essere umano veniva visto come semplice rotellina di un ingranaggio universale, che non si sarebbe minimamente inceppato se quella avesse smesso di funzionare.

Leopardi aveva una concezione così particolare dell'esistenza che il suicidio, s'egli non fosse morto a 39 anni, sarebbe stato una inevitabile conseguenza.

Nella lirica egli vorrebbe che non ci fosse alcuna ostentazione di forza o di bellezza, ma solo umiltà, riconoscimento di debolezza. Non ama la propaganda politica di chi vuole opporsi al sistema tardo-feudale ancora in auge in molte zone d'Italia; non perché quel sistema fosse migliore di altri (ché anzi egli lo detesta in quanto troppo clericale), ma proprio perché è illusorio sperare in un vero progresso dell'umanità.

Leopardi è reazionario proprio in quanto attribuisce la sofferenza non al sistema socio-economico, non alla politica dei governanti, non agli interessi delle classi egemoni, ma solo ed esclusivamente a quella natura che definisce astrattamente come "matrigna", la quale impedisce a tutti d'essere felici, anche a quelli che s'illudono di esserlo (e che non si rendono conto che un'eruzione vulcanica potrebbe improvvisamente privarli di ogni bene).

Sicché insomma per lui anche nel caso in cui gli uomini riuscissero ad abbattere il potere, inevitabilmente ne creerebbero un altro peggiore, perché appunto ancora più illusorio del precedente. Gli uomini an-

zi dovrebbero unirsi per combattere la "malvagità" della natura, non per combattersi tra loro.

L'appello ch'egli rivolge ai suoi lettori, appare – è facile accorgersene – quanto meno patetico, non meno illusorio di chi invece pensa d'essere assolutamente superiore alla natura. A che pro infatti combatterla quando si è preventivamente certi della propria sconfitta? Chi si accontenterebbe di una semplice soddisfazione interiore? Forse un aristocratico decadente come lui?

Leopardi aveva una visione delle cose non solo anti-storica ma anche anti-naturalistica, del tutto astratta e in ogni caso troppo dipendente dalla sua condizione personale, minata profondamente nel fisico e negli affetti. Vuol fare con questa lirica della politica, ma non sa compiere alcuna analisi storica, non mostra alcuna consapevolezza delle contraddizioni sociali, aspira a un ingenuo e, questo sì, ottimistico interclassismo.

Il canto della *Ginestra* vuole essere non solo un testamento spirituale ma anche un manifesto politico, incentrato su un'etica stoica invivibile, troppo pessimistica per essere praticata dalla gente comune. La compassione reciproca, come valore supremo della vita, può solo appartenere a un uomo che prima di tutto deve prendere atto che nell'universo è uno sconfitto. Anche il Verga in realtà, parlando del suo Mezzogiorno, sarà spietato, quasi crudele coi suoi "vinti", ma almeno ne darà una spiegazione convincente, tutta interna a un processo storico sfavorevole ai contadini.

Se l'uomo non è un figlio di dio né un prodotto della natura, se non è neppure figlio di se stesso, che cos'è? Se dio non esiste (e su questo è impossibile dar torto al Leopardi), perché la natura avrebbe condannato l'uomo a vivere una condizione d'inferno? perché accusare lei di una colpa che è solo nostra? Neppure il Pascoli, che pur ebbe dagli uomini la fonte di tutte le sue tragedie, molto più grandi di quelle di Leopardi, volle mai pensare che la natura gli fosse nemica; diceva anzi che gli uomini avrebbero potuto essere "umani" solo se si fossero lasciati fare da lei.

È tristissimo dire – specie se questa lirica viene messa nelle antologie scolastiche – che la vita umana non ha alcun senso nell'universo e che nei confronti della sorte di ogni persona domina solo una immensa indifferenza. Che valori si trasmettono ai giovani quando si fa loro capire che per opporsi a questa indifferenza della natura nei nostri confronti, bisogna comportarsi come la ginestra, che rifiuta il suicidio solo perché essa stessa è indifferente alla propria sorte tragica (quella che le può riservare la lava vulcanica)?

Questa è disperazione, non è solo indifferenza, anzi, sul piano

politico, è conformismo, opportunismo: con un popolo così pessimista i rapporti di potere resterebbero infinitamente salvaguardati e gli abusi assicurati. Chi spadroneggia continuerebbe a farlo senza problemi e non si capisce davvero perché dovrebbe sentirsi indotto a lottare insieme al debole contro la natura, quando la morte pone fine a ogni cosa.

### **I paradossi leopardiani**

Quando, probabilmente nel 1824, scrisse il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, Leopardi era già in pieno "pessimismo cosmico", benché avesse preso contatti col gruppo fondato da G. P. Vieusseux, in cui collaboravano intellettuali progressisti come Manzoni, Mazzini, Tommaseo, Capponi...

Anzi, forse proprio questo rapporto, che gli permetteva non solo di esibire la propria straordinaria cultura ma anche, in fondo, di sopravvivere economicamente, lo indusse a non pubblicare il suddetto *Discorso*, che non poteva non apparirgli troppo crudo o amaro rispetto alla fiducia nelle riforme che nutriva il circolo fiorentino, specie dopo i moti carbonari del 1820-21, che per la prima volta in Italia avevano scosso la credibilità restauratrice (e, considerando la Santa Alleanza, persino reazionaria) del Congresso di Vienna.

Il *Discorso*, rimasto addirittura inedito sino al 1906, è un'esaltazione acritica dell'età antica, in specie la greca omerica, della quale il Leopardi vedeva solo gli aspetti immaginifici del mito e non le contraddizioni sociali, e che voleva contrapporre a qualunque altra età successiva, inclusa quella medievale, troppo condizionata – a suo parere – da una religione politicizzata. L'Umanesimo, il Rinascimento, l'Illuminismo vengono salvati solo nella misura in cui riprendono le fila di un discorso che i "secoli bui" avevano interrotto.

Peraltro negli anni 1824-26 Leopardi non solo era lontanissimo da qualunque concessione al misticismo (e già questo, in un certo senso, può apparire paradossale in un uomo che non poteva non vedere nell'ingenuo spontaneismo greco – ammesso e non concesso che fosse tale – un legame molto forte con credenze e superstizioni di tipo religioso); egli era anche arrivato a pensare che la natura non fosse affatto una forza benefica, bensì, al contrario, un cieco meccanismo di perenne trasformazione della materia, causa di estrema infelicità dell'intero genere umano.

E anche questo non può non apparire paradossale in un uomo che amava le civiltà più antiche e che, ad un certo punto della sua vita, era giunto a vedere la natura come una vuota e cieca potenza del male. Evi-

dentemente al Leopardi doveva difettare un'analisi critica degli sviluppi storici delle società.

Infatti, come del mondo greco non aveva mai visto (o voluto vedere) le condizioni oppressive o quanto meno discriminatorie in cui vivevano schiavi, donne e meteci, così della sua propria epoca egli scorgeva soltanto una ragione egoistica e calcolatrice (sorta con lo sviluppo della borghesia), la quale si opponeva alle esigenze incontaminate di madre natura, alla quale però, proprio a partire dal 1824, egli inizierà a rinfacciare lo stesso comportamento cinico e spietato della ragione; nel senso che se per mezzo di questa uomini egoisti e senza scrupoli finivano col distruggere tutto, in realtà a ciò erano inclinati dalla stessa natura, che non mantiene mai ciò che promette.

Vi è qui un nuovo paradosso, poiché proprio mentre il poeta sembrava maggiormente interessarsi a temi politici, sociali, antropologici ("i costumi degli italiani"), ciò che invece esprimeva, a proposito del *Discorso*, lo allontanava da qualunque interesse politico, non potendo per lui esistere alcun sistema razionale della cosa pubblica in grado di eliminare l'infelicità insita alla vita stessa, anzi all'intero universo. In Italia poi meno che mai, non esistendo qui una società, un costume collettivo o degli "eroi" in cui riconoscersi, una letteratura e un teatro nazionali, una capitale riconosciuta. Delle classi "non bisognose" Leopardi dice peste e corna.

Egli in verità è pieno di questi paradossi: basti pensare che gli *Idilli* migliori li scrisse nella sua odiatissima Recanati. In questo non gli riuscì mai di capire che proprio a partire dalla nascita della civiltà, la natura era stata sottoposta ad attacchi durissimi da parte della ragione (commercializzata) di uomini stanzializzati e che il vero momento in cui si cercò di ristabilire un certo equilibrio, dopo gli sconvolgimenti epocali del tardo impero romano, fu proprio durante il periodo medievale, pur caratterizzato da servaggi e clericalismi.

È incredibile che un intellettuale per natura controcorrente, rispetto ai liberali del suo tempo, non avesse capito il risvolto "naturalistico" del Medioevo, che non meritava certo d'essere bocciato solo perché condizionato da un credo politico-religioso. Quando guardava alle favole del mondo greco Leopardi era di un'ingenuità sconcertante, mentre quando soppesava il rigore medievale, il proprio ateismo illuministico lo rendeva irrimediabilmente ideologico.

In quanto ateo era più avanti dei romantici sentimentali e misticeggianti, e però non sapeva usare questa forma di realismo per analizzare le contraddizioni sociali della realtà. Era illuminista per il suo rifiuto delle caste sacerdotali e dei monoteismi che avevano – secondo lui – fat-

to perdere l'antica innocenza (come se il Medioevo non fosse nato proprio a causa dell'illusorietà di quella sbandierata innocenza!); però in maniera del tutto antistorica applicava il mito del "buon selvaggio" al concetto di "civiltà antica", senza rendersi conto che l'unica innocenza davvero vissuta era stata quella dell'uomo che di "civile" o di "storico" non aveva nulla.

Senonché, proprio per questo sguardo rivolto al lontano passato delle prime civiltà intellettuali, dove il politeismo era sentito in maniera poetica, egli restava anti-illuminista, in quanto negatore delle "magnifiche sorti e progressive" celebrate dalle illusioni moderne, quelle rivelatesi tali proprio con gli esiti terroristici della rivoluzione francese e con le mire predatorie dell'impero napoleonico.

Ai romantici aveva detto, in un primo tempo: siccome non possiamo più tornare all'età aurea degli ellenici, non ci resta che mettere il sentimento in poesia, sperando di poterci avvicinare a loro il più possibile; poi, quando s'accorse che anche questa operazione era vana (non tanto perché si limitava a guardare indietro, mentre i romantici volevano guardare avanti, verso l'unificazione nazionale guidata dalla borghesia, quanto perché è la natura stessa che – secondo lui – ci rende frustrati; e c'è chi ha giudicato "nichilista" questa posizione), lancia infine l'idea di compiere un'opera di resistenza morale contro la disperazione collettiva, la disillusione universale, la strutturale impossibilità a essere se stessi, a soddisfare i propri desideri, specie in un contesto sociale ove andavano emergendo i valori utilitaristici della borghesia. Infatti, tutto il *Discorso* è una prolissa critica a un ceto sociale che, per il modo gretto e meschino in cui si comporta, non è assolutamente in grado di realizzare un "costume nazionale".

Anche in questo era assai poco romantico, cioè lo era solo di striscio, come lo era stato prima, quando parlava di poesia sentimentale. Se vogliamo usare l'immagine della secante, che attraversa il circolo Vieusseux da una parte all'altra, bisogna dire che Leopardi ha vissuto così velocemente il Romanticismo risorgimentale da uscirne fuori anzitempo, prima ch'esso manifestasse, in lui e nel paese, tutte le proprie potenzialità.

Il "filosofo e filologo di rarissima eccellenza, prosatore più che sublime, ma poeta incomparabile" – come lo definisce l'amico Ranieri nel suo necrologio – aveva bruciato le tappe e, a un certo punto, come un Titano che lotta contro l'insignificanza della vita, contro il prevalere del non-essere, s'era trovato ad essere post-romantico, più vicino alle posizioni filosofiche dei futuri veristi e realisti, degli scrittori amanti del paradosso e dell'assurdo, come ad es. Pirandello, come i fautori della *no-*

*luntas* schopenhaueriana. Senza volerlo, egli aveva posto le basi, non come poeta ma come filosofo, a una narrativa disincantata di denuncia sociale.

Basta vedere con quanta lucidità faceva a pezzi i vantaggi delle grandi città rispetto a quelle piccole come la sua Recanati. "Gli uomini sono sempre mascherati... non solo per finzione, ma anche per carattere acquisito". Giudizi analoghi a questo (del citato *Discorso*) si trovano anche in una lettera del 1822, ch'egli da Roma aveva spedito al fratello Carlo: "L'uomo non può assolutamente vivere in una grande sfera, perché la sua forza o facoltà di rapporto è limitata". Una considerazione, questa, che potremmo far nostra ancora oggi, molto tranquillamente. Fu proprio Roma, la prima delle grandi città visitate, a fargli capire che il suo "borgo natio" non era poi niente male.

Tuttavia, come s'è detto, proprio mentre parlava dei vantaggi dei piccoli centri (dai quali comunque non sarebbe potuta venir fuori l'unificazione nazionale), nel suo *Discorso* la vicinanza alla natura viene risignificata in termini del tutto negativi. Ma la cosa ancora più curiosa (e qui raggiungiamo davvero l'apice) s'impone quando, proprio mentre era arrivato a negare alla natura qualunque funzione positiva, egli non scelse, per la disperazione, la strada del suicidio, ma, al contrario, quella della solidarietà umana.

Il suicidio sarebbe stato un darla vinta alla natura; invece la resistenza ad oltranza voleva essere un segno di orgoglio personale, di nobiltà d'animo. Cosa che certamente – non ce lo nascondiamo – poteva apparire, a chi avesse creduto – come lui – all'esistenza di una natura davvero "matrigna", non meno illusoria di quella che lo spingeva a vedere nei greci anzitutto l'*Iliade* e l'*Odissea*.

Che poi non è neanche vero che nel *Discorso* l'interesse per la politica si limiti a un rilievo ironico delle insufficienze dei liberali e progressisti italiani. Non è che Leopardi non si sforzi di fare un discorso in positivo; il fatto è che ciò, guardando la situazione di una penisola ancora divisa in tanti staterelli, non gli riesce proprio. Secondo lui agli italiani mancavano le qualità per andare oltre il loro particolare, le strette contingenze del presente.

È difficile però chiedere a lui di fare chiarezza sul tipo di nazione ch'egli s'immaginava. Quella aristocratica dei grandi proprietari terrieri, del papato e, in piccolo, del suo stesso casato (in decadenza) gli faceva orrore; quella contadina dilagante la disprezzava, perché troppo ignorante e bigotta, se non addirittura sanfedista; quella borghese la temeva e la guardava con molto scetticismo, poiché era convinto che la ragione affaristica avrebbe peggiorato la qualità dei rapporti umani.

Sul piano politico era lui stesso ad aspettarsi chiarezza dagli altri, ma gli cadevano le braccia quando vedeva che chi studiava i costumi degli italiani non erano i filosofi o i politici, bensì i comici e i satirici, come Goldoni, Parini e Gozzi. Dunque forse anche per questo, dopo aver scritto il *Discorso*, lo tenne nel cassetto.

## Alessandro Manzoni

(1785 - 1873)

Nasce a Milano nel 1785 da un padre di recente nobiltà, Pietro Manzoni, e da Giulia Beccaria (figlia del celebre Cesare Beccaria, autore *Dei delitti e delle pene*, contro la pena di morte e le torture). Il matrimonio era stato d'interesse, in quanto il patrimonio dei Beccaria era in dissesto. Peraltro Giulia non solo era più giovane di 26 anni, ma nutriva anche idee borghesi, più progressiste di quelle aristocratiche del marito, dal quale infatti si separerà nel 1792, unendosi a Carlo Imbonati e trasferendosi a Parigi.

Il figlio Alessandro iniziò a studiare presso collegi religiosi (Somaschi e Barnabiti), ma a 16 anni scrive un poemetto, di ispirazione giacobina, *Il trionfo della libertà*, dimostrando che l'educazione religiosa ricevuta in quei collegi non aveva avuto alcun effetto su di lui. La sua prima formazione intellettuale fu piuttosto razionalistica e illuministica, anticlericale e antidispotica, influenzata dalle idee che l'impresa napoleonica trapiantò in Italia. In particolare, egli ha ben chiaro, sin dall'inizio, che il poeta deve avere una funzione pedagogica o educativa, pratica e moralizzatrice, strettamente legata alle vicende storiche.

Morto l'Imbonati, Giulia torna in Italia nel 1805 e propone al figlio, che accetta, di risiedere con lei a Parigi. In questo periodo, l'opera più significativa del Manzoni è il *Carme in morte di Carlo Imbonati*, ove si esalta la funzione dell'arte volta alla formazione dell'uomo morale (disposto al sacrificio, interiormente libero, virtuoso, ecc.) e dove si rifiuta nettamente la mitologia in uso in molta poesia del suo tempo.

A Parigi, dal 1805 al 1810, Manzoni frequenta i circoli letterari e culturali in cui domina la filosofia razionalista e materialista del Settecento, stringe amicizia con Fauriel (uno dei promotori del Romanticismo in Francia) che lo avvia allo studio della storia, e sposa nel 1808 Enrichetta Blondel, di religione calvinista, che lo porterà, in seguito, a rivedere i suoi giudizi critici verso la religione, tanto che (aiutato anche dalle conversazioni con due insigni religiosi giansenisti dell'epoca), nel 1810 il Manzoni decide di convertirsi al cattolicesimo, coinvolgendo in questa decisione anche la moglie.

Appena convertito, il Manzoni decide di lasciare per sempre Parigi (vi ritornerà per alcuni mesi, per curarsi da una forma di esaurimento nervoso) e, rientrato a Milano, vi rimane quasi ininterrottamente dal 1810 alla morte. Il padre, morto nel 1807, gli aveva lasciato in eredità tutti i

suoi beni. Praticamente la sua vita non ha più date importanti che non siano quelle della pubblicazione delle sue opere. Tutti gli scritti giovanili precedenti alla conversione vengono da lui rifiutati.

A Milano il Manzoni si pone dalla parte del Romanticismo e della corrente politica liberale favorevole all'unificazione nazionale. Nel 1815 scrive *Il Proclama di Rimini*, esaltando l'iniziativa di Gioacchino Murat che da Napoli aveva risalito col suo esercito la penisola invitando gli italiani (che però non risposero) a combattere contro gli austriaci per l'indipendenza nazionale (il tentativo poi fallì miseramente). Alla caduta di Napoleone rifiuta di rendere omaggio agli austriaci, rientrati a Milano. Anzi, nel 1821, quando si sparge la notizia dei moti rivoluzionari piemontesi (cosa che per un momento fece credere che il principe sabauda Carlo Alberto fosse sul punto di liberare la Lombardia dagli austriaci), il Manzoni compose l'ode *Marzo 1821*, interpretando il sentimento patriottico dei lombardi; e nello stesso anno, appresa la notizia della morte di Napoleone, scrive l'ode *Il Cinque Maggio*, in cui rievoca i trionfi, le sconfitte, l'esilio e la morte del Bonaparte, alla luce della provvidenza cristiana, lasciando alla storia il diritto di giudicare.

La maggior parte delle opere del Manzoni viene scritta nel giro di 15 anni: dal 1812 (in cui inizia la composizione degli *Inni sacri: La resurrezione, Il nome di Maria, Il natale, La passione e La pentecoste* [quest'ultima è la più importante]), al 1827 (in cui conclude la stesura dei *Promessi sposi*). Oltre alle due liriche politiche suddette del 1821, scrive due tragedie: *Il conte di Carmagnola* (dedicato al Fauriel). Protagonista di questa tragedia è Francesco Bussone, conte di Carmagnola, condottiero di ventura del primo Quattrocento. Dopo aver servito Filippo Visconti, signore di Milano, egli passò al servizio di Venezia, rivale di Milano, non sentendosi sufficientemente ricompensato. Inflisse al Visconti una dura sconfitta, ma la sua generosità verso i vinti lo rese sospetto ai veneziani, che con l'accusa di tradimento lo giustiziarono. Il Manzoni è convinto che il Carmagnola fosse innocente e vittima di una congiura. Ma il senso della tragedia sta piuttosto nel giudizio negativo su quella "politica" che non tiene conto dei valori etici, e, in particolare, su quella "politica municipalistica" (e regionalistica) in nome della quale gli italiani da secoli avevano rinunciato all'unificazione nazionale.

L'altra tragedia è *l'Adelchi* (dedicata alla moglie Enrichetta): essa ha per oggetto l'ultimo periodo della dominazione longobarda in Italia, dal ripudio che il franco Carlo Magno fece della moglie Ermengarda (figlia del re longobardo Desiderio) alla resa longobarda di Verona, dove si era rifugiato Adelchi, fratello di Ermengarda. Secondo la storia Desiderio fu deportato in Francia, mentre Adelchi fuggì a Costantinopoli: il

Manzoni invece li fa morire entrambi.

I protagonisti della tragedia sono Ermengarda, che, vittima innocente di manovre politiche, non si rassegna al divorzio, essendo ancora innamorata del marito, e che muore di consunzione nel monastero in cui era stata reclusa; e Adelchi, il cui dramma interiore è completamente inventato dal Manzoni: Adelchi infatti si dibatte fra le sue aspirazioni ideali alla giustizia (non sopporta l'offesa arrecata alla sorella), le sue aspirazioni alla pace (è contrario alla politica di conquista del padre, anche se per obbedienza lo asseconda), e le sue convinzioni religiose (essendo cristiano, nella tragedia, non vuole combattere contro i Franchi, anch'essi cristiani).

Nella tragedia Adelchi muore perché si rende conto che nella storia c'è poco spazio per i sentimenti/desideri/valori umani. L'eroe cristiano deve resistere con l'esempio personale e la sua forza morale agli attacchi del "male" (ingiustizia, oppressione, ecc.), ma può sperare che il suo eroismo gli venga riconosciuto solo al cospetto di Dio.

Nell'importante coro *Dagli atri muscosi, dai Fori cadenti*, Manzoni esprime un giudizio fortemente negativo su quegli italiani che si lasciano dominare dagli stranieri senza reagire o che sperano d'essere liberati da uno straniero con un altro straniero (il riferimento agli austriaci e borboni del suo tempo era evidente).

Oltre a queste due tragedie si devono ricordare le due importanti *Lettere sul Romanticismo* indirizzate a Chauvet e a Massimo d'Azeglio e le *Osservazioni sulla morale cattolica*, in cui vengono esaltati i principi e il valore della morale evangelica, contro la tesi del Sismondi che riteneva la religione cattolica fonte di molti mali della società moderna.

Nel 1827, dopo la prima edizione dei *Promessi sposi*, pubblicata a fascicoli tra il 1825 e il '27<sup>16</sup>, il Manzoni per qualche tempo con la famiglia si reca a Firenze, allo scopo di correggere secondo l'uso toscano la lingua usata per il romanzo. In effetti, finché scriveva liriche e tragedie, rivolgendosi a un pubblico molto colto, il Manzoni aveva potuto usare il linguaggio tradizionale senza porsi particolari problemi (se non quello della chiarezza e dell'aggancio alla realtà). Ma quando intraprende la stesura del romanzo, destinato al vasto pubblico, il problema della lingua diventa subito fondamentale. Egli aveva bisogno di una prosa narrativa facilmente comprensibile, in grado di superare il distacco tra lingua parlata e scritta. La tradizione però non gli offriva alcun valido aiuto. Nel caso della Francia, ad es., il dialetto di Parigi si era imposto a tutta la na-

---

<sup>16</sup> La prima idea del romanzo risale al 1821, quando Manzoni cominciò la stesura del *Fermo e Lucia*, portato a termine nel 1823 (pubblicato nel 1915 da Giuseppe Lesca col titolo *Gli sposi promessi*).

zione. L'Italia invece non aveva una capitale e Roma era la patria del latino. Di qui l'esigenza di ricercare quella città che con la sua lingua (parlata e scritta) avesse esercitato almeno per alcuni secoli una specie di "egemonia culturale" sul resto della nazione. La sua scelta cadde su Firenze, cioè sul fiorentino usato dalle persone colte. Ed è così che nasce con i Promessi sposi la prosa narrativa moderna dell'Italia.

La prima versione del romanzo, *Fermo e Lucia*, risulta molto diversa dalla seconda e definitiva edizione, pubblicata tra il 1840 e il '42. Vi è una certa differenza di contenuto (oltre che ovviamente di stile) persino tra la prima edizione del 1827 e la seconda: in quest'ultima la severità morale e religiosa è attenuata (ad es. le due figure di don Rodrigo e della monaca di Monza sono descritte con colori meno accesi). Nell'ultima edizione apparve in appendice la *Storia della colonna infame*, un racconto ambientato nello stesso periodo storico del romanzo. Si tratta di una specie di requisitoria contro i giudici che condannarono a terribili torture i presunti untori della peste di Milano nel 1630. "Colonna infame" era appunto chiamata la colonna che venne eretta nello spazio della casa abbattuta di uno dei due, a perenne ricordo dell'infamia e dell'esemplare condanna. Manzoni cercò di dimostrare, con l'esame degli atti del processo, l'innocenza dei due imputati, vittime soltanto della superstizione, della collera popolare e della debolezza dei giudici e delle autorità.

Dopo il 1827 l'attenzione del Manzoni si rivolge prevalentemente a questioni di carattere culturale, storico e linguistico. A partire dal 1833 una serie di disgrazie familiari colpisce la sua casa. Gli muore la moglie, nel '34 la primogenita (appena sposata con D'Azeglio), nel '41 la madre, nel '61 la seconda moglie, che aveva sposato nel '37 e con cui aveva vissuto un matrimonio poco felice; in varie date perde 6 figli su 8.

Nel 1848, scoppiata la rivoluzione delle Cinque giornate di Milano, incita i tre figli maschi a prendervi parte e benché uno di essi fosse caduto prigioniero e ostaggio degli austriaci, firma un appello a tutti i popoli e principi italiani perché aiutino i milanesi. Gli austriaci poi rioccupano la città e per quanto cercassero di inaugurare un governo più mite (ad es. speravano che il Manzoni accettasse una loro decorazione), il suo atteggiamento di aperta opposizione non venne mai meno.

Nel 1849 viene eletto deputato nel collegio di Arona in Piemonte, ma rifiuta il seggio perché non si sentiva tagliato per la politica. Nel 1859, liberata la Lombardia, Vittorio Emanuele II, considerando il suo patriottismo e le sue difficoltà economiche, gli conferisce una pensione annua; nel 1861 lo nomina senatore. Nello stesso anno egli si reca a Torino per votare la proclamazione del Regno d'Italia. Nel '64 si reca nuovamente a Torino per votare il trasferimento della capitale a Firenze. Nel

'70 saluta con gioia l'entrata delle truppe italiane a Roma (breccia di porta Pia, fine dello Stato della Chiesa), venendo a contrasto col movimento neoguelfo, che già dal '48 si era ritirato dalla causa nazionale, temendo il peggio per la Chiesa. Nel '72 viene nominato cittadino onorario di Roma. Muore l'anno dopo per meningite cerebrale a Milano.

### Concezione della vita e poetica

Manzoni è il rappresentante più significativo del movimento romantico italiano. In lui si realizza la sintesi delle idee illuministiche con quelle cristiane. Vi è quindi il rifiuto del materialismo ateo di Foscolo e Leopardi, ma non quello delle idee illuministiche di giustizia, libertà, uguaglianza, fraternità, le quali però vengono per così dire "battezzate" da una religiosità cattolico-giansenista, non dogmatica, ma critica, aperta alle idee democratiche e laiche del suo tempo, austera e rigorosa sul piano morale.

L'idea religiosa dominante è quella di provvidenza, grazie alla quale anche il male – secondo il Manzoni – può essere ricompreso in una visione più globale della storia. Il dolore che gli uomini soffrono a causa delle ingiustizie/oppressioni non può mai essere disperato se si ripone fiducia nella provvidenza divina. Chi vuole compiere il male è guardato dal Manzoni non con disprezzo ma con ironia, appunto perché il credente sa in anticipo che il corso della storia non può essere modificato dalle singole azioni negative degli uomini. Ovviamente per il Manzoni gli uomini non devono attendere passivamente la realizzazione del bene, ma devono avere consapevolezza, nel mentre cercano di vivere con coerenza il loro ideale evangelico di giustizia, che la realizzazione del bene dipenderà dai tempi storici della provvidenza più che dalla loro volontà. Senza questa consapevolezza gli uomini tenderebbero ad attribuire a loro stessi la causa di ogni bene, il che li porterebbe facilmente a ricadere nel male.

Sul piano poetico Manzoni rifiuta categoricamente ogni mitologia, ogni fantasia che non abbia riscontri reali, ogni imitazione pedissequa dei classici greco-romani. Accetta la fusione della storia con la poesia (di qui ad es. il concetto di "romanzo storico"), perché se la storia racconta la verità oggettiva degli avvenimenti, la poesia può raccontare la verità soggettiva dei singoli protagonisti. La letteratura deve avere – questa la sua formula più riuscita – *l'utile per scopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo*. L'invenzione deve essere limitata all'integrazione del dato storico. Il vero storico – per il Manzoni – è sempre quello che desta maggior interesse. L'arte quindi avrà un valore educativo se sarà finalizzata alla comprensione della verità storica (soprattutto la verità

del popolo, degli strati sociali più umili, che fanno la storia). Scopo del drammaturgo/poeta/romanziero è quello di saper trarre dal vero reale il vero ideale, senza alterare i fatti storici, ma riservandosi uno spazio (il coro) in cui poter parlare personalmente, rendendosi interprete dei sentimenti morali dell'umanità.

Nel teatro Manzoni propone l'abolizione delle unità aristoteliche di tempo e luogo, salvando solo quella di azione. Le due unità erano rigorosamente rispettate nel teatro italiano perché si credeva, in tal modo, di poter salvaguardare il principio di verosimiglianza dell'azione degli attori. Trasportare da un luogo all'altro gli avvenimenti o prolungare l'azione al di là di un giorno, si pensava che togliesse allo spettatore la convinzione (l'illusione) di essere direttamente coinvolto per due o tre ore nell'azione degli attori. Il Manzoni invece dà per scontato che lo spettatore sappia di assistere a una finzione (il teatro stesso di per sé è illusione), per cui lo spettatore – secondo lui – non ha difficoltà ad accettare il susseguirsi d'avvenimenti concatenati che accadono in tempi e luoghi diversi. Naturalmente il drammaturgo, per poter tenere ben legati avvenimenti così separati, deve scegliere quelli più significativi, perché solo così lo spettatore potrà sentirsi coinvolto emotivamente nell'azione. Manzoni parla della sua riforma drammatica nella *Lettera allo Chauvet*.

Tuttavia, poco dopo aver scritto i *Promessi sposi*, egli nega l'utilità del romanzo storico, sostenendo che la verità che la storia ci fa conoscere è sufficiente; per cui o si fa storia o si fa invenzione.

### **L'occasione perduta del Manzoni**

La conversione al cattolicesimo ostacolò decisamente lo sviluppo delle idee giacobine e ateo-illuministiche maturate nel periodo giovanile.

Probabilmente il Manzoni aveva capito, a Parigi, che cultura e politica devono marciare insieme per essere entrambe vere, autentiche, ma siccome il suo personale temperamento gli impediva di condividere, sino in fondo, in maniera partecipata, le idee e le esigenze della politica democratica e rivoluzionaria, egli preferì puntare la sua attenzione sulla cultura, trasferendo su questa le qualità realistiche di quella politica più vicina alle aspirazioni popolari.

Consequentemente la sua letteratura diventò, allo stesso tempo, realistica e poetica, storicistica e romanzata. Connubio, questo, che al Manzoni piaceva e dispiaceva, proprio perché egli si rendeva conto che con esso non si potevano soddisfare appieno le esigenze del vero. Esigenze che possono e debbono essere soddisfatte coll'impegno politico attivo, a favore della democrazia, oltre che coll'impegno culturale e socia-

le. Il Manzoni – come noto – si limitò a circoscrivere ideologicamente tale impegno alla valorizzazione del "vero storico", volgendo sì lo sguardo al presente, ma come intellettuale culturalmente, non politicamente impegnato.

La sua esperienza, ancora una volta, ha dimostrato i limiti della religione, che sono appunto quelli di negare valore, da un lato, alla politica rivoluzionaria, giustificando, dall'altro, l'oppressione esistente. Di qui il suo accentuato moralismo, la sua idea paternalistica di "provvidenza", la sottile quanto fastidiosa ironia nei confronti del "male" e di chi cerca di opporvisi con mezzi propri, senza rimettersi nelle mani di dio. Al Manzoni tuttavia bisogna riconoscere un pregio, quello di non aver mai abbracciato le idee clericali del suo tempo.

## **Adelchi**

(coro dell'Atto terzo *Dagli atri muscosi...*)

Il coro è stato scritto subito dopo il fallimento dei moti del 1821.

Il Manzoni rifiuta l'idea che un popolo debba sperare di liberarsi da uno straniero in patria (in questo caso i longobardi) confidando nell'aiuto di un altro straniero (i franchi).

Egli accetta l'idea che i destini di una nazione debbono essere decisi soprattutto dal suo popolo, non da popoli stranieri e neppure da singoli eroi (il "grande protagonista" della storia deve restare il popolo).

Il riferimento alla situazione contemporanea al poeta è evidente: lo straniero in patria sono gli austriaci e i borboni, lo straniero cui si chiede aiuto sono i francesi.

Il coro è la riflessione che il poeta fa sulle vicende della storia rappresentate in forma teatrale (in questo caso tragica).

## **Il cinque maggio**

Dedicata a Napoleone. Scritta dal 17 al 19 luglio 1821, cioè subito dopo ch'era giunta a Milano la notizia della morte di Napoleone, avvenuta appunto il 5 maggio.

Il Manzoni non ha mai amato la dittatura di Napoleone, però considerava giuste le idee della Rivoluzione francese, che Napoleone voleva imporre con la forza a tutta Europa.

Egli qui non giudica Napoleone col metro morale, non si chiede cioè se il suo operato fu "vera gloria", in quanto lascia la sentenza ai posteri. Dice soltanto che anche in Napoleone, Dio ha compiuto i suoi dise-

gni in modo misterioso, senza che neppure Napoleone se ne rendesse conto.

L'uomo-Napoleone appare al Manzoni migliore del dittatore, anche perché si diceva fosse morto cristianamente. Di conseguenza il vero soggetto dell'ode civile è Dio che redime gli uomini, e Napoleone non è che l'oggetto della provvidenza di Dio.

\*

Quando, il 16 luglio 1821, Manzoni apprese della morte di Napoleone, che cosa lo colpì particolarmente da indurlo a scrivere subito dopo, in tre giorni (fatto del tutto eccezionale nella sua opera omnia) un'ode a lui dedicata di diciotto sestine e sei settenari ciascuna, lui che su Napoleone sapeva praticamente tutto ciò che l'opinione pubblica a quel tempo poteva sapere, benché non gli avesse mai dedicato una sola riga della sua vasta produzione? Probabilmente una sola cosa lo colpì. Stando agli ultimi quattro versi dell'ode una notizia che, per come venne riportata sulla "Gazzetta di Milano", era del tutto leggendaria, e cioè che l'ateo Napoleone, che non frequentava la chiesa da almeno quarant'anni, era morto coi conforti della religione cristiana. Cosa che effettivamente avvenne, ma solo perché un abate, senza gli fosse stata richiesta, aveva potuto somministrargli l'estrema unzione sul letto di morte. In realtà Napoleone s'era soltanto raccomandato che venisse eseguita l'autopsia sul suo cadavere, essendo convinto che il medico inglese l'avesse avvelenato.

A tale proposito scrisse Manzoni all'amico Cesare Cantù: "Era un uomo che bisognava ammirare senza poterlo amare; il maggior tattico, il più infaticabile conquistatore, con la maggiore qualità dell'uomo politico, il saper aspettare e il saper operare. La sua morte mi scosse, come se al mondo venisse a mancare qualche elemento essenziale".

Manzoni si sentiva così sconvolto per la tragica notizia, ma anche così ansioso di far sapere al mondo cosa di lui pensava, ora ch'era morto, al fine d'indurre gli ambienti borghesi a non avvilitarsi di fronte alla scomparsa di quella che in fondo era stata per loro una speranza, che, invece di rifinire l'ode, la mandò subito al censore austriaco, che naturalmente ne vietò la pubblicazione, ma non prima d'averne fatte alcune copie a mano da distribuire segretamente a Milano e anche fuori del Lombardo-Veneto. Evidentemente doveva aver capito, detto "censore illuminato", ch'essa, pur osannando un morto che da vivo aveva fatto tremare l'intera Europa, sulla cui testa pesava la *damnatio memoriae* del Congresso di Vienna, non era poi così pericolosa per l'*establishment* austriaco in Italia, che peraltro proprio a Milano cercava il favore degli intellet-

tuali progressisti (come già fece, inutilmente, col Foscolo), allo scopo di abituarli a credere che i francesi al seguito del Corso non fossero di per sé migliori degli austro-tedeschi al seguito dell'imperatore Francesco I d'Asburgo-Lorena, tant'è che anche nel Lombardo-Veneto i governatori provavano a presentarsi come "riformatori" (si pensi p.es. alla realizzazione delle strade ferrate tra Lombardia e Veneto, alla commutazione delle pene capitali in pene detentive...), anche se le condizioni cambiarono repentinamente già dai moti del 1820-21.

Quel che bisogna cercare di capire è il motivo per cui un Manzoni che in gioventù (1801) aveva scritto (mai pubblicato) il poemetto *Trionfo della libertà*, fortemente pervaso di ideali illuministici e rivoluzionari, e che a Parigi aveva frequentato il gruppo degli "ideologi" (A. Destutt de Tracy, P.-J. Cabanis, C. Fauriel) di ispirazione ateo-razionalistica, anche se politicamente non filo-napoleonico, si sia improvvisamente trovato, come spinto da un irrefrenabile impulso, a dover scrivere 108 versi su un personaggio che in fondo non aveva mai amato.

La stranezza di quest'ode civile, apparsa per la prima volta a Torino nel 1823 (anche se l'anno prima era stata edita in tedesco da Goethe, mentre la prima edizione approvata dall'autore comparve solo nel 1855), appariva ai più come una lirica essenzialmente *religiosa*, una sorta di "inno sacro", mentre altri, al contrario, vi potevano intravedere la rappresentazione epico-popolare della "leggenda" napoleonica (come disse De Sanctis), nel senso che il grande diplomatico Manzoni era riuscito, ancora una volta, a conciliare gli aspetti laico-illuministici (che forse più gli premevano) con quelli rigorosamente cattolici, che gli permettevano di passare per un intellettuale "intoccabile", o comunque al di sopra delle parti, non politicamente impegnato.

Egli infatti nell'ultimo settenario fa capire, al censore austriaco o comunque al cattolico conservatore, che l'imperatore era stato un grande personaggio in quanto sul letto di morte, pur potendolo evitare, aveva accettato il ritorno alla fede, ma, nel contempo, in tutti gli altri versi ha cercato in qualche modo di spiegare, al cattolico liberale in grado di leggere tra le righe, che con la morte di Napoleone era venuto meno un baluardo borghese contro la dilagante restaurazione oscurantista sancita dal Congresso di Vienna e dalla Santa Alleanza. Cioè egli in sostanza, arrampicandosi sugli specchi, diceva espressamente una cosa per dirne un'altra implicitamente.

Il lettore cattolico dell'ode doveva o ripensare il giudizio negativo espresso sull'imperatore oppure credere ancora possibile una conciliazione di valori borghesi e valori religiosi. L'ode era un "inno sacro" per la censura austriaca, che in essa vedeva il plauso ai ravvedimenti in ex-

tremis del più grande dittatore della moderna storia europea, ma per il patriota italiano voleva essere un invito a non aspettarsi un liberatore nazionale di origine straniera.

Identico ragionamento si ritrova nell'*Adelchi*. Non dimentichiamo che il 1821 fu per il Manzoni un anno di grande fertilità creativa, stimolata anche dal precedente soggiorno parigino del 1819-20. Erano sì falliti i primi moti risorgimentali, ma il Manzoni voleva far capire, proprio con *Marzo 1821*, l'*Adelchi* e appunto il *Cinque maggio*, che non era il caso di disperare e che la lezione negativa doveva servire per confidare di più nelle proprie risorse (per quanto con quei primi moti italiani furono condannati i principali frequentatori di casa sua: Pellico, Maroncelli, Berchet, costretti all'esilio o allo Spielberg).

Nell'*Adelchi*, in particolare, il cattolico Manzoni non sta dalla parte del cattolico Carlo Magno, assetato di potere, principale alleato della chiesa romana, ma sta dalla parte dei figli del longobardo Desiderio, Adelchi ed Ermengarda, ch'egli s'immagina "neo-cattolici", ancora puri ingenui onesti, lontani dagli intrighi della politica, vittime di circostanze quanto mai ciniche, spietate, e che pur accettano con stoica dignità. Anche con questa tragedia il popolo italiano veniva invitato a non aspettarsi da messia stranieri la liberazione e l'unificazione nazionale.

Qui però, se può non dispiacere l'idea di raggirare la censura, mediante l'alibi della morte cristiana del Bonaparte, per riuscire a dire, a mezza voce, che le imprese di quest'ultimo, finalizzate a diffondere gli ideali illuministici, furono indubbiamente di maggior valore rispetto a quelle intraprese dai suoi avversari per impedirglielo, bisogna comunque chiedersi sino a che punto un'operazione poetica del genere non pagasse uno scotto superiore a quello che il Manzoni avesse messo in preventivo. Un critico infatti dovrebbe porsi il compito di dimostrare che per il Manzoni non era tanto in gioco l'idea che il Napoleone "cristiano" avrebbe potuto trovare redenzione al cospetto di dio, quanto l'idea che senza di lui le popolazioni oppresse rischiavano di restare tali se non avessero trovato in se stesse la forza per reagire.

In tal senso non sarebbe sbagliato interpretare il verso relativo ai "posteri" che andranno ad emettere l'"ardua sentenza", come una sorta di finzione letteraria per dire che, in cuor suo, il poeta aveva già formulato un giudizio storico sull'operato dell'imperatore francese, ma che non l'avrebbe espresso finché il popolo italiano non avesse fatto sue le idee di giustizia uguaglianza libertà elaborate dagli illuministi.

Poiché il Manzoni aveva scelto di vivere in Italia e non all'estero (come p.es. il Foscolo), chiedendo quindi alla propria coscienza di scendere a compromessi, un critico non può non chiedersi sino a che punto i

vare compromessi manzoniani fossero davvero compatibili con l'esigenza di promuovere un senso di emancipazione nei confronti dell'oppressione nazionale. Una cosa infatti era dire agli italiani che non potevano sperare di essere liberati dagli austriaci, dai Borboni e dal potere temporale della chiesa per mezzo dello straniero; un'altra era fingere che Napoleone, suo contemporaneo, non avesse cercato concretamente di farlo, pur in mezzo a tradimenti politici (come p.es. il Trattato di Campoformio) e a comportamenti vergognosi (come p.es. le requisizioni di famose opere d'arte). Non esprimersi pro o contro Napoleone era davvero impossibile: prima di lui l'avevano fatto chiaramente il Monti, il Foscolo e tanti altri intellettuali che non potevano certo essere ritenuti di poco conto.

Quello che più stupiva del Manzoni era che invece di passare dalla fede all'ateismo, aveva fatto il processo inverso. Egli aveva incontrato il cristianesimo dopo aver maturato una forte crisi esistenziale nei confronti dell'Illuminismo politico dei rivoluzionari. La sua conversione poteva facilmente apparire come qualcosa di impuro, di ambiguo, il ripiego di un uomo che si sentiva fallito; poteva cioè essere interpretata non solo come un modo per fuggire dalla Francia che con la dittatura giacobina, la controrivoluzione termidoriana e l'impero napoleonico aveva tradito tutti gli ideali illuministici, ma anche come una forma di salvandotto per tornare nell'Italia clericofeudale, con la speranza di poter scrivere qualcosa di "umanamente accettabile".

Quando Manzoni scrisse il *Cinque Maggio* non era ancora quel cattolico bonario e paternalista che conosciamo nei *Promessi sposi*, fiducioso in una sana provvidenza, che non toglie agli esseri umani la loro libertà di scelta, ma era invece il giansenista molto vicino alle posizioni calviniste della moglie Enrichetta (che poi era stata lei la prima a diventare giansenista). Come noto, il giansenismo aveva una concezione della predestinazione piuttosto rigida: i seguaci di questa corrente cattolica (molto sviluppata in Francia) erano pessimisti sulla possibilità che l'uomo potesse giungere alla salvezza eterna fidando solo nei propri mezzi.

Ora chiediamoci come il Manzoni applichi il proprio giansenismo alla figura di Napoleone. È anzitutto evidente che un giansenista non avrebbe potuto esprimersi su un personaggio del genere finché tutte le nazioni d'Europa gli fossero state ostili. Se le armate napoleoniche avessero trionfato in Russia, probabilmente la storia avrebbe avuto un percorso diverso, che avrebbe probabilmente indotto lo stesso Manzoni a spendere parole positive, in maniera esplicita, nei confronti di questo genio dell'arte militare e grande portavoce di istanze borghesi.

Viceversa in quest'ode le buone parole, in maniera esplicita, ri-

sultano connesse più che altro a un giudizio di tipo *religioso* sulla figura in sé di Napoleone, sulla sua essenza umana. Napoleone esce sconfitto dalla storia perché evidentemente non era predestinato a vincere; tuttavia, poiché il Manzoni lo dipinge non come ateo ma come credente, seppur solo sul letto di morte, l'uomo Napoleone può tornare ad essere vittorioso nell'aldilà, dove le sue idee di giustizia libertà uguaglianza (borghesi) troveranno il meritato compimento, voluto da dio stesso.

Ora la domanda che si pone è la seguente: perché sforzarsi di attribuire a Napoleone un destino diverso (di tipo religioso), quand'egli in realtà, nella sua vita, fu sempre ateo e anticlericale (nonostante l'accettazione dell'idea di Concordato)? È evidente che il Manzoni ha escogitato una soluzione abilmente diplomatica, contorta ma efficace agli occhi di chi, cattolico come lui, avesse saputo leggerla come una sorta non di "inno sacro" ma di "parabola". Napoleone era stato rivalutato come uomo religioso, negli ultimi dodici versi, perché si potesse parlare di lui, in maniera sfumata, sospensiva, senza riferimenti a idee di tipo religioso, negli altri novantasei, per far capire, in sostanza, che i suoi ideali avrebbero anche potuto realizzarsi sulla Terra se i popoli fossero riusciti a togliere di mezzo il vetero-feudalesimo che ancora stava al potere.

In un certo senso Manzoni vuol far credere d'essersi identificato con l'imperatore, poiché come lui aveva creduto negli ideali illuministici e come lui era approdato alla consolazione della fede dopo il fallimento della realizzazione politica di quegli ideali. Ma fa anche capire che molto dipendeva dai popoli, dal loro consenso, dalla forza della loro volontà emancipativa: i singoli, per quanto potenti siano, non possono far nulla. Ai "poster" non andava lasciato solo il giudizio su quanto l'imperatore aveva compiuto ma anche su quanto meritava d'essere proseguito e completato.

Non dimentichiamo che nel 1848, scoppiata la rivoluzione delle Cinque giornate di Milano, egli incitò i tre figli maschi a prendervi parte e benché uno di essi fosse caduto prigioniero e ostaggio degli austriaci, firmò un appello a tutti i popoli e principi italiani perché aiutassero i milanesi. Manzoni voleva l'unificazione di cattolicesimo e borghesia e non si può dire che questo suo obiettivo non fosse riuscito a realizzarlo.

\*

vv 1-12 Napoleone è morto. Come il suo corpo è immobile dopo aver esalato l'ultimo respiro, dimentico della sua vicenda terrena e privo della tanta vitalità d'un tempo, così è rimasta sconvolta e smarrita tutta la Terra alla notizia della morte di un uomo così potente, e resta muta, pen-

sando all'ultima ora dell'uomo fatale che è stato così importante, e non sa quando nascerà un altro uomo altrettanto grande che calpesterà la polvere da lui insanguinata.

[Manzoni non ha il mito del grand'uomo ma del mistero del destino che dio riserva agli uomini attraverso questi grandi personaggi della storia, che sono stati feroci con gli uomini avversi alle loro idee. Un uomo della "Provvidenza" ("uom fatale")? No, perché non era cristiano; sì, perché la Provvidenza ha propri disegni, che gli uomini di potere realizzano senza volerlo. Le sue idee borghesi erano più giuste di quelle aristocratiche, ma il modo di realizzarle era sbagliato. Però le idee sono rimaste. Manzoni non crede che il popolo possa liberarsi da solo dei propri tiranni, almeno non fino a quando continuerà a credere in questi eroi leggendari.]

vv. 13-24 Il mio genio poetico [il Manzoni parla di sé] lo ha visto folgorante, vincitore e in auge, ma ha taciuto e così ha continuato a tacere anche quando, con alterne vicende è caduto [sconfitta di Lipsia, esilio nell'isola d'Elba] ed è ritornato potente [i 100 giorni] e ricadde [a Waterloo, esilio di Sant'Elena] e non ha unito la sua voce a quella di altri poeti che lo osannavano o lo condannavano. Così Manzoni dice che il suo spirito poetico è pulito e limpido sia da servili lodi che da vigliacchi oltraggi, e solo ora, commosso per la repentina morte, scrive un'ode su quest'uomo così importante, che forse resisterà nel tempo.

[Manzoni diplomatico, attendista: non crede nei grandi eroi e fa fatica a credere nel popolo. Crede però che dalle vicende dei grandi eroi possa venir fuori una situazione favorevole al popolo, ma non senza il concorso della Provvidenza divina.]

vv. 25-36 Ricorda le rapidissime campagne di Napoleone, come un fulmine, che coinvolsero tutta l'Europa fino all'Egitto, dall'uno all'altro mare. Alpi = Italia, Piramidi = Egitto, Manzanarre = Spagna, Reno = Germania, Scilla = Meridione italiano, Tanai = il Don della Russia. Fu vera gloria? Lasciamo ai posteri la difficile sentenza, mentre noi chiniamo il capo al divino fattore (dio) che volle in Napoleone dar un segno della sua forza creatrice.

[Manzoni evita di dare giudizi come storico e come politico. Teme la censura austriaca? Da un lato lo esalta come militare, dall'altro si astiene dal giudicarlo come imperatore. Però aggiunge che in lui dio manifestò la sua grandezza. In che senso non lo spiega. Gli riconosce la capacità di realizzare in breve tempo ciò che pensava: cosa che il Manzoni non può riconoscere a se stesso. Vedendo questa grande capacità di coerenza tra teoria e prassi, Manzoni non può non immaginare che Napoleone fosse uno strumento nelle mani di dio.]

vv. 37-48 La tempestosa e trepida gloria di un grandissimo disegno di guerra, l'ansia di un cuore che serve impaziente [quando era solo un oscuro militare], pensando di divenire re e poi vi giunge e ottiene un premio che sarebbe stato una follia sperare... Egli provò tutto: la più grande gloria dopo il pericolo, la fuga e la vittoria; provò ad essere re e fu anche esiliato, fu due volte sconfitto nella polvere (Elba e Sant'Elena) e due volte fu adorato come una divinità (Cento giorni e Waterloo).

[Manzoni non fa un'analisi storica, ma mostra la gloria altalenante di un eroe indomabile, che non cedeva al destino avverso, come se sapesse di dover compiere qualcosa che sarebbe rimasto nella storia.]

vv. 49-60 Napoleone pronunciò il suo nome: due secoli così diversi tra loro (Illuminismo ateo e materialista e la Restaurazione dell'Ottocento) si rivolsero a lui docili, come aspettando il loro destino; egli fece silenzio e si sedette tra loro come arbitro. Nonostante tanta grandezza, improvvisamente scomparve e finì la sua vita in ozio, prigioniero in una piccola isola, ed egli suscita ancora grande invidia e profonda pietà, grande odio e grande amore.

[Manzoni forse vuol far capire che un singolo eroe non può decidere le sorti dell'umanità. Occorre il concorso dei popoli, che però, nel caso del Bonaparte, non fu sufficiente. Egli infatti improvvisamente scomparve, abbandonato da tutti, pur avendo ogni ragione contro la restaurazione aristocratica del Congresso di Vienna e della Santa Alleanza.]

vv. 61-78 Come sul capo del naufrago si rovescia e pesa l'onda dove poco prima scorreva la vista del naufrago a cercare terre lontane, così sull'anima di Napoleone è sceso il peso delle memorie. Oh, quante volte egli ha iniziato a scrivere le sue memorie! E quante volte su quelle pagine cadde la sua stanca mano. Quante volte al tramonto stette con gli occhi bassi e le braccia conserte e lo assalì la malinconia e il ricordo del passato (ch'egli ora vede come inutile).

[Ecco la parte fantastica, poetica del Manzoni, che fa seguire sempre alla parte storica.]

vv. 79-96 E allora ripensò agli accampamenti sempre spostati da un posto all'altro, alle trincee, allo scintillare delle armi e all'avanzare della cavalleria e ai suoi secchi comandi e come questi venivano eseguiti rapidamente. Ah, forse a tanto dolore cadde il suo spirito e si disperò, ma valido venne l'aiuto di Dio, che lo trasportò pietroso in un'aria più respirabile. E lo guidò per i floridi sentieri delle speranze verso i campi eterni (aldilà), lo guidò verso la beatitudine eterna, che supera qualunque desiderio umano, lo guidò verso quel luogo dove la gloria terrena non vale nulla.

[Per il Manzoni cattolico, Napoleone è morto cattolico. Le sue idee non potevano essere realizzate sulla Terra ma solo nei cieli. La sofferenza della sconfitta viene riscattata dalla beatitudine ultraterrena, proprio in quanto Napoleone sapeva di trasmettere idee più giuste di quelle reazionarie del clero e della nobiltà. Tuttavia Manzoni non può affatto sapere che Napoleone sia morto con la certezza religiosa d'aver compiuto una missione divina. Napoleone viene paragonato quasi a Cristo.]

vv. 97-108 Bella, immortale, benefica fede, così solita a trionfare. Scrivi anche questo tuo trionfo, rallegrati perché nessuna personalità più grande si è mai chinata davanti alla croce. Tu, o fede, allontana dalle stanche spoglie di quest'uomo ogni parola malvagia: il Dio che può tutto, che ci dà i dolori e ci consola, si è posato accanto a lui, per consolarlo nel momento della sua morte.

[L'ode non poteva essere accettata dagli austriaci cattolici, proprio perché per loro Napoleone era ateo e illuminista, e Manzoni non poteva farlo passare per un credente migliore di loro. Tuttavia egli racchiude la grandezza di Napoleone in un orizzonte mistico, che peraltro è di pura finzione. In realtà la grandezza di Napoleone fu quella d'aver diffuso idee borghesi (conseguenti alla rivoluzione francese) in un ambiente ch'era ancora profondamente conservatore. E i moti del 1820-21, 1830-31, 1848, 1860-61... gli daranno ragione. Gli aspetti relativi all'ateismo erano una conseguenza di queste idee illuministico-borghesi. Cosa che però Manzoni non può dire, benché lo pensi, poiché il suo appoggio all'Illuminismo e alla classe borghese era da parte di un intellettuale cattolico, che rifiutava non solo il terrore giacobino e la violenza napoleonica, ma anche uno sviluppo radicale della democrazia. Il popolo vien sempre visto con occhi paternalistici e bonari.]

### **L'ispirazione dei *Promessi Sposi***

Secondo l'opinione del direttore dei musei manzoniani di Lecco, prof. Gianluigi Daccò, quando il Manzoni disse nel suo romanzo d'essersi ispirato a vicende storiche trovate nel manoscritto di un anonimo, diceva la verità, solo che il protagonista di quelle vicende era un suo trisavolo, di nome Giacomo Maria, vissuto nella zona di Lecco nella prima metà del Seicento. I documenti si trovano nell'archivio di famiglia dello scrittore.

Ecco la storia, che praticamente inizia verso il 1610. Lecco e la Valsassina erano le zone di massima produzione del ferro di tutto il Ducato Lombardo. Due importanti famiglie, i Manzoni di Lecco e Barzio (capeggiati appunto da Giacomo Maria) e gli Arrigoni di Introbio (capeg-

giati da Emilio), controllavano l'intero ciclo produttivo del ferro: dalle miniere e fonderie della Valsassina alle officine per produrre archibugi e palle da cannone. Avevano molti dipendenti, fortissimi mezzi economici e solidi agganci con le strutture politiche, amministrative e giudiziarie. Ognuna si avvaleva di una vera legione di "bravi", destinati a risolvere le trattative degli affari con le armi della minaccia, del sequestro di persona e persino del delitto. Le due famiglie si contendevano il controllo esclusivo dell'altoforno di Premana, una struttura in cui lavoravano 150 persone.

Nell'Archivio di Stato sono presenti gli atti di due lunghe e complesse vicende giudiziarie. Una riguarda il procedimento per omicidio contro Giacomo Maria, accusato di aver fatto assassinare un Arrigoni, per una questione di donne. Nell'altra l'imputato è sempre Giacomo Maria, ma l'accusa questa volta degli Arrigoni è quella di essere un untore, cioè di aver mandato in giro dei monatti a ungere persone o cose con materiale infetto, per distruggere la famiglia degli Arrigoni (la peste a Milano e a Lecco era scoppiata nel 1630).

Fu il Senato di Milano che, preoccupato del diffondersi della peste, incaricò il giureconsulto Marco Antonio Bossi di condurre una dettagliata indagine. Tre monatti furono arrestati e, sottoposti a tortura, confessarono chi era il mandante. Al termine del lungo processo essi furono condannati e giustiziati, ma Giacomo Maria, grazie alle sue protezioni, riuscì a cavarsela. Il tribunale aveva deciso un supplemento di indagini dalle quali poi risultò che egli era stato vittima della rivalità degli Arrigoni. I quali però non si arresero e nel 1640 riuscirono finalmente a spuntarla sul Manzoni.

Ora le analogie col romanzo sono molto evidenti:

- quasi tutti i fatti narrati sono gli stessi,
- i luoghi sono gli stessi,
- simili i protagonisti delle vicende e i personaggi comprimari,
- identico il periodo storico,
- le analogie spiccano soprattutto con la prima stesura del romanzo e con la *Storia della colonna infame*,
- l'avvocato difensore di Giacomo Maria, descrivendo Emilio Arrigoni, usa delle frasi che sono le stesse che Manzoni adopera per descrivere il Conte del Sagrato in *Fermo e Lucia*,
- il comportamento di Giacomo Maria è identico a quello di Don Rodrigo,
- i racconti della peste si assomigliano,
- la descrizione di come viene decisa la sentenza di condanna a morte per Giacomo Mora nella *Colonna infame* è identica a quel-

la che dà il Bossi nel suo memoriale per la sentenza dei tre monatti.

## Giosuè Carducci

(1835 - 1907)

Nasce a Valdicastello (prov. di Lucca) nel 1835 e trascorre infanzia e adolescenza nella Maremma grossetana. Il padre era medico condotto: "carbonaro-mazziniano" in politica e "manzoniano" in letteratura. In seguito a una serie di disavventure politiche, il padre fu costretto a girovagare per vari paesi della Versilia e della Maremma toscana, finché, in seguito alle rivoluzioni del 1848-49, venne definitivamente licenziato e, dopo la restaurazione austro-granducale, costretto a riparare a Firenze. Ovviamente il giovane Giosuè cominciò assai presto a maturare idee repubblicane e rivoluzionarie. Nel 1848, appena tredicenne, assisté col padre al discorso di Giuseppe Montanelli sulla Costituente che segnò a Livorno l'inizio della rivoluzione democratica toscana.

E così fa gli studi classici a Firenze, presso i padri Scolopi, pur non nutrendo alcun interesse per le questioni religiose. Già la madre l'aveva indirizzato allo studio dell'Alfieri e non ai testi di edificazione morale e religiosa. Del 1852 è il suo primo sonetto di argomento politico. Viene poi ammesso alla Scuola Normale di Pisa, dove consegue nel 1856 la laurea in Lettere con una dissertazione sulla poesia cavalleresca. Tra i suoi autori preferiti figurano Parini, Alfieri, Foscolo e Leopardi (tra i classici Orazio, Virgilio, Ovidio). Non gli riesce invece di accettare l'opera del Manzoni, né quella dei poeti sentimentali tardo-romantici o degli scrittori cattolici e moderati. A Pisa mise in piedi una sorta di club letterario, chiamato "Amici pedanti", che si prefiggevano come scopo quello di lottare contro le infiltrazioni delle espressioni straniere nella letteratura nazionale e di contrastare la corrente del Romanticismo.

L'idolo politico della gioventù toscana era il Guerrazzi, uno dei principali artefici della rivoluzione democratica toscana. Tuttavia il giovane Carducci si proclamava "scudiero dei classici", benché in polemica col moderatismo culturale fiorentino. Quando il Guerrazzi si trovò in esilio a Genova, il Carducci gli inviò un volumetto di poesie per sapere cosa ne pensasse. Guerrazzi gli rispose tre cose fondamentali: 1. occorre parlare, anche quando si fa poesia, dei problemi del proprio tempo; 2. per poterlo fare con efficacia bisogna usare un linguaggio moderno e non un'imitazione di stile e forme passate; 3. la letteratura straniera contemporanea non è meno importante di quella antica.

Subito dopo la laurea, Carducci viene nominato insegnante di retorica (lettere italiane) presso una scuola secondaria di San Miniato al

Tedesco (vicino Pisa). Vi resta solo un anno, perché a causa di gravi debiti è costretto ad andarsene. Nel 1857 vince la cattedra di greco nel ginnasio di Arezzo, ma la nomina non viene ratificata dalle autorità granducali che vedevano in lui un oppositore politico; inoltre perché era accusato di ateismo. Vive perciò modestamente, impartendo lezioni private e curando per un editore la pubblicazione di una collana di classici, fino al termine della seconda guerra d'Indipendenza, per la quale, pur non partecipandovi attivamente, nutriva forti simpatie.

In breve tempo gli muoiono, suicida, il fratello Dante (1857) e, per il dolore, il padre (1858). Poco dopo (1859) sposava Elvira Menicucci, dalla quale ebbe quattro figli. Nominato professore di greco e latino al liceo di Pistoia, nel 1860 viene chiamato, senza concorso, dal ministro dell'Istruzione, Mamiani, alla cattedra di eloquenza (letteratura italiana) all'Università di Bologna. La sua fama di poeta fu il motivo di questo inaspettato incarico, per il quale egli avvertirà sempre una grande responsabilità. L'inserimento nell'ambiente universitario lo mette in contatto con una cultura più viva e moderna: approfondisce i poeti stranieri (Hugo, Goethe, Heine, Platen, Shelley) e arricchisce la sua preparazione politica con la lettura di Mazzini e degli scrittori francesi democratici e radicali (Quinet, Michelet, Blanc), mentre si accosta alle idee repubblicane e giacobine.

Una svolta nella sua vita fu segnata dagli avvenimenti degli anni 1870-71: morte della madre e del figlioletto Dante (1870), inizio della relazione (1871) con Carolina Cristofori Piva (la Lidia o Lina della sua poesia). Sul piano professionale la sua vita di intellettuale coincide con la sua produzione poetica, con le sue ricerche critiche e filologiche, con la sue battaglie politico-letterarie. Il Carducci è uno dei pochi poeti italiani (l'altro è D'Annunzio) che con i suoi scritti e suoi comportamenti influenzerà notevolmente gli intellettuali della nazione. Famosissimo fu il suo *Inno a Satana* (1863) col quale egli esalta, in contrapposizione al *Sillabo* di Pio IX, la cultura illuministico-giacobina, la Rivoluzione francese e il progresso scientifico. A Bologna le sue lezioni attrassero un gran numero di studenti: le odi *Sicilia e rivoluzione* e *Dopo Aspromonte* furono particolarmente apprezzate.

Il Carducci visse molto intensamente gli anni che prepararono e che seguirono l'unità d'Italia. Dopo il 1861, morto il Cavour, egli ebbe l'impressione che la borghesia volesse rinunciare a realizzare la piena unificazione nazionale con Roma capitale, per cui si dichiara apertamente democratico e repubblicano. Per questa ragione nel 1868 viene trasferito d'ufficio alla cattedra di latino a Napoli; siccome rifiutò, fu sospeso per tre mesi dall'insegnamento e dallo stipendio, con altri tre docenti

dell'ateneo. Il Carducci, infatti, fu per così dire il poeta del partito d'azione, cioè del partito repubblicano (garibaldino, mazziniano e anticlericale), che mal si adattava alla soluzione moderata e monarchica scelta dalla borghesia, alleata con la nobiltà terriera del Sud. Tant'è che proprio per effetto di quei provvedimenti le sue poesie ebbero una maggiore diffusione: l'epodo per Monti e Tognetti, fatti decapitare a Roma dal governo pontificio, fu venduto a migliaia di copie a beneficio delle famiglie dei giustiziati.

Va detto tuttavia che in una sua lettera, indirizzata al ministro della Pubblica Istruzione, pur di restare a Bologna egli promette di non occuparsi più di politica e di interessarsi unicamente alla famiglia, smentendo l'immagine di fierezza assunta con lo pseudonimo di Enotrio Romano. All'amico Chiarini, che gli aveva inviato uno scritto sulla "civiltà dei borghesi", sconsigliò la pubblicazione. In altre lettere però denunciava agli amici più fidati le perquisizioni "per cospirazioni mazziniane mai esistite" e la chiusura a Bologna della "Unione democratica" cui apparteneva.

Dall'epistolario risulta che il Carducci aveva preso contatto coi maggiori esponenti della moderna cultura europea: da Hugo a Quinet, da Sainte-Beuve a Michelet, da Hillebrand a Pichler. Intorno agli anni Settanta egli godeva già di una vasta popolarità negli ambienti letterari più avanzati di Francia, Germania, Austria e Russia. Significativa era la sua avversione al Manzoni, di cui accettava la popolarità dei *Promessi sposi*, ma respingeva il "convenzionalismo religioso", la "scuola della rassegnazione" e lo "stile dilavato e barocco".

Alla scuola lombarda (esclusi Cattaneo e Ferrari) egli preferiva quella toscana del Niccolini (che si pose sulla scia classicista, liberale e razionale di Alfieri-Monti-Foscolo) e del Guerrazzi (favorevole a una sorta di romanticismo rivoluzionario). In tal senso Carducci aspirava alla costituzione di una "scuola dell'avvenire", i cui iniziatori erano già Heine e Hugo, ma che in Italia contava pochissimi seguaci. A Felice Tribolati, di Pisa, scrisse di essere partigiano dei Montagnardi, ma di avere spiccate simpatie per Babeuf. In un'altra lettera gli confidava di sperare molto (come il Guerrazzi) nella Russia e nelle genti slave, poiché vedeva, nelle opere di Herzen, che la rivoluzione era ormai inevitabile.

Questa sua posizione radicale si attenua dopo il 1874, con la scomparsa dalla scena politica dei maggiori esponenti della democrazia risorgimentale, che per lui erano Mazzini, Cattaneo e Guerrazzi. Nella prolusione accademica di quell'anno dichiara di non sentirsi all'altezza di proseguire l'eredità ricevuta. Lo sconcerta soprattutto l'abbandono da parte della sinistra socialista emergente dell'interclassismo mazziniano.

Nel 1878, in occasione della visita all'Università di Bologna da parte dei sovrani Umberto I e Margherita di Savoia, da poco saliti al trono, egli, colpito dal fascino di lei, compose l'ode *Alla regina d'Italia*, che suscitò notevoli polemiche e gli costò l'accusa, da parte di vecchi amici della sinistra, di aver abbandonato i suoi ideali "giacobini" e repubblicani per rendere omaggio alla monarchia. Tuttavia, nel 1882 fu a capo delle proteste per la condanna a morte di Guglielmo Oberdan, che aveva organizzato un attentato, poi fallito, contro l'imperatore Francesco Giuseppe, che era riuscito ad alleare l'Austria con Italia e Germania contro Inghilterra, Francia e Russia.

Nonostante la breve parentesi radicale dei sonetti *Ça ira* (1883) frutto del contatto col Michelet, il suo distacco dalla politica democratico-rivoluzionaria diventa progressivo. L'ultimo discorso antigovernativo lo pronuncia contro il trasformismo e il colonialismo di Depretis al collegio elettorale di Pisa, ove si era presentato come candidato della sinistra, ma gli elettori gli preferirono il meno celebre antagonista. Quella sconfitta confermò al Carducci la realtà politica del suo isolamento, cui si unirà la consapevolezza del proprio declino psico-fisico e intellettuale: nel 1885 inizia infatti a paralizzarsi il braccio destro a causa di un grave esaurimento nervoso.

Proprio in quegli anni ha inizio il suo nuovo culto per il Crispi, giudicato degno successore di Garibaldi. Nel 1887 infatti il nuovo governo presieduto dal Crispi gli offre subito una cattedra dantesca da istituire a Roma in funzione antivaticana, ma egli rifiuta, sostenendo che per combattere il clericalismo occorrono "buone leggi, una savia amministrazione, rettitudine e sincerità". Tuttavia, nel 1891 accetta di tenere a battesimo (e invita il Crispi a fare da padrino) la bandiera degli studenti universitari monarchici di Bologna: cosa che gli provocò l'aperta ostilità degli studenti repubblicani e socialisti.

Nel 1890 viene nominato senatore. In questo periodo assume atteggiamenti nazionalistici che lo portano ad aderire completamente alla politica colonialistica africana del Crispi. Inoltre, ebbe sempre sentimenti irredentistici, con i quali rivendicava la liberazione di Trento-Trieste, Trentino e Venezia Giulia dagli austriaci. Nel 1896 il Comune di Bologna gli conferisce la cittadinanza onoraria. Per quanto riguarda il suo atteggiamento verso la religione, in quegli anni, pur non rinnegando il proprio laicismo, tende a rivalutare il cattolicesimo sul piano storico. Nel 1904 deve lasciare l'insegnamento a causa della grave malattia nervosa e il Parlamento gli vota una pensione annua di 12 mila lire (come per il Manzoni), con una motivazione che lo definiva "il glorioso poeta dell'Italia rigenerata". Nel 1906 ottiene a Stoccolma il premio Nobel per

la letteratura: è il primo tra gli scrittori italiani. Muore a Bologna di polmonite nel 1907.

### **Concezione della vita e poetica**

La sua formazione intellettuale, in un primo momento, si basa sullo studio dei classici greci e latini, di cui si serve per criticare i tardoromantici (Prati, Alardi, ecc.), considerati troppo vuoti e sentimentali. I versi di *Juvenilia* (1850-60) sono improntati a un intransigente classicismo.

Quando si dedica allo studio della moderna letteratura italiana, esalta Alfieri e Foscolo, lasciandosi altresì influenzare dal francese Victor Hugo e dal tedesco Enrico Heine, scrittori che univano letteratura e politica progressista. Ora il Carducci può criticare il Romanticismo abbandonando l'imitazione dei modelli classici. I versi di *Levia Gravia* (1861-71) attestano una maggiore consapevolezza artistica.

La sua raccolta di poesie più importanti, culminata con la violenta reazione del poeta alle delusioni politiche degli anni 1867-72, è *Giambi ed epodi* (1867-79), di cui era un'anticipazione l'*Inno a Satana* (1863). Essa (il cui nome deriva dall'antica forma metrica dell'invettiva greca, poi ripresa dalla satira latina) esprime uno stato d'animo risentito, sarcastico, satirico, con l'intento esplicito di voler persuadere il lettore che il nuovo Stato ha tradito le aspettative di coloro che l'avevano realizzato: quello Stato che, per reggersi in piedi, era dovuto scendere a compromessi con la Prussia e l'Austria. Particolarmente violenta è la polemica contro il papato. Carducci in sostanza vagheggiava una società di liberi e uguali, disposta a concedere pochi poteri allo Stato, basata sull'ideologia populistica della piccola-borghesia radicale. Non a caso ammirava profondamente l'età comunale.

Secondo il Carducci di questo periodo, il poeta deve essere un uomo impegnato politicamente, moralmente responsabile delle sue azioni ("poeta-vate"). Egli manifesta chiaramente il suo forte patriottismo, che, anche se a volte cade nella retorica, è pur sempre sincero e leale.

Relativamente alla sua concezione della natura (in parte mutuata dal Positivismo) va detto:

- ragione e scienza devono servire per comprendere la natura che è dominata da leggi fisiche;
- il sentimento della natura è la forza primordiale alla quale l'uomo tende ad abbandonarsi con gioia e sicurezza: il sentimento della perennità della vita cosmica e della trasformazione delle cose lo conforta. Il rapporto con la natura generalmente viene

posto all'inizio di ogni sua poesia.

Oltre a ciò va sottolineato il suo forte amore per la poesia, specie per quella civile, che è senz'altro la più difficile da trattare sul piano stilistico, tanto è vero che i *Giambi ed epodi* sono in gran parte estranei alla poesia. Sempre netta comunque è stata la sua avversione per il romanzo, ritenuto incapace di esprimere elevati valori artistici.

Negli anni più maturi, spenta la polemica giacobina, il Carducci perfeziona il suo stile (*Rime nuove* e *Odi barbare*) ma si involge sul piano ideologico-politico, assumendo atteggiamenti conservatori. Ora non ha più dubbi nell'appoggiare la monarchia costituzionale e il moderatismo borghese. Sul piano poetico affiorano i temi dell'evocazione del paesaggio maremmano, la virile malinconia, l'accorata nostalgia della passata grandezza.

Espressione più significativa di questo periodo le *Rime nuove* (1861-87) e le *Odi barbare* (1877-89).

Nella prima delle due raccolte sono svolti alcuni dei temi fondamentali della sua lirica, come il canto delle memorie autobiografiche (vedi p.es. le grandi poesie dedicate al figlio morto e ai ricordi maremmani) e il vagheggiamento delle grandi memorie storiche (in questa direzione è notevole soprattutto il ciclo dedicato all'esaltazione della civiltà italiana nell'età dei Comuni).

Nell'altra raccolta, le *Odi barbare*, nuovi temi si accostano a quelli ricordati, come il mito della romanità, il senso religioso di una misteriosa presenza superiore (*Canto di marzo*, *La madre*) e infine i versi in cui a una realtà precisa e solare si affianca il mistero e l'imponderabile che a questa realtà è sempre congiunto (*Mors*, *Nevicata*, *Alla stazione in una mattina d'autunno*). In queste raccolte, un po' decadenti, l'esigenza di perfezione formale e l'esotica nostalgia dell'Ellade sono state paragonate a identici atteggiamenti dei poeti parnassiani francesi. Già comunque nelle ultime *Odi barbare* e poi in *Rime e ritmi* (1898) si era esaurita la migliore ispirazione carducciana e prevalevano l'evocazione erudita, il paesaggio oleografico, l'eloquenza deteriore.

Nel mentre egli si ripropone di ricostituire, nella lingua italiana, i ritmi poetici della lingua latina, i temi diventano quelli della nostalgia dell'infanzia, degli affetti familiari, dell'idea secondo cui i figli pagano le colpe (politiche) dei padri, dell'amore come sensualità anche se dominato dalla ragione, della morte accettata con tristezza virile, della esaltazione della natura e della storia (quest'ultima rivissuta trasferendo gli ideali del presente nel passato, cioè in quelle epoche in cui forte era stato l'eroismo umano, il coraggio di cambiare le cose, la creatività: Roma, il Comune, la Rivoluzione francese e il Risorgimento).

Educato alla scuola di Sainte-Beuve, Carducci ha lasciato scritti critici e contributi eruditi importanti (specie di filologia) su Petrarca, Poliziano, Parini, Leopardi, ma anche su scrittori minori. Egli era profondamente ostile a De Sanctis e allo storicismo napoletano. Si deve infine ricordare che, accanto alla sua attività di poeta e di studioso, egli fu insegnante di valore, tanto che alla sua scuola si sono formati uomini come G. Pascoli, S. Ferrari e, più tardi, A. Panzini e M. Valgimigli.

### **La nostalgia del Carducci**

Il rapporto con la natura, nel Carducci, è posto sempre all'inizio di ogni sua poesia, ma questo non significa ch'esso sia il più sentito. In effetti, la natura, nella sua poetica, non riesce a svolgere quel ruolo mediativo o catartico ch'egli le vorrebbe assegnare. E ciò proprio in virtù del fatto che il poeta ha consapevolezza dell'importanza di un altro rapporto: quello politico-ideale con la società.

L'incapacità di vivere in modo adeguato tale rapporto ha fatto sì che nelle sue ultime poesie domini l'elemento elegiaco, anche quando si è in presenza di una vigorosa descrizione dell'ambiente naturale. La natura, in altre parole, non viene qui usata come strumento per "cantare" i successi della società o la realizzazione degli ideali politico-sociali, ma diventa la cornice (mai comunque formale o superficiale) che racchiude il quadro di una vita disillusa.

Si possono fare alcuni esempi. In *San Martino* l'esordio è tutto paesaggistico; il poeta traccia anche uno schizzo di vita agreste, rurale, ma il finale resta malinconico. Non è la fotografia di una scena: il paesaggio maremmano, che il poeta ha già abbandonato per accettare la docenza universitaria a Bologna, ma un collage di più scene agresti usate per rimuovere la tristezza e la fatica dell'esistere, ben espresse nell'ultima quartina, il cui ritmo, non a caso, è più lento che nelle altre. Il tema quindi non è l'autunno e le impressioni ch'esso suscita, ma la sconfitta politica sublimata nel minimalismo rurale, trasfigurato poeticamente con movimenti e rumori che lo rendono apparentemente lieto.

Il cacciatore, dietro al quale si cela il poeta, "fischia" non lontano dallo spiedo, contento della preda catturata, lasciando presagire una vita soddisfatta di sé ("l'aspro odor dei vini rallegra l'anima"). Tuttavia l'apparente felicità nasconde una tristezza: i pensieri sono "esuli". Ciò, perché l'uomo possa sopravvivere, sembra che la felicità debba pagare un prezzo esorbitante: la morte del pensiero, la fine dell'autoconsapevolezza politica, la rinuncia insomma all'ideale. Di questo il cacciatore-poeta è cosciente e, per quanto "fischi", non può fare a meno di "rimirar"

gli stormi d'uccelli neri (i pensieri o gli ideali irrealizzati) che migrano lontano, come se fuggissero dalla realtà. Soltanto la natura, in ultima istanza, o la semplicità delle cose tradizionali, può attenuare lo sconforto del poeta.

Il bello di questa poesia è che il poeta ha saputo rendere piacevole una cosa triste. Di fronte alla nebbia e al mare agitato, segno di contraddizione, i contadini si isolano nel borgo e si accontentano dello spiedo da consumare col buon vino. La soddisfazione non sta nell'affronto collettivo, sicuro, del problema che condiziona la vita, ma in una soluzione individuale, di piccolo gruppo, familiare: la caccia. Il desiderio di entrare nel cuore degli antagonismi prende invece il volo verso la rassegnazione.

Siamo a uno spartiacque nella produzione poetica del Carducci. Il sublime sta per rovesciarsi in decadenza. La nostalgia di un passato materialmente difficile ma interiormente sentito sta per diventare astratta retorica, insopportabile erudizione professorale.

In *Visione* l'idea che emerge (non in virtù di un'azione o di un contrasto sociale ma, poeticamente, in virtù del rumore delle onde del fiume) è il desiderio di ritornare alla "prima età", allorquando si viveva "senza memorie e senza dolore". Il pensiero dell'ideale svilito diventa al poeta insopportabile, ancor più il pensiero di dovervi rinunciare per sempre. Nulla più lo consola, neppure la natura. Con nostalgia egli ripensa all'innocenza perduta ("l'isola verde"), quella in cui il problema dell'ideale neppure si poneva, quella in cui – forse a motivo della stessa inconsapevolezza – la "serenità" era solo "pallida".

Al rimpianto della "visione" innocente subentra, nella *Nevicata*, il desiderio della morte. "L'indomito cuore" non può rassegnarsi ad alcuna illusione, sia essa la natura o il mito del ritorno all'infanzia – proprio perché non può dimenticare il suo passato. Anzi, è così forte l'esigenza di ripercorrere le tappe più significative della trascorsa esperienza politico-sociale, che il poeta fa rivivere "gli amici spiriti", che "reduci son", anelando a ricongiungersi con loro nel "silenzio" e nell'"ombra".

Il Carducci recupera il valore del rapporto sociale dopo averlo collocato in un contesto fantastico, irreali, quasi macabro. La realtà, quella vera, continua ad essere quella che è: "suoni di vita più non salgon da la città; roche per l'aere le ore gemon; picchiano uccelli raminghi a' vetri appannati".

## Giovanni Pascoli

(1855 - 1912)

Nasce a San Mauro di Romagna nel 1855 (quarto di dieci figli). Il padre, amministratore di una vasta tenuta agricola dei principi Torlonia, fu assassinato il 10 agosto del 1867 per motivi mai chiariti, ma si pensa a rivalità sul piano professionale e politico. Il Pascoli allora aveva 12 anni e si trovava a studiare nel collegio dei padri Scolopi a Urbino, dove rimase fino al 1871. Tra il 1868 e il '71 gli moriranno anche la madre, una sorella e un fratello. Questi lutti, soprattutto quello del padre, segnarono profondamente la sensibilità del giovane Pascoli. Altre due sorelle, Ida e Maria, nel 1874, entreranno come educante nel convento delle Agostiniane di Sogliano sul Rubicone.

Nonostante ciò egli poté proseguire gli studi al liceo di Rimini e poi dal '73, con una borsa di studio vinta dopo un esame sostenuto alla presenza del Carducci, poté iscriversi alla facoltà di Lettere dell'Università di Bologna. Qui si avvicinò agli ambienti del socialismo emergente, caratterizzato dall'anarchismo di Andrea Costa, e si iscrisse all'Internazionale socialista. Privato della borsa di studio per aver partecipato a una manifestazione contro il ministro dell'Istruzione Ruggero Bonghi, vive in grande miseria e per ben cinque anni (1875-80) è costretto a interrompere gli studi. Nel '76 gli muore un altro fratello. Nel '79 viene coinvolto nelle agitazioni che seguirono alla condanna a morte dell'anarchico Giovanni Passanante, che attentò alla vita del re Umberto I a Napoli: arrestato, per più di tre mesi resterà in carcere. Verrà prosciolto con formula piena, anche per la testimonianza scritta del Carducci.

Il carcere fu comunque un'esperienza che lo segnò, interiormente, in maniera decisiva. Decise di abbandonare l'attività politica e di laurearsi; con l'aiuto del Carducci ottiene nel 1883 la cattedra di latino e greco al liceo di Matera. L'anno dopo si trasferisce a Massa, ove si riunisce alle due sorelle entrate in convento, di cui una, Maria, resterà con lui tutta la vita. Nel 1887 passa a Livorno, dove rimarrà sette anni. Nel corso di questi anni, per aumentare il magro stipendio si dedica a vari incarichi intellettuali e a lezioni private. Nel 1895 la sorella Ida si sposa contro il parere del Pascoli. Nello stesso anno, con la sorella Maria, si trasferisce a Castelvecchio di Barga in provincia di Lucca, dove affitta una villetta di campagna che diverrà la loro residenza definitiva.

Nel '91 (era ancora a Livorno) pubblica il suo primo volumetto di poesie, *Myricae*, che resta la sua opera più famosa (l'altra è *Canti di*

*Castelvecchio* del 1903), mentre l'anno seguente vince il primo premio al concorso internazionale di poesia latina ad Amsterdam (lo vincerà per altre 12 volte!). La sua fama di latinista gli permette nel '95 di abbandonare l'insegnamento liceale per quello universitario. Diventa docente universitario incaricato di latino e greco a Bologna; in questo anno prende la decisione di fidanzarsi con la cugina Imelde Morri, ma è indotto a rompere il fidanzamento per l'accanita resistenza della sorella Maria.

Nel 1897 non ritenendo dignitoso insegnare a Bologna, dove s'era stabilito il fratello Giuseppe che conduceva una vita sregolata, dà le dimissioni dall'Università ed è nominato professore di letteratura latina all'Università di Messina. Nel 1903 è nominato professore di grammatica greca e latina all'Università di Pisa. Nel 1905 è titolare della cattedra di letteratura italiana dell'Università di Bologna, succedendo al Carducci, che aveva chiesto il collocamento a riposo, e che aveva espresso parere favorevole riguardo a tale successione, benché buona parte della stampa e degli accademici dell'Ateneo ritenessero preferibile il D'Annunzio.<sup>17</sup> Il 16 gennaio del 1906 Carducci muore e Pascoli gli subentra senza sostenere alcun concorso, nonostante fosse un latinista e notoriamente migliore come poeta che non come insegnante. Nel 1907 tiene la commemorazione ufficiale del Carducci.

Il 26 novembre del 1911 pronuncia a Barga un discorso in favore dei feriti nella guerra libica. In questo discorso dal titolo "La grande proletaria si è mossa" il Pascoli giustificava la guerra di Libia in nome della povertà economica dell'Italia. Il 18 febbraio del 1912 si ammala di cirrosi epatica che lo costringe a lasciare Castelvecchio per cercare cure più idonee a Bologna. Nel marzo dello stesso anno vince per l'ultima volta la XII Medaglia d'oro al concorso di poesia latina di Amsterdam in Olanda. Il 6 aprile muore a Bologna assistito dalle sorelle e da Falino, il fratello che esaudisce la volontà di non ricevere esequie religiose. Il 9 aprile del 1912, per volontà della sorella Maria, Pascoli viene sepolto nel cimitero

---

<sup>17</sup> Quando trattava il tema della letteratura italiana, Pascoli era solito passare da Dante a Leopardi, saltando a piè pari quanto stava in mezzo. Inoltre non aveva approfondite cognizioni di filologia romanza e germanica. Gli si preferiva il D'Annunzio perché questi aveva resuscitato il romanzo (spentosi col Manzoni), superato nel lirismo epico il Carducci, ma anche perché aveva migliorato di molto la novella e creato il teatro italiano moderno. Tuttavia D'Annunzio non fu mai interessato alla cattedra bolognese. Lo stesso Pascoli sapeva di non essere apprezzato né per la sua critica dantesca, né per i *Poemi conviviali*. Eppure quando vennero fuori i Futuristi, l'unico tra i "grandi" loro contemporanei meritevole d'essere salvato, fu proprio il Pascoli, a motivo del suo sperimentalismo linguistico.

di Barga. L'inseparabile sorella Maria continuò ad abitare nella casa comune, dove custodì gelosamente le carte del poeta fino a quando morì nel 1953.

### **Concezione della vita e poetica**

Pascoli si è formato fuori del Risorgimento, è cresciuto cioè in un periodo in cui alle contraddizioni della società borghese si stava cercando una soluzione nel socialismo emergente, che in Italia si presentava nella variante anarchica, mentre la grande borghesia, alleata con gli agrari del Sud, la cercava in un governo forte e reazionario.

Quand'egli rinuncia alle idee del socialismo anarchico (politicamente impegnato), approda progressivamente alla convinzione che il mondo e la nuova società borghese sono dominati da forze negative troppo superiori per essere vinte. Al massimo – pensa il Pascoli – è possibile attenuare l'impatto di queste forze sugli uomini, mediante una sorta di socialismo umanistico e filantropico (nel senso che tutte le classi sociali devono trovare ai loro conflitti una relativa conciliazione, nella consapevolezza di sentirsi reciprocamente indispensabili), e mediante una sorta di patriottismo-nazionalistico, per il quale le classi oppresse hanno il diritto a un'espansione coloniale verso l'Africa e di conquistare le terre irredente del nord-Italia, al fine di dimostrare le loro grandi capacità lavorative e civilizzatrici: in tal modo egli sperava di attenuare le forti tensioni sociali che erano scoppiate in tutta la nazione. Il suo discorso *La grande proletaria*, pronunciato nel 1911, al tempo dell'impresa libica, destò grandi entusiasmi nella stampa e nei teatri.

Il Pascoli eredita chiaramente la fine delle illusioni del secondo Ottocento nelle capacità della scienza-tecnica-industrializzazione di risolvere le contraddizioni economiche degli uomini. La scienza – per il Pascoli – è servita soltanto a togliere le illusioni della religione. Il male, per lui, non è generato dalla natura (che anzi è "madre dolcissima"), ma dall'*uomo sociale*, civilizzato, ritenuto assai diverso dall'uomo primitivo, "buono per natura".

Unico rimedio al male sociale consiste nel fuggire tutto ciò che è prodotto di civiltà, rifugiandosi nel puro sentimento, nella solitudine, in un contatto più stretto con la natura, vista esteticamente ma anche come fonte di consolazione, come luogo simbolico in cui poter rievocare un passato, un'innocenza perduta definitivamente.

La natura è anche un luogo in cui si può meditare sul problema del dolore, della morte, della sofferenza degli uomini in maniera distaccata, cioè senza cercare nel conflitto delle classi una soluzione alle con-

traddizioni sociali. La meditazione sul dolore e sul mistero di una vita che ci fa nascere felici e ci fa diventare infelici, deve portare l'uomo ad avere pietà del suo simile. Il dolore infatti ha qualcosa di sacro e di necessario e per renderlo più sopportabile occorre la fraternità universale. Quella del Pascoli viene chiamata "poetica decadentistica della consolazione".

Egli però definì la propria poetica con l'espressione "poetica del fanciullino". Il poeta cioè è un fanciullo che sogna e vede cose che gli altri non vedono né possono vedere, essendo l'uomo moderno abituato ai nessi logici, razionali delle cose. Il "fanciullino" privilegia l'intuizione alla ragione, il sogno al vero, l'invenzione alla riproduzione, l'arbitrarietà della parola alla normalità comunicativa (grandissimo, in questo senso, fu il contributo stilistico del Pascoli).

### **Pascoli nascosto**

In certi manuali di storia della letteratura, generalmente, trattando il Pascoli, si considera il suo periodo giovanile (quello politicamente impegnato in direzione del socialismo anarchico) con sfumature diverse ma di contenuto analogo. I toni vanno dallo sprezzante al sarcastico, dall'ironico al paternalistico e patetico... E si usano espressioni così superficiali e vergognose che, volendo, potremmo tradurle nel modo seguente: "non avrebbe dovuto", "era un povero illuso", "era giovane", "era spiantato", e via dicendo. Il che, in sostanza, lascia ben capire come l'autore del manuale intenda l'impegno politico rivoluzionario.

Ciò fa sì che di quel periodo lo studente non venga a sapere praticamente nulla. Il silenzio (ma sarebbe meglio dire la "censura") viene giustificata col dire che il vero "poeta", il vero "artista" è maturato soltanto molti anni dopo, allorché comprese la vanità dei suoi ideali giovanili.

Subito dopo, la censura viene ulteriormente rafforzata presentando, del poeta, solo quei testi che unanimemente (cioè anche da parte di molti altri manuali di letteratura), vengono considerati più significativi: e qui la scelta cade ovviamente su quelli che hanno un pregio estetico o stilistico rilevante, oppure su quelli che confermano la necessità del superamento delle istanze giovanili.

Alla fine, dopo aver ridotto il poeta a un fallito come "politico", a uno che praticamente era sopravvissuto a se stesso, cioè dopo aver rigorosamente circoscritto la sua originalità a pochissimi testi poetici, si conclude, non senza compiacimento, ch'egli era un decadente, cioè uno che né dal punto di vista "borghese" né da quello "anti-borghese" aveva qual-

cosa da dire.

Si badi: i manuali di letteratura italiana non plaudono esplicitamente alla cultura borghese – meno che mai quelli orientati a sinistra –; tuttavia, ogniqualevolta essi delimitano l'opposizione alla società capitalistica nel ristretto ambito della mera coscienza interiore, psicologica, il limite della loro ideologia piccolo-borghese si evidenzia subito.

Naturalmente, per non apparire troppo sbrigativi, tali manuali riconoscono al Pascoli dei meriti a livello linguistico, metrico, formale, ecc., ma sul piano del contenuto ideale il giudizio resta negativo: il Pascoli, che aveva cercato di superare (si precisa: "ingenuamente") le contraddizioni del capitalismo e che poi si era accorto (si precisa: "realisticamente") che quelle contraddizioni non potevano essere superate, va considerato, più o meno con disprezzo, un *decadente*.

Detto altrimenti: il suo decadentismo è frutto di una posizione sbagliata assunta in gioventù. Egli s'era per così dire intestardito a seguire una via che non aveva sbocchi. Non che per questo egli dovesse allinearsi subito alle esigenze della borghesia (come quando appoggiò nella maturità il colonialismo in Africa). Sarebbe stato sufficiente ch'egli avesse contestato la società borghese sul piano *morale*, non politico: in tal modo, anche se alla classe borghese del suo tempo egli non sarebbe apparso un "vincente", gli odierni critici letterari borghesi forse non l'avrebbero messo tra i decadenti. Il decadentismo, insomma, non viene colto come l'esito di un dramma personale del poeta, ma come una sorta di punizione per aver preteso cose ingiustificate.

In questi manuali, per concludere, non si vuole assolutamente ammettere l'eventualità che un individuo si "rifugi" nella letteratura allo scopo di superare le proprie tensioni accumulate in sede politica. La letteratura italiana – così come viene trattata nella maggior parte dei manuali – deve restare separata dalla politica: laddove esiste un nesso, una qualche relazione, il riferimento alla politica deve restare molto indiretto, molto nascosto, altrimenti la letteratura diventa "mediocre". Il giovane Pascoli, dunque, non solo era un illuso sul piano politico, ma aveva anche perso del tempo prezioso per le esigenze della "vera" letteratura.

### **La cavalla storna**<sup>18</sup>

Sonò alto un nitrito  
quello della cavalla storna  
che risuona all'infinito

---

<sup>18</sup> La lirica è costituita da trentuno strofe di due versi (distici) endecasillabi in rima baciata (aa bb cc dd...).

come loop che torna e ritorna  
come refrain d'una madre addolorata  
con l'ingiustizia non riparata  
come ritornello di salmo ebraico  
per il mondo farisaico  
Da madre a madre glielo disse  
perché un bambino l'ascoltasse  
e a tutti gli orfani lo ripettesse  
Oh cavallina, cavallina storna  
anche se porti chi non ritorna  
sei nel cuore di quanti  
senza padri sono tanti

Altri uomini, rimasti impuniti e ignoti, vollero che un uomo non solo innocente, ma virtuoso, sublime di lealtà e bontà, e la sua famiglia morisse.

E io non voglio. Non voglio che sian morti.

(dalla Prefazione ai *Canti di Castelvecchio*, dedicati alla madre)

"Quest'anno per Agosto stamperò una specie di narrazione fosca dei guai della mia famiglia. Io non voglio morire senza aver fatto un monumento al mio babbo e alla mia mamma. Giacomo ebbe contristata l'agonia dal pensiero che lasciava, per forza, invendicato il babbo: io ne voglio fare la vendetta che posso, o almeno protestare di non poterla fare. Sarà come la prefazione a una sola lugubre poesia: quella donde sono tratte le tre strofe stampate nelle *Myricae* nella prefazione".

(da una lettera del Pascoli al Ferrari)

\*

La lirica si riferisce all'assassinio, avvenuto il 10 agosto 1867 e rimasto insoluto, del padre di Giovanni Pascoli, Ruggero, il quale era subentrato allo zio nell'amministrazione, a San Mauro di Romagna, della tenuta agricola detta "La Torre", appartenente ai principi Torlonia di Roma. Nel Comune di San Mauro egli aveva ricoperto incarichi di prestigio, divenendone persino sindaco nel 1859 (aveva altresì aderito alla Repubblica Romana, optando poi per l'annessione delle Romagne al Regno d'Italia).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> La "Torre", situata all'estremo limite di San Mauro Pascoli, era al centro di quelli che furono i possedimenti rurali di proprietà dei principi Torlonia di Roma, dei quali il principe Alessandro fu il principale artefice del restauro

Quel giorno Ruggero si era recato a Cesena per incontrare un certo Achille Petri, incaricato dal principe romano Alessandro Raffaele Torlonia (1800-86) di nominare ufficialmente l'amministratore della tenuta. Petri sarebbe dovuto arrivare in stazione, ma Ruggero non lo trovò, e sulla strada del ritorno, lungo la via Emilia, all'altezza di San Giovanni in Compito (Gualdo), poco prima dell'ingresso di Savignano sul Rubicone, fu colpito da una fucilata di due sicari, morendo sul colpo. Il regio prefetto di Forlì attribuì la fine di Ruggero ad ambienti del repubblicanesimo estremista, che vedevano in lui un traditore, essendo stato un repubblicano passato dalla parte dei liberali-monarchici. A quel tempo in Romagna le tensioni erano molto forti, in quanto le componenti rurali non sopportavano il nuovo ordine sabauda (e a volte i fattori venivano eliminati). Non a caso il prefetto, attribuendo l'assassinio a terroristi mazziniani, ne approfittò per scatenare forti repressioni.

Pur non avendo prove schiaccianti, il prefetto era convinto che l'omicidio non fosse stato l'effetto di odi privati o di inimicizia personale, bensì l'esecuzione di un accordo preso nelle Società Segrete di Cesena, che minacciavano della stessa sorte altri 27 proprietari terrieri e che avevano colto a pretesto l'esportazione del grano (con cui, per fare profitti, si finiva con l'affamare la gente del posto), per ricominciare una serie di assassinii, conclusasi l'anno prima.

Per la famiglia Pascoli, invece, i due sicari agirono su mandato di chi voleva succedergli nel prestigioso incarico: un certo Pietro Cacciaguerra, sensale e possidente di Savignano, di origini nobili, conosciuto dal suddetto Petri, e che fece molta fortuna anche dopo essere emigrato in Sudamerica (alcuni suoi discendenti sarebbero tuttora viventi: un suo genero fu ucciso allo stesso modo di Ruggero). Cacciaguerra, oltre ad essere esperto di bestiame, era capo dei repubblicani locali.

Il delitto rimase impunito per una diffusa omertà e archiviato dalla magistratura, dopo ben tre processi, come "commesso da ignoti". Ci furono degli arrestati (Raffaele Dellamotta e Michele Sacchini, entrambi di San Mauro e agenti di casa Torlonia), ma più tardi vennero liberati senza clamori. Altri nomi più plausibili vennero fatti: quelli di Luigi Pagliarani, detto Bigéca (colui che sparò il colpo e che nell'autunno del 1867 partirà con Garibaldi per Mentana<sup>20</sup>), e Michele Dellarocca (che morirà nel 1907), entrambi dell'ala estremista del repubblicanesimo di

---

dell'imponente villa gentilizia romana, trasformata in un enorme latifondo di 145 poderi, avente, tra le altre cose, una grande scuderia. La famiglia Pascoli vi abitò dal 1862 al 1867. Ora è di proprietà del Comune.

<sup>20</sup> Pagliarani era anche pregiudicato ed ex domiciliato coatto, nonostante fosse anche possidente e farmacista (speciale).

San Mauro, che però restarono impuniti, nonostante la testimonianza della contadina Filomena Lucchi, che vide i due assassini passare davanti a lei con due fucili a tracolla, benché quello non fosse un periodo di caccia; fu lei a sentire lo sparo e a veder passare la cavalla “a tutta furia”, con le redini abbandonate del conducente, in direzione di Savignano.<sup>21</sup>

Dopo l'omicidio arriverà Achille Petri alla Torre, divenendone amministratore ufficiale della Tenuta di San Mauro, con l'aiuto, poco spiegabile, di Pietro Cacciaguerra, colui che veniva definito “re delle fiere e dei mercati”. Cacciaguerra era una sorta di mediatore che percepiva percentuali sulle compravendite andate a buon fine, sia di bestiame, sia di terreni; negli anni Settanta dell'Ottocento, eliminato Pascoli, cominceranno infatti a circolare altissime somme di denaro, specie se rapportate al periodo in cui ad amministrare la Torre era Ruggero.

Il principe Torlonia, uno degli uomini più ricchi e potenti d'Italia, non mosse un dito per trovare i colpevoli; anzi, farà affari con lo stesso Cacciaguerra concludendo permuta e compravendite. D'altra parte Ruggero Pascoli infastidiva uomini ricchi e potenti che intrattenevano rapporti col Torlonia. Ruggero sconsigliò al principe di fare affari col marchese ravennate Ignazio Guiccioli, svelò l'enorme indebitamento dell'ingegnere Gaetano Monghini. Lo stesso Giovanni Pascoli sospetterà anche dell'ingegnere Baccharini, che era stato Ministro dei Lavori Pubblici, definendolo “amico intimo di Cacciaguerra”. Nel periodo successivo al delitto, il principe si recherà molte volte alla Torre, acquisterà terreni su terreni ascoltando i consigli di Petri e Cacciaguerra, concluderà compravendite con il marchese Guiccioli nonché con lo stesso Cacciaguerra. Estenderà il suo latifondo fino al mare, apporterà migliorie e nuove co-

---

<sup>21</sup> Su questa vicenda bisogna leggersi il fondamentale volume di Rosita Boschetti, *Omicidio Pascoli, Il Complotto*, ed. Mimesis, Milano-Udine 2014, nonché il n. 111/2017-2018 della rivista “Romagna arte e storia”. Tuttavia il romanzo di Maurizio Garuti, *Il segreto della cavallina storna* (ed. Minerva, Bologna 2019), sostiene la tesi, basata su testimonianze parentali dirette e su altre conoscenze, che Ruggero Pascoli approfittò del suo ruolo di fattore per abusare di una giovane contadina già sposata, di nome Giannina, che dal suo podere Roncolo, in San Giovanni in Compito (nei pressi di Savignano sul Rubicone), appartenente ai conti di Gualdo, aveva sconfinato per andare a spigolare altrove il frumento lasciato per terra dopo la mietitura. Lui la colse sul fatto casualmente e ne approfittò minacciando di escomio tutta la famiglia di lei. Dal rapporto nacque poi una bambina che morì di una qualche malattia quand'era ancora in fasce. Quindi dalla fine del giugno 1867 al 10 agosto i parenti di lei pensarono a come vendicarsi dell'oltraggio. L'assassino sarebbe stato suo marito, Silvestro Manfredi, aiutato da un cacciatore, Geppè Davolio, di Savignano, che detestava il fattore in quanto aveva dato fuoco al suo capanno per la venagione.

struzioni in tenuta, come se dopo la morte di Ruggero Pascoli si fosse aperta una nuova era, più moderna, giovane e innovativa come lo era il nuovo agente dei Torlonia, all'epoca poco più che trentenne.

Giacomo Pascoli, fratello maggiore di Giovanni, in punto di morte cercò di dire ai fratelli qualcosa sul padre, ma invano, a causa dell'ingrossamento della lingua. Le cronache del tempo parlano della sua improvvisa morte causata dal tifo ma diversi elementi portano a credere che anche Giacomo fosse stato assassinato, per avvelenamento.

Pare che molti anni dopo l'omicidio gli stessi sicari avessero ricattato Cacciaguerra a più riprese, tanto da arrivare a liti tra le famiglie Pagliarani e Dellarocca. Nel 1891 Pagliarani verrà ucciso a San Mauro, in piazza, davanti a moltissimi testimoni: l'assassino, Salvatore Zani, verrà incredibilmente assolto per legittima difesa, nonostante tutti avessero testimoniato che si trattasse di omicidio premeditato. Probabilmente anche questo delitto fu commissionato dallo stesso Cacciaguerra, stanco dei continui ricatti del sicario. Cacciaguerra morì nel 1916, l'anno in cui furono mandati al macero i tre processi contro ignoti del delitto Pascoli.

La famiglia di Ruggero fu comunque costretta ad abbandonare la Torre per la casa materna di San Mauro, che venderanno qualche anno dopo, per le molte difficoltà economiche (la moglie di Giacomo, il primogenito di Ruggero, dopo la morte del marito, li mandò praticamente in rovina pretendendo la parte di eredità).

Dal 1867 al 1870 si consumò definitivamente la tragedia dei Pascoli. Alla morte di Ruggero la moglie Caterina, che s'era unita a lui nel 1849, sopravvisse solo pochi mesi e poco più tardi morirono i figli Margherita (1868), Luigi (1871) e Giacomo (1876). Altri due figli erano già morti nel 1862 e 1865, per questo nella poesia, riferendosi al fratello Giacomo, il poeta dice ch'era il primo di otto figli. Pascoli, nato nel 1855, era stato il quartogenito di dieci figli.

### **Parafrasi**

Nella Torre (della tenuta Torlonia di San Mauro) era già calata la notte. Si muovevano (per il vento) i pioppi del Rio Salto (affluente del Rubicone).

I cavalli normanni stavano ai loro posti, masticavano la biada facendo rumore. Là in fondo c'era la cavalla, selvaggia, nata fra i pini sulla salata spiaggia (del ravennate); che nelle narici aveva ancora gli spruzzi dell'acqua e le urla nelle orecchie (i rumori del mare).

Sulla greppia (mangiatoia) mia madre aveva appoggiato il gomi-

to e le diceva a bassa voce: "O cavallina, cavallina storna<sup>22</sup> che portavi colui che non c'è più (il marito ucciso), tu obbedivi ai suoi gesti e alle sue parole. Egli ha lasciato un figlio piccolo (Giacomo), il primo di otto, che non è mai andato a cavallo. Tu che corri veloce, tu obbedisci alla sua piccola mano. Tu hai nel cuore la vegetazione marina, dai retta alla sua voce bambina".

La cavalla volse la sua testa magra verso mia madre che diceva sempre più a bassa voce: "O cavallina, cavallina storna, che portavi colui che non c'è più, lo so che lo amavi veramente! Con lui in quell'istante c'eri solo tu e la morte. Tu che sei nata tra i boschi, le onde, il vento, nel tuo cuore spaventato, sentendo il laccio nella bocca che tiene il morso, corresti via. Con calma seguitasti per il tuo percorso perché morisse in pace".

La magra lunga testa era accanto al dolce viso di mia madre che piangeva. "O cavallina, cavallina storna, che portavi colui che non c'è più... Oh! due cose egli avrà pur detto! E tu le hai capite, ma non le puoi dire. Tu con le briglie sciolte tra le zampe e negli occhi lo sparo, con negli orecchi l'eco del colpo, prosegui la tua via tra i pioppi: lo riportavi a casa per il tramonto perché noi sentissimo quello che aveva da dire".

Stava ferma con la testa alzata. Mia madre le abbracciò il collo: "O cavallina, cavallina storna, riporta colui che non c'è più! A me, colui che mai più tornerà! Tu sei stata buona... ma non sai parlare! Tu non lo sai fare, poverina; altri che potrebbero non osano parlare. Oh! ma tu devi dirmi una cosa! Tu hai visto l'uomo che l'ha ucciso, lui è ancora nei tuoi occhi. Chi è stato! Ti dico un nome. E tu fammi un cenno. Dio t'insegna a farlo".

Ora i cavalli non mangiavano: dormivano sognando la strada (il tragitto percorso in giornata), non calpestavano la paglia: dormivano sognando il rumore delle ruote.

Mia madre alzò nella notte un dito e disse un nome... Risuonò un forte nitrito.

### **Suggerimenti e mistificazioni nella *Cavalla storna***

*La cavalla storna*, del marzo 1903, ha sempre avuto un fascino particolare, che la rende molto commovente, il fatto cioè di saper trasfor-

---

<sup>22</sup> La cavalla, detta "storna" a motivo del mantello grigio-scuro con piccole e numerose macchie bianche che la rendevano simile al piumaggio di uno storno, era nata nei pressi di Ravenna, tra una pineta, ed era docile solo nelle mani del suo padrone, Ruggero, padre del Pascoli. Dopo il delitto pare che avesse accettato di farsi guidare dal figlio primogenito Giacomo, appena quindicenne.

mare una tragedia (l'assassinio del padre del poeta, Ruggero Pascoli), compiuto il 10 agosto 1867, in una sorta di fiaba popolare, che ad alcuni critici ha fatto venire in mente i canti bretoni, ma che in realtà non è molto distante dalle nenie del mondo rurale nazionale, quelle che i più anziani recitavano ai più piccoli per farli addormentare. Essa è inclusa nei *Canti di Castelvecchio*, dedicati alla madre del Pascoli, mentre la raccolta *Myricae* era stata dedicata al padre (non a caso di questa i *Canti* vogliono essere un prosieguo).

È noto, negli ambienti scolastici, che, non essendovi forti innovazioni linguistiche, generalmente la lirica non viene più scelta nei manuali antologici delle Superiori, benché nel passato venisse considerata un "classico", soprattutto per la scuola dell'obbligo, proprio per la facilità di comprensione e di memorizzazione.

La poesia infatti va recitata come una filastrocca, facendo bene attenzione a misurare il tempo delle pause, dando enfasi alla musicalità dei versi, la cui rima baciata, presente in ogni distico, sembra fatta apposta per essere ricordata anche dalla mente di un bambino. L'unico *enjambement* che dà leggermente fastidio al periodare uniformemente cadenzato degli endecasillabi è quello del verso 7, con quel suo "ancora" a capo, su cui si è costretti a far cadere l'accento, rendendo meno evidente l'assonanza "spruzzi/aguzzi".

Non pochi critici, p.es. Nava e Perugi, hanno evidenziato, giustamente, la presenza qui di significativi modelli omerici, in quanto la tecnica pare quella dell'epos popolare. Si potrebbe anche dire di più. *La cavalla storna* appare come il coro d'una tragedia greca ma con molta più emotività, in quanto il lettore (ma sarebbe meglio dire l'ascoltatore, perché qui l'orecchio deve prevalere sull'occhio), in virtù di inequivocabili indizi, ha immediata la percezione che il poeta stia descrivendo qualcosa di molto personale, evitando a bella posta di cercare un linguaggio ricercato, filosofico, come appunto in quelle tragedie.

Vi è *distacco* solo là dove l'evento pare ineluttabile, come forza misteriosa di un perverso destino, che pesa come un macigno sulla propria percezione di sé, tant'è che la cavalla, subito dopo l'agguato mortale, proseguiva la via "adagio", "perché facesse in pace l'agonia", che è forse il verso più "metafisico" dell'intera poesia. Ma vi è soprattutto profonda *intimità*, poiché qui il soggetto è la cavalla, che umanizza un immenso dolore familiare, un lutto sconvolgente, che viene raccontato all'interlocutore con l'incedere di una ninna nanna, perché si sappia che il poeta, pur non volendo dimenticare una cosa vera (come dice con insistenza nella Prefazione ai *Canti*), ha fatto di tutto per metabolizzarla, lasciando ad altri il compito di decidere se vi fosse o non vi fosse riuscito.

Qui la poesia viene usata come una sorta di macchina del tempo, un "Ritorno a San Mauro" (stando a una sezione dei *Canti*), ovvero a quel periodo in cui la mamma lo addormentava con le sue cantilene (perché da questo si ricava la *forma della lirica*), anche se nel momento della tragedia il poeta aveva già dodici anni. L'identificazione strettissima (di *contenuto esistenziale*) è più con la tenera madre che non con la forte cavalla, che qui simboleggia ovviamente il padre.

Pascoli sta descrivendo un episodio della sua preadolescenza, che gli sconvolse la vita, o che comunque a lui parve sconvolgente, poiché, a partire da quel momento la precarietà economica ed esistenziale lo costringerà a vivere una vita molto diversa da quella che avrebbe voluto o immaginato. Quanto il fatto in sé sia effettivamente stato così imponente nel condizionare il formarsi della sua personalità, o quanto invece abbia influito su questa personalità l'incapacità di vederlo oggettivamente, nel suo contesto sociale e politico, è ancora oggi materia di discussione.

È fuor di dubbio che nell'ambito della famiglia Pascoli non vi fu nessuno, stando almeno alla documentazione resa pubblica, che accettò la tesi del regio prefetto di Forlì secondo cui il delitto andava visto in un più complesso comportamento delle plebi rurali (le Società Segrete di Cesena), intenzionate ad opporsi a quei proprietari terrieri (tra cui appunto l'amministratore Ruggero, ma ve n'erano altri 27!) che, esportando il grano per trarre migliori profitti, affamavano la popolazione locale. Viceversa, per la famiglia Pascoli i due sicari agirono su mandato di chi voleva succedere a Ruggero nel prestigioso incarico: un certo Pietro Cacciaguerra, che però fece fortuna solo dopo essere emigrato in Sudamerica.

Sia come sia gli attori di questa tragedia poeticizzata nella forma della cantilena popolare ambiscono a svolgere un ruolo destinato a *commuovere*, non a ricercare la *verità*. Qui si fa *poesia* non *storia*, anche se l'autore nella Prefazione dice che vuol fare storia attraverso la poesia. In realtà vuole *suggestionare* soltanto, col rischio però di *mistificare*.

I protagonisti vengono descritti secondo diversi piani e angolazioni, spesso tra loro intrecciati, sovrapposti. P.es. la cavalla, che media tra il padre Ruggero, assassinato, e la madre, che chiede conferma sul nome dell'assassino, rappresenta la forza del capofamiglia, lei ch'era stata "selvaggia" (era quella da calesse, la preferita dal padre); ma rappresenta anche qualcosa d'inconscio, quel che Pascoli stesso avrebbe voluto essere, e che in parte era stato nel periodo universitario (quello politicamente il più significativo di tutta la sua vita), una persona sicura di sé, insofferente alle angherie: una superiorità dovuta alla sola forza del carattere, alla personalità intelligente.

Il poeta s'identifica anche con Giacomo, il primogenito che si as-

sumerà la responsabilità della famiglia orfana e che, per la sua morte precoce, non riuscirà nell'intento. Dopo la morte di Giacomo, sarà lo stesso Giovanni a svolgere quel ruolo, ricostituendo il nido familiare con le due sorelle tolte dal convento di Sogliano al Rubicone.

L'amore forte che qui la cavalla provava per il suo padrone, è analogo a quello che il bambino Giovanni provava per suo padre, identico a quello ch'egli pensava/sperava/chiedeva d'avere da parte del padre. Nei confronti del quale però (ma anche nei confronti della madre e del fratello Giacomo e di tutta la famiglia) il poeta si sente in colpa, poiché la giustizia non ha fatto il suo corso, visto che dopo un quarto di secolo egli deve ancora affidarsi al sotterfugio dell'animale intelligente per rivelare il nome del mandante (a chi "non osa" neppure pronunciarlo per timore di conseguenze).

La cavalla rappresenta, nella poesia – secondo le intenzioni del suo autore –, la parte offesa che non può opporsi, il simbolo dei ceti deboli che attendono giustizia, che subiscono torti da parte dei prepotenti. Pascoli qui si serve di un difetto della giustizia giuridica per evitare delle considerazioni storiche, per le quali, se le avesse fatte, la cavalla avrebbe dovuto rappresentare non l'oppresso ma l'oppressore, non il proletariato buono, incapace di difendersi, ma il tutore degli interessi padronali, la cui bontà d'animo non avrebbe mai potuti metterli in discussione.

Una vicenda storica può essere mistificata celando le vere motivazioni dell'agire e soprattutto attribuendo tutti i torti a un solo protagonista della stessa. In tal senso si può dire che qui si sta raccontando soltanto un sogno, in cui il poeta, tornato bambino, rivede la madre che accarezza l'unico testimone del delitto (nella realtà invece ve ne fu più di uno, tant'è che i sicari furono individuati, ma senza conseguenze). La cavalla, che "capisce, è buona, ma non sa ridire", è come un'istanza di autenticità repressa, soffocata. Ha consapevolezza delle cose ma non può far nulla per cambiarle. Che cosa rappresenta essa se non la vita stessa del Pascoli?

La verità può essere detta solo nel sogno e la madre che la cerca pensa di poter parlare tranquillamente con un animale, come nelle fiabe. Anzi nel finale s'intravede una certa *suspence*, che ricorda un giallista molto caro a Pascoli, Edgar Allan Poe, che in un suo racconto, *Il gatto nero*, fa sì che sia un animale a svelare il nome dell'assassino. Infatti la rivelazione avviene subito dopo che gli altri cavalli (quelli normanni, da soma, da tiro) han finito di far rumore mangiando la biada (rompendo i chicchi d'avena con le forti mandibole) e calpestando il selciato con gli zoccoli vuoti, mentre stanno sognando "il bianco della strada", "il rullo delle ruote". In quel silenzio agghiacciante la cavalla fa la parte del testi-

mone in grado di parlare unicamente a chi è in grado di ascoltarla. La sua testa non è più "scarna", cioè magra, affusolata, ma "fiera", cioè consapevole della propria superiorità non solo rispetto agli altri cavalli ma anche rispetto a tanti esseri umani, qui ritenuti vili, codardi.

Solo una donna, novella Maria che schiaccia la testa al serpente, è capace di tanto, la madre del poeta, che qui rappresenta la coscienza della verità sepolta, saputa ma taciuta, detta privatamente ma negata pubblicamente. L'assassino è noto solo ai parenti del morto, per tutti gli altri è solo un sospettato.

Questo spiega anche il motivo per cui i riferimenti contestuali del crimine siano stati ridotti al minimo: una tenuta agricola denominata "Torre", cui si accede vedendo in lontananza un lungo viale alberato di pioppi, che fiancheggia un fiumiciattolo, il rio Salto (affluente del Rubicone). Che la tenuta fosse signorile lo si comprende dalle "poste" dei cavalli normanni. Non è importante dire che ci si trova nei pressi di San Mauro (oggi Comune di San Mauro Pascoli). Se avesse scritto "c'era una volta una grande villa principesca", sarebbe stato lo stesso. La favola potrà diventare storia soltanto quando un giorno si saprà la verità, ma quel giorno avremo perduto la poesia, cui si concede il diritto di avvalersi della finzione anche per celare la stessa verità.

### **Il gelsomino notturno<sup>23</sup>**

Scritta il 21 luglio 1901, ma l'ideazione è degli anni 1897-98. Inserita nella prima edizione dei *Canti di Castelvecchio* (1903). È rivolta all'amico Gabriele Briganti, poeta bibliotecario lucchese, in occasione della nascita del figlio, ma è come se il poeta, che nel 1901 aveva 46 anni, la scrivesse a se stesso, poiché egli s'immagina d'essere uno sposo senza esserlo. Cinque anni prima della stesura della poesia era naufragato il suo progetto di matrimonio con la facoltosa cugina riminese Imelde, ormai trentenne, figlia di Alessandro Morri. In questa decisione influì pesantemente la sorella di Pascoli, Maria, che viveva con lui.

Nel 1895 il matrimonio della sorella Ida l'aveva sconvolto. Scrive da Roma all'altra sorella Maria: "Questo è l'anno terribile, dell'anno terribile questo è il mese più terribile. Non sono sereno: sono disperato. Io amo disperatamente angosciosamente la mia famigliola che da tredici anni, virtualmente, mi sono fatta e che ora si disfà, per sempre. Io resto attaccato a voi, a voi due, a tutte e due: a volte sono preso da accessi furori d'ira, nel pensare che l'una freddamente se ne va strappandomi il cuore, se ne va lasciandomi mezzo morto in mezzo alla distruzione de' miei

<sup>23</sup> Metricamente sono quartine di novenari a rime alterne (abab).

interessi, della mia gloria, del mio avvenire, di tutto!".

E s'aprono i fiori notturni,  
nell'ora che penso a' miei cari.  
Sono apparse in mezzo ai viburni  
le farfalle crepuscolari.

L'erotismo presente in questa poesia viene da un lato smorzato dai continui parallelismi con la natura, dall'altro invece viene per così dire drammatizzato dai riferimenti a pregresse esperienze personali che, nella mente del poeta, incideranno pesantemente e in maniera irreversibile sulla sua vita affettiva, sulla possibilità di vivere un'esistenza normale, di sposo e padre.

I primi due versi sono in tal senso molto eloquenti: la metafora dei gelsomini che s'aprono (in riferimento all'attività sessuale coniugale) fa da pendant alla tristezza del poeta che, proprio nel momento in cui le coppie si amano, si sente indotto a pensare ai suoi "cari", morti e sepolti.

Mentre gli altri vivono il *presente*, con la sua gioia, egli si sente costretto, dalle vicende della sua vita, a pensare con tristezza al *passato*, al fine di trovare una motivazione convincente al proprio forzato celibato.

Il poeta è una farfalla crepuscolare che reca sul dorso una macchia scura a forma di teschio e che s'aggira fra i viburni, che – come dice Debenedetti<sup>24</sup> – "hanno odore dolceamaro, pungente, evanescente, che mescola alla propria fragranza qualcosa di vischiosamente vivo".

Da un pezzo si tacquero i gridi:  
là sola una casa bisbiglia.  
Sotto l'ali dormono i nidi,  
come gli occhi sotto le ciglia.

Le descrizioni dei fenomeni naturali non sono solo metafore dell'amore coniugale, ma anche il modo che il poeta predilige per poterne parlare.

Non c'è quindi solo il tentativo di mitigare, con maestria ed eleganza poetica, una rappresentazione che avrebbe potuto apparire audace, ma c'è anche la pena, la frustrazione di un uomo che ha vissuto i rapporti con le sorelle secondo atteggiamenti piuttosto ambivalenti, tra la responsabilità materiale e lo scrupolo morale.

---

<sup>24</sup> G. Debenedetti, *L'impressionismo dell'invisibile: amore e mito*, in *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1979.

Dai calici aperti si esala  
l'odore di fragole rosse.  
Splende un lume là nella sala.  
Nasce l'erba sopra le fosse.

L'allusione è un artificio retorico non solo per parlare di un "bello" da non rendere troppo esplicito, ma anche per svelare (non troppo) un proprio dramma interiore, che è una sorta di complesso d'inferiorità come uomo. L'amore qui è volutamente associato alla morte, proprio perché il poeta fa della morte del padre un impedimento alla realizzazione della propria esigenza d'amore.

Due versi persuasivi illuminano una situazione insieme patetica e tragica:

*Splende un lume là nella sala.  
Nasce l'erba sopra le fosse.*

Il punto che li separa ha un che di terribile. Non dev'essere parso molto piacevole al Briganti leggere queste righe. Sembrano quasi un atto d'accusa contro il mondo, contro un destino che crudelmente, senza validi motivi, ha voluto assegnare ad altri la felicità e al poeta solo la pena e la tortura interiore.

Un'ape tardiva sussurra  
trovando già prese le celle.  
La Chiocchetta per l'aia azzurra  
va col suo pigolio di stelle.

Pascoli si paragona esplicitamente a un'ape notturna che, pur cercando l'amore coniugale, non lo trova. Sull'impossibilità di un erotismo coniugale s'impone la realtà di un erotismo metaforico, fantastico, in cui l'immagine delle Pleiadi, talmente luminose che a occhio nudo, in una notte serena, se ne possono osservare fino a sei, evoca una riproduzione fisica fittizia.

Ed è questo che lo induce alla regressione infantile, alla valorizzazione del sentire ingenuo, innocente, primitivo, come se l'incapacità di compiere il passo decisivo per una vita normale, regolare, e l'impossibilità di sostenere questa esigenza in un tempo indefinito, lo portassero solo a sospirare con mestizia e a desiderare un ritorno agli stadi infantili.

Per tutta la notte s'esala  
l'odore che passa col vento.  
Passa il lume su per la scala;  
brilla al primo piano: s'è spento...

La poesia avrebbe potuto concludersi con questa quartina, poiché l'ultima, quella più esplicitamente erotica, non aggiunge nulla di significativo alle altre. A testimonianza che la poesia spesso rende di più quando il desiderio è frustrato e sa di esserlo e, nonostante ciò, cerca di sublimarsi con immagini ambigue, allusive, che vogliono apparire convincenti anche sul piano semantico.

È l'alba: si chiudono i petali  
un poco gualciti; si cova,  
dentro l'urna molle e segreta,  
non so che felicità nuova.

Il mero simbolismo dell'ultima quartina non ha il pathos delle altre. È come se il poeta volesse dire che dopo l'amplesso segue la stanchezza... Come per dimostrare, a se stesso e al suo interlocutore, che "lui lo sa".

Al Briganti nacque Dante Gabriele Giovanni: gli aveva dato sia il nome del pittore e poeta Dante Gabriel Rossetti, sia quello dell'amico Pascoli. Così il poeta scrisse in una nota ai *Canti di Castelvecchio*: "E a me pensi Gabriele Briganti risentendo l'odor del fiore che olezza nell'ombra e nel silenzio: l'odore del gelsomino notturno. In quelle ore sbocciò un fiorellino che unisce (secondo l'intenzione sua), al nome d'un dio e d'un angelo, quello d'un povero uomo: voglio dire, gli nacque il suo Dante Gabriele Giovanni".

### **La via ferrata<sup>25</sup>**

Pubblicata nel 1886 per le nozze dell'amico Severino Ferrari (che il Pascoli chiamava scherzosamente "Ridiverde" e con cui intrattene per tanti anni un fitto rapporto epistolare), poi fu stampata su vari periodici, infine nella seconda edizione di *Myricae* (1892).

Tra gli argini su cui mucche tranquillamente pascono, bruna si difila

---

<sup>25</sup> Il metro è un madrigale in endecasillabi, formato da due terzine, legate dalla rima centrale, e da una quartina, secondo lo schema aba, cbc, dede.

la via ferrata che lontano brilla;

Nelle bozze di questa poesia non c'erano mucche ma pecore, una sola mucca e persino un asino zoppo. Come si può notare il poeta ha tolto tutto mettendo la mucca al plurale.

Dev'essere stata una scelta quasi obbligata (idealmente) se è poi arrivato ad accettare, per amor di rima, la frantumazione dell'avverbio, che stilisticamente lascia molto a desiderare.

Perché questa soluzione, visto che quelle abbozzate non erano affatto da scartare? "Fra' terrapieni sopra cui tranquilla / qualche pecora pasce, si difila", oppure "Tra gli argini, su cui pasce tranquilla/ la mucca, bruna si difila".

Di regola un poeta non arriva mai a sacrificare il senso di ciò che voleva dire in nome di una formale regolamentazione del metro. Anche qui, d'altra parte, l'organizzazione sintattica, metrica, ritmica e fonica del madrigale è venuta emergendo in tempi successivi all'idea di fondo, ch'era quella di mettere in antitesi una scena agreste ("tranquilla") con una moderna (che tranquilla non è).

Il poeta ha voluto operare consapevolmente una scelta stilisticamente dolorosa, proprio per non venir meno all'idea di risaltare il contrasto tra passato e presente: contrasto che sarebbe risultato poco convincente se al posto delle mucche vi fossero state delle pecore (bucoliche, arcadiche, impersonali) o soltanto una mucca isolata o un poco significativo asino claudicante.

Un gruppo di mucche al pascolo rappresenta meglio la vita rurale, soprattutto il lato "domestico" di questa vita. È proprio grazie a queste mucche che nel contesto della poesia si può comprendere meglio la trasformazione del *pathos* della comunità rurale da *tranquillo* a *dolente*, perché urbanizzato.

e nel cielo di perla dritti, uguali,  
con loro trama delle aeree fila  
digradano in fuggente ordine i pali.

Il "cielo grigio" o "color perla" delle bozze è diventato, semplicemente, con una scelta indovinatissima, "cielo di perla", cioè bianco sporco, smorto e non azzurro o bombato di nuvole bianche. Segno quindi anch'esso di un progresso ambiguo, poco convincente.

In ciò l'ordine dei pali telegrafici (nell'abbozzo la poesia era intitolata "Il telegrafo") non può essere "lineare" ma "fuggente". Non è solo il fatto che per effetto ottico-prospettico essi sembrano rimpicciolirsi (di-

gradando), ma anche quello ch'essi rappresentano un ordine apparente, eticamente illusorio, socialmente effimero, precario.

L'ordine vero sono le mucche che "pascono" tranquille, tra gli "argini", indicanti anch'essi delle file ma naturali, forse qui visti come tentativo di difendersi da un progresso nocivo o estraneo alla natura.

Qual di gemiti e d'ululi rombando  
cresce e dilegua femminil lamento?  
I fili di metallo a quando a quando  
squillano, immensa arpa sonora, al vento.

Il treno è lo stesso che ha già visto il Carducci e che vedranno i futuristi, ma quale diversità! Qui il suo fischio non è certo un grido di vittoria, né il suo cammino un segno del progresso.

Il "femminil lamento" del suo incedere è presente in tutte le stesure manoscritte ed è proprio questo il leit-motiv dell'intera poesia.

I "gemiti e gli ululi" del treno sono messi in forma interrogativa, proprio perché non vi sono certezze nel progresso, ma solo senso problematico. Non sono fischi roboanti, ma lamenti. Sembra di sentire la sofferenza dell'alienazione borghese, sembra di osservare l'andatura ciclica delle crisi del capitale, con la curva delle sofferenze che sale e scende ("cresce e dilegua").

Il paragone dei fili telegrafici con un'arpa (eolia) che suona al vento si ritrova in alcuni poeti romantici inglesi e francesi; in Italia fu ripreso dal Boito. Qui però non dà semplicemente l'idea di una voce lamentosa della natura, ma fa della natura stessa un contraltare del progresso. I "gemiti e ululi" del treno vengono come raccolti dall'arpa e trasmessi al vento. Il socialismo agrario del Pascoli affida alla stessa natura la resistenza contro il progresso del capitale.

È molto suggestivo il fatto ch'esista una volontà poetica capace di trasfigurare le cose (i "fili di metallo") assegnando loro una funzione completamente diversa da quella per cui erano nate. Come se la natura stessa, per potersi familiarizzare con tutte le invenzioni umane, avesse preventivamente bisogno di ricondurle a un'umanità più vera di quella che le ha partorite.

## **Arano**

Al campo, dove roggio nel filare

qualche pampano<sup>26</sup> brilla, e dalle fratte<sup>27</sup>  
sembra la nebbia mattinal fumare,  
arano: a lente grida, uno le lente  
vacche spinge; altri semina; un ribatte  
le porche<sup>28</sup> con sua marra<sup>29</sup> paziente;  
ché il passero saputo in cor già gode,  
e il tutto spia dai rami irti del moro<sup>30</sup>;  
e il pettirosso: nelle siepi s'ode  
il suo sottil tintinno come d'oro.

\*

In questo madrigale in endecasillabi (contenuto nella raccolta *Myrica* del 1891, ma scritto nel 1886), è potente la descrizione di un aspetto della vita rurale. Non sono poche le parole tecniche usate in soli dieci versi e con una maestria linguistica e stilistica davvero notevole.

Arano in tre: uno spinge le due vacche lente, che fanno il solco con l'aratro; intanto un altro, dietro, semina, e un altro ancora, senza perdere tempo, prima che arrivino gli uccelli, ricopre il solco col seme dentro.

In realtà un passero "esperto" li sta spiando, perché sa che non riusciranno a ricoprire tutti i semi, e lui ne mangerà qualcuno molto facilmente (senza esserselo guadagnato, senza aver lavorato). Nel contempo un pettirosso se la canta, del tutto ignaro dell'umana fatica.

Qui vengono citati due uccelli, ma nella la sezione specifica che contiene la poesia (*L'ultima passeggiata*) vi è un insieme di animali tipici della campagna: mucche, asini, cavalli, maiali, galline, cani, tra cui vari uccelli: lodola, cuculo, rondini, rondoni, tordi, beccaccini, merli... Pascoli è precisissimo nel distinguerli: non era solo un ottimo botanico ma anche un esperto ornitologo e un amante degli animali in generale, specie quelli domestici. Probabilmente la sezione l'intitolò così perché dopo la giovanile esperienza rurale, interrotta dall'omicidio del padre, e dopo quella universitaria, egli aveva intrapreso la carriera di docente. Quella è

---

<sup>26</sup> Sono foglie della vite, qui rosse perché tra ottobre e novembre, dopo la vendemmia.

<sup>27</sup> Sono cespugli di confine ai bordi del campo, forse pieni di rugiada, che il sole trasforma in nebbiolina.

<sup>28</sup> Sono i cumuli di terra tra solco e solco durante l'aratura, usati per ricoprire i solchi stessi che contengono i semi.

<sup>29</sup> Strumento di lavoro simile alla zappa.

<sup>30</sup> Altro nome del gelso.

stata l'ultima passeggiata "oziosa", da spettatore, in quanto non era lui che lavorava i campi.

Generalmente i critici parlano di quadretto idillico, dove i rapporti tra uomo e natura sono sereni, pur nella fatica del lavoro: quest'ultima e la malinconia della stagione contrastano nettamente con la vitalità del passero e del pettirosso.

In realtà i contadini rappresentano l'etica rassegnata, stoica, che accetta la sofferenza, la fatica come un destino ineluttabile (la seconda strofa è colma di verbi che indicano appunto una fatica non solo fisica ma ancestrale). Invece il passero rappresenta l'immoralità di chi vuol vivere sulle spalle altrui, mentre il pettirosso è l'ingenuità incosciente, irrazionale, fanciullesca, di chi non si preoccupa di nulla e vuol godersi la vita per quello che è, senza curarsi neppure del proprio sostentamento.

Il pettirosso è quello che il Pascoli avrebbe voluto essere, quello che era, da adolescente, nella tenuta di Villa Torlonia, quando il padre ne era amministratore. I contadini sono quello che lui è diventato facendo l'insegnante: i muli della storia. Il passero quello che i parenti sono stati per lui nella sua vita, relativamente agiata, da cattedratico: approfittatori e ingrati. E lui sa, proprio come quei contadini, che non potrà farci nulla, poiché incombe su di lui un destino ineluttabile, come nelle tragedie greche.

È sulla base di queste considerazioni che andrebbe evitato assolutamente di definire questa una poesia "decadente" o "crepuscolare", in quanto attinente a una civiltà, quella contadina, uscita sconfitta dalla storia del capitalismo nazionale emergente. *Arano* è in realtà una poesia introspettiva e simbolica, e il simbolismo, che pur parte sempre, nel Pascoli, da un vissuto esistenziale e amarissimo, pretende di avere un respiro universale. È l'umana condizione che qui il poeta vuole rappresentare: la sofferenza degli uni, la massa lavoratrice, che non ha alcuna possibilità di mutare il corso degli eventi, e il godimento degli altri, i pochi.

I due uccelli non appartengono a una "natura matrigna", poiché per il Pascoli la natura è sempre "benigna": semmai è la storia ad essere "matrigna". Essi in realtà appartengono alla storia non meno che i tre coltivatori: solo che sono su versanti opposti, ed è questo conflitto che rende il lavoro una fatica assurda, la terra un peso insopportabile.

Certo, il poeta non spiega le ragioni di questo conflitto sociale, in quanto si limita a constatarlo, come un fenomenologo della vita campestre. Ma è solo qui che sta il limite della poesia, non nella descrizione della sofferenza, che resta vivida e molto originale, stilisticamente, rispetto ai tempi. Tra lui e il D'Annunzio, solo per fare un esempio, vi è in tal senso un abisso.

## L'Ulisse di Pascoli

L'interpretazione che Giovanni Pascoli dà delle vicende di Ulisse, e in particolare quella dell'incontro col pastore nell'isola di Polifemo, rappresenta un *unicum* in tutta la storia della letteratura italiana. Che, forse a motivo della sua originale controtendenza, è stato, si potrebbe quasi dire, pervicacemente taciuto dalla critica letteraria nazionale, tenuto nascosto nei cassetti delle cose che non si possono dire o raccontare, pena il rischio di trovarsi in scomode posizioni, difficilmente giustificabili al cospetto della cosiddetta "cultura dominante".

La suddetta interpretazione (che in Pascoli è esclusivamente poetica) fu in origine prodotta in vari poemi, pubblicati su riviste prestigiose, poi raccolti in un'unica edizione, dal titolo *Poemi conviviali*, che i critici, se si escludono il grande Gianfranco Contini e Maurizio Perugi, uno dei suoi discepoli (e di recente Mario Pazzaglia, con la monografia su *Pascoli*, ed. Salerno, Roma 2002), han sempre considerato, a torto, come produzione minore del poeta.

In realtà i *Poemi conviviali* sono uno dei libri più intensi del Pascoli, chiudendo essi definitivamente il filone romantico che aveva attraversato tutto l'Ottocento, e ponendo le basi, modernissime, di una poesia realistica, scevra da qualsivoglia mitologia, lontanissima da illusioni e retoriche d'ogni forma. È stato detto, in tal senso, che i suddetti *Poemi* pensano la stessa "classicità" come una "mostruosa, culturale allucinazione".

31

Ciò che ora si vuole commentare sono soltanto i canti XVIII (*L'isola delle capre*), XIX (*Il Ciclope*), XX (*La gloria*) e i primi passi del XXI (*Le Sirene*) del poema in XXIV canti, *L'ultimo viaggio*, in cui il poeta s'immagina, combinando – come lui stesso dice – Omero, Dante e Tennyson, che Ulisse sarebbe partito, già vecchio, per l'ultimo viaggio, ripercorrendo i luoghi visitati d'un tempo. Un viaggio che l'indovino Tiresia chiese di fare all'eroe greco al fine di placare definitivamente la collera di Poseidone, il cui figlio Polifemo era stato da lui accecato.

Tiresia era stato abbastanza eloquente nell'Ade, dove aveva incontrato Ulisse profetizzandogli che, dopo aver sterminato i Proci, sarebbe dovuto nuovamente partire per mare, verso una terra così lontana che gli abitanti non conoscevano neppure la funzione del remo, tanto che lo scambiavano per un attrezzo agricolo.

"Quando un altro viandante – dice Tiresia – , incontrandoti, dirà

---

<sup>31</sup> Cfr. la prefazione di A. Colasanti, in *Pascoli. Tutte le poesie*, Newton, Roma 2003, p. 517, edizione cui qui si fa riferimento.

che tu hai un ventilabro [che è lo strumento con cui i contadini ventilavano sull'aia il grano, per separarlo dalla pula, trasportata via dal vento], allora, confitto a terra il maneggevole remo e offerti bei sacrifici a Posidone signore... torna a casa... Per te la morte verrà fuori dal mare..." (*Odissea*, XI).

Il che in sostanza voleva dire che il mercante-militare Ulisse avrebbe dovuto riconciliarsi con la civiltà pacifica del mondo contadino, e poi morire in pace con la propria coscienza.

Ma qui viene il punto. Se tutta la vicenda dell'*Odissea* è nata dall'accecamento di Polifemo, mostruoso rappresentante del mondo agreste-pastorale, perché mai Ulisse avrebbe dovuto sentirsi in colpa? Perché mai avrebbe dovuto temere la collera di Posidone, visto che nel racconto di Omero è detto esplicitamente che, a ragione, l'astuzia trionfò sulla forza, la legge sull'istinto e la religione sull'ateismo?

In realtà l'*Odissea* non avrebbe potuto raccontare quest'ultimo viaggio senza rischiare di scuotere dall'interno la propria struttura architettonica, basata appunto sulla superiorità oggettiva della civiltà schiavile rispetto a quella rurale del mondo primitivo.

La riconciliazione di Ulisse è prospettata da Tiresia come un'esigenza personale dell'eroe, cui questi dovrebbe attenersi per vivere in serenità almeno la propria vecchiaia, quando non avrà più la forza per esercitare il dominio e la ragione non avrà più motivo di agire con frode e inganno.

In tal senso, seppur solo soggettivamente, l'*Odissea* rappresenta un superamento dell'*Iliade*, proprio perché comincia a intravedersi la consapevolezza, in almeno uno dei grandi eroi militari, dei guasti provocati da una civiltà antagonista.

Ed è qui che entra in scena il Pascoli, poeta proveniente proprio dal mondo contadino. Egli non ha pietà dell'Ulisse omerico e ne ridimensiona alquanto le velleità legendarie: da eroe mitico lo trasforma in un disadattato sociale, in un poveruomo senza identità.

Quando Odisseo rivede la terra dei Ciclopi "gli sovvenne il vanto / ch'ei riportò con la sua forza e il senno, / del mangiatore d'uomini gigante" (XVIII, 10-12). E si rivolge, con la mente, all'aedo Femio (cantore della reggia di Itaca, qui già morto), per dirgli che, nel passato, aveva vissuto in quest'isola un momento di "gloria" (più avanti si cruccerà di non riavere Femio nella stessa grotta di Polifemo, a cantare per l'ennesima volta la sua gloriosa impresa).

Al rivedere quell'isola pare gli sia tornata la voglia di fare spacconate, bravate da pirata intellettuale, avido di rapine e di sberleffi ai danni degli ingenui. Proprio come allora dice ai suoi compagni: "le vo-

glio prendere al pastore, / pecore e capre; ch'è, così, ben meglio" (XVIII, 25 s.). E si vanta di due cose: d'aver accecato il ciclope e di non aver subito alcuna conseguenza dalla maledizione che Polifemo gli lanciò, di perdere in mare i suoi compagni e di non ritornare ad Itaca. "Or sappia che ho compagni e che ritorno / sopra nave ben mia dal mio ritorno" (XVIII, 32 s.).

Ulisse vorrebbe comportarsi come allora: attraccare per rapinare il pastore. Raccomanda ai compagni di nascondere la nave, temendo che quello possa colpirla con un masso, come cercò di fare l'ultima volta. E di restarvi di guardia, mentre lui solo, con "Iro il pitocco", sarebbe andato a far visita al "mostro" (si noti l'astuzia di portare con sé questa volta, temendo il peggio, un personaggio del tutto spregevole e insignificante. Iro fu un mendicante di Itaca ucciso dallo stesso Ulisse, perché portava a Penelope i messaggi dei Proci; qui il Pascoli ne fa il ritratto di un ladro affamato e senza scrupoli).

La descrizione della grotta è troppo realisticamente bella per non essere riportata per esteso: "E i due meravigliando / vedean graticci pieni di formaggi, / e gremiti d'agnelli e di capretti / gli stabbi, e separati erano, ognuno / né loro, i primaticci, i mezzanelli / e i serotini" (XIX, 18-23).

Improvvisamente appare una figura del tutto assente nel poema omerico: una donna, la moglie del pastore, in atto di allattare il figlio più piccolo. Lei si mostra subito molto ospitale, ma Ulisse, schiavo dei pregiudizi, compie la prima gaffe e le chiede: "dunque l'uomo [riferendosi a Polifemo] a venerare apprese / gli dèi beati, ed ora sa la legge, / benché tuttora abiti le spelonche, / come i suoi pari, per lo scabro monte?" (XIX, 33-36).

E quella, gentile ma non ingenua: legge, religione, di che parli? "Ognuno alla sua casa è legge, / e della moglie e de' suoi nati è re. / Ma noi non deprediamo altri: ben altri, / ch'errano in vano su le nere navi, / come ladroni, a noi pecore o capre / hanno predate. Altrui portando il male / rischiano essi la vita. Ma voi siete vecchi, e cercate un dono qui, non prede" (XIX, 38-45).

Si noti come l'accento alla "legge" e alla "religione" abbia fatto scattare nella mente della donna (qui la stessa del Pascoli) l'equazione "civiltà=ingiustizia". Ingiustizia che si maschera col diritto formale e con il culto ossequioso degli dèi: la civiltà di pochi truffatori che vorrebbero campare a spese di molti onesti lavoratori.

Ma Pascoli è anche fine psicologo, poiché scrive che Ulisse, al sentire quelle parole, "verso Iro... ammiccò: poi disse: – Ospite donna, ben di lui conosco / quale sia l'ospitale ultimo dono" (XIX, 46-48). Ulis-

se saccente, che presume di sapere... Ulisse ironico, che "ammicca", che sa come raggirare i gonzi e quindi anche quella povera contadina e pastorella.

Ad un certo punto, e siamo alla fine del canto XIX, il pastore torna finalmente dalla campagna, e mentre "Iro in fondo s'appiattò tremando" (XIX, 57), la moglie invece "gli venne incontro, e lo seguiano i figli / molti, e le molte pecore e le capre..." (XX, 2 s.). In mezzo a tutti quei belati, alte grida, fischi, gemiti (XX, 6 s.), "l'uomo vide il vecchio eroe che in cuore / meravigliava ch'egli fosse un uomo" (XX, 9 s.). Il "vecchio eroe", il "superuomo", che non sapeva riconoscere l'uomo comune, normale, naturale, ora viene invitato a mangiare...

Ma Ulisse insiste; era venuto per rubare e se ora non è proprio il caso, che almeno gli sia dato modo di vantarsi della sua prodezza sul ciclope. "Io sapea d'un enorme uomo gigante / che vivea tra infinite greggie bianche, / selvaggiamente, qui su i monti, solo / come un gran picco; con un occhio tondo..." (XX, 17-20).

Il pastore lo ascolta come se parlasse di cose insensate ed è costretto a ridimensionarlo: "Venni di dentro terra, io, da molti anni; / e nulla seppi d'uomini giganti" (XX, 22 s.).

Ulisse insiste nella descrizione dell'occhio e, in particolare, sul fatto che Polifemo era un uomo così grande da poter scagliare delle pietre in mare, dall'alto di una montagna.

Ma il pastore non ha voglia d'ascoltare favole e, rivolgendosi alla moglie, le chiede di fargli mente locale: "Non forse è questo che dicea tuo padre? / Che un savio c'era, uomo assai buono e grande / per qui, Tellemo Eurymide [un profeta che viveva tra i ciclopi], che vecchio / dicea che in mare piovea pietre, un tempo, / sì, da quel monte, che tra gli altri monti / era più grande; e che s'udian rimbombi / nell'alta notte, e che appariva un occhio / nella sua cima, un tondo occhio di fuoco..." (XX, 34-41).

Dunque un semplice vulcano in eruzione. Di che parla Ulisse? Vaneggia come un mitomane? O forse si son rivoltate le parti ed è il pastore che lo prende in giro?

Ulisse però non demorde e di nuovo domanda: "E l'occhio a lui chi trivellò notturno?" (XX, 43). "Ed il pastore ad Odisseo rispose: / Al monte? l'occhio? trivellò? Nessuno. / Ma nulla io vidi, e niente udii. Per nave / ci vien talvolta, e non altronde, il male" (XX, 45-47).

Quindi se accecamento ci fu, nessuno più lo ricorda. In tutta semplicità il pastore ha smontato non solo la mitologia classica, ma anche le fantasticherie intellettuali e politiche di quanti con l'inganno vorrebbero dominare il mondo.

Ci piace immaginare che il pastore sia stato talmente furbo da usare la parola "nessuno" nello stesso identico modo in cui la usò Ulisse per ingannare Polifemo. Se "Nessuno" ha fatto qualcosa, perché "Qualcuno" dovrebbe ricordarlo?

Ma non vogliamo forzare i testi: qui piuttosto sembra che il pastore svolga la parte di uno psicanalista che lascia parlare il proprio paziente affinché si liberi delle proprie ossessioni.

Sarebbe comunque interessante immaginare, in chiave surreale, che il pastore sia lo stesso Polifemo, che Ulisse, da vecchio, rivede com'egli era sempre stato: un semplice pastore di pecore, e che solo un interesse di parte aveva voluto trasformare in un mostro orrendo. Il racconto del Pascoli è così moderno che potrebbe essere proseguito in mille modi diversi. Senza considerare ch'esso si conclude addirittura in maniera comica, allorché, concluso il dialogo tra i due, "dal fondo Iro avanzò, che disse: / – Tu non hai che fanciulli per aiuto. / Prendi me, ben sì vecchio, ma nessuno / veloce ha il piede più di me, se debbo / cercar l'agnello o rintracciare il becco. / Per chi non ebbe un tetto mai, pastore, / quest'antro è buono. Io ti sarò garzone" (XX, 48-54).

Non ci è dato sapere dal Pascoli che fine fece questa curiosa richiesta, ma se questi sono i valori della civiltà mercantile, se questa è la dignità di chi segue le leggi e i culti religiosi, è facile immaginarselo.

Nei primi versi del canto XXI sta la mesta partenza di Ulisse dall'isola dei Ciclopi: le presunte verità dell'eroe sono state duramente mortificate, ed egli ora è solo, chiuso nella sua tristezza. "E il cuore intanto ad Odisseo vegliardo / squittiva dentro, come cane in sogno: / Il mio sogno non era altro che sogno; / e vento e fumo. Ma sol buono è il vero" (XXI, 13-16).

Omero aveva mentito, ma il cantore Femio gli aveva fatto da eco tante di quelle volte che persino l'attore principale di questa epopea s'era convinto che la finzione fosse realtà, come un attore hollywoodiano che s'immedesima talmente nella parte da non sapere più chi è.

### **Pascoli lettore di Manzoni**

Nelle sue lezioni dattiloscritte, che si possono trovare nell'Archivio di Castelvecchio di Barga (Lucca), dedicate al Manzoni, quelle tenute nell'anno accademico 1908-1909 presso l'Università di Bologna, di cui si parla nel n. 16/2004 della "Rivista pascoliana", Giovanni Pascoli, che pur certamente mai s'era entusiasmato della religione cattolica, preferendo di gran lunga la classicità latina, ha parole di particolare apprezzamento per il modo in cui il Manzoni parla della fede. E anzi si meraviglia

che questo "Virgilio cristiano" – come lui lo chiama – non avesse ottenuto sino a quel momento, da parte della critica, il riconoscimento che gli si doveva, lui che in tutta la sua vita aveva mostrato – osserva giustamente il Pascoli – "la crudezza e la ferocia e il danno e il disonore della servitù straniera, facendone risaltare le ruberie, gli stupri tentati o fatti, la peste, la fame, la guerra recata, i bravi e i mendicanti, i don Abbondio e le monache di Monza".

A noi contemporanei può sembrare paradossale che un testo come i *Promessi Sposi*, considerato unanimemente un capolavoro nazionale, secondo solo alla *Divina Commedia*, e praticamente punto di riferimento obbligato in tutte le scuole superiori, al suo sorgere non godesse alcuna simpatia, nonostante il successo editoriale, anche estero, né da parte degli ambienti clericali né da parte di quelli laici politicamente impegnati (liberali o repubblicani che fossero). Gli uni lo giudicavano troppo spregiudicato nel denigrare l'istituzione ecclesiastica (rappresentata da varie figure meschine e di dubbia moralità, come don Abbondio, il padre provinciale e la monaca di Monza); gli altri invece, al contrario, lo ritenevano troppo condiscendente nei confronti della cultura cattolica, coi suoi continui riferimenti alla provvidenza che tutto risolve, alla carità cristiana che tutto perdona, alla non-violenza ipostatizzata, allo spirito di sopportazione che i protagonisti più positivi dimostrano di possedere lungo tutta la storia romanzata. Ci vorranno le lezioni del *De Sanctis* nel 1877 per convincersi dell'abbaglio ideologico con cui s'era esaminata l'opera, e persino il Croce, poco prima di morire, dovette fare ammenda dei propri errori.

Il Pascoli cerca di assumere una via mediana: plaude, da un lato, alla posizione anticlericale del Manzoni, ma dall'altro valorizza la genuinità del suo sentire religioso, specie là dove si può capire che "cristianesimo" e "cattolicesimo" (sottinteso "romano") sono due cose diverse, come poi dirà espressamente nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*. Quel che di Manzoni il Pascoli dice doversi accettare molto tranquillamente è il regime di separazione tra chiesa e stato, secondo i principi del cattolicesimo liberale, analoghi peraltro, su questo punto, a quelli dei maggiori protagonisti politici e intellettuali dell'unificazione nazionale.

Da buon socialista, un po' libertario un po' anarchico, Pascoli non aveva difficoltà a condividere una concezione – quale la manzoniana – che voleva riportare il cattolicesimo nel suo alveo più originale (in senso teologico e cronologico), privo di ambizioni temporali. La stessa spiritualità del cattolico Manzoni possiede in sé qualcosa di così umano – fa capire il poeta, qui critico letterario – che non avrebbe potuto lasciare indifferente neppure una coscienza atea.

Pascoli insomma, sulla scia del De Sanctis, in controtendenza persino col suo maestro Carducci (che vedeva nell'Italia moderata e conformistica molto manzonismo, benché al letterato milanese riconoscesse "un sentimento di cristianesimo democratico e umano"), e lontanissimo dagli ambienti classicisti della sua formazione scolastica (Collegio di Urbino), il cui purismo era così assoluto da indurlo a leggere i *Promessi Sposi* solo nei momenti liberi e di nascosto – Pascoli insomma aveva capito, prima di molti altri, che il Manzoni non era semplicemente un grande scrittore, che aveva introdotto per primo in Italia "il fascino della realtà descrittiva" (ciò che non pochi denigratori gli riconoscevano, benché pochissimi apprezzassero la commistione di poesia e storia), ma che lo era anche per il suo messaggio etico-religioso, al punto che poteva essere paragonato a Dante Alighieri.

Infatti del Manzoni gli piaceva tutto, in primis i continui agganci della sua poesia, del suo romanzo, delle sue tragedie, alle vicende politiche del suo tempo, magari in forma allusiva indiretta simbolica, ma mai astrusa retorica superficiale. Manzoni – al dire di Pascoli – non vedeva contraddizione tra istanza a una patria libera e indipendente e pratica della fede (ciò che invece fece dire a Carlo Cattaneo che proprio per questa ragione il papato avrebbe voluto mettere il Manzoni al rogo).

Osservazioni critiche in stile gramsciano, che sicuramente anche i classici Marx ed Engels avrebbero potuto fare al Manzoni "cristiano", non lo sfiorano neppure. Il socialismo pascoliano, infatti, benché ateo, resta paternalistico e – diremmo oggi – "buonista", come il cattolicesimo manzoniano, e anzi le spinte colonialistiche della sua *Grande Proletaria* paiono una prosecuzione ideale del grande romanzo manzoniano, una sorta di grido di dolore per un Risorgimento incompiuto, tradito dalla stessa borghesia che l'aveva voluto.

\*

Ma ora vediamo, più nel dettaglio, cosa dice del Manzoni il Pascoli accademico. Anzitutto fa una ricostruzione biografica del personaggio sicuramente superiore a tante odierne antologie scolastiche, dove non sempre vengono intrecciati, in maniera così stringente – colpa in questo del purismo crociano – i contenuti delle opere di un autore con le vicende della sua vita personale e del suo ambiente sociale e politico.

Facciamo alcuni esempi. Manzoni si converte al cristianesimo (giansenista) nel 1810 e, per dimostrare questo "risorgimento" della sua anima, due anni dopo scrive l'inno *Risurrezione*, che Pascoli ritiene, di tutti gli Inni, il migliore in assoluto, proprio perché "fatto di getto" e il

più vicino ai *Fasti* di Ovidio.

Avrebbero dovuto esser dodici, gli *Inni*, uno per ogni singola solennità, ma quando arriva alla *Passione*, nel 1814, s'interrompe, perché, finito il regno napoleonico, in seguito alla prima abdicazione dell'imperatore, Milano era rimasta senza governo, essendosi ribellata ai francesi del viceré Eugenio di Beauharnais, che avevano concluso col feldmaresciallo austriaco Bellegarde un armistizio, e siccome Manzoni era anche un uomo interessato alla politica, che agognava la libertà e l'indipendenza nazionale, decise di scrivere la "robusta canzone" *Aprile 1814*, che doveva servire per incitare gli italiani a liberarsi sia dei francesi che degli austriaci. Tuttavia proprio l'insurrezione dei milanesi contro i francesi aveva offerto agli austriaci il pretesto per occupare la città.

Paradossalmente il regno d'Italia, ch'era stato sotto il Beauharnais e che ora si trovava sotto Francesco I, imperatore d'Austria, ricevette un aiuto inaspettato dal regno di Napoli, governato da Gioacchino Murat, che durante i Cento giorni di Napoleone pensò, col suo *Proclama di Rimini* del marzo 1815 (scritto da Pellegrino Rossi, precisa il Pascoli), di tentare per proprio conto l'indipendenza dell'Italia unificata.

La sua sconfitta fu un colpo per il Manzoni (anche in senso letterale, poiché la nevrastenia che lo prese non l'abbandonerà più. Pascoli sa bene che Manzoni soffriva anche di epilessia e agorafobia); sicché il letterato patriota tornò a scrivere altre strofe alla *Passione*, concludendola nello stesso anno.

Pascoli non ha dubbi nel sostenere che, pur di ottenere l'indipendenza nazionale, Manzoni non avrebbe alzato un dito per impedire che Murat cominciasse "con l'invadere e occupare Roma e il territorio della chiesa, anzi!". Per il Manzoni il concetto di "provvidenza" non andava interpretato con rassegnato fatalismo. Anzi, lui voleva essere "il poeta lo scrittore l'apostolo dell'Italia aspettata". Ecco perché scrisse anche *Il Proclama di Rimini*, a mo' di canzone augurale, a favore del tentativo muratiano, esponendosi non poco (proprio nello stesso periodo il Foscolo sceglieva invece l'esilio elvetico).

Pascoli aveva capito che Manzoni non aveva nulla del Rosmini e del Gioberti, non si sentiva un guelfo ma un ghibellino, pur essendo fermamente credente. Religione e Patria erano in fondo gli stessi valori di Mazzini, che non era certo un clericale.

Le *Tragedie* vengono scritte in seguito allo sconforto per il fallimento di Napoleone e di Murat, i quali traspaiono in maniera abbastanza evidente, per chi sa collegare poesia e storia, nei destini del *Conte di Carmagnola* e di *Adelchi*. In particolare nel coro dell'*Adelchi* l'invettiva è contro gli italiani che non hanno sostenuto con convinzione, da prota-

gonisti, i tentativi dei due francesi. I Franchi sono gli austriaci e i Longobardi i francesi. Gli italiani s'illudono che gli austriaci saranno migliori dei francesi, ma "la Santa Alleanza – scrive il Pascoli – aveva liberato l'Italia dal giogo inopportuno dei francesi, non per lasciarla libera, bensì per gravarla di un giogo anche peggiore".

Così nel *Carmagnola* gli italiani non combattono contro lo straniero che li opprime, ma contro se stessi: "il perché non lo sanno nemmeno loro: sono mercenari venduti a un duce venduto". E non si rendono conto che gli austriaci, pur essendo cattolici come loro, pur avendo ricevuto da loro la fede cristiana, non sapranno che farsene quando vorranno dominare l'Italia, anzi useranno la stessa fede cattolica come pretesto per dominarli, cacciando dalle loro menti le velleità laicistiche e giacobine delle armate napoleoniche.

Ecco spiegato il motivo per cui Manzoni decise di scrivere le *Osservazioni sulla morale cattolica* (pubblicata nel 1819). Alle accuse che il Sismondi muoveva agli italiani di meritarsi l'oppressore proprio perché la loro eccessiva religiosità impediva loro di conseguire l'indipendenza attraverso un'insurrezione popolare, Manzoni obietta che non gli italiani sono corrotti e tanto meno la religione cristiana, quanto piuttosto chi se ne serve per scopi di privilegio, di conservazione di un mero potere politico autoritario. Il cristianesimo è sempre "col popolo oppresso, e quindi coi ribelli, coi congiurati, coi carbonari, coi mazziniani; e non coi Papisti, cogli Austriacanti, con S. M. Apostolica" – così scrive il Pascoli, convinto di leggere fedelmente il pensiero del Manzoni, senza però rendersi conto che la carica rivoluzionaria del cristianesimo non sta nel cristianesimo in sé ma negli eventi che accadono storicamente, che quando sono eversivi sanno usare il cristianesimo in maniera corrispondente, essendo questa una religione ambigua, che si presta a interpretazioni contraddittorie. Certamente non sarebbe stato possibile pretendere che il Pascoli arrivasse ad apprezzare (anche perché gli erano del tutto ignoti) gli esiti della Sinistra hegeliana, secondo cui il cristianesimo paolino era stato una forma di tradimento del messaggio originario del Cristo.

Il Manzoni comunque torna a infervorarsi durante il primo moto carbonaro in Piemonte, in cui viene proclamata la Costituzione, e scrive l'ode *Marzo 1821*, santificando le sette e i carbonari, benedecendo quanti erano incarcerati nello Spielberg (Pellico, Confalonieri ecc.). Ma a causa del fallimento di quel moto, rinuncia a pubblicarla, non per paura – precisa il Pascoli – ma perché gli appariva uno scherno il cantare un passaggio del Ticino non avvenuto.

Tuttavia, proprio in quell'anno comincia a metter mano al suo capolavoro, in cui mostrerà che la migliore esperienza della fede religio-

sa sta nel popolo oppresso (Renzo, Lucia, Agnese, fra Cristoforo...), e certamente non nei potenti (rappresentati nel romanzo dagli austriaci in panni iberici) e neppure in tutta quella accozzaglia di opportunisti e fiancheggiatori che non hanno coraggio di reagire, perché in fondo amano solo se stessi (don Abbondio, il padre provinciale, la monaca di Monza, il dottor Azzecagarbugli...). La religione, quando vuole essere coraggiosa (cardinale Borromeo), sa anche convertire l'oppressore (Innominato).

Poteva sapere il Pascoli che il Borromeo non era affatto quello stinco di santo descritto nel romanzo? che aveva marcati tratti antisemiti e che si rese responsabile di varie esecuzioni a carico di presunte streghe e di presunti monatti durante la peste? Forse no, però non poteva non sapere che fu proprio quella descrizione paludata, agiografica, fortemente idealizzata del più grande arcivescovo di Milano del Seicento, una delle prime a dividere in due i critici del Manzoni.

Ma qui, come il Pascoli è stato indulgente nei confronti del Manzoni, così noi vogliamo esserlo con lui. E ci piace concludere questo resoconto delle sue lezioni accademiche riportando le sue espressioni più significative.

"Il Manzoni credeva, dunque, che la religione dovesse redimere l'Italia; se questo non si avverò, se nel lungo dramma del Risorgimento italiano, la religione stette dalla parte dell'oppressore contro l'oppresso, non fu colpa, secondo il Manzoni, della religione, ma del suo capo. Il Manzoni è, in questo, erede legittimo di Dante Alighieri che voleva la spada separata dal pastorale, la separazione assoluta di queste due potestà...".

"E il Manzoni, così pio, dice queste parole che meravigliano (e qui si conclude la lezione pascoliana): – Avrebbero fatto assai bene i Papi a rimanersene ad Avignone; l'Italia deve a loro la condizione in cui è".

### **Pascoli politico**

Mingherlino allora, biondo, piuttosto pallido, presentava un insieme di timidezza e di spavalderia; col cappello storto, con una cravatta rossa fiammante si atteggiava un po' a rivoluzionario, mentre aveva pudori da fanciullo, che lo facevano arrossire con la più grande facilità.  
(Giulia Cavallari, compagna di studi di Giovanni Pascoli)

### **Premessa**

Quando in gioventù si è stati rivoluzionari, perché di idee autenticamente democratiche o addirittura socialiste, e ad un certo punto ci si

accorge che i propri ideali non sono realizzabili, almeno non come si sarebbe voluto, e ci si comincia a rassegnare, dandosi delle motivazioni repute "oggettive", le alternative, se si vuole restare un minimo coerenti con se stessi, diventano due: una è quella dei classici del marxismo (Marx ed Engels), che puntarono sull'*analisi scientifica* delle contraddizioni del capitalismo; l'altra è quella *sentimentale*, che mira invece a scuotere le coscienze usando argomenti poetici o narrativi, in cui il cuore prevale sulla mente. E fu questa la strada scelta dal Pascoli, che ebbe precedenti molto illustri, da lui assai studiati, come Dante e Manzoni, ma se ne potrebbero citare a volontà nell'ambito della letteratura italiana, che, come quella russa, s'è sempre fatta veicolo di idee politiche.

Raramente l'Italia degli ultimi due secoli conobbe lo spirito indomito dei rivoluzionari russi, che non si lasciavano impressionare né dal carcere duro della Siberia né dalle esecuzioni capitali. Il fatto è che l'Italia, pur essendo ancora, al tempo del Pascoli, un paese prevalentemente contadino, aveva conosciuto, sin dal Mille, uno sviluppo di idee e comportamenti borghesi, che andavano a incidere negativamente sulle istanze di liberazione. E questo nonostante che la stessa borghesia pretendesse di costituire un'alternativa alla classe possidente dell'aristocrazia, laica ed ecclesiastica.

Il giovane Pascoli, dopo una fase anarchico-insurrezionalista, divenne un socialista rivoluzionario perché, pur provenendo dalla borghesia rurale, s'era improvvisamente trovato declassato, sul piano sociale, a causa della morte del padre e dell'incapacità gestionale (della famiglia) di chi gli subentrò.

Il suo parentado volle comunque assicurargli un'istruzione superiore e, grazie a una borsa di studio, persino universitaria, ma se egli fosse vissuto in un ambiente del tutto contadino, il suo destino, dopo il delitto paterno, sarebbe stato quello del bracciante rurale o dell'operaio di fabbrica, a meno che non avesse voluto fare il teologo tra le fila del clero.

Studiando autonomamente egli invece poté svolgere il ruolo dell'intellettuale di estrazione piccolo-borghese, avvicinandosi alle idee che in quel momento di decollo del capitalismo industriale gli apparivano le più democratiche: non quelle mazziniane che, per quanto repubblicane e anticlericali fossero, non recepivano adeguatamente la natura dei conflitti sociali, ma quelle *socialiste*, dapprima nella forma teorica dell'anarchismo bakuninista, poi in quella pratica del socialismo rivoluzionario, che avrebbe dovuto servirsi degli apparati statali per far valere, in un periodo di transizione, gli obiettivi della rivoluzione.

Il giovane Pascoli visse in un periodo politicamente molto vivace, paragonabile al decennio che va dal 1968 al 1977. L'Associazione In-

ternazionale dei lavoratori, prima organizzazione laica non statale della storia, era stata costituita a Londra il 28 settembre 1864 durante un comizio di solidarietà con la Polonia oppressa. Il programma e lo statuto, elaborati da Marx, indicavano gli obiettivi dell'autoemancipazione, della collaborazione internazionale e della conquista del potere politico da parte del proletariato. L'Associazione, dopo un primo successo a livello europeo, fu poi lacerata da forti contrasti sulla strategia di lotta, che opposero i seguaci di Marx prima a quelli di Proudhon e Mazzini, poi a quelli di Bakunin e Blanqui. Dopo la guerra franco-prussiana del 1870 e la fallimentare conclusione della Comune di Parigi del 1871, il dissidio divenne insanabile e nel quinto congresso tenutosi all'Aia nel settembre 1872 fu decretata l'espulsione degli anarchici bakuniniani, i quali si raggrupparono nell'Alleanza della democrazia socialista, fondata da Bakunin a Ginevra nel 1868. Riunitisi per la prima volta nel 1872 a Saint-Imier, essi tennero in vita fino al 1877 questa Internazionale cosiddetta "antiautoritaria", in quanto contraria a qualunque funzione dello Stato. Il consiglio della Prima Internazionale deliberò invece all'Aia di trasferire la propria sede a New York e quattro anni dopo, al congresso di Filadelfia del 1876, decise il definitivo scioglimento dell'Associazione. Nel pensiero di Marx essa aveva ormai assolto il suo compito e doveva perciò dar luogo allo sviluppo dei partiti operai e socialisti nei singoli paesi.

Il giovane Pascoli, dunque, fu protagonista, prima in Romagna poi in Emilia, della diffusione delle prime idee anarchiche e socialiste apparse sul territorio nazionale. Quando abbandonò la politica attiva per darsi totalmente agli studi e all'insegnamento, trasformò gli ideali del socialismo rivoluzionario in *un'esigenza di giustizia dell'uomo naturale*, cioè dell'uomo che deve anzitutto sviluppare i propri *sentimenti originali*, rinvenibili più facilmente nella coscienza di un bambino, che ancora nulla sa della proprietà privata e della lotta di classe, un fanciullo che ha più possibilità di restare se stesso, puro, innocente, quanto meno si allontana dalla natura.

Il socialismo del Pascoli maturo può essere definito come *umanitario* e *naturalistico*, cioè come la prosecuzione, in un certo senso, del *naturalismo democratico* di Rousseau. Il *fanciullino* non è che la coscienza dell'*Emilio*, passata attraverso lo sviluppo delle idee socialiste, una coscienza che sicuramente difettava di senso della *politica* e della *storia*.

### **Fase giovanile**

Il primo interessamento per la politica Pascoli lo maturò a Rimi-

ni, quando frequentava, nell'anno scolastico 1871-72, la classe seconda del liceo Gambalunga, dove era arrivato dopo essere stato tolto, insieme ai fratelli, dal collegio di Urbino, troppo costoso per le loro finanze dissestate, dopo l'assassinio del padre Ruggero e la scriteriata amministrazione dei beni della famiglia da parte del tutore. Il fratello Luigi gli era appena morto di meningite.

A Rimini egli già dichiarava agli insegnanti di sentirsi leopoldiano e, privatamente, nelle lettere, di professare l'ateismo.

Il caso volle che proprio in quella città si tenne, nell'agosto 1872, il primo congresso dell'Internazionale nella penisola, in cui praticamente il movimento anarchico di Bakunin si costituiva in forma ufficiale, distaccandosi dalla democrazia mazziniana, rivelatasi in tutta la sua pochezza nell'interpretazione dei fatti della Comune di Parigi, e dalle idee del socialismo scientifico di Marx ed Engels, giudicate "autoritarie", in quanto miranti a servirsi delle leve dello Stato per ostacolare la reazione borghese dopo la rivoluzione proletaria.

Il movimento anarchico, favorevole a un'insurrezione armata contro il governo sabauda, riteneva che il popolo potesse essere indotto a insorgere mediante gesti clamorosi, come p.es. il regicidio, l'attentato dinamitardo contro le istituzioni politiche o poliziesche, il sacrificio eroico di qualche martire della libertà. Un popolo che insorge non ha bisogno – secondo gli anarchici – di alcuno Stato per difendersi.

A testimonianza che qualcosa dell'ideologia anarco-socialista rifluì nei suoi studi, vi sono una canzone dell'ottobre 1872, scritta in occasione delle nozze di Anna Maria Torlonia e Giulio Borghese, nonché la satira *Scartabelli di Nebulone scrittore di Romanzi*, contro uno scrittore-giornalista dell'epoca, tale Giuseppe Rovani, molto venale e servile, gran carrierista.

Pur trovandosi molto bene nel riminese, il fratello maggiore, Giacomo, che fungeva da capofamiglia, ritenne opportuno, per contenere le spese, trasferirlo al liceo degli Scolopi di San Giovannino, in Firenze. Fu un'esperienza tristissima, con pessimi risultati scolastici, a parte italiano, latino e greco, dove sempre eccelleva, al punto che dovette ripetere l'anno presso il liceo Monti di Cesena, dove ottenne la licenza nel 1873, dopodiché poté iscriversi al Corso di Belle Lettere dell'Università di Bologna, dopo aver vinto una borsa di studio, insieme ad altri cinque studenti, sotto la direzione del Carducci.

I primi due anni bolognesi furono abbastanza tranquilli, pur nelle ristrettezze economiche. Leggeva assiduamente V. Hugo, De Musset, Shakespeare, Poe, Hartmann, Herzen, Bakunin e gli storici contemporanei, Ferrari, Michelet e Quinet. Conosceva perfettamente (e non è

un'esagerazione) sia il latino che il greco e leggeva tranquillamente testi in inglese e francese. Il suo docente preferito era Carducci. S'interessava non solo di letteratura ma anche di politica, come risulta dal fatto che nel 1875 lo si vede tra i dimostranti inveire contro il Ministro dell'Istruzione Ruggero Bonghi, in visita a Bologna per rendere più severi gli esami biennali. Fu in quell'occasione che, dopo il fermo e l'interrogatorio, perdette la borsa di studio.

Nell'agosto di quell'anno era stato arrestato l'imolese Andrea Costa, fondatore, insieme ai braccianti rurali, del socialismo rivoluzionario romagnolo, ch'era suo amico e compagno di lotta. Proprio negli anni 1874-75 il giovane Pascoli pubblicò le sue prime liriche su riviste letterarie come "Pagine sparse" e "I nuovi Goliardi", sostenute, in questo, dal Carducci, suo ammiratore. Nella poesia *In morte di Alessandro Mori* emerge con forza il suo ateismo.

Tuttavia il 1875 dovette essergli un anno piuttosto drammatico, visto che, sprovvisto com'era di denaro, si vide costretto a interrompere gli studi, vivendo miseramente sino al 1880, e forse non fu un caso che proprio in tale quinquennio egli maturasse una più intensa partecipazione al movimento socialista rivoluzionario. Il proscioglimento del Costa da tutte le accuse (era stato difeso anche dal Carducci), determinerà, a partire dal 1876, un'intensificazione degli incontri del Pascoli con gli internazionalisti. Famose risuonarono le parole che il Costa, a proprio discarico, pronunciò ai giurati della Corte d'Assise: "non è già l'emancipazione della classe operaia solamente quella per cui noi ci adoperiamo, ma l'emancipazione intera e completa del genere umano: perché se le classi operaie devono emanciparsi dalla miseria, le classi privilegiate devono emanciparsi da profonde miserie morali". Ad ascoltarlo non vi era, tra gli studenti che diventeranno poi famosi come politici o come letterati, il solo Pascoli, ma anche Turati, Prampolini, Bissolati, Ferri...

In quello stesso anno, in cui peraltro gli morì l'amato fratello Giacomo, Pascoli pubblicò un manifesto a sfondo politico sul giornale "Colore del tempo", firmato con lo pseudonimo Gianni Schicchi. Allora aveva intenzione di pubblicare un romanzo nichilista, *I dinamisti*, ma la chiusura forzata del giornale glielo impedì. In compenso egli partecipò, sempre a Bologna, al congresso della Federazione emiliano-romagnola dell'Internazionale, presieduto da Costa, il quale, nei primi mesi del 1877, aveva ripreso la pubblicazione del giornale "Il Martello", che negli anni precedenti aveva stampato a Fabriano con Napoleone Papini.

In uno dei primi numeri del "Martello", Pascoli, ch'era già interno alla redazione, pubblicò un sonetto politicamente impegnato, *La morte del riccio*. Il giornale verrà soppresso all'undicesimo numero. Collabo-

rava anche a "Il Nettuno" di Rimini.

Quando Alceste Faggioli morì di tisi, in seguito alla lunga prigionia, Pascoli lo sostituì nella funzione di segretario della Federazione bolognese, nel biennio 1876-77. Nell'aprile del '77, dopo l'arresto di una banda insurrezionale beneventana, capeggiata da Cafiero (il primo a scrivere in Italia un compendio del *Capitale*, edito sulla "Plebe", il giornale di Lodi, apprezzato da Marx ed Engels, con cui la redazione era in contatto), a Bologna scattarono numerosi arresti e si dovette predisporre la fuga di Costa all'estero.

Sciolta per decreto l'Associazione Internazionale, Pascoli, Gian Battista Lolli e altri si riorganizzarono segretamente. Intanto il preside del liceo Comunale di Bologna si lamentava col Carducci per le continue assenze del suo raccomandato, divenuto professore supplente.

Nel giugno 1878 gli esponenti più in vista del socialismo rivoluzionario di Romagna chiedevano ai bolognesi di costituire definitivamente una federazione, eleggendone i rappresentanti. I manifesti politici di questa federazione bolognese, alla cui stesura ovviamente non poteva essere estraneo il Pascoli, venivano giudicati dalla Questura chiaramente sovversivi. Anzi il prefetto di Bologna sosteneva che le sezioni internazionaliste di Forlì, Ravenna, Faenza, Imola e Lugo stavano per convergere sulla città di Bologna e l'organizzatore di questa azione federativa era proprio "il noto Pascoli".

Nell'ottobre dello stesso anno egli partecipò a una riunione in cui si decise che all'arrivo del re Umberto I in stazione, lo si sarebbe dovuto fischiare: una cosa da nulla rispetto all'intenzione che ebbe l'anarchico Passannante, il 17 novembre, di assassinarlo a Napoli, senza però riuscirci. L'*Ode a Passannante*, scritta appunto dal Pascoli, fu sempre rifiutata e misconosciuta dalla sorella Mariù, che curò il lascito testamentario del fratello.

Nel gennaio 1879 la nuova federazione bolognese incaricò Pascoli di dirigere il nuovo giornale socialista. Nel febbraio dello stesso anno si tenne a Borello di Cesena una riunione segreta che indurrà le forze dell'ordine a organizzare il suo assiduo pedinamento.

Dopo l'assoluzione di Cafiero, Malatesta e altri imputati per i fatti di Benevento, furono di nuovo arrestati in massa nel 1879 gli internazionalisti di Bologna, Imola, Cesena, Rimini, Modena..., seguiti dai processi per direttissima nel settembre di quell'anno. Pascoli fu arrestato quando il suo gruppo bolognese di appartenenza, seguendo i carrozzoni che dal Tribunale di Bologna riportavano i detenuti in carcere, emise grida di protesta e di solidarietà.

Da una nota del Ministero dell'Interno alla Prefettura di Bologna

risulta ch'egli era conosciuto anche a Ginevra, come amico personale di Andrea Costa, il quale, infatti, dopo la prigionia francese del 1879, era riparato a Lugano, da dove chiedeva ai compagni romagnoli di passare dallo spontaneismo anarchico di Bakunin alla rivoluzione popolare socialista, coinvolgendo anche gli strati sociali non espressamente proletari, che avrebbero dovuto servirsi delle leve dello Stato per bloccare la resistenza dei capitalisti e degli agrari. La proposta, scritta su "La Plebe", venne accettata, tanto che nel 1881 nascerà a Rimini il partito socialista rivoluzionario di Romagna, che diffonderà poi i propri ideali in tutta la nazione, portando Costa a diventare il primo deputato socialista in Parlamento.

Arrestato per grida sovversive e oltraggio ai carabinieri, Pascoli dovette scontare tre mesi e mezzo di carcere, durante i quali si mise a studiare il tedesco, partendo dal *Faust* di Goethe. Al suo processo del dicembre 1879 intervenne come testimone difensore lo stesso Carducci. Il Pubblico Ministero non poté che ritirare l'accusa e rimetterlo in libertà.

Da allora però il Pascoli, pur cercando di non rinnegare mai la sua fede socialista, non parteciperà più alla vita politica attiva. Anzi fu lo stesso Carducci a convincerlo a riprendere gli studi, confidando nelle sue grandi capacità di filologo e latinista, quelle per le quali gli diventerà di molto superiore.

Poco prima di laurearsi, nel giugno del 1882, con una tesi su Alceo, in letteratura greca, col massimo dei voti e persino con una rarissima lode in filologia, dopo ben nove anni di vita universitaria, Pascoli poté beneficiare di una nuova raccomandazione del Carducci, indirizzata questa volta al preside del liceo di Teramo, affinché lo assumesse come insegnante di italiano, latino e greco, essendo "ottimo e valentissimo".

Proprio in quell'anno lo troviamo redigere un articolo sullo stesso Carducci per il giornale triestino "L'Eco del popolo", i cui redattori, sudditi e ribelli dell'imperatore austriaco, poterono pubblicarlo solo dopo trent'anni. Anche la biografia pascoliana del Carducci rimase per molto tempo inedita.

Quando nel dicembre di quell'anno Guglielmo Oberdan fu impiccato per aver attentato alla vita dell'imperatore Francesco Giuseppe, egli inviò al Carducci un'offerta per il monumento, dichiarando che sarebbe stato disposto a cedere un quarto del proprio stipendio a favore di qualunque iniziativa ricordasse il nome di questo "eroico fratello", ma il Carducci gli rispose che il governo aveva proibito qualunque cosa in suo favore.

Ottenuto l'incarico, il suo primo pensiero andò alle sorelle Ida e Maria, che dai tempi della tragedia del padre si trovavano relegate presso

il convento delle agostiniane di Sogliano al Rubicone: l'idea era quella di ricostituire insieme a loro una piccola parte di quel nucleo familiare ch'era stato sconvolto sedici anni prima. E se nel corso della frequenza universitaria non una parola scrisse sulla tragedia che aveva colpito la sua famiglia, la sua prima pubblicazione, *Myricae*, sarà invece tutta incentrata su tale argomento.

Pascoli vivrà costantemente rivolto al passato, rinunciando persino a sposarsi, anche perché l'ingombrante peso della sorella Mariù gli impedirà sempre di compiere il passo decisivo.

### Fase matura

Nel n. 13/2001 della "Rivista pascoliana", Mario Pazzaglia, parlando delle *Myricae*, ha saputo cogliere perfettamente il punto di transizione dal giovane Pascoli politico a quello maturo letterario, ovvero dal Pascoli social-rivoluzionario e internazionalista a quello populistico e nazional-patriottico.

Le poesie di quella raccolta "rappresentano – egli afferma – un'espressione matura, per il loro *pathos* intimamente aggressivo, anche se ormai soverchiato, sul piano ideologico, da una disperazione esistenziale che non consente di tramutare la denuncia in speranza e resterà sempre di più la causa delle future aporie del pensiero socio-politico pascoliano" (p. 200).

D'altra parte Pazzaglia, e non a torto, non ha mai creduto che il Pascoli giovane, pur essendo passato dall'esperienza anarchico-bakunista a quella marxista rivoluzionaria, avesse il temperamento adeguato per una militanza attiva in un partito proletario combattivo. Pascoli non sarebbe stato in grado di sostituire un Andrea Costa.

E Pazzaglia lo dice espressamente: Pascoli dovette avvertire una certa difficoltà a seguire i giovani rivoluzionari in modi di vita lontani dal persistere in lui d'un certo conformismo borghese (le sorelline disperate per la sua carcerazione; il silenzio, anche in seguito, di loro e di lui sull'episodio..."(ib.). È difficile però dire se il Pascoli maturo abbia rinunciato di più al lato rivoluzionario delle sue idee socialiste giovanili che non all'aspetto *bohémien* con cui le viveva.

Indubbiamente la migliore poesia pascoliana impegnata in senso socio-politico la si ritrova solo all'interno della raccolta *Myricae*, poiché successivamente, quando si pretende di dare ad essa una "funzione civilizzatrice e di rivelazione del vero", come nei *Nuovi poemetti* e in *Odi e Inni* – sostiene sempre Pazzaglia –, Pascoli finisce col cadere in "un pericoloso terreno estetizzante" (specie col suo mito del "poeta-vate"), in

"mitologie esasperate e arbitrarie", ivi incluse le visioni apocalittiche che, in *Una sagra*, vengono mostruosamente concentrate in un unico potere politico ed economico e persino linguistico, in grado di fagocitare qualunque minima espressione della libertà umana. Una visione, questa, che ispirerà il drammatico film *Metropolis* di Fritz Lang.

Dell'ideologia anarco-socialista al Pascoli resterà immutato l'ateismo, che peraltro aveva già maturato leggendo Leopardi. Il socialismo che si trascinerà dietro, praticamente sino alla morte, non andrà oltre una vaga esigenza intellettuale (quella p.es. di difendere gli oppressi dalle contraddizioni del sistema, cfr *Gli eroi del Sempione*), non oltre un sogno irrealizzabile (p.es. difendere la civiltà pre-capitalistica o meglio pre-industriale, in quanto il Pascoli maturo era favorevole alla piccola proprietà contadina). Il suo sarà un "socialismo dal volto umano" o di "socialismo sentimentale", non molto diverso da quello di De Amicis, con cui si cerca di opporre la propria purezza d'animo, la propria ingenua spontaneità ai condizionamenti della vita sociale, sempre più borghese, industrializzata, capitalistica, politicamente autoritaria ed economicamente aggressiva.

Di qui tutta la poetica e l'ideologia, anzi la psico-linguistica del "fanciullino", che ricorda naturalmente quella dell'*Emilio* di Rousseau, ma anche la filosofia di Kant e tutte le teorie psico-filosofiche (di Hartmann, Schopenhauer, Herbart) dedicate all'inconscio, visto non come un sacco dove nascondere le proprie frustrazioni (questa sarà la posizione freudiana), ma come una sorgente d'acqua pura, il cui deserto circostante rende l'attingere sempre più difficoltoso. Lo stesso Leopardi serviva allo scopo, poiché da questi viene al Pascoli il gran rispetto della classicità greco-latina, che per entrambi rappresentava l'infanzia dell'umanità intellettualmente evoluta.

L'idea del "fanciullino" (per la quale il Croce non ebbe riserve nel collocare Pascoli tra i decadenti) è stata la scoperta della "psiche primordiale e perenne", una psiche però idealmente impegnata, in quanto il poeta, se vuole porsi al servizio dell'umanità, non può non essere "socialista", benché non debba necessariamente militare in un partito. Ne *L'Avvento* lo scrive in maniera esplicita: "socialista dell'umanità, non di una classe"; "non sono una bestia da ubbidire alla legge della lotta".

È per questo che lo sguardo del Pascoli è costantemente rivolto al passato, e quando egli tenta d'interpretare il suo presente, proponendo un rimedio ai suoi mali, la lettura resta sempre inadeguata, specie sul versante storico-sociale. Al Pascoli sublime, lirico, commovente, così avvin ghiato alla natura, così pronto a far sue le sofferenze altrui, così generoso e idealista, ha sempre fatto difetto *l'interpretazione oggettiva della real-*

tà, la capacità di vederla nei suoi inscindibili nessi di *struttura* e *sovrastruttura*.

Pur militando per un decennio nel socialismo, non s'è mai interessato di analisi economico-sociale: il passaggio dall'anarchismo al socialismo non ha in tal senso sortito alcun effetto; anzi si può dire che pur avendo accettato l'idea che la rivoluzione non potesse essere oggetto di qualche esaltato, ma solo dell'intero popolo che la sentisse come indispensabile, egli ha continuato per tutta la vita a sentirsi, proprio come un anarchico, estraneo sia alle istituzioni che alle organizzazioni che costruivano un'alternativa al potere sabauda. "Il suo socialismo campagnolo – ha scritto P. Rondinelli – fu spesso individuale, appartato e lontano dalle ambizioni cittadine dell'organizzazione partitica"(in "Rivista pascoliana", n. 16/2004, p. 221). *L'ora di Barga* è eloquente, in tal senso, benché in una lettera a Luigi Mercatelli avesse confessato di preferire essere considerato un grande poeta in una scuola coloniale, per ispirare "l'italianità nel cuore dei nostri pionieri", che non un semplice docente formatore di maestri alle scuole ginnasiali e liceali. Pascoli non amava fare l'insegnante e, consapevole della sua grandezza come poeta, gli sembrava d'essere incredibilmente sprecato.

Per lui il Parlamento avrebbe dovuto essere privo di partiti (vedi la prefazione a *Odi e Inni* ma anche il discorso *Garibaldi avanti la nuova generazione*) e quando si parlava di abolizione della proprietà privata, lui proponeva d'intenderla nel senso non della proprietà in sé ma solo della sua "eccessiva ricchezza", in quanto a ogni individuo singolo andava garantita una proprietà personale adeguata ai propri bisogni vitali, in cui poter sentirsi libero, senza nuocere alla libertà altrui.

Pascoli – come s'è detto – difendeva la piccola proprietà contadina, quella pre-industriale, con la sua cosiddetta "politica della siepe", senza rendersi conto che questa forma di proprietà, proprio perché incapace di difendersi collettivamente dall'incalzare dell'industria, veniva sempre più, già ai suoi tempi, spazzata via dall'ingresso del capitalismo nelle campagne. Pascoli non ebbe mai in mente che la migliore proprietà contadina sarebbe stata quella delle antiche comunità di villaggio, liberate naturalmente da ogni giogo servile: una "liberazione" che la rivoluzione borghese volle sì fare ma per sottoporle a un nuovo più pesante giogo, quello del capitale.

Per certi versi il Pascoli maturo è regressivo persino rispetto a molti teorici del socialismo utopistico, che pur vedendo, come lui, la forsennata accumulazione capitalistica foriera di decadenza sociale e umana, di rivolte e di guerre, non ritenevano che la mera conservazione del passato fosse l'unica soluzione possibile per risparmiarsi questi disastri.

Quando critica il marxismo non lo fa semplicemente per negare l'insussistenza di un "primato" dell'operaio sul contadino, cioè per indurre i teorici del socialismo a non considerare la questione agraria meno importante di quella industriale, ma lo fa in maniera ideologica: il materialismo storico-dialettico gli appariva in sé una forma di "bestialismo storico", che certamente non avrebbe permesso il passaggio dalla ferinità primitiva dell'*homo sapiens* alla pietà e ai sentimenti dell'*homo umanus* (cfr *La favola del disarmo, Pace!, L'era nuova, L'Avvento*).

"La visione pessimistica e pietistica della realtà umana, concepita come destino, distolsero progressivamente il poeta da ogni fiducia nell'intervento attivo, di lotta sociale, lo isolarono in una solitudine astratta di poeta banditore del vero e persuasore, al più, d'una disarmata bontà", così l'acuto Pazzaglia ("Rivista pascoliana", n. 13/2001, pp. 207-8).

Sarà proprio questa forma sentimentale data al proprio socialismo che lo indurrà a quella caduta di stile che fu il discorso sull'impresa libica pronunciato nel teatro di Barga nel 1911 (*La grande proletaria s'è mossa*), preceduto di poco dal discorso *L'Avvento*, con cui auspica un abbraccio fra capitalisti e proletari, secondo le regole del "socialismo del cuore", interclassista, senza però cedimenti all'ideologia cristiana, in quanto il poeta si pone come "umanista laico": in Italia la libertà ha cominciato a farsi strada – dirà nelle *Canzoni di Re Enzo* – grazie non alla chiesa bensì ai Comuni.

Non dobbiamo però interpretare il colonialismo del Pascoli coi criteri rigorosi di oggi. Un uomo che vedeva negli antichi Romani non dei "conquistatori" ma dei "civilizzatori", non poteva non vedere negli italiani a lui coevi i nuovi civilizzatori delle tribù berbere e dei popoli del Maghreb, oppressi dai turchi. D'altra parte anche il marxista A. Labriola non aveva dubbi sulla natura progressiva del colonialismo italiano, specie se messo a confronto con quello ottomano.

In Pascoli la difesa dell'espansionismo italico viene fatta in un momento in cui quella della piccola proprietà privata non era per lui sufficiente a garantire neppure il minimo vitale, in quanto la diffusione prepotente dell'industrializzazione borghese comportava solo disoccupazione ed emigrazione (cfr *Una sagra*). Per lui non aveva senso parlare di "colonialismo" quando gli italiani che sarebbero emigrati in Libia erano tutti contadini cacciati dalle loro terre e che avrebbero potuto soltanto far progredire, col loro lavoro e il loro ingegno, quegli aridi deserti e quelle primitive popolazioni. Certo, non avrebbe mai potuto immaginare gli eccidi che vi si sarebbero compiuti, per i quali ancora oggi ci vengono chiesti sostanziosi risarcimenti.

Sarebbe un errore tuttavia pensare ch'egli non ambisse a porsi come "poeta nazionale", in sostituzione del garibaldinista Carducci. Fu proprio la sua commemorazione di Felice Cavallotti, nel 1899, che diede l'avvio all'idea di trasmettere, attraverso la poesia, un messaggio etico-pedagogico-politico alla collettività del Paese, senza fare dell'io un protagonista che si sovrappone alla realtà, ma una semplice parte del tutto, quindi in senso implicitamente anti-dannunziano, essendogli del tutto estranei i concetti di "razza" o di "nazione eletta" e avendo egli in orrore gli interessi militaristici della borghesia. La politica di potenza fondata sul superomismo e il progresso posto sulle basi dello scientismo positivista lo rigettava senza remore (cfr *La favola del disarmo, Una sagra, Pace!, Bismarck*). Pazzaglia ritiene debbano anzi essere difese le sue posizioni progressiste a favore dei Boeri, contro l'imperialismo britannico.

Insomma, se di socialismo è impossibile non parlare – così si potrebbe riassumere la posizione pascoliana – che lo si pensi come semplice sostituto del cristianesimo, come una sorta di religione laica per l'umanità, fatta di sentimenti di fraternità e di amor patrio (ivi inclusi quelli inerenti alla "civilizzazione" dei popoli oppressi, extra-nazionali). In *La messa d'oro, L'Avvento, Allecto* il socialismo del cuore si oppone nettamente a quello del cervello, non gli è complementare: il "gelido marxismo" avrebbe dovuto parlare "più d'amore e meno di *plus-valore*, più di sacrificio che di lotta, più di umanità che di classi".

In Pascoli Rousseau diventa socialista utopico. Le contraddizioni antagonistiche possono essere risolte solo con la persuasione di tutti, dimostrando la superiorità del bene con l'esempio, lasciando quindi la possibilità di opporvisi. Nell'orazione commemorativa *Nel cinquantenario della patria* viene auspicata la formazione di uno Stato interclassista, supervisore di tutti gli interessi particolari, in grado di mediarli saggiamente, in maniera diversa dall'autoritarismo insopportabile del regno sabauda divenuto italico.

Secondo Gramsci Pascoli fu il leader del nazionalismo italiano, "il creatore del concetto di nazione proletaria, e di altri concetti poi svolti da E. Corradini e dai nazionalisti di origine sindacalista".<sup>32</sup> L'eroe indiscusso di questo socialismo umanitario era Garibaldi, che non aveva mai combattuto per un partito, ma per la *libertà* e che quando vinse non divenne un Napoleone, ma si ritirò a vita privata, a contatto con la natura, nella consapevolezza d'aver raggiunto il proprio obiettivo, quello appunto di porre le condizioni perché un valore possa essere vissuto degnamente, lasciando ad altri il compito di concretarlo nel migliore dei modi. Così nelle liriche *Odi e Inni, Poemi del Risorgimento, Poemi italiani*,

<sup>32</sup> *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino 1975, p. 209.

*L'eroe italico, Il ritorno a Caprera.*

Sarà la prima guerra mondiale a rendere evidente che le idee politiche del Pascoli erano assolutamente inadeguate all'affronto dei problemi sociali della nazione. Solo che l'alternativa che gli si volle opporre – il Futurismo, che troverà nel fascismo l'inevitabile sbocco politico – renderà ancora più sentita, a motivo dei disastri che avrà provocato, l'esigenza di un socialismo autenticamente democratico.

### **In sintesi**

Al socialismo eversivo Pascoli preferisce quello della carità (in veste laica), cioè quelle forme di solidarismo puntuale e individuale che, una volta moltiplicate, diventano costume sociale. Nel suo discorso di Messina, *L'Avvento*, del 1901, questo è molto chiaro.

Pascoli è per la piccola proprietà rurale, per le autonomie municipali, scolastiche, universitarie..., un seguace, senza saperlo, dello Stato federalista di Cattaneo e Ferrari, salvo che questi sponsorizzavano le idee della borghesia, non quelle dei contadini, a meno che questi non diventassero imprenditori agricoli.

Egli si sentiva un patriota della nazione proletaria (ancora largamente contadina e analfabeta), che si deve riscattare da secoli di miseria e di oppressione politica. Il suo vuole essere una sorta di socialismo nazionale della piccola proprietà rurale, che permette di condurre un'esistenza dignitosa, senza inutili lussi. Idea, questa, che diventava nettamente utopistica quando per realizzarla non si chiamava in causa la necessità di una riforma agraria che spezzasse il latifondo e ridistribuisse gratuitamente le terre agli ex servi della gleba.

Pascoli è commovente come Renato Fucini e soprattutto come De Amicis, e ha una sensibilità molto forte per il mondo rurale, che non s'era vista, prima di lui, in altri poeti-vati per la nazione come Foscolo, Carducci, D'Annunzio... e che non si vedrà neppure dopo. Quando muore Carducci è il Pascoli che raccoglie la responsabilità della memoria risorgimentale, cioè l'impegno a migliorare le cose lasciate irrisolte dall'unificazione nazionale, a completare ciò che non s'era potuto o voluto fare. Lui però sente di non avere le forze sufficienti, si sente politicamente un nano rispetto ai giganti che hanno realizzato l'unificazione.

Pascoli si rende conto che l'unificazione, anche se voluta per nobili ideali, di fatto viene gestita da una borghesia imprenditoriale e commerciale che, come prima preoccupazione, ha quella di massimizzare i profitti. Una tale consapevolezza ovviamente non si poteva avere quarant'anni prima, quando l'ideale della patria unita, libera dallo straniero,

dai Borboni feudali e dalla Chiesa temporale e reazionaria, sembrava essere sufficiente per realizzare la democrazia.

Come il Verga, Pascoli sapeva bene che gli ideali risorgimentali erano stati traditi dalla borghesia e s'illudeva che questa potesse essere distolta, almeno di tanto in tanto, dalla corsa sfrenata alla ricchezza (che si riteneva necessaria per recuperare il tempo perduto rispetto ad altre nazioni europee), semplicemente toccandola nei sentimenti, facendola commuovere di fronte alle situazioni angoscianti, disperate, dalle quali potevano emergere anche atti di eroismo, di supremo sacrificio. Con lo strumento della poesia, in cui la sua penna raggiunse vette ineguagliate, egli era convinto di poter suscitare una disposizione d'animo favorevole agli oppressi. Gli intellettuali cattolici, se si esclude il Manzoni (che comunque restava, per le sue simpatie liberali, un "eretico" per la chiesa), prenderanno a usare questo metodo soltanto molto tempo dopo.

Oggettivamente il Pascoli era un ingenuo, tanto più che il suo socialismo era del tutto individualistico, cioè non aveva alle spalle una struttura organizzata che col proprio peso potesse influenzare i poteri dominanti. Da molto tempo aveva smesso d'essere un uomo politicamente impegnato: il suo socialismo giovanile era un'esperienza lontana, rimasta come vaga e inconscia aspirazione per un mondo migliore. Il suo è un socialismo del desiderio, non della pratica.

D'altra parte il cattolicesimo-romano, ancora prevalentemente legato al perduto potere temporale del papato, è lontanissimo dalle sue sensibilità. Si misura coi Savoia sul piano meramente politico, continuando a rivendicare privilegi perduti. Non è interessato a battezzare cristianamente i valori laici del socialismo pascoliano e, quando vorrà iniziare a farlo (p.es. con Clemente Rebora o Giovanni Testori) sarà troppo tardi per potersi riferire in maniera organica al mondo contadino.

Al tempo del Pascoli il cattolicesimo dominante appartiene a un ente che vuole avere con le istituzioni statali un rapporto esclusivamente politico. Per trovare un cristianesimo "sociale", vicino alle idee del Pascoli, bisogna andarlo a cercare nella società civile, là dove si formano i primi germi del movimento cattolico, ma anche in questo caso va detto che quando i cattolici si misurano con la società emergente, lo fanno sempre per rivendicare uno spazio in quanto "cattolici", prima ancora che come "cittadini nazionali". Questo modo di porsi per il Pascoli era inaccettabile.

I cattolici non riuscivano ad avere alcuna intesa neppure col socialismo riformista di Turati, proprio perché questo veniva principalmente visto nella sua caratterizzazione laicista. Quando infatti si tratterà di scegliere, già con la guerra di Libia, se stare dalla parte del socialismo

democratico e pacifista o del capitalismo piemontese, i cattolici non avranno dubbi da che parte stare. Il patto Gentiloni del 1912 sarà già un tentativo eloquente di riconciliazione, che non a caso il governo farà coi cattolici, dopo aver preso atto che coi socialisti vi erano difficoltà insormontabili.

Insomma il Pascoli in fondo era un isolato: non poteva avere l'appoggio dei socialisti perché lontanissimo dal primato dell'operaismo e dal classismo eversivo, né quello della borghesia rampante perché troppo condizionato dai sentimenti, né quello dei cattolici, in quanto sostanzialmente non credente.

Quando fa i suoi discorsi a favore della guerra coloniale, atteggiandosi a paladino dei poveri contadini meridionali, dei disperati emigranti, senza spendere una parola per i libici oppressi dai turchi, che non avrebbero potuto stare meglio sotto la dominazione italiana, lo fa in sostanza per guadagnarsi un consenso che stava progressivamente perdendo.

Pascoli soffriva di un terribile dualismo, dovuto proprio alla sua coscienza politica maturata negli anni giovanili, che di tanto in tanto lo spronava a sentirsi un evocatore di nostalgie eroiche, un continuatore dei padri del Risorgimento, il sacerdote di una nuova religione civile. E tra un afflato di misticismo laico e l'altro, in cui non era capace di scorgere i limiti oggettivi di qualunque guerra coloniale, eccolo dare il meglio di sé come poeta delle piccole cose, trasformate in simboli universali, il poeta del nido familiare e dei tenui, dolcissimi affetti.

La tradizione della Roma classica, della latinità come cultura dominante, pesarono enormemente sulla sua rappresentazione della realtà, sulla possibilità di interpretare in maniera obiettiva gli eventi del suo tempo. In luogo della lotta di classe Pascoli aveva posto il diritto-dovere che un popolo ha di riscattarsi dalla propria miseria, anche a costo di riproporre, seppur in forma riveduta e corretta, ai popoli più deboli, culturalmente arretrati, una civiltà che nel passato aveva segnato i destini di tutta l'Europa e di tutti i paesi del Mediterraneo.

### **La questione politica nel *Fanciullino***

*Il fanciullino* è un testo in prosa diviso in 20 capitoli, di cui i primi 10 furono pubblicati nel 1897, nella rivista "Marzocco" (diretta dal nazionalista Enrico Corradini), mentre gli altri 10 furono aggiunti nella raccolta di prose *Miei pensieri di varia umanità*, del 1903, edita a Messina e ristampata, con ulteriori aggiunte, nel 1907 a Bologna nel testo *Pensieri e discorsi*. I primi 10 capitoli sono decisamente superiori ai succes-

sivi (e su questi fermeremo la nostra analisi), benché il modo di esporli non sia mai di facile, o meglio, di piacevole lettura, in quanto la prosa risente troppo dello stile poetico. Una qualche, vaga, somiglianza stilistica può essere trovata nei testi aforistici di Nietzsche, che infatti amava la poesia e, come il Pascoli, il mondo classico, ma nei loro contenuti sono agli antipodi: laddove uno parlava di umiltà e di piccole cose, l'altro preferiva il superuomo e la volontà di potenza, esattamente come faceva un poeta contemporaneo del Pascoli, Gabriele D'annunzio. E anche quando entrambi parlano di "ritorno alla terra", per l'uno è solo una considerazione astratta o metafisica, mentre per l'altro fu una scelta di vita nel solco della tradizione familiare. Ciò comunque a testimonianza che agli intellettuali esistiti nel corso della seconda rivoluzione industriale europea, la sensazione di vivere una transizione epocale, dagli effetti sconvolgenti e irreversibili, li portava a riflettere in maniera seria, se non drammatica, sul loro ruolo, e soprattutto sulla funzione che poteva ancora avere, in un mondo sempre più mercificato, la poesia e la filosofia.

Nel *Fanciullino* è presente non solo la filosofia di vita dell'autore (che si riflette sulla sua ideologia politica), ma anche la sua concezione dell'arte in generale e della poesia in particolare.

Il titolo deriva da un passo del *Fedone* di Platone: Cebes Tebano, pensando alla morte di Socrate che stava per bere la cicuta, si mette a piangere. Socrate lo rimprovera per quel pianto e Cebes si scusa dicendo che non è lui che piange ma il "fanciullino" che è in lui. Non dimentichiamo però che, per la stesura del testo, l'autore trasse ispirazione anche da un libro, in versione francese, dello psicologo sperimentale inglese, James Sully, *Études sur l'enfance*, del 1895, che semplificava il più corposo *Illusions. A psychological study*, del 1881, apprezzato sia da Freud che da Wundt.<sup>33</sup> Questo poi senza considerare che non poche idee del poeta si ritrovano nella filosofia romantica e illuministica di Jean-Jacques Rousseau, che diede corpo al cosiddetto "mito del buon selvaggio" e alla cultura del "primitivismo".

Noi qui però vorremmo focalizzare l'attenzione su un aspetto riassumibile in una semplice domanda: è possibile parlare di un *anarco-primitivismo ante-litteram* nel Pascoli? Ovvero la sua idea di *socialismo umanitario*, così come viene espressa nel *Fanciullino*, è stata decisamente superata dalla storia o ha conservato elementi di modernità?

Il socialismo, nell'ottica "populistica" del Pascoli, era un'ideologia che esprimeva una insopprimibile esigenza di giustizia, che l'uomo coltiva dalla nascita, come una seconda natura. Egli l'aveva avvertita po-

<sup>33</sup>Su questo cfr M. Perugi, *James Sully e la formazione estetica pascoliana*, ed. Accademia della Crusca, Firenze 1984.

*liticamente* in gioventù (a Rimini nel periodo liceale e a Bologna in quello universitario), ma la coltivò *eticamente* per tutta la sua vita.

Qual è dunque la differenza, nell'ambito del *Fanciullino*, tra etica e politica nei confronti del socialismo? La differenza sta appunto nel fatto che per il Pascoli maturo ("riposato", come lui dice) la politica resta "cosa giovanile", cioè del periodo in cui si lotta, attraverso un partito o un movimento, per realizzare una causa comune, utile alla grande collettività; e il giovane "di rado e fuggevolmente si trattiene col fanciullo; ché ne sdegna la conversazione, come chi si vergogni d'un passato ancor troppo recente" (I). Quindi col concetto di "fanciullino" Pascoli intende una qualche forma di rassegnazione, di distacco dalla realtà o, se vogliamo, un atteggiamento consolatorio (catartico) di fronte agli insuccessi della politica, anche se, beninteso, ci tiene a distinguersi da quegli anziani (politicanti di mestiere, professori pedanti, ecc.) che, per "senile sordità", non intendono più "l'arguto chiacchiericcio del fanciullo" (V). È il diretto contatto con la natura che gli permette d'evitare – a suo parere – il rischio dell'astrattezza.

Pascoli può anche essere considerato un "simbolista" (della natura, della vita agreste) sul piano poetico, ma in quello politico era sicuramente un decadente; si badi, non in forma estetizzante o barocca (alla D'Annunzio, per intenderci), ma semplicemente in forma stoica o contemplativa. "La vocina del bimbo interiore" viene ascoltata meglio "nella penombra dell'anima" (I).

Vita contemplativa significa assenza di passioni non solo politiche ma anche erotiche, ridimensionamento dei desideri e delle fantasie, accettazione della realtà. In virtù di questa contemplazione Dante – secondo il Pascoli – scrisse la *Commedia*. L'unico vero senso che il fanciullino può sviluppare è quello della meraviglia, soprattutto in riferimento ai suoni e ai colori della natura. Di qui la grande musicalità dei versi poetici di questo grande artista, che considerava la rima un obbligo e che si divertiva con le onomatopее, che tanto piaceranno ai futuristi.

Pascoli paragona il fanciullino, con tutte le sue caratteristiche connesse allo stupore, all'innocenza, all'umiltà che manifesta, alla semplicità delle cose che fa, a un bambino aperto al mondo e, storicamente, lo intravede nell'uomo primitivo, anteriore alla nascita delle civiltà. In ciò il Pascoli non può essere considerato un "decadente", un passatista, anche se indubbiamente per la cultura dominante della sua epoca appariva proprio così. Semmai erano inadeguati i mezzi o i modi con cui cercava di far valere questo recupero dell'innocenza perduta, cioè il ritorno allo "stadio edenico" del genere umano, l'unico davvero connotabile per il suo senso di umanità e naturalità.

La civiltà ha fatto perdere al fanciullino la sua spontaneità. Alla consapevolezza delle contraddizioni, alla necessità d'impegnarsi per superarle Pascoli preferiva il rifugio in un luogo remoto come Castelvecchio, frazione di Barga (in località Caprona, in Val di Serchio, in provincia di Lucca), ove gli pareva più facile esprimere l'immediatezza degli istinti più sani, meno contaminati da un ambiente urbano artificioso.<sup>34</sup>

Vedeva il fanciullo nella sua purezza, poiché "dice sempre quello che vede come lo vede" (IV), un po' come gli impressionisti francesi, che da un particolare sapevano cogliere significati generali, anzi, universali. In tal senso la poesia, secondo il poeta, s'avvicinava di più, come genere letterario, alla percezione delle cose del fanciullo, al suo linguaggio emotivo, sensibile.

Chiediamoci però: davvero la verità delle cose sta nella spontaneità con cui le percepiamo? Non è forse questa un'illusione? La verità, quella oggettiva, non quella apparente, non è forse il frutto di un ragionamento intellettuale? Davvero possiamo fidarci in maniera assoluta dei nostri sensi? delle nostre sensazioni?

Nulla, in realtà, sarebbe di più sbagliato. I sensi sono soltanto una semplice, inevitabile, pre-condizione per stabilire, con tutt'altri mezzi, la verità delle cose (verità relativa, certo, ma tendente verso l'assoluto). La stessa poesia non è forse un'operazione intellettualistica? Noi non possiamo sapere se questo genere letterario si avvicina di più al sentire del fanciullo; di sicuro non nel modo, assai complesso, con cui il Pascoli ne faceva uso (si pensi solo all'incredibile varietà di vocaboli usati). Altri generi, semmai, incantano i bambini: le filastrocche, le nenie e, se sono un po' più grandicelli, le favole, le fiabe, i raccolti mitologici o d'avventura.

Molto probabilmente anche l'uomo primitivo, totalmente privo di scrittura, preferiva i racconti mitologici e fantastici che gli anziani narravano attorno a un focolare, mimando col tono della voce e i gesti i vari

---

<sup>34</sup>Vi si era trasferito nel 1895, con la sorella Maria, prendendo in affitto la villa settecentesca di campagna, appartenuta ai Cardosi-Carrara, che poi acquistò nel 1902, dopo essersi indebitato e aver impegnato cinque medaglie d'oro vinte al premio poesia latina che si teneva ogni anno ad Amsterdam. Qui elaborò i *Primi Poemetti* (1897), la sistemazione di *Myricae* (1903), i *Canti di Castelvecchio* (1903) e i *Poemi Conviviali* (1904). Dalla morte del poeta (1912), la sorella Maria ha curato i beni pascoliani per quaranta anni, conservandone fedelmente la struttura, gli arredi, la disposizione degli spazi. Solo dopo la sua morte, avvenuta nel 1953, la casa, ereditata dal Comune di Barga per suo lascito, è divenuta un museo aperto alle visite (vi sono circa 61.000 manoscritti, ma l'archivio conserva circa 76.000 carte e la biblioteca circa 12.000 volumi).

personaggi e le loro azioni.

Peraltro è quanto mai opinabile sostenere che “i primi uomini non sapevano niente; sapevano quello che sai tu, fanciullo” (V). Certamente non conoscevano i mercati monetari, la burocrazia delle istituzioni, gli eserciti e gli apparati ideologici di stato, ma sapevano tutto quanto riguardava la natura, e la loro era una scienza “olistica” di molto superiore alla nostra, abituati come siamo a scindere le cose nei loro elementi costitutivi, invisibili a occhio nudo. In tal senso paragonare l’uomo primitivo all’odierno bambino è del tutto fuorviante: è un cliché positivistico ed evolucionistico della cultura borghese.

In altre parole, se è giusto dire che “in loro il fanciullo intimo si fondeva con tutto l’uomo quanto egli era” (V), lo è però dal punto di vista dell’*uomo* non del fanciullo. Cioè non è vero che non potevano essere uomini perché “fanciulli”, ma erano fanciulli proprio in quanto “uomini”. La fanciullezza era una condizione fondamentale della loro “umanità”: perduta l’una, nella storia, s’è persa anche l’altra. Nelle civiltà antagonistiche è impossibile conservare la “fanciullezza”, tant’è che viene persa molto presto anche nei bambini piccoli. Chi vuol essere forzosamente “semplice come una colomba” e non anche “astuto come un serpente”, verrà irrimediabilmente travolto dalle istituzioni, dai colleghi di lavoro e persino dagli amici e dai parenti.

Insomma il “fanciullino” è o non è anticapitalistico? Sì, lo è, poiché disprezza l’*utile economico*. Le sue caratteristiche sono delineate nella bellissima poesia del c. VII: preferisce i fiori ai metalli pregiati; si accontenta di un cibo casereccio, genuino, tradizionale; gli piace sentir cantare gli uccelli; si limita a una vita privata, agreste, domestica, anche senza moglie figli servitù, essendogli sufficiente l’aiuto di una sorella (qui Pascoli, che non può fare a meno di parlare di sé, si riferisce a Maria); e quando verrà la sua ora, sarà beato se gli metteranno delle rose profumate nel letto di morte.

Questo anticapitalismo era forse una forma di “socialismo”? No, non lo era, poiché la vita del Pascoli rientrava in quella del “piccolo-borghese”, sia in veste di accademico (era stato professore liceale e, a partire dal 1905, universitario), sia in veste di agrario, in quanto a Castelvecchio possedeva un proprio podere.

Amava paragonare il proprio socialismo a quello di Virgilio, che, secondo lui, “voleva abolire la lotta tra le classi e la guerra tra i popoli” (VIII). Lo esalta dicendo che “nei suoi poemi non c’è mai nemmeno la parola *servus*”; gli schiavi dei e li chiama “*famuli e ministri non servi*”. “Gli agricoltori di Virgilio né sono schiavi né mercenari... coltivano la terra da sé, come tanti possidentucci con la loro figliolanza”. “Di gente che la-

vori per altri, nemmeno una traccia” (IX). Parla di Virgilio come se fosse stato un “Marx latino”, tralasciando del tutto il fatto che con l’*Eneide* legittimò, in maniera edulcorata, l’operato dittatoriale di Augusto. E in queste lodi equipara Virgilio a Orazio.

Piuttosto se la prende coi “poeti socialisti”, che evidentemente lo criticavano per la sua estetica fine a se stessa, priva d’impegno civile. Li considera dei “rimatori di frasi tribunizie”, “verseggiatori di teoriche sociali”, quando per lui l’unica cosa che contava era la “poesia senza aggettivo”, quella che non fantastica ma trova il sublime nelle cose semplici, evitando “la corsa verso l’impossibile felicità”.

Il socialismo del Pascoli era una sorta di forzato romanticismo: forzato perché l’illusione, nella seconda metà dell’Ottocento, di poter risolvere con lo sviluppo tecnico-scientifico, applicato all’industrializzazione, le contraddizioni sociali già esplose nella prima metà del secolo, era ormai sotto gli occhi di tutti. Le nazioni europee avevano un disperato bisogno di colonie da sfruttare per evitare le guerre civili e le rivoluzioni politiche. E anche l’ultimo Pascoli si farà sostenitore di tale necessità, giustificando la guerra contro la Libia ottomana con quel suo discorso nazionalistico pronunciato nel novembre 1911 presso il Teatro dei Differenti di Barga, dal titolo assurdo *La grande proletaria si è mossa*.<sup>35</sup>

Il suo dunque era un socialismo patetico, intimistico, sentimentale, umanitario sì (in quanto disposto a fare del dolore il senso della vita), ma anche politicamente sprovveduto, lontanissimo da una visione obiettiva dei conflitti di classe. In questo era straordinariamente vicino al socialismo di Edmondo de Amicis (1846-1908), il quale, quasi contemporaneamente a lui, scrisse un testo dedicato al dramma degli italiani che

---

<sup>35</sup>In quel discorso commemora i caduti della guerra in Libia in corso da due mesi. Il suo era un socialismo nazionalistico e patriottico, che giustificava, come tutto il socialismo riformistico, il colonialismo degli Stati capitalistici europei, sulla base di tre motivazioni: la miseria delle classi rurali, costrette a emigrare perché espulse dalla terra e impossibilitate a trovare impiego, se non in misura ridotta, nelle fabbriche (più in generale la popolazione italiana è di molto superiore alle risorse disponibili); il riscatto politico della nazione italiana, per molti secoli sottomessa ad altre nazioni europee, reso possibile dalla conquista di territori al di fuori dei propri confini (il Mediterraneo è stato “romano” per molti secoli); la capacità di civilizzare le popolazioni più arretrate del pianeta in virtù di una grandissima cultura. Non dimentichiamo che il socialismo riformistico europeo nel 1914 voterà a favore dei crediti di guerra con cui i governi borghesi faranno scoppiare il primo conflitto mondiale. Il socialismo europeo, fatta salva la brevissima parentesi della Comune di Parigi, non riuscirà mai a sfruttare della lotta di classe per compiere una rivoluzione politica. La rivoluzione russa del 1905 non lascerà alcuna traccia nei discorsi del Pascoli.

emigravano all'estero, il romanzo *Sull'Oceano*, del 1889, mentre l'altro il poemetto *Italy*, del 1905.<sup>36</sup>

Si badi, il socialismo piccolo-borghese del Pascoli non era tale perché "il fanciullo che era in loro [Virgilio e Orazio] preferiva, come tutti i fanciulli, ciò che è piccolo" (IX), ma era tale perché si rinchiudeva nel "piccolo", dimenticandosi i grandi problemi sociali, che non potevano certo essere risolti con scelte individualistiche o vagamente anarcoidi, incapaci di affrontare politicamente gli antagonismi creati dalla proprietà privata della borghesia agraria e soprattutto industriale.

A fronte dell'immane disastro del cosiddetto "socialismo reale" oggi sarebbe assurdo sostenere che il socialismo pascoliano era "piccolo-borghese" in quanto non prevedeva la statalizzazione degli strumenti produttivi. La sua stessa poetica non può essere giudicata intimistica quando afferma che "non è poeta chi non si fissa in una visione che i suoi occhi possono misurare" (IX); ma sicuramente lo diventava quando si limitava a questo, trascurando i gravi problemi della collettività.

Il che però non vuole neppure dire che per evitare l'accuso di decadente, il Pascoli dovesse scimmiettare il suo rivale D'Annunzio, poeta della borghesia rampante e guerrafondaia. Egli era un decadente semplicemente quando di fronte al dolore della società assumeva un atteggiamento di tipo "buddistico", votandosi a una sofferenza meramente interiore. "Il poeta è il poverello dell'umanità, spesso anche cieco e vecchio" (IX), come Omero, da lui molto apprezzato.

La poesia di Virgilio "aboliva la servitù, perché la servitù non era poetica" (IX). Pascoli voleva far capire che se anche aveva rinunciato al socialismo *politico*, non aveva rinunciato a quello *etico*. E che anzi la sua poesia poteva aiutare meglio di quella politica la realizzazione della giustizia sociale. Arriva persino a dire che "se non avessimo dei tempi di Virgilio altro testimone che Virgilio, dovremmo credere che non esistesse allora più questa miseria e vergogna [la schiavitù] che non è cessata nemmeno ai nostri, di tempi" (IX).

Che cos'era questa se non una visione mitizzata dei tempi virgiliani? Poteva basarsi un'interpretazione storica delle vicende del neonato impero romano soltanto sui suoi testi? "Non c'è schiavitù nell'Italia Virgiliana: nemmeno c'è il salariato, nemmeno il mezzadro!" (IX). Lo diceva per far credere che al tempo dei Romani si stava meglio che in presen-

---

<sup>36</sup>In Italia il socialismo riformista faceva capo a Filippo Turati (1857-1932) direttore di "Critica sociale". Non vi erano solo De Amicis e Pascoli tra i letterati, ma anche Giuseppe Giacosa, Arturo Graf, Ada Negri e tanti altri che aderirono sentimentalmente a un socialismo cooperatore della borghesia e sostenitore degli istituti borghesi, persuasore della borghesia a "occuparsi" del problema sociale.

za del cristianesimo liberal-borghese, cioè il suo era soltanto un paradosso volutamente polemico, oppure credeva davvero in ciò che diceva?

Nel c. X, quello finale della prima versione, le idee sembrano chiare: “il poeta vero... è socialista o, come si avrebbe a dire, umano”. Ma la poesia vera, quella che rinuncia alla brutta estetica e alla cattiva morale, non può essere giudicata dal “filosofo”. “È il fanciullo interiore che ne ha schifo”. Pascoli rivendicava così la propria autonomia di “poeta socialista”.

## Giovanni Verga

(1840 - 1922)

Nasce a Catania nel 1840 da una famiglia di agiati proprietari terrieri (per via paterna era di origine nobile). Trascorre i primi anni in Sicilia, scrivendo assai presto tre romanzi storici, che risultano però poco significativi e alquanto influenzati dallo scrittore francese Alessandro Dumas. Nel 1858 si iscrive alla facoltà di giurisprudenza, ma presto l'abbandona per dedicarsi completamente alla letteratura. Tra il 1860 e il '64, dopo aver prestato servizio nella Guardia Nazionale al tempo dell'impresa garibaldina in Sicilia (vi si dimise per insofferenza alla disciplina), si dedica al giornalismo politico-patriottico, dirigendo alcuni periodici che però ebbero vita breve. Politicamente è un monarchico unitario, avverso alle tendenze autonomistiche dei siciliani.

Fra il 1865 e il '71, odiando a morte i siciliani, si trasferisce a Firenze, in quegli anni capitale d'Italia, dove ebbe i primi contatti letterari e dove pubblicò con successo due romanzi: *Una peccatrice* (1866) e *Storia d'una capinera* (1871). Nel primo si narra l'amore di una nobildonna con un giovane scrittore, il quale, dopo aver suscitato nell'amante una passione intensa e tormentosa, la trascura spingendola al suicidio. Nel secondo si narra la storia di una ragazza, costretta dalla matrigna a farsi nozia. Tornata per breve tempo a casa in seguito a un'epidemia di colera, la ragazza s'innamora del fidanzato della sorellastra. Ma la famiglia la obbliga a ritornare in convento e a prendere i voti definitivamente. La ragazza muore pazza.

Questi due romanzi sono il prodotto di una sensibilità tardo-romantica (l'amore passionale e travolgente che porta alla disperazione o alla morte), ma – soprattutto il secondo – presentano anche uno studio dell'ambiente ben documentato, la ricerca della verità e dell'efficacia sociale o pedagogica che può avere il loro contenuto. Il Verga mira qui a trasferire nei protagonisti dei romanzi i suoi stessi stati d'animo e sentimenti (di qui il loro valore autobiografico). Le avventure, benché non vissute o conosciute ma immaginate, vengono descritte con lo scopo di criticare la falsità e l'immoralità della società borghese e aristocratica (specie quella elevata) contemporanea allo stesso scrittore. In particolare al Verga non piace la concezione borghese individualistica e raffinata che cerca nell'amore passionale un diversivo per sfuggire alla noia della vita quotidiana.

A Firenze conosce anche la diciottenne Giselda Fojanesi, con cui

avrà una controversa relazione amorosa, anche dopo che lei, nel 1872, avrà sposato il poeta e accademico catanese Mario Rapisardi, il quale infatti la caccerà di casa.

Dal 1872 al '93 Verga visse a Milano, dove fu in stretto contatto con gli ambienti letterari che facevano allora di Milano la città più viva d'Italia (si pensi p.es. al fenomeno della Scapigliatura, che contestava su posizioni bohémienne il falso pudore borghese e l'aristocratico rigore della lingua letteraria tradizionale). La prefazione di *Eva* (1873) è già anti-borghese: il romanzo verrà criticato per la sua immoralità a sfondo sessuale. Voleva a tutti i costi emergere come romanziere a livello nazionale. Tuttavia appariva come uno scrittore anti-letterario, con poco senso critico, con una grammatica approssimativa, con scarsi legami con le grandi tradizioni letterarie italiane o straniere. D'altra parte non aveva un retroterra di studi regolari, non si era laureato e leggeva gli scrittori contemporanei senza particolare costrutto.

Nel 1881 conosce la contessa Dina Castellazzi di Sordevolo, poco più che ventenne, già sposata: con lei avrà una relazione per tutta la durata della sua vita. Ma durante il primo soggiorno milanese aveva avuto una relazione anche con Paolina Greppi Lester (cfr *Fantasticheria*).

A Milano Verga stringe amicizia con Luigi Capuana, che è il teorico del Verismo italiano. Caratteristiche fondamentali del Verismo, di cui il Verga diverrà l'artista più rappresentativo, sono:

- descrizione di un fatto umano (realmente accaduto) che doveva servire da documento e che l'opera artistica avrebbe reso stilisticamente bello;
- il procedimento scientifico nella narrazione dell'ambiente sociale e naturale in cui il fatto è accaduto ("far parlare le cose", impedire che l'autore si serva dei fatti come di un pretesto per esprimere se stesso, e quindi "impersonalità" dello scrittore);
- linguaggio aderente ai fatti, cioè vivo, immediato, spontaneo, senza retorica né formalismi, disposto ad accettare persino le espressioni dialettali;
- regionalismo, cioè interesse prevalente per i ceti più umili di quell'ambiente popolare che lo scrittore deve privilegiare.

Il Verga non accetta subito integralmente l'ideologia e la poetica del Verismo. A Milano continua a comporre romanzi in cui ancora polemizza con la vita e il costume della media e alta borghesia: amori travagliati, impossibili, melodrammatici, che spesso si concludono con la disperazione, la morte per malattia, il suicidio, la pazzia (in età matura egli rifiuterà questa sua produzione).

È nel 1874 che, con la pubblicazione di *Nedda*, avviene il salto

qualitativo. La novella è diversa per argomento e per stile. Narra la vicenda di una raccoglitrice di olive siciliana che, rimasta orfana, lavora a giornata presso varie fattorie per mantenere la madre ammalata, che poi morirà. Dal suo amore per un giovane povero nasce una bambina, ma il ragazzo, prima ancora di sposarla, muore di malaria. Nedda viene respinta da tutti e non trovando più lavoro vede morire di stenti la propria bambina. Il racconto è significativo perché il Verga polemizza non più con le contraddizioni interne alla vita borghese, ma con quelle che questa vita produce esternamente, nelle classi più umili. Non gli interessa più l'alta società milanese e fiorentina, ma la Sicilia dei poveri.

Come mai questa svolta? Quattro fattori lo influenzarono più o meno decisamente:

- la società amorale, ipocrita e frivola dell'alta borghesia gli era venuta a noia, per cui sentiva la necessità di ritrovare la semplicità, la spontaneità e la durezza della vita quotidiana della gente povera;
- la teoria dell'evoluzione naturale di Darwin, dalla quale egli ricavò il concetto della lotta per l'esistenza come base dello sviluppo della storia umana: in questa lotta sono soprattutto i ceti marginali a pagare le maggiori conseguenze;
- gli studi, le inchieste e le discussioni sulla questione meridionale che lo guidavano alla scoperta della miseria del Sud (si pensi ai fenomeni dell'emigrazione, del brigantaggio, dell'abbandono delle terre...);
- il Naturalismo di Emilio Zola, Flaubert e di altri naturalisti francesi, mediato in Italia dal Verismo di Capuana, gli permise di eliminare la sua sensibilità tardo-romantica, il suo soggettivismo autobiografico, accettando invece la poetica dell'obiettività e della rappresentazione scientifica della realtà, oltre che l'esigenza di denunciare le contraddizioni prodotte dalla società borghese.

Nel 1880 il Verga compone una raccolta di sette novelle che intitola *Vita dei campi*; nell'83 pubblica *Novelle rusticane* e progetta un ciclo di cinque romanzi, *I vinti*, di cui però scrive solo i primi due: *I Malavoglia* nell'81 e *Mastro don Gesualdo* nell'88, che sono i suoi capolavori, riconosciuti a livello europeo. Tutte queste opere hanno come sfondo la Sicilia intorno a Catania, e come protagonisti uomini e donne delle classi subalterne: contadini, pastori, pescatori, artigiani, braccianti... Dura è la critica nei confronti dell'aristocrazia nobiliare.

Nel progetto originario *I vinti* dovevano rappresentare gli sconfitti nella lotta per il progresso, in cinque fasi diverse: *I Malavoglia* sono la

storia di una famiglia di pescatori che esce sconfitta dal suo tentativo di conquistarsi migliori condizioni di vita; *Mastro don Gesualdo* è la sconfitta di un povero muratore che, divenuto ricco, vuole ottenere una promozione sociale sposando una nobildonna decaduta, che però non lo ama, né lo ama la figlia, che gli rinfaccia la sua origine umile. Mastro don Gesualdo morirà di cancro, abbandonato da tutti, con il patrimonio intaccato dal genero. I "galantuomini" del paese, invidiosi e preoccupati della sua fortuna, gli erano sempre rimasti ostili. Gli altri tre romanzi non scritti dovevano narrare la sconfitta dei sentimenti negli alti ambienti sociali, la sconfitta delle ambizioni politiche tese alla conquista del potere, la sconfitta dell'artista che mira alla gloria.

In questi romanzi, che pur possono sembrare molto pessimistici, vi sono degli aspetti positivi:

- il rifiuto di ogni paternalismo bonario nei riguardi degli oppressi, i quali hanno bisogno di giustizia e non soltanto di comprensione;
- la scoperta dell'umanità/dignità dei ceti marginali, i quali cercano di affermare, per quanto sia loro possibile (cioè concesso dal destino), valori come l'amore, l'onestà, l'onore, la fedeltà;
- l'analisi del risvolto negativo del progresso scientifico e industriale tanto esaltato dalla borghesia;
- la polemica contro i miti sentimentali (ad es. l'unità della famiglia) o intellettuali (ad es. la libertà delle istituzioni parlamentari e civili, l'unità d'Italia, l'unità nazionale della lingua...) tipici della società borghese.

Senonché nell'ultimo Verga il pessimismo tende a prevalere su ogni considerazione positiva nei riguardi degli oppressi. Dopo aver capito che le conquiste risorgimentali per l'unità d'Italia erano state strumentalizzate dalla borghesia per affermare il proprio dominio a livello nazionale; dopo aver capito che la borghesia non era disposta a redistribuire le terre dei latifondisti ai contadini (vedi ad es. la repressione garibaldina dei contadini di Bronte in Sicilia); infine, dopo aver capito che il nuovo Stato unitario era diventato lo strumento nelle mani della borghesia al nord e dei latifondisti al sud, strettamente alleati – il Verga è altresì convinto sia che le classi disagiate del sud, vittime della loro stessa ignoranza e arretratezza, non saranno capaci di modificare questo stato di cose, sia che il giovane movimento di orientamento socialista, cresciuto nelle progredite e "lontane" regioni settentrionali, non abbia intenzione di lasciarsi coinvolgere attivamente nelle preoccupazioni del Mezzogiorno.

Nel 1890 denuncia l'editore Sonzogno e il compositore Mascagni perché non gli riconoscevano una percentuale sugli introiti dovuti ai

diritti d'autore per la *Cavalleria rusticana*: alla fine accetta una cifra forfettaria di 143 mila lire. Raggiunta la tranquillità economica, torna a Catania definitivamente.

Nel 1896 è favorevole alle velleità colonialistiche africane del Crispi e condanna le manifestazioni popolari contro la guerra di Abissinia. Addirittura nel 1898 plaude all'eccidio compiuto dal generale Bava Beccaris contro i milanesi che protestano per l'aumento del prezzo del pane, anche se è convinto di star dalla parte degli umili e dei diseredati. Non sopporta assolutamente il socialismo che, secondo lui, col principio della lotta di classe istiga all'odio sociale e che con l'altro principio dell'internazionalismo nega valore al patriottismo.

Agli inizi del Novecento il pessimismo del Verga diventa così cupo ch'egli praticamente smette di scrivere. Dal 1893 sino al 1922 egli si ritira a Catania, dove vive in un silenzio pressoché totale, amareggiato dall'incomprensione che circondava la sua opera (e che continuerà per tutto il ventennio fascista). L'ultimo romanzo, *Dal tuo al mio*, del 1905, attesta questa sua involuzione politica: esso infatti descrive il voltafaccia di un sindacalista operaio che, il giorno in cui sposa la figlia del padrone, si rende conto di essere passato dall'altra parte della "barricata", e lo dimostra difendendo con le armi la miniera di zolfo che i solfatarini minacciavano di far saltare.

Nel 1912 è a favore del movimento nazionalista, sostiene l'impresa di Fiume e detesta i governi di Nitti e Rudini: inevitabilmente nel 1915 sostiene l'interventismo nella prima guerra mondiale. Nel 1920 è nominato senatore del Regno. Due anni dopo muore di trombosi a Catania.

### **Concezione della vita e poetica**

L'opera del Verga è una rivalutazione della serietà morale degli oppressi, ma senza paternalismi. Egli rifiuta di dipingere con tinte idilliache la vita dei campi o delle officine. La sua letteratura è tragica, la sua filosofia della vita è profondamente pessimistica. Dio è assente nei suoi romanzi e lo è pure l'idea di provvidenza. Verga non crede nemmeno in un avvenire migliore conquistato, sulla Terra, con le forze degli uomini, né crede alle lotte politico-sindacali del "quarto stato" (i poveri). A lui interessano solo i "vinti", cioè quelli che "cadono lungo la strada" con eroica rassegnazione, con la dignità umile e austera di chi sa di non poter modificare il corso degli eventi. Chi cerca di deviare da questo corso viene sempre sconfitto da chi detiene il potere. Quindi, piuttosto che illudersi, è meglio rassegnarsi coscientemente.

Per quanto riguarda lo stile, egli ha cercato di rendere più viva la lingua del Manzoni, liberandola da ogni residuo letterario e accademico. La prosa dei *Promessi sposi*, così corretta, classica e tradizionale, è assai diversa dalla sua, che è più diretta, più immediata, più coinvolgente il lettore. Gli stessi sentimenti, le reazioni psicologiche dei protagonisti dei suoi romanzi, il loro modo di vedere le cose sono semplici ed elementari. Questa prosa discorsiva accentua il realismo degli avvenimenti e nasconde meglio la presenza dello scrittore, tanto che le parti connettive dei suoi romanzi sembrano essere narrate da un personaggio del luogo. Il Verga insomma non voleva creare una prosa nazionale lavorando "a tavolino" sui migliori dialetti italiani, ma voleva creare una "prosa parlata", di cui il dialetto siciliano doveva restare parte integrante. Il tempo avrebbe detto – a suo giudizio – se questa prosa "popolare" meritava una rilevanza a livello nazionale. Ma la borghesia al potere non poteva accettare una letteratura che la criticava così duramente.

## L'anomalia del Verga

### I

Nella letteratura italiana il Verga rappresenta un'anomalia. È troppo "borghese" per piacere alla sinistra, ma lo è troppo poco per piacere alla destra. Egli critica aspramente la vita borghese ma non dà speranze al proletariato. Critica altrettanto duramente l'aristocrazia, ma considera i contadini e i braccianti dei "vinti" per natura, segnati inesorabilmente dal destino. Egli in pratica ha dimostrato, senza volerlo, che non si diventa scrittori "proletari" solo perché si ha coscienza delle contraddizioni della borghesia e dell'aristocrazia. Occorre la prassi e questa gli è mancata. Di qui il suo tragico e desolante pessimismo.

Di fatto il Verga proviene socialmente da un ambiente aristocratico benestante e soprattutto egli s'è formato intellettualmente negli ambienti borghesi medio-alti di Firenze e di Milano. Solo quando questi ambienti gli sono venuti a noia, egli ha deciso di ritornare a Catania, cominciando a interessarsi delle condizioni miserevoli dei meridionali.

Verga è stato uno dei pochi grandi romanzieri in Italia a comprendere il tradimento della borghesia post-unitaria, ma, nello stesso tempo, egli è stato anche uno dei pochi romanzieri che, nonostante una tale consapevolezza politica e sociale, non ha saputo intravedere nell'emergente movimento socialista una risposta alle contraddizioni del Sud. Persino la borghesia non rimase indifferente a tale movimento.

Ma il suo merito maggiore non sta solo nell'aver evidenziato la

miseria del Sud come "prodotto" dell'opulenza del Nord (vedi il "blocco storico" della borghesia con gli agrari); sta anche nell'aver creato un modo nuovo di "fare letteratura", cioè nell'aver elaborato uno stile popolare, più diretto e immediato, che meritava sicuramente, da parte della critica e delle commissioni che redigono i programmi ministeriali per le scuole pubbliche, un'attenzione maggiore.

Verga, in realtà, è stato il primo a dimostrare che una letteratura nazionale non può essere il frutto di un lavoro "a tavolino" sui migliori (o sul migliore dei) dialetti regionali, ma è anzitutto il frutto di una *letteratura popolare* che, per esser tale, deve per forza essere *regionale* e che può aspirare a diventare nazionale solo se i valori che esprime vengono accolti positivamente dai lettori di altre regioni. Una letteratura nazionale può essere riconosciuta solo a posteriori, mettendo radici in modo lento e graduale. Essa non può imporsi né per il genio dell'autore, né per la compiacenza della critica, ma solo per il suo contenuto autenticamente umano e popolare.

I governi borghesi, che fino ad oggi si sono succeduti, hanno voluto fare dei *Promessi sposi* il modello della letteratura nazional-popolare, ma i *Malavoglia* o *Mastro don Gesualdo* non rientrano forse in questo stesso modello? È bene comunque intendersi, poiché anche il Verga presenta dei limiti che vanno superati: una vera alternativa al Manzoni può essere costituita non tanto da una letteratura "per" il popolo, dove il popolo è sì protagonista ma chi ne parla non ne fa parte, quanto piuttosto da una letteratura in cui il popolo sia portavoce di se stesso, cioè soggetto protagonista di storia. Una letteratura di questo genere è ancora tutta da costruire.

## II

Il Verga è un realista perché pone a fondamento delle vicende umane l'economia. Tuttavia, egli considera l'economia para-feudale del Mezzogiorno ottocentesco come una realtà imm modificabile. Gli uomini dei suoi romanzi si sentono impotenti appunto perché "poveri" e in questa povertà si sentono "soli", divisi tra loro.

A partire dal romanzo *Nedda*, il Verga ha cominciato a guardare con rassegnazione le sofferenze della gente povera, come prima guardava con disgusto, anche se con altrettanta rassegnazione, i limiti della borghesia e dell'aristocrazia. La differenza tra le due rassegnazioni sta nel "disgusto", che, a partire da *Nedda*, egli non può più provare, essendo mutato l'oggetto dei suoi interessi sociali. Il proletariato infatti merita comprensione e pietà, non disgusto, pur senza paternalismi di sorta.

Se il Verga fosse stato un autentico realista avrebbe saputo trovare nello sviluppo borghese dell'economia un fattore di progresso rispetto alla stagnazione dell'economia precapitalistica degli agrari del Sud. Il suo pessimismo radicale forse è dipeso dal fatto ch'egli si aspettava dall'unificazione nazionale, ovvero dalla rivoluzione borghese, un mutamento immediato, positivo, della situazione meridionale. Egli cioè ingenuamente aveva creduto che l'unificazione avrebbe potuto comportare per i meridionali una sorta di rivoluzione democratica "dall'alto", senza un'effettiva partecipazione delle masse popolari. Sarebbe di grande interesse, in questo senso, esaminare gli articoli ch'egli scriveva quand'era giornalista a Catania.

### III

È davvero possibile che uno scrittore, raccontando un fatto, possa non esprimere alcun giudizio? La scelta che fece Verga di apparire come narratore esterno e impersonale, che non fa parte delle vicende che racconta, che si limita a osservare e ascoltare, senza mai indagare le motivazioni dei personaggi e delle loro azioni, senza mai farci penetrare nei loro pensieri, descrivendo la realtà nuda e cruda, volendo addirittura far credere al lettore che quella realtà gli era stata raccontata da gente del popolo, è una scelta artificiosa, un'operazione meramente intellettualistica, o rifletteva una certa cultura di ampio respiro, quella contadina del Mezzogiorno?

1. Verga rifletteva indubbiamente un background contadino e, in questo, è un maestro insuperabile.
2. Egli però vede questo background destinato a essere sconfitto dal rapporto con la nuova cultura borghese, quella sabauda o del centro-nord della penisola, che vuole imporsi a livello nazionale dopo l'unificazione.
3. Verga sceglie consapevolmente di raccontare una sconfitta in atto, ma lo fa cercando di dare una dignità ai suoi personaggi (anche quando si comportano in maniera bestiale), i quali non s'arrendono tanto facilmente al destino che si vuole loro imporre.
4. Egli non può interpretare ciò che racconta, perché, se lo facesse, sarebbe costretto a dar ragione ai contadini, e allora dovrebbe smettere di fare lo scrittore, perché resterebbe senza pubblico, mentre se volesse stare dalla parte della borghesia, tradirebbe se stesso e le sue origini.
5. Ed ecco il compromesso: raccontare tacendo, nella speranza che qualcuno capisca che in quel che tace sta raccontando una trage-

dia che avrebbe potuto non esserci, che non avrebbe dovuto esserci, cioè sta raccontando qualcosa di molto scomodo per la coscienza borghese, perché sta denunciando una prassi arrogante, arbitraria, violenta, di una classe particolare, che pretende l'egemonia a discapito di tutte le altre classi, e che in particolare ha voluto distruggere le tradizioni contadine.

6. Dopo l'operazione verghiana, o il sud si adeguava in silenzio al dominio del nord, o reagiva accettando però l'unificazione nazionale, cioè entrando nel meccanismo della democrazia borghese. Non c'era altra alternativa, proprio perché il Mezzogiorno non aveva saputo da solo liberarsi della schiavitù feudale.
7. D'altra parte Verga non ha mai ipotizzato una ribellione in massa delle popolazioni meridionali più oppresse, magari in nome del socialismo, in cui la cultura contadina si trovasse alleata a quella operaia e piccolo-borghese contro la penetrazione industriale del nord. Egli riteneva che la cultura contadina fosse un'alternativa allo stesso socialismo, che infatti si sviluppava più facilmente negli ambienti operai urbanizzati. In generale Verga non ha mai avuto delle idee politiche ben definite.

## **La roba**

Verga descrive il passaggio dal feudalesimo al capitalismo nelle campagne usando la psicologia del carattere e la fenomenologia del comportamento individuale, ma non riesce a dare una spiegazione sociale convincente di tale transizione. È infatti inverosimile credere che un bracciante sia potuto diventare capitalista agrario attraverso un iter di tipo rurale.

È vero che Verga sottolinea atteggiamenti furbeschi come l'inganno, la menzogna, l'illegalità..., ma non è con questi atteggiamenti che un bracciante si trasforma in capitalista. Il capitalista agrario nasce proprio cacciando i contadini dalla terra, i quali si trasformano in braccianti.

Un contadino cacciato dalla terra, normalmente, in città, diventava operaio, oppure si poneva in qualche modo contro le istituzioni dominanti; poteva anche diventare borghese, ma solo in condizioni molto particolari (attraverso la criminalità mafiosa o usando personali abilità commerciali).

In ogni caso un barone non avrebbe mai permesso a un proprio servo della gleba di arricchirsi in quanto servo. Il servo doveva o andarsene o farsi cacciare o ribellarsi. Il processo non era graduale ma traumatico.

tico.

Il racconto, a causa del pessimismo radicale del Verga, è finito in maniera negativa, drammatica, ma avrebbe potuto finire in maniera costruttiva o quanto meno problematica.

Il protagonista cioè avrebbe potuto concedere un prestito a tasso agevolato a una serie di persone, scelte tra i suoi operai, che avessero mostrato capacità imprenditoriali; oppure, visto che non aveva eredi, avrebbe potuto mettere il suo patrimonio a disposizione dei lavoratori, affinché lo valorizzassero.

## La lupa

### I

Pubblica la novella nella "Rivista nuova di Scienze, Lettere e Arti" e poi la inserisce nella raccolta *Vita dei campi*, del 1880: sedici anni dopo ne fa una trasposizione teatrale di successo a Torino (con accenti più realistici), cosa che verrà ripetuta nel 1953 da Lattuada (che sposta l'ambientazione dalla Sicilia alla Lucania), poi nel 1966 da Zeffirelli, sino al film di G. Lavia trent'anni dopo.

Sette anni prima di scriverla, nella *Prefazione* del romanzo *Eva*, aveva fatto una chiara denuncia del mondo borghese. Infatti tra il 1876 e il 1881 Verga, tutto intento a riscoprire la purezza del mondo rurale, vagheggiava una società arcaica, precapitalistica, incontaminata dall'egoismo e dal calcolo, influenzato, in questo, dal romanzo naturalista francese, che però con Zola s'era concentrato soprattutto sui bassifondi urbani, per mostrare le conseguenze dell'industrializzazione borghese.

Con *La Lupa* – scrive V. Spinazzola – "mai era apparsa in Italia un'eroina letteraria che sconsacrava tanto radicalmente il culto della femminilità domestica, sottomessa all'uomo, assorta nel compito di badare alla casa e alla prole". Una contadina siciliana che pare strumento nelle mani del destino, come nella tragedia greca, ove però l'erotismo non poteva essere vissuto nella consapevolezza del "peccato". Che poi una vera consapevolezza, nella novella, non sembra neppure esserci, poiché la Lupa vuol vivere il proprio erotismo belluino, nel più assoluto ateismo, in totale dispregio di qualunque remora religiosa.

L'italiano antiletterario del Verga, desunto da costrutti e locuzioni dialettali, s'attaglia perfettamente – come d'altronde tutta la descrizione ambientale – alla situazione ferina, pulsionale, priva di freni, di dubbi ("Te voglio... Voglio te"). Qui il sesso è concepito modernamente come possesso esclusivo: il corpo va posseduto nella sua fisicità, indipendente-

mente da qualunque sovrastruttura ideologica morale ambientale. L'ateismo della Lupa, l'infernale caldo estivo, i lavori sporchi e faticosi, che spossano e abbruttiscono: tutto fa parte di un gioco in cui la protagonista vuol far valere il primato dei sensi su ogni regola familiare e convenzione sociale. Di fronte a questa prepotenza egocentrica a nulla servono i rapporti personali tra madre e figlia, tra genero e suocera, né quelli istituzionali tra parroco e genero, tra brigadiere e l'intera famiglia, e tanto meno quelli sociali tra la comunità locale e la stessa famiglia.

La narrazione sembra condotta da un popolano del luogo (presso l'Etna, forse l'entroterra di Catania), che si rivolge a dei compaesani, senza compiacenze di alcun genere, aderendo semplicemente ai fatti, in pieno stile verista, lasciando parlare le cose, descrivendo le scene d'amore con pochissime allusive ma incisive pennellate. Verga, in questo, era un genio assoluto. In una novella di neanche millecinquecento parole, in cui l'intreccio dei rapporti è così umanamente contorto da far ipotizzare mille congetture, vediamo svolgersi una sequenza incredibile di lavori rurali: mietere il grano, spremere le olive, potare le viti, sarchiare, zappare, accudire gli animali. Eppure, nonostante questi lavori, la novella non vuole affatto rinchiudersi nel ruralismo, anzi aspira a un carattere più universale, non essendo scritta per i ceti che rappresenta ma per il lettore borghese. Verga si trovava a Milano, non aveva ancora deciso di tornare definitivamente nella sua Sicilia.

S'è detto che la descrizione della Lupa richiama i tratti della strega nell'immaginario popolare. Ma poteva un intellettuale illuminato come il Verga limitarsi a descrivere la follia di una disadattata? Sarebbe stata un'operazione molto banale. Voleva semplicemente scandalizzare la borghesia di Milano con qualche eccesso contronatura (che poi rischiava d'essere un mero artificio letterario), oppure voleva far vedere che al Sud poteva esserci qualcosa di sconvolgente, di inaspettato, qualcosa che in fondo poteva anche irretire la curiosità di qualche intellettuale benpensante, qualcosa che poteva far rientrare in gioco una realtà che la si voleva tenere ai margini? La Lupa usava l'erotismo come il Verga la scrittura?

Quello che qui viene spontaneo chiedersi è il motivo per cui egli abbia accettato di descrivere una contadina con dei sentimenti così esasperati, che inevitabilmente l'avvicinavano a una ninfomane. Che cosa voleva dimostrare? forse che, pur nella loro negatività, quei comportamenti erano più genuini di quelli borghesi, viziati dall'ipocrisia?

In effetti il genero, che qui appare come un borghese rurale, non fa una gran parte in questa vicenda: accetta un matrimonio d'interesse con Maricchia, si lascia sedurre più volte dalla Lupa, senza reagire in

maniera concreta, supplica il brigadiere di metterlo in carcere ma pare solo una spaconata e a più riprese manifesta una religiosità a dir poco infantile, il cui spessore è meno di nulla al cospetto della fiera miscredenza della Lupa. E il parroco non svolge forse il ruolo del fariseo quando rifiuta di amministrare l'estrema unzione al Nanni mezzo morto, solo perché in casa si trovava la suocera?

La Lupa appare come il rovescio della medaglia: alla chiusura re-triva di un paese bigotto e patriarcale, lei reagisce con la sfacciataggine di una mezza prostituta, capace di annichilire tutti i suoi abitanti. In quanto donna atea ed emancipata, invece di ritirarsi in buon ordine nella propria casa, a recitar preghiere dalle tre alle sei del pomeriggio, se ne stava sola in campagna "a lavorare cogli uomini, proprio come un uomo". Al punto che non si capisce se è lei a essere un'esclusa dalla comunità a causa della sua insaziabilità sessuale o se invece è lei a riscattarsi sessualmente da una comunità che non l'accetta.

In questa novella il pregresso non c'è: Verga non vuole cercare giustificazioni; il protagonista è il perverso destino, senza apparenti motivazioni. Si sa soltanto che la gnà Pina è vedova, abbastanza agiata, sembra che vada con tutti i maschi che vuole e questi ci vanno, anche se di uno solo (che non aveva nulla di speciale a parte la propria bellezza e gioventù) sembra invaghirsi veramente, e però, nonostante tutti questi rapporti, ha avuto soltanto una figlia dal proprio marito. In quanto vedova veniva forse emarginata da una comunità che, resa sempre più precaria dall'unificazione nazionale, andava accentuando elementi di primitivo egoismo?

Fa non poco spavento vedere una donna non più giovane obbligare al matrimonio la figlia, con minacce di morte, per poter andare a letto col genero. Oppure dobbiamo pensare che s'era decisa a sedurlo perché nella famiglia della figlia si sentiva di troppo? In fondo prima della relazione incestuosa, la figlia aveva già partorito almeno due figli. Ma la Maricchia non era forse una "buona e brava ragazza"? Per quale ragione la madre avrebbe dovuto sentirsi un'esclusa?

Difficilmente una donna come la Lupa, di fronte alle sue esigenze erotiche sarebbe andata in depressione come le donne borghesi insoddisfatte dei loro mariti e costrette però, per convenienza, a recitare la parte che il loro ruolo imponeva. Cosa voleva far capire il Verga a queste donne borghesi? che bisogna essere più coerenti? Verga aveva forse anticipato Freud contestando la morale sessuale borghese, che nell'inconscio vorrebbe essere come quella della Lupa e che però sa che non le è lecito?

Tuttavia una figura positiva in questa novella c'è, ed è Maricchia, che piangeva di nascosto a causa del comportamento libertino della

madre (cosa che le impediva di poter contrarre un matrimonio regolare e che forse la escludeva dalla società), e che alla fine si ribella in maniera netta al rapporto adulterino che quella aveva con suo marito, inducendo la madre, la cui relazione è ormai sulla bocca di tutti, a prendere delle decisioni.

Sbaglia chi sostiene che l'omicidio ristabilisce l'ordine patriarcale spezzato: in realtà esprime proprio l'impotenza di quest'ordine a risolvere in maniera umana e democratica i propri problemi. L'unico personaggio in grado di opporsi al destino, salvaguardando la propria dignità, era stata proprio Maricchia, che rifiutò, senza macchiarsi di sangue, il rapporto subalterno alla madre. Lei era andata a denunciarla, esponendola alla pubblica riprovazione: avrebbe potuto continuare a vivere in famiglia se il marito non l'avesse uccisa o se la vergogna si fosse ripetuta? O essa stessa l'avrebbe uccisa? E la madre? come avrebbe potuto continuare a vivere in quella casa o con quale coraggio avrebbe potuto cacciare la figlia e il genero (anche se il diritto l'aveva, essendo sua l'abitazione)? Orgogliosa com'era non poteva che suicidarsi facendosi ammazzare. Forse aveva sopravvalutato il suo ascendente su Nanni e sulla figlia, aveva voluto sfidare la sorte, non s'era resa conto che in una morale religiosa l'istinto contro la coscienza produce alla lunga un climax insopportabile.

## II

Noi ovviamente non possiamo sapere se questa novella peschi nella realtà (Capuana disse che il suo ritmo stilistico pareva quello di una leggenda popolare), ma ci piace ipotizzare ugualmente delle piste ermeneutiche, abbozzando qualche soluzione interpretativa, senza alcuna pretesa.

Ecco dunque quattro domande:

1. Verga fa vivere la Lupa come, nel loro inconscio, avrebbero voluto fare i borghesi del Nord, i quali però sapevano di dover salvare le apparenze per poter affermare la loro egemonia nazionale l'indomani dell'unificazione? (quelle apparenze che sicuramente col D'Annunzio, la *Belle Epoque* e il Futurismo verranno meno).
2. Verga non fa fare la parte della Lupa a una donna borghese del Nord, proprio per dimostrare che al Sud si poteva anche essere sessualmente più emancipati? La sua vuole essere una provocazione? una critica della morale ipocrita borghese?
3. Verga non fa fare la parte della Lupa a una donna borghese del Nord perché, dovendo questa comportarsi con più astuzia e cir-

cospezione, l'avrebbe obbligato a cercar faticosi giri di parole per descrivere al meglio le ipocrisie e le finzioni, quando invece, prendendo dei contadini del Sud, poteva essere più diretto e incisivo, assumendo addirittura il punto di vista della comunità locale?

4. Sul piano linguistico che cosa gli era meno faticoso: usare l'italiano corretto per descrivere le ipocrisie della borghesia milanese o usare un italiano scorretto per descrivere le tragedie dei contadini catanesi? Sceglie la seconda strada quando si convince che la prima non poteva dargli le soddisfazioni che cercava?

Ed ecco alcune possibili risposte:

1. Verga fa agire i suoi personaggi principali (la Pina e Nanni) non come fossero due contadini normali, ma come due matti. Sono contadini che si comportano in maniera borghese, ma siccome sono contadini del Sud, non possono essere borghesi normali: sono borghesi pazzi. Sono contadini che hanno ereditato la follia della borghesia del Nord, solo che mentre questa, se vuole essere accettata a livello nazionale, deve apparire normale, deve autocensurarsi, al Sud invece non ha bisogno di farlo, non ne ha neppure le capacità, la cultura, la mentalità.
2. Un borghese del Nord che cosa avrebbe potuto pensare leggendo una novella del genere? Due cose:
  - a) o che i contadini del Sud erano delle bestie che andavano domate con l'egemonia culturale della borghesia del Nord;
  - b) oppure che i contadini del Sud avevano il coraggio di manifestare dei desideri che la borghesia del Nord poteva provare solo inconsciamente.

In quali dei due casi un intellettuale come il Verga avrebbe potuto essere accettato? Solo nel caso in cui avesse ammesso che il destino doveva intervenire per riportare la situazione alla normalità. Ma avrebbe potuto il Verga fare una cosa del genere? Sì, a condizione che per "normalità" non s'intendesse qualcosa di penalizzante per il Sud.

3. Che tipo di "meridionalismo" emerge in questa novella? Verga non vedeva soluzioni al disastro che al Sud era stato inoculato dall'unificazione nazionale. Non credeva nel socialismo operaio, tradizionalmente disinteressato al mondo rurale, e non vede nel precapitalismo alcuna possibilità di riscossa. In questa novella i contadini del Sud si comportano come se già vivessero dentro di loro non solo le contraddizioni della borghesia del Nord, ma addirittura il peggio di queste contraddizioni.

4. Con questa novella l'operazione ideologica del Verga è stata fallimentare per una duplice ragione:

a) una borghesia che vede legittimati in maniera così esplicita i propri istinti inconsci, avrebbe trasformato l'unificazione in una catastrofe nazionale, quando invece questa doveva esserlo solo per il Mezzogiorno (la catastrofe nazionale, cioè l'assenza totale di valori umani, avverrà però trent'anni dopo, con la prima guerra mondiale); pertanto la novella, in quel momento, non poteva essere accettata (e infatti lo sarà soltanto dopo quella guerra);

b) una borghesia che vedeva i contadini del Sud incapaci di reprimere le pulsazioni istintuali, si sentiva ancor più legittimata nell'imporre duramente, sul piano nazionale, la propria egemonia culturale; pertanto la novella, in quel momento, poteva sì essere accettata, ma non secondo le intenzioni del Verga.

Se alla lettura di questa novella la borghesia del Nord, sul piano morale, ne usciva scandalizzata, pretendendo la censura del Verga; sul piano politico, invece, ne usciva riconfermata nell'esigenza della propria dittatura di classe, e allora il Verga doveva essere strumentalizzato in senso anti-meridionalista.

Per la borghesia del Nord non era in questione soltanto la relazione incestuosa che andava necessariamente biasimata, ma anche, più in generale, l'esperibilità esplicita dell'erotismo, basata sul puro istinto.

Facendo fare ai contadini del Sud la parte della borghesia priva di scrupoli etico-religiosi, Verga non solo non ha ottenuto consensi da parte della stessa borghesia, ma ha dato anche una rappresentazione falsata dei contadini del Sud, risultati vittime di tutto: del Nord, delle circostanze, delle passioni e del destino.

Dal punto di vista borghese Verga non fu abbastanza furbo; invece di prendere sul serio il dramma del Mezzogiorno post-unitario, avrebbe dovuto fare come Pirandello, che aveva perfettamente capito che cosa la borghesia del Nord voleva sapere delle classi sociali del Sud, per sentirsi giustificata nella propria posizione egemonica.

### **Cavalleria rusticana**

Scritta quasi contemporaneamente all'altra, non meno famosa, *La lupa*, la *Cavalleria rusticana* appartiene alla raccolta di novelle verghiane *Vita dei campi* (1880), che fu la prima a legarsi ai canoni e metodi veristici. Entrambe calcarono le scene teatrali (l'una anche cinematografiche, l'altra anche melodrammatiche: l'opera di Mascagni è forse ancora più nota). Per decenni è stata la novella del Verga più popolare e più rap-

presentata, al punto che lui stesso provvide a ristamparla in edizioni revisionate: p.es. in quella del 1883 sostituisce la scena finale, molto cruenta, del duello, col grido di un personaggio aggiuntivo, Pipuzza ("Hanno ammazzato compare Turiddu"), ripreso poi da Mascagni, e Turiddu, nel melodramma (che ha meno intensità drammatica), chiede alla madre di prendere con sé Santa come figlia, in quanto lui le aveva promesso di sposarla.

È ambientata nella provincia di Catania, la stessa dell'autore, ma fu scritta a Firenze, proprio nell'anno in cui egli poté ritrovare Giselda Fojanesi, con cui aveva avuto una relazione amorosa nel 1869 (da notare che la ripresa di questo rapporto indurrà il marito di lei, Mario Rapisardi, quotato poeta e accademico catanese, a cacciarla di casa nel 1883). E il titolo si riferisce al fatto che i due rivali in amore si erano dati appuntamento sul luogo del duello senza infamarsi, senza provocarsi (anche se il rifiuto del bicchiere di vino, da parte di Alfio, era un gesto gravemente offensivo), ma con relativa tranquillità, usando persino lo strano rito dell'orecchio morsicato, come prova di lealtà, pur essendo entrambi consapevoli di compiere una cosa illegale, da "selvaggi". Che detta "cavalleria" non fosse aristocratica ma "rustica" è dimostrato dal fatto che il duello viene compiuto in gran segreto, senza rispetto di alcuna regola, senza la presenza di alcun testimone o padrino. Ufficialmente si sapeva che dovevano fare un affare, svolgere una trattativa. Il duello era così segreto che, in teoria, non si sarebbe neppure dovuto sapere il nome di chi aveva accoltellato Turiddu.

D'altra parte non poteva esserci alcuna regolarità, in quanto Alfio, la parte offesa, non avrebbe permesso che se ne conoscesse pubblicamente la motivazione, a meno che qualcuno non l'avesse denunciato. Ma dov'erano i testimoni del delitto? Lo stesso Verga – ci si può chiedere – come ha potuto raccontare nel dettaglio le ultime fasi del duello, senza introdurre una terza persona? Se le avesse raccontate Alfio, non avrebbe certo fatto cenno alla scorrettezza della polvere buttata negli occhi del rivale né all'offesa gratuita rivolta alla madre di quest'ultimo. Sicché proprio la parte più cruda appare anche la meno realistica (e qui si tace del fatto che con una coltellata all'inguine difficilmente Alfio avrebbe potuto reagire con così tanta forza e destrezza).

E, in ogni caso, se anche vi fossero stati dei testimoni, quale tribunale avrebbe condannato Alfio, in quell'isola dove, allora, i duelli e le faide non erano certo rari e dove i delitti d'onore non erano penalmente perseguibili? Ecco perché nulla vien detto della fine di Alfio. La giustizia è "personale" e, quando è in gioco l'onore, è sempre violenta.

Da notare che persino in quel frangente così altamente tragico vi

è un'ironia di fondo, in quanto Turiddu era andato a "militare" come bersagliere per uno Stato della legalità (che voleva imporre anche al Sud le proprie leggi) e si era trovato a duellare per far trionfare la giustizia privatamente.

Ma di che "giustizia" stiamo parlando, visto che la questione del contendere è tipicamente amorosa? Qui bisogna fare molta attenzione a distinguere i due piani del *sociale* e del *personale*, che nel Verga invece si sovrappongono di continuo e non solo in questa novella, al punto che il lettore spesso non sa a quale dei due dare maggiore importanza.

Per capire la differenza bisogna concentrarsi sull'unica persona nei confronti della quale Turiddu manifesta sentimenti di umanità: la propria madre, che aveva dovuto vendere (ad Alfio?) la mula baia e (a Cola?) il pezzetto di vigna. Sono le vicende tristissime della madre che inducono il figlio a vendicarsi dei ricchi del suo paese. Egli infatti dirà ad Alfio che se ha torto come "amante", ha però ragione come "figlio" di una donna che ha sofferto ingiustizie, senza che nessuno l'aiutasse.

Quando torna dalla leva Turiddu è ancora innamorato di Lola, ma ben presto muta atteggiamento, in quanto si rende conto di non avere alcuna speranza di sposarla. E comincia a darsi delle motivazioni con cui spiegare il voltafaccia di lei, che non aveva avuto la pazienza di aspettare il suo ritorno. Qui Verga la presenta come una ragazza volubile, materialistica, che ha pensato a sistemarsi, la cui fede religiosa è del tutto formale, convenzionale (è credente ma pensa al denaro e, dopo averlo ottenuto col matrimonio, tradisce il marito, e poi si confessa, recita il rosario...). A lei dispiace vedere Turiddu amareggiato, ma non vuole illuderlo.

A lui dava particolarmente fastidio non solo il fatto che Lola si fosse messa con un carrettiere agiato, ma anche, e ancor più, che sua madre, durante il suo servizio militare, si fosse molto impoverita. Era partito e tornato con le migliori intenzioni e si sentiva doppiamente tradito a causa della sua povertà. Turiddu era di origine contadina e non si vergognava di esserlo (non si vergogna neppure di dire che, a causa della forzata lontananza, aveva versato molte lacrime nel fazzoletto che lei gli aveva regalato). Lola invece voleva emanciparsi, e in lei le due emancipazioni (economica e sessuale) vanno di pari passo. In questa novella i maschi difendono l'onore che le femmine hanno loro tolto.

Lola e Santa, le due giovani donne, belle e attraenti, fanno una parte meschina, ipocrita: solo la madre di Turiddu si salva, la quale però non dice quasi nulla. Turiddu sembra essere soltanto l'espressione dandy di due donne superficiali, che anticipano la Lupa, assetata di sesso. Forse non è proprio lui il vero protagonista, ma Alfio, poiché dietro quest'ultimo vi è il Verga maturo, che riporta le cose al loro ordine naturale (la

formalità del matrimonio), usando lo strumento nudo e crudo della forza; Turiddu invece era predestinato alla sconfitta proprio perché vinto dalle sue stesse "illusioni", come il Verga giovane. Persino la tipologia della sua vendetta, essendo alquanto vergognosa e che tale restava nonostante il padre di Santa fosse un vignaiolo "ricco come un maiale" e nonostante cacci di casa Turiddu per la sua povertà, lo destinava all'insuccesso, per quanto l'autore, mescolando il sociale col personale, miri a farlo passare come vittima di circostanze avverse. Turiddu non vuole vendicarsi solo dell'onore ferito, ma anche della miseria subita, e l'una motivazione sembra sempre giustificare l'altra.

Il misogino Verga, che nel matrimonio non ha mai creduto, preferendo avventure galanti da dongiovanni impenitente<sup>37</sup>; il Verga pauperista, che si vantava d'aver difeso contadini e pescatori pur dichiarandosi antisocialista; il Verga miscredente, che pretende di smascherare l'ipocrisia della fede in nome del cinismo, è in realtà presente in ognuno dei personaggi della novella. Che avesse delle debolezze sessuali è ben visibile là dove descrive il momento dell'amplesso di Turiddu e di Santa (si noti la scelta di questo nome, fatta per puro senso antireligioso), seppur con gli artifici dell'eufemismo (Lola si concede proprio mentre dice ripetutamente la parola "chiacchiere"). Che bisogno aveva di dar sfoggio di morbosità e voyeurismo? Non bastavano poche parole per far capire che si amavano? Si ha qui l'impressione ch'egli abbia voluto fare dell'eroticismo esagerato un parallelo al lato violento della vita: un modo, questo, di cui l'autore si serviva per scioccare il lettore, per farsi strada nel difficile mondo dell'editoria (in quel mondo in cui scatenò varie controversie giudiziarie a carico dell'editore Sonzogno per il riconoscimento dei diritti d'autore in relazione al melodramma di Mascagni).

La novella è erotica anche là dove viene detto che Lola ascoltava, non vista, i sospiri d'amore dei due amanti e ne provava vergogna (arrossiva), ma nel contempo si eccitava, poiché è proprio lei a invitare esplicitamente Turiddu ad andarla a trovare. Queste forme disinvolte di sessualità non solo denunciano una certa qual morbosità nell'autore (che

---

<sup>37</sup> Che fosse misogino lo si capisce anche laddove dice che le ragazze "si rubavano" (o "si mangiavano") Turiddu, vestito da bersagliere, con gli occhi. Se fosse stato vero, al massimo l'avrebbero guardato incuriosite, oppure incredule al vedere che un siciliano potesse andare vestito così: insomma stupite non affascinate, cioè non come se fossero subito disponibili ad andare con uno che pareva uno straniero. Anche quando usa l'espressione "col naso dentro la mantellina", Verga tradisce una certa insofferenza per il genere femminile. La stessa espressione la usa nei *Malavoglia*, aggiungendo una frase volgare a sfondo anti-religioso: "e Dio sa che peccatacci fa fare ai giovanotti!".

verrà poi ereditata dal D'Annunzio), ma appaiono anche poco realistiche nella Sicilia del 1880. Il maschilismo allora imperante non avrebbe permesso alla donna di reiterare per molto tempo la colpa; sicuramente il padre di Santa o il marito di Lola non avrebbero avuto bisogno di aspettare che il tradimento, per ripicca o per gelosia, andasse avanti per dei mesi, e molto probabilmente Turiddu sarebbe stato eliminato senza neppure ricorrere ad alcun (rischioso) duello. Non è da escludere che il Verga si sia servito di queste forzature per dare maggiore risalto al suo acceso ateismo: qui una sessualità del tutto istintiva non può essere regolamentata da alcuna etica religiosa, che pur esiste nelle due donne. D'altra parte anche Turiddu è ateo, visto che mangia salsiccia alla vigilia di Pasqua.

Verga ha utilizzato l'ambiente catanese, con tutte le sue tradizioni, i gerghi, i costumi abituali... per collocare in maniera realistica le sue novelle, ma le vicende, anche se possono aver tratto spunto da qualche episodio veramente accaduto, sono per gran parte inventate. Paradossalmente proprio lui, che aveva introdotto in Italia, mutuandolo dalla Francia, il principio estetico dell'impersonalità, al fine di estraniarsi, come autore, dalle vicende raccontate, risultava esserne il più coinvolto.

Resta comunque difficile analizzare le sue novelle subito dopo averle lette. Sono tanti i riferimenti ambientali (culturali, antropologici e sociologici) e non sempre facili da capire, per i quali, effettivamente, si ha l'impressione che stia parlando la gente comune. Queste novelle bisogna digerirle, lasciarle decantare, cercando di filtrarle accuratamente, poiché vogliono dire molto di più di quanto appaia a prima vista. La rapidità veramente drammatica e sconcertante con cui l'autore fa precipitare la vicenda, cogliendo del tutto impreparato il lettore, rende questa e altre novelle di molto superiore agli stessi romanzi. Il Verga è ben presente non solo quando si nasconde dietro il discorso indiretto libero e alla sua particolare maestria di far parlare i personaggi tenendoli muti, ma anche quando si nasconde dietro il suo background siciliano, di cui ama esasperare alcune singole componenti, in modo da produrre effetti sconvolgenti, sicuramente molto moderni.

## Mario Rapisardi

(1844 - 1912)

Mario Rapisarda (Rapisardi si chiamò poi, in sottinteso omaggio a uno dei suoi autori preferiti, Leopardi) nacque a Catania nel 1844. Suo padre, un agiato procuratore legale, pur non impegnato politicamente, era di idee liberali.

Mario, oltre ad amare la letteratura e la storia, suonava discretamente il violino e coltivava la pittura. Studiò dai Gesuiti. Nel 1859 esordiva con l'*Ode a Sant'Agata vergine e martire catanese*.

Letto appassionato di Alfieri, Monti, Foscolo, Leopardi e di vari autori risorgimentali, scrisse, ancora adolescente, un *Inno di guerra agli italiani* e l'incompiuto poemetto *Dione*, nella cui prefazione esalta le battaglie di Solferino, Palestro e Magenta, partecipando così all'atmosfera politica di quei mesi, culminati coll'impresa di Mille, che pose fine alla monarchia borbonica.

Per accontentare il padre frequenta un corso di giurisprudenza, ma non giungerà a laurearsi. Invece lo interessa moltissimo lo studio dei classici greci e latini, che gli suggeriscono le prime traduzioni, le ricerche filologiche e filosofiche di carattere positivistico. Frutti di questo periodo formativo il poemetto *Fausta e Crispo* e i *Canti*.

Nel 1865 parte per Firenze, allora capitale del Regno, a motivo di una ricorrenza della nascita di Dante, cui dedicò l'ode declamata in quell'occasione, e qui, in un clima acceso da fermenti mazziniani e repubblicani, stringe amicizia coi poeti Dall'Ongaro, Prati, Alcardi, Fusinato, Maffei, col dotto Pietro Fanfani, con l'orientalista De Gubernatis e con altri importanti artisti e intellettuali.

Nel 1868 pubblica il suo primo poema, *La Palingenesi*, dove in 10 canti polimetri condanna la corruzione del clero e difende l'azione moralizzatrice di Lutero, prospettando col connubio arte-scienza il ritorno del cristianesimo alla purezza originaria. Il successo dell'opera (Verga fu uno dei primi a congratularsi) echeggia anche all'estero (Victor Hugo è tra i più significativi estimatori), mentre il municipio di Catania assegna all'autore una medaglia d'oro e il ministro Correnti lo chiama a insegnare letteratura italiana nell'ateneo catanese.

Nel 1872 escono i versi de *Le Ricordanze* che, pur nei limiti dell'imitazione leopardiana, rivelano una genuina vena intimista. Nello stesso anno sposa Gisella Fojanesi.

Uno studio critico su Catullo gli vale nel 1875 la nomina a pro-

fessore straordinario di Letteratura italiana e l'incarico di Letteratura latina all'Università di Catania.

Già da qualche anno il poeta è dedito alla stesura del suo secondo poema, il *Lucifero*, ispirato dalle *Guerre de Dieux* del Parny, ma anche da Milton e dal carducciano *Inno a Satana*. Il poema, in 15 canti polimetri, pur essendo diseguale a livello artistico (a efficaci descrizioni e qualche episodio memorabile oppone una certa macchinosità d'insieme e non rare cadute di tono per non dire di gusto), resta l'espressione più significativa della poesia italiana d'indirizzo positivistico. Per il *Lucifero*, che esce nel 1877, Rapisardi riceve un biglietto entusiastico di Garibaldi, che si firmò "suo correligionario", mentre l'arcivescovo di Catania ordinò, pare, un autodafé del libro.

Insignito – lui, schietto repubblicano – del titolo di Cavaliere della Corona d'Italia (per aver celebrato, nell'XI canto del poema, le guerre d'indipendenza e l'ossario di Solferino) e nominato professore ordinario di Letteratura italiana e latina dal ministro della Pubblica Istruzione Francesco De Sanctis, che lo stimava, Rapisardi pubblica nel 1883 i versi sociali (e sarcastici) di *Giustizia*<sup>38</sup>, che trovarono vasti consensi (suo epicentro sta nel *Canto dei mietitori*). Alla fine dello stesso anno rompe il matrimonio con la moglie, che intanto s'era legata al Verga.

Il Carducci, al quale aveva "devotamente" inviato una copia del *Lucifero*, resosi conto d'essere oggetto di caricatura in alcuni versi dell'XI canto ("plebeo tribuno e idrofobo cantor, vate di lupi"), apre con Rapisardi quella polemica che avrebbe diviso l'Italia letteraria degli anni Ottanta. Dall'epistolario del Carducci si scoprono fin dagli anni Sessanta frasi poco tenere nei confronti del Rapisardi, che certo non era di carattere facile. D'altro canto, di tutti i poeti della sua generazione, egli in fondo stimava solo Arturo Graf. Molte delle sue frecciate tuttavia rimasero o inedite o affidate alla discrezione dei suoi interlocutori epistolari. Di pubbliche vi furono solo le allusive caricature schizzate in certi passi dei poemi. Naturalmente la polemica col Carducci è una storia a sé.

Nel 1884 usciva il poema *Giobbe*, che è il suo capolavoro: la figura del protagonista, umiliato e castigato da Dio senza motivo, diventa un simbolo dell'umanità sofferente. I distici dove il personaggio grida a Dio la sua disperazione (libro III della parte I) toccano altezze forse ineguagliate nella poesia italiana del secondo Ottocento.

L'anno dopo inizia a convivere con una diciottenne assunta come segretaria, Amelia Poniatowski, figlia di genitori ignoti: gli sarà compagna fedele per tutta la vita.

Nel 1887 dà alle stampe le splendide *Poesie religiose*, forse il

---

<sup>38</sup> Quest'opera nel 1924 sarà addirittura proibita dalla politica fascista.

suo vertice lirico, cui seguono i cesellati *Poemetti* ('92) e gli *Epigrammi* ('97), nonché delle impegnative traduzioni di opere di Catullo, Shelley e Orazio, anche se la cosa più importante resta la traduzione e lo studio critico del poema *La natura* di Lucrezio ('79).

Nel 1894 pubblica il suo quarto e ultimo poema, *L'Atlantide*, dove, ispirandosi ai *Paralipomeni* del Leopardi, disegna nelle vicissitudini del poeta Esperio la società italiana lasciva e inetta, additando nella corruzione il principio dei mali. Nel mentre disprezza la borghesia, canta le figure di Newton, Darwin, Pisacane, Marx, Cafiero e altri grandi della storia universale.

Denuncia con lucidità e coraggio la criminale politica del governo Crispi (vedi la repressione dei "fasci siciliani"), nella prefazione a *Gli avvenimenti di Sicilia e le loro cause* ('94) e nel dialogo *Leone* ('95), che spiegano le feroci repressioni dei moti contadini e operai, nonché nel pamphlet *Africa orrenda* ('96) e in alcune poesie avverse al truculento colonialismo.

Negli ultimi anni si chiude in un silenzio ostinato, indifferente agli onori dei concittadini, che superano di gran lunga quelli tributati a Verga, De Roberto, Capuana... Non lo toccano neppure le critiche di molti studiosi (specialmente il Croce), anche se tra le sue carte si sono trovati feroci epigrammi a gran parte dei letterati dell'epoca: Fogazzaro, Croce, Pascoli, Carducci, D'Annunzio...

Muore nel 1912 a Catania: al suo funerale parteciparono oltre 150.000 persone, con rappresentanze ufficiali che giunsero addirittura da Tunisi. Catania tenne il lutto per tre giorni. Nonostante questo, a causa del veto opposto dalle autorità ecclesiastiche, la sua salma rimase insepoltita per quasi dieci anni in un magazzino del cimitero comunale.

Il nome di Rapisardi, rimasto in ombra per tutto il periodo del fascismo, riemerse dopo la Liberazione, grazie agli studi di Concetto Marchesi, Asor Rosa, La Penna e Saglimbeni.

## Luigi Capuana, *Il medico dei poveri*

È una interessante novella, quella di Luigi Capuana, *Il medico dei poveri*, scritta nel 1892 e pubblicata due anni dopo nella raccolta *Le paesane*. Semplicemente perché la realtà post-unitaria viene guardata in faccia, senza i trucchi intellettualistici di Pirandello, che puntava sulla finzione dell'assurdo o del paradosso, per rendere quella realtà ambientata nel sud, oppresso dal capitalismo sabauda, più sopportabile, meno pesante, per così dire.

I contadini di Rammacca sono gli ingenui che si lasciano raggirare dalla borghesia professionista, la quale, ben conscia della loro miseria, cerca di accattivarsi le loro simpatie proponendosi con un volto benevolo, paziente, apparentemente longanime, altruista.

Il dottor Ficicchia non poteva farsi pagare in denaro, ma riusciva lo stesso, con molta accortezza, a farsi pagare in prodotti naturali, in servizi, in prestazioni di lavoro. Con accortezza perché prima di ogni visita registrava nel proprio taccuino le generalità dei pazienti che visitava, affinché potesse ricordare con esattezza quando, dove e come chiedere in cambio più del dovuto.

Un medico senza scrupoli, apparentemente bonario, in grado addirittura di farsi ammirare. Un medico poco competente, che raramente prescriveva ricette, anzi il più delle volte lasciava fare al destino, anche quando consigliava di prendere acqua calda zuccherata e qualche purgante.

I contadini si fidavano di lui soprattutto perché non era in combutta col farmacista, che a quel tempo preparava da solo le medicine da vendere. Non divideva con quest'ultimo alcun guadagno, per non dare adito a sospetti, anzi preferiva beccarsi da quest'ultimo l'epiteto di "asino laureato". Lui doveva anzitutto farsi una clientela sulla base della stima e della fiducia, pur sapendo che quella popolazione rurale non era in grado di pagarlo in denaro.

D'altra parte il fatto che lui avesse scelto come target la povera gente, gli risparmiava l'obbligo d'essere competente. A differenza del suo collega, La Bella, che invece preferiva rivolgersi alle classi agiate.

Resta tuttavia strano che volesse farsi una clientela tra la gente più povera, quando sapeva bene che da quest'ultima non avrebbe potuto pretendere pagamenti in denaro. Probabilmente aveva un progetto su di sé, che non poteva prescindere da quella zona; stava forse pensando a un futuro diverso, migliore del presente. Era convinto che se si fosse fatto

una vasta clientela di gente che pur al momento era povera, l'avrebbe poi conservata quando questa sarebbe divenuta più benestante. D'altronde lui stesso, non avendo molte competenze, pur essendo un laureato, non poteva sperare di agire diversamente.

Si presentava, tuttavia, come uomo di mondo, poiché svolgeva, per i suoi pazienti, molti altri mestieri improvvisati, che nulla c'entravano con la sua professione: consulente legale, uomo d'affari, agente matrimoniale.

Ma Capuana, che racconta questa storia, da che parte sta? Perché prende in giro i contadini quando dice che al solo vederlo agire "con un'aria da oracolo", si sentivano già mezzi guariti? Perché in questa novella non c'è nessuno che apra loro gli occhi? O forse anche lui, come intellettuale, li sta usando per scrivere su di loro delle novelle? Ma se i loro occhi sono irrimediabilmente ingenui, perché irridarli? È questo il modo migliore di essere "veristi"? Perché dire che siccome col dottore non pagavano in contanti, a loro pareva di non pagare nulla? Possibile che dei contadini abituati da secoli al servaggio, non sapessero che si può pagare anche di più in natura o in *corvées*? Possibile che fossero così sciocchi da non vedere che i servizi prestati al dottore erano sproporzionati al favore della visita medica ricevuta?

Capuana vuol fare l'equidistante, parlando male anche del dottore, ma alla fine, inevitabilmente, si mette dalla parte di quest'ultimo, che rappresenta l'avanzare progressivo della borghesia. I Savoia al sud s'erano imposti con l'esercito, la burocrazia, il fisco e la scuola, ma avevano bisogno anche di queste figure locali, che, pur non essendo calate dall'alto, facevano piovere sulla testa delle plebi rurali una cultura estranea, un *modus vivendi* che solo in apparenza era accettabile. E forse avevano bisogno anche di intellettuali come Capuana, che, mettendo in ridicolo il passato feudale, rendevano inevitabile la marcia trionfale della borghesia.

Non ha forse esagerato Capuana nel dipingere un dottore che sembra svolgere la parte dell'infiltrato al servizio del governo in carica? Davvero era tutta una macchinazione, ordita sin dall'inizio, ai danni del ceto rurale? O forse lo stesso dottor Ficicchia s'era trovato a cambiare mentalità, suo malgrado, senza volerlo, seguendo il nuovo corso delle cose? Era davvero consapevole questo dottore che rappresentava una cultura, uno stile di vita, una mentalità del tutto ostile a quelle popolazioni? Se era un dottore così intellettuale, così consapevole, come mai era anche così incompetente? Non era forse anche lui un "laureato"? E se non era poi così incompetente – cioè se mostrava d'esserlo solo perché tra quella gente nessuno era in grado d'accorgersene – perché non aveva cercato

fortuna altrove, in località dove avrebbero potuto pagarlo adeguatamente? Il motivo stava forse nel fatto che proprio per il suo modo affabile egli, alla fin fine, "era servito meglio del barone"? Era dunque rimasto lì solo per dimostrare che in fondo poteva essere migliore di tutti? Solo per un senso di vanità personale?

La seconda parte della novella, quella relativa all'epidemia di colera che colpì tutta Europa tra il 1865 e il 1870 e quindi anche il nostro paese – da noi subito dopo la sanguinosa guerra contro il brigantaggio meridionale (1861-65) –, è ancora meno chiara. Capuana infatti sembra voler far credere che per i contadini questa disgrazia era stata mandata direttamente dal governo, al fine di ridurre le bocche da sfamare. Si guardavano con sospetto le figure istituzionali della provincia di Catania, come il pretore e il maresciallo dei carabinieri.

Ma nel prosieguo del racconto sembra davvero che quel morbo servisse alle istituzioni come valvola di sfogo alla disoccupazione, alla sovrappopolazione dei siciliani, un po' come l'emigrazione oltreoceanica. Capuana arriva addirittura a dire, non facendo più capire al lettore se si trattava di fatti concreti, ancorché mistificati, o di immaginazione contadina, che Vittorio Emanuele era favorevole a una diffusione del colera nel sud, tant'è che persino il papa la praticava come *extrema ratio* nei suoi territori (il che riporta inevitabilmente a quanto facevano gli americani, col vaiolo, nei confronti degli indiani). Che cosa ci vuol dire Capuana: che ogni disgrazia per i contadini era occasione buona per incolpare il governo in carica (peraltro non senza ragione), oppure che in qualche modo esistevano delle responsabilità da parte delle istituzioni (come da più parti peraltro si diceva)? Uno dei maestri del verismo nazionale non poteva essere più esplicito su questo, evitando insinuazioni così pesanti?

Il ruolo del dottore resta tuttavia poco chiaro. Sembra essere consapevole di un maneggio voluto dall'alto o comunque di una strumentalizzazione politica di un'improvvisa epidemia: in Italia scoppiò nel 1865 ad Ancona e durò sino al 1867 provocando 160.000 morti. Egli assicura che non vi parteciperà personalmente. Fa capire che i responsabili della tragedia sono il pretore, il maresciallo e persino il parroco (inizialmente tibubante) e infine l'altro dottore, quel La Bella che curava solo i ricchi.

Ma se era convinto di questo, perché andare a Trizzitello, nel suo podere di campagna? Non voleva farsi compromettere o non voleva contagiarsi? Il quadro generale è comunque spaventoso e assai poco edificante: il pretore voleva duecento morti per poter fare carriera; il dottor La Bella incassava dieci lire per ogni morto accertato. Dove sta il realismo di Capuana? Questo eccessivo cinismo non sta forse facendo deviare la

novella verso una strada fantastica? Con chi ce l'ha Capuana? Con le istituzioni del governo italiano?

Stranamente a Rammacca neppure uno s'ammalò, e quando, dopo alcuni mesi, il dottor Ficicchia tornò in paese, la gente ovviamente gli rinfacciava d'essere scappato, ma lui rispondeva che nel paese il colera non era arrivato perché il dottor La Bella voleva ottenere la sua complicità e non c'era riuscito, proprio perché lui gliel'aveva negata, andandosene appunto in campagna. E i contadini presero di nuovo a credere nella sua versione dei fatti: "scappando, aveva salvato il paese".

A questo punto la fiducia dei contadini era assoluta: ne aveva salvati almeno cento, se non il doppio, da morte sicura. Contro il virus d'uno stile di vita sbagliato che lui stesso, da borghese, aveva inoculato in quelle popolazioni, lui ora passava per quello in grado di fornire gratuitamente l'antivirus. E fu così che, piano piano, aumentando a suo favore il rapporto tra prestazione medica e *corvées*, il dottor Ficicchia poté fabbricarsi un palazzo e ampliare il fondo di Trizzitello.

Il dottor La Bella dovette ammettere la propria sconfitta, ma, per non uscirne con le ossa rotte, decise di sposare una figlia ("brutta e cieca d'un occhio") del suo collega, accettando la proposta di trasferirsi nel castello del suocero.

Il finale è amarissimo: la borghesia ch'era riuscita a trionfare con l'inganno, ora s'impone con le leggi del monopolio, non quello giurisdizionale di competenza ma semplicemente quello di fidelizzazione della clientela. E ora non c'è via di scampo per i sofferenti, per gli indigenti. Improvvisamente tutti i casi di malattia diventavano gravi e costosi. E chi riscuoteva non era neppure lui, ma l'inflessibile genero La Bella, ch'era sempre stato più competente di lui, ma evidentemente meno furbo. E chi non pagava veniva denunciato, senza pietà.

Perché questo voltafaccia? Che cosa gli avevano fatto i contadini di così grave da indurlo a comportarsi come uno spietato professionista? Nulla. Infatti in questa novella il dottor Ficicchia mostra d'aver sin dall'inizio un progetto da realizzare, quello di poter acquisire il maggior numero di clienti, senza chiedere loro un pagamento in denaro; al momento opportuno li avrebbe poi indotti a sentirsi in perpetuo obbligo nei suoi confronti. La trappola del business vero e proprio era scattata.

Le ultime righe aggiungono al danno la beffa. Il dottor Ficicchia, quando vedeva che proprio la gente non era in grado di pagare in contanti, tornava al metodo antico, "e pareva concedesse una grazia, facendosi ricompensare il doppio al solito modo". Chissà perché il borghese, quando vuole apparire filantropo, non riesce mai a rifarsi una verginità.

## La letteratura democratica

L'esistenza in Italia, nel periodo risorgimentale, di due distinte scuole letterarie, corrispondenti alle profonde diversità politico-culturali, fu sottolineata già dal maggior critico letterario dell'Ottocento, Francesco De Sanctis, che, in riferimento a quella distinzione, intitolò il lavoro *La letteratura italiana nel secolo XIX - La scuola liberale e la scuola democratica*.

Purtroppo, l'egemonia monarchica e moderata che si affermò in Italia dopo gli avvenimenti risorgimentali privilegiò la scuola "liberale" e mise in ombra, nella cultura ufficiale e nell'insegnamento scolastico, la scuola "democratica", malgrado la profondità del pensiero e il forte respiro europeo. Guido Mazzoni, che fu presidente dell'Accademia della Crusca, rilevò agli inizi del Novecento quella parzialità, iniziata peraltro con lo stesso De Sanctis.

Solo il Carducci e alcuni giovani letterati della sua generazione, dai toscani "amici pedanti" a Dossi e Tarchetti della "Scapigliatura milanese", si erano schierati in difesa dei letterati della scuola democratica.

Dopo il De Sanctis (che nel suo ultimo periodo, attenuato l'impegno politico, pervenne a una maggiore apertura verso le espressioni più avanzate della letteratura moderna), l'egemonia crociana impressa una più decisa impronta conservatrice alla critica letteraria italiana, isolandola dagli sviluppi della più avanzata letteratura europea.

Purtroppo all'interno della stessa scuola democratica, avversata nel suo insieme, vi furono scrittori che subirono una sottovalutazione più accentuata, al punto da rimanere quasi del tutto sconosciuti: due di questi sono Guerrazzi e Bini.

### **Francesco Domenico Guerrazzi (1804-78)**

Nasce a Livorno nel 1804, dove frequenta il ginnasio dei Barnabiti. Fuggito di casa dopo una grave lite familiare, fece il revisore di stampe. Riconciliatosi col padre, fu mandato a Pisa, dove si laurea in legge nel 1824. Esercita l'avvocatura, dedicandosi però nel contempo, e con maggior impegno, alle lettere.

A Pisa conosce il poeta inglese G. Byron restando influenzato dalla sua forte personalità, tant'è che le sue prime opere sono tutte pervase di motivi byroniani: *La società* (1824) e le *Stanze* (1825).

Invece il romanzo storico *La battaglia di Benevento* (1828), si ri-

fà al romanziere e poeta W. Scott. Di esso disse N. Tommaseo: "Il romanzo risorgimentale ebbe i suoi primi influssi, la sua prima formulazione non nella Lombardia del Manzoni, ma nella Toscana del Guerrazzi". L'opera, in effetti, suscitò, specie nel Mezzogiorno, vivissime simpatie, che peraltro troveranno conferma molti anni dopo con la sua elezione a deputato nei collegi di Melfi, Lecce e Caltanissetta. Con essa il Guerrazzi si era praticamente segnalato a livello nazionale come scrittore politico, patriottico e civile.

Acceso sostenitore degli ideali repubblicani, fonda nel 1828 il giornale politico-letterario *L'indicatore livornese*, che diresse con Carlo Bini fino al 1830 e di cui uscirono 48 numeri. Questi sono gli anni in cui si diffonde in Toscana il mazzinianesimo, il sansimonismo e le idee di Buonarroti (cfr. Carlo Guitera, *Veri Italiani*). *L'indicatore* si poneva nettamente in alternativa al periodico *Antologia*, fondato a Firenze dal ginevrino moderato Viesseux.

Oratore eloquente, per un elogio funebre di un ufficiale livornese morto in Russia (il discorso fu pronunciato a Livorno e pubblicato a Marsiglia sul periodico della *Giovane Italia*), Guerrazzi venne confinato per sei mesi a Montepulciano. Poi siccome organizzava un'attività pericolosa per il granducato di Toscana, nel 1833 viene rinchiuso nelle prigioni del forte Stella a Portoferraro.

Nel 1836 pubblica a Parigi, sotto il nome di Anselmo Gualandi, *L'assedio di Firenze*, che fa introdurre clandestinamente in Italia, suscitando l'entusiastica ammirazione del Mazzini, il quale scrisse: "per energia, immaginazione e sacro sdegno io non so di scrittore vivente che ragguagli Guerrazzi", aggiungendo che l'arte, con lui, era diventata "un mezzo di azione, uno strumento di educazione alle generazioni". "A Napoli – disse il De Sanctis – *L'assedio di Firenze* si vendeva a peso d'oro e felice chi poteva leggerlo!". In effetti sia questo libro che *La battaglia di Benevento* ebbero un successo editoriale enorme per quei tempi (oltre 50 edizioni ciascuno) che durò sino ai primi del Novecento. *L'assedio* fu tradotto nelle principali lingue europee. La rivista russa *Sovremenik* (*Il Contemporaneo*) lo definì come "la scuola dalla quale sono usciti i Mille di Marsala",

Nel 1847 cominciò a stendere le sue *Note autobiografiche*, ma il libro fu sequestrato e pubblicato, postumo, da ignoti nel 1899.

Si era intanto ritirato dalla politica, dedicandosi alla professione di avvocato, ma durante la rivoluzione del 1848-49 ebbe nuovamente un ruolo di spicco negli avvenimenti toscani. Livorno fu la sola città italiana che dalla caduta di Milano riuscì a conseguire nel 1848 una vittoriosa rivoluzione. Essa infatti seppe imporre un governo decisamente democratico.

co, togliendo di mezzo il granduca leopoldino.

Guerrazzi, eletto deputato nell'ottobre del '48, fu poi ministro dell'Interno. Dopo la fuga del granduca formò con Montanelli e G. Mazzoni un governo provvisorio (8 febbraio 1849). Il programma prevedeva un prestito forzoso da chiedere ai latifondisti per avviare una serie di lavori pubblici con cui eliminare la disoccupazione, realizzare la formazione di un esercito popolare, ecc. Preoccupato della debolezza militare dei rivoltosi, Guerrazzi chiese e ottenne di diventare capo dell'esecutivo (marzo '49). Purtroppo fu sorpreso dal colpo di stato controrivoluzionario (capeggiato dal barone Ricasoli e dal Capponi, che chiesero l'intervento degli austriaci) del 12 aprile 1849. Il parlamento fu subito soppresso. All'avvento della restaurazione Guerrazzi, che si era rifiutato di fuggire, fu arrestato e, dopo quattro anni di carcere, processato (1853). Nonostante la sua *Apologia* (1851) e l'*Orazione a difesa* (1853), egli fu condannato per lesa maestà a 15 anni di carcere duro, pena commutata subito dopo nell'esilio in Corsica.

Nei primi anni di esilio scrive *Il marchese di Santa Prassede* (1853) e il romanzo storico *Beatrice Cenci* (1854), stroncato dal De Sanctis, che intanto era diventato un sostenitore della monarchia piemontese. Al che il Guerrazzi rispose per iscritto a un amico: "Alessandro Manzoni onorato, me depresso... E sì che fin dal '40 gli inglesi e i tedeschi ci ponevano a capo di due scuole diverse, e la sua qualificavano narcotica". Va tuttavia sottolineato che nel momento stesso in cui De Sanctis parteggiò per la destra, i suoi giudizi letterari su tutti gli scrittori a lui contemporanei si trasformarono in politici, diventando, come nel caso del Guerrazzi, ovviamente negativi. (P. es. l'opera innovatrice di Cattaneo e Ferrari non fu presa neppure in considerazione.) De Sanctis arrivò persino a togliere al Guerrazzi il ruolo di caposcuola della corrente letteraria democratica.

Nel 1857 fuggì dall'isola e col permesso del Cavour risiede a Genova fino al '62. Rapporti personali o politici col Cavour mai ne ebbe; di lui scrisse che "accettava gli uomini preclari della democrazia per incederli in pro dell'aristocrazia".

In questo periodo pubblica la feroce satira *L'Asino* (1857), la novella *Fides*, poi *La torre di Nonza* (1857) e *La storia di un moscone* (1858), gli *Scritti politici* e gli *Scritti letterari*, nonché il romanzo dai toni spesso ironici e fantastici *Il buco nel muro* (1862), che si rifà allo scrittore anglosassone L. Sterne, la cui opera era stata introdotta in Italia dal Foscolo. Di rilievo anche il romanzo storico *L'assedio di Roma* (1863-65) che, insieme a *Il buco nel muro*, riflette la sua forte delusione nei confronti delle conclusioni risorgimentali.

Fra il 1863 e il '67 scrisse le *Vite degli uomini illustri d'Italia, in politica e in armi, dal 1450 al 1850*. (Nel '57 ne aveva già scritta una di *Pasquale Sottocorno*, che rievoca la figura dell'eroe delle Cinque Giornate di Milano). Iniziò con la *Vita di Andrea Doria*, proseguì con quella di *Francesco Ferrucci*, *Sampiero d'Ornano*, *Francesco Burlamacchi*, poi interruppe il vasto progetto perché gli sembrava inutile. Le biografie furono scritte con un chiaro senso di fallimento storico che gettava ombre su tutto il Risorgimento, trovando in ciò il totale disaccordo del Mazzini. In effetti, il modello della sua biografia "pedagogica", pur avendo come scopo quello di dimostrare che l'individuo, col suo esempio eroico, poteva diventare un simbolo per le masse sfiduciate, di fatto non faceva che portare alla rassegnazione, in quanto gli esempi scelti erano soltanto dei "grandi infelici", destinati a soccombere sotto i colpi irrazionali della storia.

Postumo invece uscì il romanzo sociale *Il secolo che muore* (1885), rimasto quasi del tutto sconosciuto, nell'unica edizione romana. Nel clima persecutorio di quel momento, contro le forze democratiche, repubblicane e federaliste, non si poteva accettare un libro così controcorrente; si era persa la fiducia in una positiva evoluzione del Risorgimento verso la democrazia sociale e nella critica letteraria stava emergendo chiaramente l'opzione decadentistica. Il Guerrazzi continuò ad essere criticato (ancor più duramente, se possibile) da Benedetto Croce, successore di De Sanctis, che gli negherà qualsiasi finalità d'arte (come d'altra parte faceva con qualunque scrittore o artista che si ponesse una destinazione pratico-politica); gli negò persino il ruolo dell'umorista che gli aveva riconosciuto il De Sanctis. Salvò soltanto il ricco epistolario.

Curò l'edizione delle sue opere il carducciano L. Chiarini, il quale, pur avendo detto che il Guerrazzi "fu uomo d'ingegno straordinario", concluse dicendo che "egli vide tutto più in nero che realmente non fosse e fu, finché gli durò la vita, continuo profeta di sventure, le quali per fortuna non si avverarono". Quale conclusione più infelice! Il Guerrazzi purtroppo, con molta lungimiranza, prevede che ai vecchi mali dell'Italia pre-unitaria si sarebbero aggiunti quelli nuovi dell'Italia borghese, che avrebbero scatenato guerre a non finire, interne e tra Stati.

Nel 1861 fu eletto deputato al Parlamento del Regno d'Italia, incarico che mantenne fino al 1870, avversando aspramente i politici moderati e passando dai banchi dei radicali a quelli dei repubblicani. Nel 1866, quando Mazzini venne eletto al Parlamento nel collegio di Messina, Guerrazzi parlò a lungo, ma inutilmente, contro i moderati che si opponevano alla convalida.

Alla fine della sua vita (1870) ebbe ancora la forza di opporsi al-

la fucilazione del soldato ventenne Piero Barsanti di Lucca, colpevole d'insubordinazione, in quanto aveva parteggiato per i moti mazziniani avvenuti in Lombardia. Poiché, per l'occasione, Guerrazzi gli dedicò un'epigrafe in cui era scritto: "La universa gioventù d'Italia il tuo sepolcro bagna di pianto per ora", in queste due ultime parole i magistrati inquirenti ravvisarono il reato di minaccia alle istituzioni e costrinsero l'anziano scrittore a subire un ennesimo, quanto inutile, processo penale. In questa vicenda egli anticipò di 30 anni quella di Zola nel caso Dreyfus.

Negli ultimi anni della sua vita rafforzò l'amicizia con Garibaldi, sostenendo, insieme a lui, il nascente movimento operaio e l'Internazionale.

Morì a Cecina, nella Maremma livornese, nel 1873. Il Carducci, che praticamente riconosceva Guerrazzi come suo maestro nella prosa, curerà personalmente una scelta del suo immenso carteggio.

Nel 1989 il Comune di Cecina, per ovviare alla coltre di silenzio che ancora oggi avvolge, nella cultura ufficiale e nell'insegnamento scolastico, le opere letterarie risorgimentali di tendenza democratica, ha istituito un premio letterario nazionale "F. D. Guerrazzi - La Cinquantina" (l'antica fattoria ove egli morì).

### **Carlo Bini (1806-42)**

A differenza di quasi tutti i più noti scrittori del suo tempo, Bini era un autodidatta e incontrò difficoltà spesso insormontabili per affermarsi nel mondo della cultura.

La sua professione di commerciante, impostagli da un padre autoritario, la precarietà delle condizioni fisiche, gravemente compromesse a causa delle gravi ferite riportate in una rissa nel 1827 e la fine prematura, a soli 36 anni, furono certamente le cause determinanti della scarsa affermazione nel suo ruolo di scrittore.

Bini conobbe Guerrazzi negli anni dell'adolescenza. Grazie alla sua amicizia poté mettere a frutto la padronanza delle lingue, facilitata dall'esistenza a Livorno di numerose comunità straniere e dalla sua grande capacità di apprendimento, traducendo opere di Byron e Sterne.

Nella tipografia Vignozzi, dove lavorava per la correzione delle stampe, contribuì come collaboratore di articoli su Byron, Goethe, Sterne..., a fondare, insieme a Guerrazzi, il periodico *L'Indicatore livornese*, che sostituì, perché soppresso, quello *genovese* di Mazzini. Fu proprio un articolo del Bini che convinse la censura leopoldina a sopprimere anche la nuova rivista.

Nel 1833 egli fu arrestato insieme a Guerrazzi, Carlo Guitera, il conte Alamanno degli Agostini e altri democratici toscani, perché sospettati di appartenere alla *Giovine Italia* e ai *Veri Italiani*. In tre mesi Bini compose tutte le sue opere principali: *Manoscritto di un prigioniero*, *Forte della Stella* e *L'anniversario della nascita*. Questi scritti rivelano una grande capacità stilistica e una notevole profondità di contenuto, ravvivato da un sottile umorismo. Nei 22 capitoli del *Manoscritto* vengono affrontati argomenti di vario genere: giustizia sociale, genio, sventura, noia, suicidio, sentimento religioso, materialismo filosofico, i rapporti tra scienza e fede, l'emancipazione della donna, il diritto alla libertà nell'amore (contro il contratto nuziale stabilito in perpetuo)... Gli influssi sansimoniani sono evidenti.

Alcuni critici hanno notato che nel Bini, malgrado l'indiscutibile matrice mazziniana, vi era, rispetto al Guerrazzi, una maggiore sensibilità per i problemi sociali della gente, al punto ch'egli può essere considerato un precursore di Carlo Pisacane e degli emergenti principi socialisti.

Le 78 *Lettere all'Adele*, raccolte con molta difficoltà e pubblicate solo nel nostro secolo, sono state giudicate dai critici inferiori solo a quelle del Foscolo. Appartenente a una ricca famiglia di commercianti, Adele De Witt fu amata dal Bini appena questi scontò la pena del carcere. Anch'essa era in precarie condizioni fisiche, e infatti morì nel 1838, quattro anni prima del Bini.

Sul colle di Montenero, di fronte al Santuario della Madonna, è stato costruito un famedio sotto il cui loggiato riposano le salme del Bini e del Guerrazzi.

## II “Cuore” di De Amicis nell'episodio del bullismo in classe

### *Premessa sul libro Cuore*

Il libro *Cuore* è molto particolare. Raramente si trova un docente che lo utilizzi. Andrebbe letto insieme a *Pinocchio* perché sono i due testi fondamentali dell'educazione dell'Italia postunitaria, come dice Alberto Asor Rosa, *Cuore e Pinocchio: l'educazione dell'Italia postunitaria Storia della Letteratura Italiana* (La Nuova Italia, Firenze 1972). Lo sono stati almeno fino agli anni '60 del XX sec., superati decisamente dalla contestazione studentesca.

Nelle antologie scolastiche delle medie non si trovano più brani di questo libro. Il motivo non sta solo nel fatto che appartengono a una letteratura ottocentesca, ma anche nel fatto che la letteratura per infanzia e adolescenza si è enormemente sviluppata (nelle antologie scolastiche si

trovano anche tantissimi contributi stranieri).

Comunque per affrontare la figura di Franti connessa al tema del bullismo, non si può solo analizzare Franti e contestualizzare De Amicis che ne parla, ma fare anche il contrario: inserire Franti nel bullismo, che è argomento trasversale alle epoche.

### *Contesto storico-culturale*

L'arco temporale entro cui si svolgono le vicende del libro *Cuore* va dall'ottobre 1881 al luglio 1882, ma il libro è scritto nel 1886 (vende 40.000 copie in quell'anno, ma ci saranno 300 edizioni in 18 anni, anche perché sarà tradotto in 25 lingue. Solo *Pinocchio* reggeva il confronto, edito nel 1881). L'editore Treves non voleva pubblicarlo, ma, dietro le insistenze dell'autore, lo fece solo a una condizione: non gli avrebbe pagato nessun forfait, com'era abitudine a quei tempi, cioè preferì dargli una percentuale sulle vendite, convinto che gli acquirenti si sarebbero contati sulle dita di una mano.

Il luogo in cui si svolgono i fatti è Torino, prima capitale d'Italia e centro propulsore dell'unificazione. Scopo principale del libro: formare la coscienza nazionale e i valori civili nella gioventù della nuova Italia (ideale patriottico-nazionalistico, culto dell'esercito e delle istituzioni, forma interclassista e collaborativa tra classi opposte, rifiuto netto della violenza rivoluzionaria del proletariato industriale, ideale unitario perché favorevole all'integrazione delle classi meridionali emigrate al nord, poi vi è il rispetto della famiglia, la fiducia nel progresso, l'esaltazione delle attività produttive e del lavoro, ecc.).

Il socialismo di Edmondo De Amicis (Oneglia 1846 – Bordighera 1908) è piccolo-borghese (vi aderisce nel 1891 tramite Filippo Turati): il paternalismo e la benevolenza verso i più umili non lasciano possibilità di ribaltamenti sociali (in questo è simile al Pascoli). D'altra parte, avendo una visione idealizzata della vita militare (era stato militare e redattore della rivista governativa di propaganda "L'Italia Militare"), ravvisa nell'esercito lo strumento per favorire patriottismo, solidarietà e diffusione dei valori civili.

La quasi totale assenza di riferimenti al cristianesimo e alla Chiesa romana non deve stupire (non viene ricordata alcuna festività religiosa), poiché il testo è figlio del Risorgimento, che fu un fenomeno piuttosto anticlericale (la breccia di Porta Pia, il *non expedit*, ecc.).

L'ambiente scolastico del libro è quello delle Elementari (allora tra i nove e i tredici anni).

De Amicis raggruppa in un'unica classe studenti di diversa estra-

zione sociale, in modo da avere un quadro completo della società dell'epoca: ci sono proletari, operai, emigrati, piccolo borghesi, ricchi... Tutti questi personaggi hanno caratteristiche molto stereotipate, cioè non hanno una vera connotazione psicologica, ma si muovono secondo la classe sociale che rappresentano e anche secondo una precisa connotazione morale: c'è il buono, il cattivo, il superbo...

L'organizzazione della scuola statale si basava sulla legge Casati del 1859 (estesa al Regno d'Italia nel 1861) e sulla legge Coppino del 1877 contro il diffuso analfabetismo.

### *La trama*

L'autore finge che a scrivere sia un ragazzo di terza elementare, Enrico Bottini, di ricca famiglia torinese, che racconta quello che succede a scuola durante l'intero anno. La forma è quella del diario (con una sintassi semplice e frasi brevi) e si svolge durante i 10 mesi scolastici da ottobre a luglio.

La narrazione di Enrico s'interrompe di quando in quando con una pagina scritta dal padre, dalla madre o dalla sorella con intenti pedagogici e morali.

Ogni mese c'è poi il racconto che il maestro detta a tutta la classe: si tratta di narrazioni altamente letterarie, dove sono protagonisti ragazzini che compiono atti eroici e patriottici: Il piccolo patriota padovano, La piccola vedetta lombarda, Il piccolo scrivano fiorentino, Il tamburino sardo, L'infermiere di Tata, Sangue romagnolo, Valor civile, Dagli Appennini alle Ande, Naufragio.

### *La figura di Franti*

Rappresenta il personaggio negativo. Viene da una famiglia di proletari. Già espulso da un'altra sezione, ne combina di ogni ed è sempre pronto a prendersela coi più deboli. Alla fine viene cacciato dalla scuola e poi mandato in prigione dopo una rissa con un compagno di classe. Franti ride a sproposito davanti al dolore ed è la negazione di tutti i buoni sentimenti e i valori che il libro *Cuore* cerca di trasmettere. Perciò l'autore lo condanna come esempio da non seguire.

Tuttavia secondo Umberto Eco (Elogio di Franti, 1961 in *Diario minimo*) Franti incarna la ribellione a quei sentimenti che percepisce come falsi e ipocriti.

### *La figura di Crossi*

Il soggetto bullizzato è Luigi Crossi, coi capelli rossi e un braccio paralizzato. Aveva la madre malata, che vendeva ortaggi, mentre il padre, inizialmente assente perché in America, in realtà si scopre essere stato in prigione. Stava solo nel banco in fondo alla fila. Mentre il maestro non era ancora in classe, lo prendono in giro, lo sbeffeggiano. Crossi reagisce non quando gli davano dello storpio e del mostro, ma quando Franti sale su un banco e scimmiotta sua madre. Crossi prende un calamaio e glielo tira. Franti però lo evita. Il calamaio colpisce il maestro, appena entrato, che chiede chi sia stato. Nessuno risponde, salvo Garrone che si prende tutta la colpa. Il maestro non gli crede e promette che il colpevole, se viene fuori, non sarà punito. Crossi ammette la colpa e ne espone i motivi. Il maestro lo comprende e accusa gli altri quattro, che intanto avevano ammesso la colpa, di averlo provocato e istigato. Ma perdona tutti, anche perché i suoi scolari sono come i suoi figli, non essendosi sposato e non avendo più i genitori.

*Testo da commentare*

*Un tratto generoso (26, mercoledì)*

Quando entrai nella scuola [chi scrive è un autore fittizio: Enrico Bottini], - un poco tardi, ché m'avea fermato la maestra di prima superiore per domandarmi a che ora poteva venir a casa a trovarci, - il maestro non c'era ancora, e tre o quattro ragazzi tormentavano il povero Crossi, quello coi capelli rossi, che ha un braccio morto, e sua madre vende erbaggi. Lo stuzzicavano colle righe, gli buttavano in faccia delle scorze di castagne, e gli davan dello storpio e del mostro, contraffacendolo, col suo braccio al collo. Ed egli tutto solo in fondo al banco, smorto, stava a sentire, guardando ora l'uno ora l'altro con gli occhi supplichevoli, perché lo lasciassero stare.

Ma gli altri sempre più lo sbeffavano, ed egli cominciò a tremare e a farsi rosso dalla rabbia. A un tratto Franti, quella brutta faccia, salì sur un banco, e facendo mostra di portar due cesti sulle braccia, scimmiottò la mamma di Crossi, quando veniva a aspettare il figliuolo alla porta, perché ora è malata.

Molti si misero a ridere forte. Allora Crossi perse la testa e afferrato un calamaio glielo scaraventò al capo di tutta forza, ma Franti fece civetta, e il calamaio andò a colpire nel petto il maestro che entrava.

Tutti scapparono al posto, e fecero silenzio, impauriti. Il maestro, pallido, salì al tavolino, e con voce alterata domandò:

- Chi è stato?

Nessuno rispose.

Il maestro gridò un'altra volta, alzando ancora la voce: - Chi è?

Allora Garrone, mosso a pietà del povero Crossi, si alzò di scatto, e disse risolutamente: - Son io.

Il maestro lo guardò, guardò gli scolari stupiti; poi disse con voce tranquilla:

- Non sei tu.

E dopo un momento: - Il colpevole non sarà punito. S'alzi!

Il Crossi s'alzò, e disse piangendo: - Mi picchiavano e m'insultavano, io ho perso la testa, ho tirato...

- Siedi, - disse il maestro. - S'alzino quelli che l'han provocato.

Quattro s'alzarono col capo chino.

- Voi, - disse il maestro, - avete insultato un compagno che non vi provocava, schernito un disgraziato, percosso un debole che non si può difendere. Avete commesso una delle azioni più basse, più vergognose di cui si possa macchiare una creatura umana. Vigliacchi!

Detto questo, scese tra i banchi, mise una mano sotto il mento a Garrone, che stava col viso basso, e fattogli alzare il viso, lo fissò negli occhi, e gli disse:

- Tu sei un'anima nobile.

Garrone, colto il momento, mormorò non so che parole nell'orecchio al maestro, e questi, voltatosi verso i quattro colpevoli, disse bruscamente: - Vi perdono.

### *Domande didattiche*

1) Solo Franti è colpevole? Solo i quattro che si sono pentiti? O anche l'intera classe che rideva?

2) Fece bene Crossi a difendersi in quella maniera? Poteva essercene un'altra?

3) Per che cosa lo sbeffeggiavano? Capelli rossi? Un braccio paralizzato? Sua madre fruttivendola e malata? Quale delle tre cose prevaleva sulle altre? Erano tutte allo stesso livello? Perché stava "tutto solo in fondo al banco"? Vi erano già le premesse per prenderlo in giro? È importante la disposizione dei banchi in aula? E la rotazione dei compagni di banco? Chi deve compiere la scelta del compagno di banco? Chi può decidere la collocazione fisica di un alunno in classe?

4) L'atteggiamento di Garrone sarebbe stato possibile oggi? Tu come ti saresti comportato?

5) Il maestro dice che avevano insultato un compagno che non li

aveva provocati. Voleva forse dire che, nel caso in cui li avesse provocati, gli insulti sarebbero stati giustificati?

6) Che cosa intende il maestro con l'espressione "schernito un disgraziato"? Si riferiva al fatto che era indigente o menomato? Doveva proprio ricordare questa cosa all'intera classe?

7) Che cosa intende il maestro con l'espressione "avete percosso un debole che non si può difendere"? Perché, se non avesse avuto il braccio paralizzato, avrebbe dovuto farlo da solo e con le maniere forti? Non pensi che in questi rimproveri ci sia qualcosa di militaresco? Tu cosa avresti detto nei panni del maestro?

8) Ritieni giusto che il maestro non abbia punito in alcun modo i quattro bulli? Se tu fossi stato nel maestro come ti saresti comportato? Non avresti avvisato i genitori di quei bulli? Non avresti trattato in classe, al di fuori dei programmi ministeriali, il tema del bullismo?

9) Da cosa aveva capito che Garrone non poteva essere stato lui a lanciare il calamaio? Perché già sapeva ch'era "un'anima nobile"?

10) Fai attenzione all'ultima frase e commentala: cosa può aver detto Garrone all'orecchio del maestro? Sicuramente qualcosa riferita ai quattro colpevoli, perché il maestro disse "bruscamente": "Vi perdono". Perché "bruscamente"? Temeva forse delle conseguenze su qualcuno se avesse preso dei provvedimenti punitivi?

### *Competenze da acquisire*

Saper riconoscere quando una qualunque espressione verbale o scritta o gestuale può configurarsi come "offensiva" e quindi a rischio di "bullismo".

### *Conoscenze da acquisire*

Quali sono le regole di comportamento da rispettare in una conversazione in presenza o a distanza?

### *Abilità da acquisire*

Nel caso in cui le suddette regole di comportamento vengano in qualche modo violate, con quali modalità si pensa di poterle far rispettare?

## Italo Svevo

(1861 - 1928)

Nasce a Trieste nel 1861 da una famiglia della borghesia commerciale di origine ebraica: suo nonno visse in Renania (Germania). Il suo vero nome è Ettore Schmitz: scelse di chiamarsi "Italo" per dichiararsi "italiano"; "Svevo" per mostrare la sua origine tedesca. I primi studi li fece in Germania: fatto, questo, che lo metterà a disagio quando poi scriverà in italiano i suoi romanzi. Svevo non fu solo un romanziere, ma anche un critico letterario, drammatico e musicale, ma ebbe, come critico, poca fortuna, anche se prese come modello il De Sanctis; fu anche uno scrittore di opere teatrali (quasi sempre incomplete e rimaste inedite durante la sua vita) e un novelliere, ma senza successo.

A Trieste s'indirizzò verso studi di economia, frequentando un Istituto superiore commerciale. Il fallimento dell'azienda paterna lo costrinse a diventare nel 1880 un impiegato di banca, pur sentendo forte la vocazione letteraria. In banca lavorerà per 18 anni. Nel frattempo legge alcuni classici tedeschi, italiani e francesi. Notevole è il suo interesse per il filosofo irrazionalista Schopenhauer e per i grandi narratori realisti (Zola, Balzac, Flaubert...). Legge anche Machiavelli, Guicciardini, Boccaccio e De Sanctis. Preferisce gli autori che s'impongono per la concretezza dei loro contenuti più che per la loro proprietà formale e stilistica.

Il suo primo romanzo, *Una vita*, fu pubblicato a sue spese nel 1892, ma passò inosservato. Narra di un giovane, Alfonso Nitti, venuto dalla provincia a Trieste per impiegarsi in una banca. Egli vive una doppia vita: una da impiegato, di cui non è contento; l'altra da studioso che coltiva sogni letterari. All'inizio le prospettive sembrano buone: Annetta, figlia del proprietario della banca, s'innamora di lui e con lui intraprende la stesura di un romanzo. Quando però Alfonso s'accorge che per Annetta questo impegno era solo un gioco, va in crisi e non sa più come comportarsi. Approfitta di una grave malattia della madre per allontanarsi dal lavoro. Si rende sempre più conto d'essere totalmente incapace di reagire alle situazioni. In seguito alla morte della madre e al fidanzamento di Annetta con un giovane del suo ceto, Alfonso, dopo una spietata autoanalisi, si uccide.

Il protagonista è dunque un inetto, un incapace a vivere la vita: non tanto perché non vuole inserirsi nella società borghese (vuota, superficiale), quanto perché contrappone a questa società un mondo velleitario di sogni irrealizzabili. È un uomo in cui la paralisi della volontà, il suo

stato di ansia e di incertezza hanno il sopravvento sulle critiche che la sua ragione muove alla società. Il romanzo inizia in modo realistico e naturalistico, ma si conclude in maniera psicologica (emotiva).

Nel 1898 pubblica *Senilità*, ma anche questo non ebbe successo. Il protagonista è Emilio Brentani, un impiegato triestino. Anche lui è un intellettuale con velleità letterarie. S'innamora di Angiolina, una donna dai facili costumi, che lui però crede ingenua e pura. Quando s'accorge dell'errore, spera di recuperarla alla vita onesta, ma non ci riesce. Così cerca delle attenuanti all'atteggiamento della moglie, facendone una vittima della società. Emilio non si suicida ma si toglie la facoltà di desiderare, perché non vede più davanti a sé una realtà da costruire.

Il silenzio che accolse quest'opera lo demoralizzò al punto che per 25 anni non scrisse più niente. D'altra parte Svevo non frequentava i circoli letterari del suo tempo, né partecipava ai movimenti di idee che caratterizzavano l'inizio del secolo. La stessa Trieste era una città con una cultura autonoma, che se di quella italiana sapeva assorbire gli aspetti più realistici, si mostrava anche sensibile agli apporti culturali delle correnti slave e germaniche. Senza questo influsso, non sarebbe potuto nascere il "romanzo analitico" di Svevo: il romanzo cioè che alla rappresentazione oggettiva dei fatti (Verismo) sostituisce quella di una complicata e profonda angoscia esistenziale, sostenuta dalla tecnica del monologo interiore, che è una tecnica di narrazione indiretta e automatica, per cui gli avvenimenti sono presenti solo attraverso il riflesso ch'essi hanno nella coscienza del protagonista.

Per rifarsi degli insuccessi letterari, impara a suonare il violino e si mette a studiare l'inglese. L'insegnante era James Joyce (conosciuto nel 1905), che più tardi sarebbe diventato il più grande scrittore irlandese e uno dei più grandi del Novecento. A lui lesse *Una vita* e *Senilità*, che non dispiacquero a Joyce.

Nel 1899 entra come socio nella ditta commerciale del suocero (vernici sottomarine). Dopo la prima guerra mondiale (in cui parteggiò idealmente per gli italiani), scrisse l'ultimo suo romanzo, *La coscienza di Zeno*, che uscì nel 1923 (il libro risente molto delle polemiche intorno alle idee di Freud). Anch'esso in un primo momento venne ignorato. Senonché nel 1925, anche per sollecitazione di Joyce, due critici francesi esaltarono Svevo e l'ultimo suo romanzo, facendolo conoscere a tutta Europa. Due mesi prima, in Italia, anche Montale aveva manifestato la sua ammirazione per *La coscienza di Zeno*, imponendolo all'attenzione della critica italiana. Gli ultimi anni di Svevo furono quindi abbastanza felici. Morì nel 1928 per un incidente automobilistico.

## Concezione di vita e poetica

A Svevo non è mai interessato rientrare in quelle esperienze culturali italiane volte a superare la crisi post-risorgimentale nella valorizzazione della realtà e dei problemi regionali (ad es. il Verismo). Né gli premeva di ricercare nuovi miti e modelli di comportamento per una borghesia velleitaria o delusa (ad es. Decadentismo, Futurismo, ecc.). Il suo orientamento va piuttosto in direzione di una tematica esistenziale, verso la rappresentazione della solitudine e dell'aridità degli individui che avvertono con disperazione la loro incapacità di aderire alla vita. La sua poetica, in un certo senso, rientra nel vasto movimento decadentistico.

Della vita dell'uomo gli interessano non i rapporti sociali, ma gli impulsi più segreti e oscuri, che paralizzano, ovvero gli aspetti dissociati e contraddittori del pensiero e dell'agire. Nei suoi romanzi appare evidente che la solitudine e l'alienazione dei protagonisti sono manifestazioni di una "malattia mortale" che corrode non solo i singoli individui, ma l'intera società borghese, per cui non c'è alcuna speranza che la situazione possa migliorare. C'è insomma un abisso incolmabile fra la consapevolezza con cui si avverte questa tragedia e la possibilità di un'azione costruttiva: anzi, quanto più è forte la consapevolezza, tanto più è forte l'incapacità di reagire. Svevo e Pirandello, in questo senso, si somigliano molto.

Svevo si inserisce perfettamente in questa scoperta dell'inconscio (fatta da Freud), che è la strada anche di Proust e di Joyce, ed è questa la vera novità del suo romanzo. Egli s'interessò molto di psicanalisi freudiana, che era stata divulgata negli anni successivi alla prima guerra mondiale, ma il suo interesse è caratterizzato da uno spirito polemico e sottilmente ironico nei confronti di questa nuova disciplina. La psicanalisi viene vista come una terapia cui il protagonista dell'ultimo romanzo si sottopone scetticamente, per giungere, quasi contro questa stessa terapia, a ricostruire da solo le motivazioni profonde del suo comportamento.

### La coscienza di Zeno (1923)

Il protagonista, più che cinquantenne, è Zeno Cosini, un uomo che non essendo riuscito a smettere di fumare, arriva a farsi rinchiudere in una casa di cura (ove si verificano situazioni comiche: ad es. tentativo di seduzione di una matura infermiera per avere sigarette, sospetti sulla fedeltà coniugale della moglie, sino all'evasione notturna). Il dottore, vista l'inutilità dei primi metodi, lo aveva consigliato di scrivere la propria autobiografia, psicanalizzando se stesso, nella speranza di vederlo guarire.

re. In realtà Zeno, quando inizia a scrivere il romanzo, lo fa in polemica con la terapia del dottore.

Il romanzo, in un certo senso, è come un diario a episodi (i "ricordi") intercalato dal racconto vero e proprio (il "monologo interiore"). Gli episodi principali sono il matrimonio con la seconda delle tre sorelle Malfenti, che non amava, dopo essere stato rifiutato dalle altre due, che amava. Le tappe che lo portano al matrimonio (così come a una relazione adulterina) sono casuali. Pur non avendo tatto, sa tradire la moglie senza destare il minimo sospetto. Ha fortuna negli affari, nonostante la scarsa stima di cui gode presso i parenti. Anzi, salva la posizione finanziaria del brillante cognato Guido, che in apparenza sembrava destinato al successo. Riguardo alla morte del padre, la cui rievocazione gli suscita più che il dolore un profondo rancore, Zeno ricerca vanamente dentro di sé la commozione che gli appare doverosa nella circostanza, poi si rifugia in una inconsapevole ma comoda ipocrisia, al fine di sentirsi "buono".

Maggiormente analizzata è la malattia di Zeno, con tutti i suoi inutili quanto puntuali proponimenti di smettere di fumare. Zeno si considera "malato", ma la sua malattia è da un lato "immaginaria", dall'altro "reale". Immaginaria perché di comodo, reale perché gli condiziona di fatto tutta la vita. La vera malattia non è il tabagismo (che comunque nel romanzo resta irrisolta), ma l'alienazione, la netta divisione fra la ragione con cui egli analizza criticamente le contraddizioni della realtà e la volontà con cui cerca di affrontarle, ma che resta sempre impotente, conformistica e vuota. Lo scompensamento fra la teoria e la prassi si rivela nei gesti con cui egli esprime proprio quello che non vorrebbe. Così, mentre agisce per conseguire un risultato, ne ottiene un altro; quando non s'interessa alle cose o alle persone è la volta che tutto gli riesce. Zeno stesso non sa giudicare se vale di più la furbizia o la fatalità.

In questa condizione la psicanalisi non serve come terapia ma solo come metodo d'indagine dei sintomi della malattia: essa può solo offrire la coscienza dell'alienazione, non l'esperienza del suo superamento. Svevo, in pratica, si serve della psicanalisi per condannare l'ipocrisia della società borghese, ma non offre valide alternative. Le uniche due sono le seguenti: 1) prendere coscienza di questa tragedia umana e limitare le proprie ambizioni o pretese, vivendo più a contatto con le esigenze della natura (ma non nel senso della moglie di Zeno, la quale, nel romanzo, soffre meno di lui, poiché vive di più il presente, adeguandosi alla realtà. Secondo Zeno invece la mancata consapevolezza dell'alienazione rende Augusta ancora più malata di lui). 2) L'altra alternativa è offerta dall'ironia, che permette all'uomo di sopravvivere, anche se non in maniera convincente, nelle assurde contraddizioni della società borghese. Svevo si

serve anche dello strumento del tempo, nel senso che il fluire del tempo confonde la coscienza, finché ne giustifica le azioni, anche quelle negative. Ecco perché lo psicanalista viene considerato da Zeno come un "uomo ridicolo", che s'illude di poter guarire il suo paziente.

## Luigi Pirandello

(1867 - 1936)

Nasce ad Agrigento nel 1867, da una famiglia dell'agiata borghesia, proprietaria di una miniera di zolfo. Sia la madre che il padre parteciparono attivamente alla campagna garibaldina in Sicilia. Dopo aver frequentato il liceo classico a Palermo, Pirandello si iscrive alla facoltà di Lettere dell'Università di Roma, dedicandosi soprattutto alla filologia romana. In seguito a un violento litigio con un docente, si trasferisce a Bonn nel 1889, dove nel '91 si laurea con una tesi sul dialetto di Agrigento. A Bonn resta come lettore d'italiano per un anno.

Nel 1893 torna in Italia. L'anno dopo si sposa con la figlia di un socio di suo padre. Il matrimonio era stato quasi "combinato". Si stabilisce con la famiglia a Roma ed entra nella vita culturale e letteraria del suo tempo, collaborando a numerosi periodici: stringe amicizia con Luigi Capuana, mentre resta ostile al D'Annunzio. Nel 1897 assume, come incaricato, l'insegnamento di Letteratura italiana (stilistica) presso l'Istituto superiore di Magistero a Roma; nel 1908 ne diventa professore ordinario insegnando sino al 1922.

Nel 1903 una frana con allagamento distrugge la miniera di zolfo nella quale erano stati investiti sia i capitali di suo padre che la dote di sua moglie, la quale, già sofferente di nervi (sospettava continuamente che il marito la tradisse), si ammalò gravemente, cominciando a manifestare i primi segni di uno squilibrio psichico che la condurrà poi in manicomio. Pirandello reagì a questa situazione conducendo a Roma vita ritirata (per non offrire pretesti alla follia della moglie, ma inutilmente) e lavorando intensamente, anche per far fronte alle difficoltà economiche (insegnava, scriveva e dava lezioni private).

Tuttavia, le sue novelle, raccolte poi col titolo *Novelle per un anno*, e i suoi romanzi (*L'esclusa*, *Il turno*, *Il fu Mattia Pascal* e altri), nonché i suoi saggi (in particolare *L'umorismo*) passarono quasi inosservati. La celebrità gli giunse soltanto in età matura, quando – a partire dal 1916 – si rivolse quasi interamente al teatro. Le sue commedie, talvolta accolte con dissensi clamorosi, si imposero al pubblico soprattutto dopo la fine della prima guerra mondiale. Ottennero vasta risonanza *Liolà*, *Pensaci Giacomino!*, *Così è (se vi pare)*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *L'uomo dal fiore in bocca*, *Enrico IV* e molte altre commedie.

Nel 1921 inizia ad ottenere grande successo anche all'estero (Praga, Vienna, Budapest, Usa, Sudamerica...), oscurando la fama del

D'Annunzio. Nel '24 si iscrive al partito fascista, pochi mesi dopo l'assassinio di Matteotti e forte sarà la sua polemica con Amendola. Tuttavia, Pirandello, che si era iscritto solo per aiutare il fascismo a rinnovare la cultura, restandone presto deluso, non si è mai interessato di politica. Nel '29 il governo Mussolini lo include nel primo gruppo dell'Accademia d'Italia appena fondata (insieme a Marinetti, Panzini, Di Giacomo...): questo era allora il massimo riconoscimento ufficiale per un artista italiano, ma Pirandello non se ne dimostrò affatto entusiasta. Nel '25 assunse la direzione di una compagnia teatrale di Roma, che resterà in vita sino al '28.

Nel 1934 gli viene conferito il premio Nobel per la letteratura. Mussolini, attraverso il Ministero degli Esteri, cercò subito di sfruttarne la fama internazionale sperando di usarlo come portavoce estero delle ragioni del fascismo impegnato nella conquista dell'Etiopia. Nel luglio del '35 infatti il drammaturgo doveva partire per Broadway, per rappresentare alcuni suoi capolavori e sicuramente sarebbe stato intervistato dai giornalisti. Ma Pirandello non si prestò a tale servilismo.

Durante le riprese cinematografiche de *Il fu Mattia Pascal*, effettuate a Roma, si ammalò di polmonite e muore nel '36, lasciando incompiuto *I giganti della montagna*. A dispetto del regime fascista, che avrebbe voluto esequie di stato, vengono rispettate le clausole del suo testamento: "Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo. E nessuno m'accompagna, né parenti né amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta". E così fu fatto.

### **Concezione della vita e poetica**

Essendo siciliano, anche Pirandello muove da moduli veristi con novelle paesane, ma da subito il suo verismo è caricaturale e grottesco, inteso a scardinare polemicamente i nessi logici della realtà, soprattutto laddove questi nessi non sono altro che pregiudizi borghesi. I suoi temi di fondo sono già tutti presenti nel suo primo romanzo, *L'esclusa* (1901), che narra la storia di una donna cacciata di casa dal marito perché ritenuta, ingiustamente, adultera, poi riammessa proprio quando l'adulterio l'ha realmente compiuto.

I temi di fondo sono:

- il contrasto tra apparenza (o illusione) e realtà (o tra forma e vita), nel senso che l'uomo ha degli ideali che la realtà impedisce di vivere, poiché la realtà si ferma all'apparenza e non permette all'uomo di essere se stesso;
- l'assurdità della condizione dell'uomo, fissata in schemi pre-

stituiti (adultero, innocente, ladro, iettatore, ecc.): a ciò Pirandello cercherà di opporre il sentimento della casualità o imprevedibilità delle vicende umane; molte sue commedie rappresentano situazioni inverosimili o paradossali, proprio per mettere meglio in luce l'assurdità dei pregiudizi borghesi;

- le molteplici sfaccettature della verità (tante verità quanti sono coloro che presumono di possederla) espresse col "sentimento del contrario" (che è alla base del suo umorismo e che viene utilizzato per vanificare ogni possibile illusione).

Pirandello ha una concezione relativistica dell'uomo, che ne esclude una conoscenza scientifica. L'uomo è troppo assurdo per essere capito (mentre la natura è più semplice, inconsapevole, felice, anche se resta un paradiso perduto e rimpianto). Il borghese si dibatte fra ciò che sente dentro (sempre mutevole) e il rispetto che deve alle convenzioni sociali (sempre fisse e stereotipate). La "forma" o "apparenza" è l'involucro esteriore che noi ci siamo dati o in cui gli altri ci identificano; la "vita" invece è un flusso di continue sensazioni che spezza ogni forma. Noi crediamo di essere "forme stabili" (personalità definite): in realtà tutto ciò è solo una maschera dietro cui sta la nostra vera vita, fondata sull'inconscio, cioè sull'istinto e sugli impulsi contraddittori. Parafrasando un titolo di un suo romanzo, si potrebbe dire che noi siamo "uno" (perché pretendiamo di avere una forma), "nessuno" (perché non abbiamo una personalità definita) e "centomila" (perché a seconda di chi ci guarda abbiamo un aspetto diverso).

L'uomo, in definitiva, è soggetto al caso, che lo rende una marionetta, che gli impedisce di darsi una personalità. Ogni personaggio teatrale è immerso in una tragica solitudine che non consente alcuna vera comunicativa: sia perché il dialogo non ha lo scopo di far capire le cose o di risolvere i problemi, ma solo di confermare l'assurdità della vita; sia perché ogni tentativo di comprendersi reciprocamente è fondato sull'astrazione delle parole (sofistica), che non riflettono più valori comuni, ma solo la comune alienazione (i dialoghi sono cervelotici e filosofici). D'altra parte, questa è una delle novità del teatro pirandelliano, che lo avvicina molto a quello di Brecht, Ionesco, Beckett..., dandogli una rilevanza mondiale.

Il "sentimento del contrario", tuttavia, potrebbe portare al suicidio o alla follia, se assolutizzato. Pirandello evita questa soluzione affermando che in un'epoca decadente, dove tutto è relativo, solo un'arte umoristica è possibile, un'arte cioè che sappia cogliere i sotterfugi e le piccole meschinità delle persone, senza però che tutto questo divenga oggetto di riso. L'uomo non può far di meglio: ecco perché merita compas-

sione. L'umorista non solo denuncia il vuoto della società borghese, le costruzioni artificiali con cui cerchiamo di ingannare gli altri e noi stessi, ma ha pure pietà dell'uomo che si comporta così, condizionato com'è dal più generale mentire sociale.

Pirandello non ha mai cercato le cause dell'alienazione che caratterizza tutti i suoi personaggi, presi dalla piccola borghesia (impiegati, insegnanti, ecc.). Egli ne attribuisce, in modo generico, alla storia e al caso la responsabilità. Solo nel romanzo *I vecchi e i giovani* scorge nel fallimento degli ideali risorgimentali e borghesi di libertà e giustizia, la causa storica e sociale della moderna crisi d'identità.

### Aspetti critici

Pirandello ha sì trasmesso la percezione di una realtà come illusione, come insignificanza dell'esistenza umana, come forma impossibile di una verità delle cose, ma, per non apparire tragico, ha usato, a sua volta, l'illusione dell'ironia, dell'umorismo, con cui far credere di poter sopportare tutte le assurdità del vivere quotidiano.

Non c'è novella, se non le ultime, in cui, nel mentre si denuncia il non-senso della vita borghese, non si plauda al fatto che, usando lo strumento illusorio dell'ironia, si possa fingere che quella realtà non abbia contraddizioni così inconcepibili da renderla insopportabile. Se il contenuto della novella o della commedia avesse dovuto portare al suicidio, non avrebbe certo potuto avere un riconoscimento così vasto.

Per Pirandello l'umorismo è stato senza dubbio una valvola di sfogo, un modo per uscire dalla depressione, dalla crisi esistenziale del periodo giovanile, ma è stato anche un'operazione di marketing, che gli ha permesso di conseguire un successo mondiale. Egli aveva fiutato la possibilità d'arricchirsi sfruttando proprio le debolezze della società borghese, trasfigurate magistralmente in chiave comico-ironica, per quanto sempre all'interno di una cornice amara, che in fondo serviva per non rendere troppo surreali le proprie trame (cosa che avrebbe reso difficoltosa l'identificazione coi protagonisti).

Egli aveva trovato un filone d'oro e s'era messo nella condizione ideale di poter produrre lingotti in serie, come la Zecca del Tesoro, semplicemente limitandosi a fare variazioni sul tema. La sua era davvero una recitazione a soggetto, come nella gloriosa commedia dell'arte, con la differenza che gli attori ripetevano le battute decise da lui.

Il cosiddetto "sentimento del contrario", usato in tutta la sua produzione, ha spesso un carattere alquanto artificioso, funzionale all'esaltazione dell'ironia. Non è una constatazione che parte dalla realtà, anzi,

viene usato per attenuare se non mistificare le vere contraddizioni sociali. È una mera operazione intellettualistica, usata ad arte, allo scopo di produrre una sorta di effetto speciale. Pirandello è come un prestigiatore dei diversi casi della vita, i quali, sotto la sua penna, da normali diventano assurdi, e quando sono davvero assurdi, nella realtà, vengono fatti rientrare, grazie all'ironia, nella inevitabilità quotidiana, caratterizzata da un tragicomico *non-sense*, in quanto la fatalità negativa non è un'eccezione ma la regola. L'eccezione, al massimo, è la casualità positiva, che però, proprio perché eccezione, è destinata a durare poco, anche perché, se durasse troppo, impedirebbe la trasformazione magmatica della realtà in scrittura e quindi proprio il trucco dell'illusionista.

Pirandello ha potuto fare questo proprio perché se fosse rimasto in Sicilia gli sarebbe stato impossibile avere uno sguardo ironico su quella stessa società borghese che lui criticava e che aveva devastato l'isola in maniera infinitamente peggiore di quanto avevano fatto i Borboni. Andando invece a studiare all'estero e vivendo prima a Roma e poi ovunque il successo lo portasse, egli aveva saputo tenere insieme, in maniera originalissima, da un lato la concezione meridionale assolutamente negativa della vita borghese, e dall'altro quella forma di distacco autoironico che aveva la piccola-borghesia urbana, nazionale, e sarebbe meglio dire europea, poiché il successo ch'egli acquisì fu stupefacente, essendo funzionale a un sistema sociale e politico che aveva bisogno di un grande personaggio (in tal caso un letterato e commediografo) che sapesse ironizzare sulle contraddizioni sociali della borghesia, soprattutto dopo che questa aveva portato l'umanità alla catastrofe della prima guerra mondiale.

Un intellettuale come lui non poteva però interessare i regimi nazi-fascisti, proprio perché questi volevano sfruttare le debolezze della borghesia in chiave politica e ideologica, al fine di creare una società borghese più forte, più coerente, più convinta della propria superiorità a livello mondiale. Pirandello poteva interessare al fascismo solo fino al punto in cui evitava di proporre soluzioni non-borghesi alle contraddizioni del capitalismo, ma non poteva più tornare comodo quando, di fronte a quelle stesse contraddizioni, assumeva un atteggiamento rassegnato, rinunciatario. Inevitabilmente, sotto questo aspetto, il fascismo gli preferì D'Annunzio e il nazismo considerò "degenerata" la sua opera.

E altrettanto inevitabilmente la critica letteraria lo ha voluto collocare tra i decadenti (non foss'altro che per il suo opportunismo politico nei confronti del regime, ma ovviamente non solo per questo). Tuttavia non s'è compreso a sufficienza ch'egli aveva voluto fare della sua visione ambigua delle cose, in forza della quale non si può mai essere sicuri dove stia la verità e dove la finzione, un'occasione di business e di riscat-

to personale, che nulla aveva a che vedere con gli aspetti introversi della letteratura borghese decadente (alla Svevo, per intenderci).

Pirandello non è un uomo che di fronte alle contraddizioni sociali prova una sofferenza che va in profondità, ma è senza dubbio un intellettuale che le sa utilizzare come forma di autoaffermazione: non si piangeva addosso come il Verga. In questo senso resta modernissimo e, se si vuole usare la parola "decadente", lo si deve fare non in riferimento al suo modo di gestire la cultura, ma solo al rifiuto consapevole di andare sino in fondo nell'analizzare il malessere della vita sociale.

Egli ha saputo teorizzare la follia restando lucido sino alla fine, perché aveva capito, vedendo il consenso "folle" del pubblico, che poteva giocare su questo argomento realizzando una notevole fortuna e uscendo finalmente dalla tetraggine del meridionalismo autoflagellante. Il meglio di sé non lo dà certo quando mette alla berlina la cultura meridionale, quella cultura che gli impediva di affermarsi socialmente.

## Il treno ha fischiato

Volutamente esagerata la famosa novella di L. Pirandello, *Il treno ha fischiato*, apparsa prima sul "Corriere della sera", nel 1914, poi nella raccolta *Novelle per un anno*.

Esagerata sin dall'inizio, quando i colleghi di lavoro del ragioniere Belluca, che vanno a trovarlo in manicomio, vengono descritti come persone ambigue, superficiali, anzi ipocrite: "volevano sembrare afflitti, ma erano in fondo contenti per quel dovere compiuto".

Pirandello è un maestro nel descrivere il formalismo borghese, le convenzioni fine a se stesse e quindi prive di senso, l'insincerità di chi concepisce la vita come una sorta di *bellum omnium contra omnes*. Loro, invece d'essere dispiaciuti, erano contenti che il computista Belluca fosse finito in una casa di cura. D'altra parte l'avevano, insieme al capoufficio, periodicamente torturato (nel senso del *mobbing*), divertendosi a fargli scherzi e angherie, approfittando del fatto ch'egli era paziente come un mulo.

Pirandello non vede solidarietà di categoria tra impiegati contro il loro superiore, ma reciproca rivalità. Esagerato però infierire su un povero cristo quando questo non avrebbe inciso sulla loro progressione di carriera.

Dunque infierivano, lo sbeffeggiavano, lo umiliavano nei loro momenti liberi, a titolo gratuito, senza motivi particolari, solo perché era un debole, una persona remissiva, come se avessero avuto bisogno di un capro espiatorio su cui scaricare le loro frustrazioni.

Chi è Belluca? Lo stesso Pirandello? Chi sono gli altri impiegati? I funzionari di un regime autoritario? Chi rappresenta il capoufficio? Un monarca? Essendo stata scritta prima della grande guerra, la novella non può certo riferirsi al fascismo, anche se sembra che i paragoni calzino a pennello. Vien quasi da pensare che Pirandello abbia saputo magistralmente anticipare le assurdità di un regime (quello liberale) che cogli anni sarebbe diventato sempre più dispotico, sempre meno in grado di capire le esigenze dei propri sudditi.

In realtà egli stava semplicemente mettendo in luce le assurdità di uno Stato borghese italiano che, a distanza di mezzo secolo dalla sua nascita, aveva creato più contraddizioni di quante ne avesse risolte e che si accingeva a entrare in guerra. Solo che esagerando la negatività di certi suoi aspetti amministrativi, attraverso la caricatura dei suoi impiegati di concetto, egli finiva inevitabilmente con l'anticipare le assurdità del regime fascista, la cui sordità alle istanze di democrazia e di umanità dei cittadini era infinitamente superiore.

Che Pirandello, da buon siciliano, ce l'avesse con lo Stato sabau-do, autoritario, burocratico e fiscale, è fin troppo evidente in questa novella. Il Belluca non viene capito né dal principale, né dai colleghi e neppure dai medici del manicomio (altra istituzione repressiva borghese). Viene capito soltanto da un vicino di casa, con cui era da tempo in buoni rapporti, e che s'accorge subito della finzione dell'amico, proprio perché ne conosceva bene il pesante *background* familiare ch'egli era costretto a vivere: nel suo appartamento vivevano in tredici, tutti attorno a un unico stipendio, il suo, che non poteva certo bastare e che doveva essere rimpinguato con le entrate di un secondo lavoro, notturno, che trasformava il povero ragioniere in uno straccio, in uno zombie vivente.

Anche nel descrivere questa situazione familiare Pirandello ha voluto esagerare, ma sino a un certo punto, poiché egli ha in mente la sua Sicilia, che dall'unificazione aveva tratto solo miseria, ovvero brigantaggio ed emigrazione. Pirandello aveva capito, dall'alto del suo genio letterario, che se le contraddizioni venivano presentate in maniera esasperata, si poteva sconfinare nel comico, nel paradossale, nell'assurdo, eccitando così la fantasia della mentalità piccolo-borghese, che, essendo individualistica, aveva e ha ancora oggi bisogno, per sopravvivere, per darsi delle ragioni di vita, di situazioni al limite, *borderline*, che giustifichino il *nonsense* della vita quotidiana. I testi di Paolo Villaggio non ripetono forse lo stesso schema? E quelli del russo Gogol?

Se voleva farsi strada tra lettori piccolo-borghesi (quelli, beninteso, in grado di leggersi un quotidiano come il "Corriere della sera"), Pirandello non poteva raccontare le reali miserie della sua terra (non

l'avrebbero capito o forse, come fu il destino del Verga, non l'avrebbero apprezzato): doveva invece portarle all'eccesso, facendo in modo che qualunque piccolo-borghese della nazione vi si riconoscesse in parte e in parte se ne potesse distaccare, convinto di trovarsi a vivere in una situazione meno assurda, la propria, più sopportabile. Quanto più grandi delle proprie sono le assurdità che si vedono, tanto meglio le si accettano, proprio nell'illusione che non ci riguardino, e anche se vengono generalizzate, ci si può sempre illudere che qualcuno, magicamente, le possa di colpo risolvere. Le novelle di Pirandello aiutavano la piccola-borghesia a relativizzare i propri problemi e, senza volerlo, creavano il terreno psicologico propizio alla nascita della dittatura fascista, cui egli non a caso aderì spontaneamente dieci anni dopo questa novella.

Lo Stato sabauda e il suo sistema capitalistico l'avevano vinta sui contadini e sugli ambienti pre-borghesi: ora non restava che prenderne atto, cioè non restava che cambiare lavoro, diventare impiegati statali, dipendenti di quell'odiato padrone, cercando di ritagliarsi un proprio spazio vitale.

E fu quello che fece il Belluca, che pur essendo abituato a sgobbare come un servo della gleba (ora in giacca e cravatta), sopportando qualunque vessazione, chiedeva, per non impazzire davvero, che gli si concedessero cinque minuti di follia personale, in cui – diremmo oggi con linguaggio moderno – poteva "farsi dei viaggi", evadere dalla realtà come un allucinato. Lui avrebbe soltanto garantito il ritorno regolare al trantran quotidiano, a quella sua non solo noiosissima ma anche faticosissima vita, se solo gli fosse stata concessa una pazzia momentanea, periodica, indolore, cioè se solo lo si fosse lasciato in pace con se stesso, permettendogli di sognare ciò che nella vita non avrebbe mai potuto ottenere: viaggiare in treno per il mondo, in cerca di luoghi meravigliosi, lontano da soffocanti parenti e colleghi di lavoro (quel treno che proprio allora era indice di grande progresso, di libertà di azione e di movimento).

Oggi abbiamo bisogno di questa fuga dalla realtà per molto meno, per frustrazioni assai minori a quelle di Belluca, che non penava solo nella vita pubblica (a causa di un ambiente prepotente e irrispettoso), ma anche nella vita privata, dove le contraddizioni non trovavano alcuna valvola di sfogo nell'assistenzialismo dello Stato, che ancora non esisteva.

Questa novella, volutamente esagerata, è una denuncia realistica dei mali dell'emergente Stato unitario nelle zone rurali del Mezzogiorno. È la rappresentazione di un'opposizione al sistema che ormai si pensa possa essere condotta solo a titolo individuale e con gli strumenti debolissimi della fantasia personale, della creatività immaginifica con cui ci si

può ritagliare una piccola oasi nel deserto della nuova vita alienata, una semplice illusione che farà restare le cose come sono e che nulla potrà quando esse peggioreranno.

### **Lumie di Sicilia**

Fa tenerezza e anche rabbia la novella pirandelliana *Lumie di Sicilia* del 1910. La prima perché avrebbe potuto concludersi tragicamente, in quanto il protagonista si sentiva tradito; la seconda perché il passaggio dal mondo contadino a quello borghese finisce col modificare in peggio e in maniera irreversibile i sentimenti, anzi i valori della vita.

Forse però, più che il campagnolo Micuccio, il vero protagonista è la *cultura* che lo ha formato, che in questo caso si esprime nel valore della *rassegnazione*, che supera le particolarità del carattere. La suddetta transizione viene accettata senza reagire, semplicemente allontanandose-ne, lasciandola al suo destino, dando per scontato che non sarebbe potuto andare diversamente.

Micuccio Bonavino veniva dalla provincia di Messina e il mondo borghese, quello che veniva dal nord d'Italia e che s'era imposto con la forza, non l'aveva accettato volentieri. Lo si capisce subito da come interloquisce col cameriere dal fare aristocratico. Infatti alla domanda di quest'ultimo di chiarire la propria identità, Micuccio risponde seccato: "C'è o non c'è [Teresina]?... Ditele che c'è Micuccio e lasciatemi entrare".

Questo non è l'atteggiamento del contadino feudale, deferente nei confronti dell'autorità, ma quello di un contadino "emancipato", che si è liberato del "servaggio", anche se, dall'aspetto che mostra (pastrano ruvido, mani senza guanti in pieno inverno, sacchetto sudicio e vecchia valigetta), non ha potuto acquisire una vera posizione sociale. Era soltanto un flautista nella banda del paese. La sua era stata più che altro un'emancipazione virtuale, che di reale non aveva quasi nulla. Il suo, davanti a quel cameriere, era il tentativo di far sopravvivere una dignità in un mondo percepito come ostile.

La novella fa rabbia anche perché nella seconda sequenza, quella del flashback, Pirandello fa capire ch'era stato il mondo contadino a far crescere quello borghese, a promuovere la ricchezza altrui con le proprie risorse, i propri risparmi, la propria fatica, il proprio autosacrificio... Per poi riceverne in cambio che cosa? Nulla. Erano bastati cinque anni per trasformare Teresina da una morta di fame a una affermata cantante lirica, ovvero da una ragazza di buoni sentimenti, innamorata del suo benefattore, a una signora irricognoscente e sessualmente emancipata. Irricono-

scente da renderla irriconoscibile, come se si fosse messa una maschera di carnevale.

Lui, in buona fede, l'aveva lasciata andare al conservatorio di Napoli, convinto che lei non l'avrebbe mai dimenticato: aveva impegnato tutti i suoi beni per farla studiare. Un quinquennio inverosimilmente lontani, pagato da un improbabile stipendio da flautista; un giovane ingenuo, ottimista, fiducioso in un proprio avvenire insieme a lei, un innamorato che si accontentava di qualche lettera dell'amata, che stranamente poi non aveva tempo di scrivere...

Forse non c'era bisogno di esagerare su questa ingenuità, su questa generosità, anche perché il lettore finisce coll'avere l'impressione che Micuccio non l'avesse fatto solo per puro altruismo, ma anche pensando al proprio avvenire, come se avesse investito su di sé, puntando sul cavallo vincente. Sicché quando riporta a Teresina la somma che lei gli aveva dato per curarsi della sua malattia, si ha l'impressione che Pirandello l'abbia messo proprio per fugare il dubbio che ci fosse un qualche interesse nella sua generosità. Una vera sciocchezza, poiché lui in fondo si sentiva "fidanzato" da molto prima che Teresina diventasse famosa, per cui non aveva bisogno di farle credere che dietro i suoi sentimenti non ci fosse assolutamente nulla. Se Micuccio era un puro, perché farlo passare per un orgoglioso?

"Eran rimasti d'accordo ch'egli le avrebbe lasciato cinque, sei anni di tempo per farsi strada liberamente: erano giovani entrambi e potevano aspettare". Aspettare senza mai vedersi? senza mai frequentarsi? Accontentandosi di pochissime lettere, scritte peraltro dalla madre di lei, su cui lei scriveva soltanto due righe? Sì, per Micuccio era così e se in tutto questo tempo Teresina non gli aveva fatto capire che le cose erano molto cambiate, la responsabilità va cercata in Pirandello, che non resiste alla tentazione di voler esagerare le cose.

Ma così facendo che cosa ha voluto farci capire? che il mondo contadino meritava d'essere gabbato da quello borghese? Siamo sicuri che Pirandello volesse dirci che il mondo contadino, pur nella propria semplice ingenuità, aveva altissimi ideali di vita? una grandissima forza di volontà? Da che parte sta questo grandissimo scrittore? Da quella degli illusi buoni di carattere, innamorati dei loro sogni, o da quella del progresso che rende obsolete queste figure sociali? Micuccio è stato tradito dalla irriconoscenza di Teresina o dalla propria concezione utopistica dell'esistenza?

Forse la vera espressione di umanità, in questa novella, non è rappresentata dal protagonista, dipinto con tratti troppo marcati per essere credibile. È la madre di lei, Marta, per lui affettuosamente "zia", che

impressiona veramente. È nel suo modo di fare che ben si vede la drammaticità dell'abisso che separa il mondo rurale da quello borghese.

Quando Micuccio voleva dare tutto di sé per fare la fortuna di Teresina, "zia Marta scoteva amaramente il capo: ne aveva viste tante in vita sua, povera vecchietta, che ormai non aveva più fiducia nell'avvenire [quello promesso, dopo l'unificazione nazionale, dall'ideologia positivista del progresso]: temeva per la figliola, e non voleva che ella pensasse neppure alla possibilità di togliersi da quella rassegnata miseria".

Temeva le illusioni, sin dai tempi delle imprese garibaldine contro i Borboni, si potrebbe quasi azzardare. Si era rassegnata alla sconfitta che il regno Sabauda aveva imposto al Mezzogiorno. Certo, anche lei si era arricchita al seguito della figlia, ma quando vede Micuccio ha un sussulto, s'intrattiene con lui, gli parla, non sacrifica quell'incontro sull'altare della carriera professionale, del successo acquisito. Non vive più solo per lei, ora vive anche per lui, nonostante che lei, Teresina (che aveva persino preso un nome d'arte), "faceva cose grandi", riportate su tutti i giornali.

Zia Marta gli diede da mangiare, gli ricordò di farsi il segno di croce prima di toccare cibo e non si preoccupò che lo toccasse con le mani sporche e non smetteva di chiedergli notizie sul paese che aveva lasciato. È lei la persona più realistica di questa novella, quella meno idealizzata. È l'anziana di un ex mondo rurale, i cui valori erano rimasti latenti nell'inconscio e che improvvisamente, al vedere Micuccio, riaffiorano d'impeto.

Anche Teresina infatti è poco realistica. Pirandello non vuole amareggiare il lettore con un verismo verghiano. Qui anzi ha voluto accentuare l'indifferenza di Teresina soltanto per rendere più amara la disillusione di Micuccio. La realtà è solo l'occasione di un'ispirazione, il cui svolgimento prosegue secondo propri binari, che alla fine approdano a una finzione surreale. L'importante non è la rappresentazione della nuda realtà, che schiaccerebbe le coscienze impotenti a reagire, ma l'interpretazione che ne mostra i lati più assurdi, per poterne sorridere con amarezza o ironia, a seconda delle circostanze.

Certo Micuccio, vedendo Teresina così fisicamente trasformata, fa fatica a riconoscerla. Ma lei, vedendolo così uguale a se stesso e sapendo bene quanta importanza lui aveva avuto per il suo successo, che bisogno aveva di apparire così fredda e distaccata? Non era forse già famosa? Non poteva interrompere, anche solo per un momento, le formalità, le convenzioni del proprio successo?

Micuccio è stato esagerato nel suo calore, ma Teresina lo è stata nella sua freddezza. Non c'è nessun vero dialogo tra i due, nonostante il

quinquennio di separazione e il legame amoroso che li aveva uniti. Lui non riesce a parlare con lei perché la vede troppo diversa, e lei neppure s'accorge che lui esiste.

Cosa voleva farci capire Pirandello? che i meridionali, quando agguantano la fortuna, uscendo dalle loro miserie, assumono un atteggiamento più duro e sprezzante di quello dei settentrionali, già da tempo avvezzi allo stile di vita borghese? e che chi non accetta queste trasformazioni radicali è destinato a uscire dalla storia (Micuccio) o a svolgere il ruolo di mero supporto al successo altrui (zia Marta)?

Micuccio infatti fa pena, tenerezza, compassione... Era come accecato, un sognatore ad occhi aperti, che s'illudeva di trovare un giorno il suo filone d'oro, confidando nella propria pazienza, nella propria tenacia. Un uomo che s'era fissato col suo sogno, col suo obiettivo da realizzare e che non dava retta alla saggezza popolare, ai consigli di amici e parenti. Voleva fare l'idealista a tutti i costi. Un idealista coerente, dignitoso, legato al suo passato, al suo ambiente e ai suoi valori pre-borghesi; non un idealista che pur di raggiungere l'obiettivo è disposto a qualunque compromesso. Il suo ideale era stato quello di favorire al massimo le qualità canore di Teresina, sperando un giorno di poterla sposare, semplicemente perché si era innamorato di lei e forse della propria generosità, cioè di poter aiutare qualcuno in gravi difficoltà.

Già si è accennato alla questione dei soldi. Quando era stato gravemente malato e avuto bisogno d'aiuto per guarirsi, lei gli aveva spedito "una buona somma di denaro"; ebbene, quella parte che lui era riuscito a sottrarre alla rapacità dei parenti, ora aveva intenzione di restituirla. (Triste, *en passant*, questo antimeridionalismo da parte di un meridionalista come Pirandello, e non perché non ci potesse essere una qualche "rapacità finanziaria" ma semplicemente perché non ne viene spiegata in alcun modo la ragione, sociale, culturale storica..., lasciando così credere al lettore che sia una caratteristica specifica del sud).

Dunque un idealismo dignitoso, che non aveva permesso alla miseria d'abbruttirlo. Forse anche troppo dignitoso, si direbbe anzi orgoglioso, poiché per un momento, vedendo lei così cambiata, lui considera la somma che aveva ricevuto non come il classico aiuto per i momenti di grave bisogno, ma, negativamente, come una forma di "pagamento", di "restituzione", insomma una sorta di risarcimento del danno causatogli dal fatto che aveva venduto un lotto e s'era privato di buona parte dello stipendio per far decollare lei verso grandi traguardi. Lui s'era sacrificato con generosità e disinteresse e certamente perché l'amava; lei invece – secondo lui – l'aveva aiutato in maniera formale, distaccata, dimenticando il loro progresso, la storia vissuta insieme a Messina.

Nel finale Pirandello prende i panni di zia Marta e la trasforma in una Cassandra inascoltata, facendole perdere il suo realismo. Dopo essersi rammaricata profondamente che Micuccio non avesse accettato la nuova situazione, non avesse cioè capito che per una donna così trasformata lui non aveva alcuna speranza e che non doveva sentirsi in dovere di ridarle quanto gli aveva spedito durante la malattia, e soprattutto che non doveva assolutamente vedere in quella generosa offerta nulla che potesse essere messo in relazione ai tempi più tristi – dopo tutto questo, lei si mise a piangere a dirotto, dicendo, "soffocata dai singhiozzi: 'Non è più per te, hai ragione'... Se mi aveste dato ascolto!" (brutto questo punto esclamativo in una voce che singhiozza).

Perché Cassandra? Perché qui Pirandello fa passare zia Marta per una donna che sapeva già bene a quali risultati avrebbe portato l'abbracciare uno stile di vita borghese. Lei, che era già anziana e che era stata giovane in un mondo rurale, sapeva bene una cosa che lui, già uscito da quel medesimo mondo (essendo flautista comunale), non riusciva invece ancora a comprendere. Lei sapeva, prevedeva che la trasformazione di Teresina sarebbe stata radicale e irreversibile e che il comportamento del fidanzato avrebbe avuto dei prezzi salati, in termini di sentimenti umani, da pagare. Una donna che, a parte l'ultimo quinquennio, aveva vissuto tutta la sua vita nella miseria, conosceva in anticipo gli effetti del frutto della tentazione, cioè sapeva che Teresina avrebbe perso i valori umani di un tempo e che lui, Micuccio, un giorno avrebbe detto che non era più degna di lui.

E se per riconoscenza lei avesse accettato di sposarlo? Come sarebbe potuta andare a finire? Lui l'avrebbe riportata in Sicilia, troncando la carriera? Avrebbe accettato di vivere a Napoli facendole fare una sfilza di marmocchi? O l'avrebbe seguita nelle sue *tournées* teatrali, rinunciando al suo misero mestiere di flautista e magari diventando il suo manager?

Perché Pirandello ha voluto far passare Teresina dalla parte del torto? Per quale ragione ha voluto far vedere che il lato sdegnoso e irritato di Micuccio aveva un tasso di moralità superiore agli altri protagonisti della novella? Non è stato forse un atteggiamento un po' comodo e dunque un po' superficiale far passare Micuccio per una vittima soltanto perché lei aveva accettato di cambiare radicalmente vita?

Il finale è amarissimo, crudele, e Pirandello, che ci è parso persino misogino, se lo sarebbe potuto risparmiare. Teresina diventa cinica, dominatrice di un ex fidanzato illuso e di una vecchia madre piena ancora di scrupoli inconsci. Non si è soltanto trasformata, è diventata un mostro. Non si stupisce neppure che lui se ne sia andato senza neppure salu-

tarla, anzi lo compatisce ("poverino") e si serve del suo regalo simbolico, affettuoso (i limoni profumati) per dare sfoggio di originalità davanti ai suoi invitati.

In queste condizioni è facile trasformare gli sconfitti in rappresentanti degli ultimi brandelli di umanità. Qui non c'è più tenerezza, ma solo rabbia nel vedere schematizzata la vita in maniera così banale.

### **Marsina stretta**

La domanda che vien spontaneo porgersi, leggendo questa novella, è la seguente: Pirandello era davvero convinto di poter giustificare il cinismo del professor Gori mostrando che quello dei Migri era molto più grave, oppure era convinto che nell'atteggiamento del professore non vi fosse alcuna forma di cinismo?

Indubbiamente il professore fa la parte del piccolo-borghese progressista, che non crede al destino; non è il borghese conservatore che si serve del destino proprio per riconfermare un potere acquisito. Sotto questo aspetto è facile criticare l'ipocrisia dei Migri, che non dicono il vero motivo per cui il matrimonio non si dovrebbe fare. Per il Gori il modo migliore di vincere l'ipocrisia dei Migri è quello di contrastare il destino, soprattutto quando quelli vanno a cercare, artatamente, dei nessi pseudomistici con la religione.

È come una battaglia tra due opposti eserciti: piccola-borghesia (il professore e la sua ex-allieva), grande-borghesia (Andrea Migri e tutti i suoi parenti), dove però i sentimenti, quelli veri, interiori, non hanno alcuna parte. Solo che Pirandello non lo vuol dire. Lui si accontenta di dimostrare che il legame organico tra denaro e religione (ben visibile nella madre di Andrea) veniva più che altro utilizzato per attribuire alla volontà divina la necessità di non celebrare le nozze di Andrea con una di rango troppo inferiore.

Il professore piccolo-borghese ha la meglio, sul piano dell'onestà personale, appunto perché è *ateo*, appunto perché evita di giustificare delle favorevoli situazioni finanziarie e dinastiche con motivazioni religiose. La novella vuol porsi indirettamente in polemica coi *Promessi sposi*, poiché con l'idea di contrastare un destino avverso ("codesto matrimonio s'ha da fare ora stesso"), si vuole andare oltre i concetti cristiani di *rassegnazione* e di *provvidenza*. Benché dica di esserlo diventato per caso, in un momento d'ira (la manica troppo stretta e alla fine strappata della giacca l'aveva fatto imbestialire), il prof. Gori vuol indubbiamente apparire ateo o agnostico. Naturalmente il fatto che Andrea Migri e Cesara Reis alla fine si sposino in chiesa va qui considerato del tutto irrilevan-

te e non contraddice l'idea di Pirandello di far apparire il professore nemico giurato del destino.

Tuttavia questa forma di ateismo rischia d'apparire come una mera forma di *materialismo volgare*, come l'altra faccia di una medesima medaglia cinica. E ora bisognerà spiegarlo, esaminando nel dettaglio il comportamento del professore.

1. Agli occhi dei parenti di Andrea il prof. si rifiuta di passare per "intermediario", ma di fatto era stato lui a combinare il matrimonio della sua ex-allieva col vedovo, un matrimonio che sin dall'inizio l'aveva pensato come un affare soprattutto per lei, e i parenti di Andrea ovviamente lo sapevano.
2. La Reis aveva rifiutato tre-quattro volte l'idea di fare l'istitutrice dei figli di Andrea, poiché la situazione le appariva soggetta a equivoci da parte della pubblica opinione (visto che lei era giovane e "bella", oltre che "virtuosa e modesta"), ma poi, quando s'intromette il suo ex-insegnante (nei cui confronti evidentemente provava ancora un senso di riconoscenza), addirittura accetta subito di sposare il ricco vedovo. È un comportamento strano, che lascia pensare a una mancanza di personalità da parte della ragazza, che per tutta la novella appare come una pedina nelle mani del suo professore, che presume di sapere quale debba essere il destino di lei. Eppure Cesara appariva, in teoria, come una donna emancipata, avendo un titolo di studio che le permetteva d'insegnare: avrebbe potuto sposare tranquillamente un coetaneo. Invece così appare proprio quello che non avrebbe voluto: una venale opportunista, un' approfittatrice.  
Ancor meno comprensibile è che il prof. accetti di fare da intermediario (stando nettamente dalla parte di Andrea), quando sono in gioco gli umani sentimenti.
3. Egli ha avuto indubbiamente una caduta di stile quando ha pensato, al sentire la frase del fratello di Andrea ("Sarà andato forse a prepararsi"), che il matrimonio si sarebbe fatto lo stesso, nonostante la morte in casa. Il disappunto dei Migrì è inevitabile e giustificato. La loro ipocrisia sta semmai nel fatto che pensano di poterne approfittare bocciando definitivamente l'idea del matrimonio, invece di limitarsi a proporre un rinvio. Ma Pirandello vuol far credere al lettore che nei Migrì vi era un'ipocrisia congenita, aprioristica, per cui la conclusione che il prof. Gori aveva tratto da quella frase del fratello di Andrea era legittima.
4. Il personaggio dello sposo Andrea è particolarmente odioso, poiché in fondo era stato lui che aveva fatto di tutto per avere Cesa-

ra come istitutrice e come moglie; poi, quando a lei muore la madre, non muove un dito per assicurarla sulla necessità del matrimonio, ma anzi si fa persuadere dai parenti ad annullarlo definitivamente. E tuttavia il prof. non fa nulla per chiedere a Cesara se davvero vuol sposare una persona così ambigua e contraddittoria.

5. Sino a quando non porta la Reis in Comune e in chiesa, il prof. non accetta l'evidenza di non poter fare il matrimonio in quel giorno di lutto. La prende quasi come una sconfitta personale (il fallimento dell'intermediazione). Il suo unico obiettivo, in quella situazione inaspettata, insolitamente disperata, è d'impedire che i Migri possano prendere a pretesto il lutto per annullare il matrimonio. È come se il prof., rappresentante della piccola-borghesia, fosse consapevole che se avesse proposto di rinviare il matrimonio, i Migri avrebbero fatto di tutto per annullarlo. Dunque il problema per lui è soltanto quello di trovare il modo d'ingannare la grande borghesia, cioè quello di non lasciarsi sfuggire un colpo di fortuna (in questo non per sé ma per la propria ex-allieva). La situazione personale della Reis viene vista solo dal lato materiale: il matrimonio le serve per sistemarsi definitivamente.
6. Il prof. ha dei pensieri blasfemi nei confronti della defunta, la cui gravità non viene attenuata semplicemente perché Pirandello vuol presentarci il personaggio in maniera umoristica, se non addirittura comica. Accusa inconsciamente quella povera donna di aver sottratto alla figlia il diritto a tutte le attenzioni, il privilegio della festa più importante della sua vita. Vede il decesso con crudeltà e quasi vorrebbe imitare il Cristo dei vangeli che col suo "Talità kum" faceva risorgere i morti. Vorrebbe farlo non tanto per riportarla in vita o per far contenta la figlia, quanto per realizzare meglio il suo progetto di intermediazione.
7. Che il prof. Gori si sentisse una sorte di "salvatore", in veste laica, è cosa che si percepisce in tutta la novella. La Reis, rimasta orfana di padre a 15 anni, andava salvata dalla miseria e ora anche dalla rovina morale, oltre che materiale. Qui siamo nel 1901: una donna in procinto di sposarsi che viene abbandonata dal promesso sposo, solo perché le muore la madre, non avrebbe destato un senso di pietà ma di commiserazione, che è quella pietà mista a disprezzo. Il prof. doveva per forza svolgere il ruolo di "salvatore" della dignità in pericolo e, per la terza volta, è indotto dalle circostanze a fare la parte dell'intermediario (che spesso sconfinava con quella del mezzano o del ruffiano). Non si chiede se sia dav-

vero il caso di sposare un individuo che non ha il coraggio dei propri sentimenti e che si lascia nettamente influenzare dall'egoismo dei parenti. Per lui è più importante salvare le apparenze, impedire che le malignità della gente abbiano il sopravvento sulla reputazione della ragazza e le impediscano di camminare a testa alta.

8. Cesara Reis appare come l'aspetto interiore di quella coscienza piccolo-borghese che nel professore si manifesta in maniera pubblica ma in forma diversa. Cesara è il rimosso (sofferente, precario) che il professore non può più tollerare nella sua propria vita, avendolo già superato attraverso un impiego statale che gli permette di vivere dignitosamente (anche se non fino al punto da permettersi di fare un regalo di nozze adeguato al ceto sociale rappresentato da Andrea). Tuttavia appartengono entrambi alla piccola-borghesia, con la sola differenza che uno è già "arrivato", l'altra invece no.

Infatti anche Cesara non è convincente sul piano etico. Docente ed ex allieva sembrano avere come principale preoccupazione quella della sistemazione economica. Neanche una volta vediamo Cesara chiedersi il motivo per cui i parenti di Andrea vogliono non rinviare ma addirittura annullare il matrimonio. Non ha mai un colloquio diretto con Andrea: non lo mette mai alla prova, non si chiarisce su alcun aspetto, accetta supina la decisione dell'annullamento e del ritorno a Torino di tutto il parentado di lui. Reagisce solo quando il prof. la induce, con una tattica furbesca, a sposarsi lo stesso: cede alla sua volontà come la volta precedente, senza mostrare alcun carattere, alcuna personalità. Sembra quasi che reciti la parte della figlia addolorata a fianco della madre morta. Sembra essa stessa in una posizione formale, ambigua e il prof. non la toglie affatto, sul piano morale, da questa ambiguità, ma anzi ne conferma il valore finalizzandola al conseguimento di un obiettivo materiale: sposarsi al più presto. Lei è perfettamente consapevole che Andrea ha intenzione di lasciarla sola, eppure accetta ugualmente la proposta del prof. di sposarlo! Solo perché lui ha una fortuna che non è possibile lasciarsi scappare. Qui le differenze di ipocrisia appaiono solo di grado.

9. Che motivazione può aver avuto Cesara, oltre quella meramente economica, quando decide di sposare uno che di fronte alla proposta del prof. Gori, si guarda attorno, spaesato, per poi dire, con un'arrendevolezza tutta manierata: "Ma... per me, se Cesara vuole..."? Che senso ha per Cesara sposare uno che si dichiara dispo-

sto a sposarla solo *se lei vuole*? Non aveva forse già deciso, per convinzione interiore, di sposarla? E non aveva forse già deciso di accettare, per opportunismo, la volontà dei parenti di non sposarla? E il prof., invece di reagire a queste meschinerie di una morale borghese decadente, cosa dice? "Ecco finalmente una parola che parte dal cuore!".

Che cosa vuol far capire Pirandello al suo lettore? Che solo il prof. riusciva a distinguere l'ipocrisia dalla sincerità? Che solo il prof. conosceva le debolezze dell'alta borghesia, incapace di considerare l'amore al disopra del denaro? Che solo il prof. sapeva come mettere in difficoltà emotiva una borghesia dedita esclusivamente ai traffici? Non è ridicolo che il prof. parli di "cuore" quando la sua stessa proposta era basata sull'interesse o convenienza materiale? Si può riscattare il basso livello morale di un insegnante del genere descrivendolo in maniera tale da farlo risultare simpatico al lettore?

10. L'opera di persuasione del prof. Gori, che si straccia definitivamente la manica della giacca, ha un che di teatrale, di ridicolo, di ostentato, di artificioso. Paragonare la rottura delle convenzioni alto-borghesi con la rottura della manica del frac sarà umoristico, ma non serve a dimostrare che le intenzioni del docente erano davvero utili a valorizzare i sentimenti della sua ex allieva e del suo stesso fidanzato. La sua proposta riparatrice restava unicamente in ambito giuridico, senza lambire minimamente quello morale: serviva a tutelare un interesse formale, ch'era sostanziale solo nel patrimonio, ma che non aveva nulla di spirituale. Pirandello non può sostenere, come invece ha voluto far credere, l'equivalenza simbolica tra "rottura della giacca" e "superamento dell'ipocrisia", proprio perché i fatti si sono svolti, alla resa dei conti, in maniera opposta: il prof. ha semplicemente ribadito la necessità di salvare le apparenze, per cui qui, al massimo, vi è soltanto l'opposizione di una convenzione contro un'altra, di un interesse contro un altro.

Questa novella pare scritta da un autore che dopo aver trovato, a fatica, una propria sistemazione, non può accettare che il destino si opponga alla volontà di un suo pari, anch'egli intenzionato a riscattarsi come lui dalla miseria, contro la quale, pur di vincerla, ogni compromesso è lecito.

11. Il subitaneo rivolgimento di fronte, sul finire della novella, è poco convincente. In nome delle apparenze da salvare (l'onore di Cesara che non può essere lasciata sedotta e abbandonata, men

che meno in un momento storico in cui la verginità aveva ancora un valore sociale), finalmente alcuni mutano atteggiamento, con grande gaudio dell'irascibile professore. "Subito lo sposo corse incontro [a Cesara], la raccolse tra le braccia, pietosamente. Tutti tacevano. Il professor Gori, con gli occhi lucenti di lagrime...". Alcuni sono commossi, pietosi, caritatevoli, mentre i parenti di Andrea si sforzano di frenare l'indignazione. Si stava finalmente per compiere un'opera di bene: impedire che una bella fanciulla, modesta e virtuosa, non venisse abbandonata dopo essere stata convinta a cedere, a darsi a un ricco vedovo con figli.

Sarebbe stata una sconfitta anche per il professore, che in fondo si sentiva massimamente responsabile di questo matrimonio combinato.

12. Il finale Pirandello se lo poteva risparmiare. Dopo aver denunciato l'ipocrisia dell'alta borghesia, egli infatti fa capire che il prof. Gori l'aveva fatto solo a causa della marsina troppo stretta, che lo aveva alterato psicologicamente. Dunque solo un caso fortuito lo aveva indotto alla critica! Se avesse avuto un abito su misura avrebbe agito diversamente. Pirandello ha voluto esagerare a bella posta? Sì, ha dovuto farlo, proprio per poter introdurre elementi di comicità in una situazione tutto sommato tragica, che avrebbe richiesto ben altro affronto etico.

Infatti, invece di cogliere la morte della madre di Cesara come palla al balzo per esternare il proprio disprezzo verso l'ipocrita morale borghese, il professore, che vuol far la parte del borghese altruista (statale) contro dei borghesi egoisti (privati), non può vincere la sua battaglia che con armi improprie: la goffaggine nel portare un frac che non sente come proprio, lo strappo plateale della manica, l'improvvisato paladino dell'oppressa, l'intermediario che si schermisce, il professore che storpia di continuo il cognome di Andrea...

Qui si ha a che fare con un borghese altruista che vuol farsi largo tra borghesi egoisti e che diventa egli stesso egoista, seppur in forme e modi diversi, la cui natura meschina viene da Pirandello minimizzata proprio rendendo comico il protagonista (e facendo passare per "virtuosa" la sua creatura). Quanto consapevolmente Pirandello abbia fatto un'operazione del genere è impossibile dirlo. Noi sappiamo soltanto che lui non è stato capace di sfruttare la morte di quella madre come occasione per realizzare un destino in cui i sentimenti prevalessero sugli interessi economici.

## La signora Frola e il signor Ponza

Da questa novella, scritta nel 1915, fu tratta la commedia *Così è (se vi pare)*, rappresentata per la prima volta nel 1917, poi rifatta con ampie varianti nel 1925. Valdana è un paese immaginario, ma si può presumere che l'ambientazione sia in Sicilia.

Con questa novella Pirandello ha voluto far credere ai suoi lettori che possono esistere situazioni in cui è impossibile fare valutazioni obiettive, ponderate, veridiche, per cui in tali casi è meglio sospendere il giudizio (*epoché*) e lasciare che le cose facciano il loro corso, procedano secondo una propria logica interna, evitando sia di capirle che di modificarle.

Non è da escludere ch'egli, avendo avuto un rapporto molto travagliato con la moglie, volesse difendersi dall'accusa d'essere stato, in qualche modo, responsabile della follia della stessa.

Indubbiamente la novella è un invito alla rassegnazione di fronte a talune situazioni che avvengono in maniera apparentemente inspiegabile o che comunque non sono interpretabili secondo i consueti schemi. È un invito a credere che possono esistere situazioni nei confronti delle quali il buon senso o il senso della gente comune non è sufficiente per capirle.

Il buon senso serve soltanto ad accettarle così come sono, senza intromettersi nella differenza esistente tra ragione e follia, anzi arrivando a considerare ragionevole anche la follia, quella follia che non è soltanto nell'atteggiamento particolare (stravagante) di qualcuno, ma anche nella stessa impossibilità di dare interpretazioni obiettive, oggettive, al cospetto di certi fenomeni o comportamenti. È follia di massa.

Il lettore (e quindi il pubblico) viene invitato a farsi da parte, perché tanto non sarebbe in grado di capire e qualunque tentativo facesse sarebbe falsato in partenza. In tal senso la novella è tristissima, amarissima, ideale per mettere il lettore nelle condizioni di accettare qualunque evento storico, foss'anche sommamente catastrofico, come in effetti fu, specie per l'Italia, quella della prima guerra mondiale.

\*

Il Ponza fa la parte del meridionale geloso, che usa la propria rivalità con la suocera Frola per tenere la moglie lontana da tutti, segregata. E questa s'adegua al sopruso, a una mentalità che solo in apparenza è personale, ma che in realtà è espressione di una cultura maschilista dominante.

Pirandello sta dicendo che certi comportamenti meridionali sono assurdi, ma siccome non può dirlo esplicitamente, poiché egli stesso è meridionale e per di più siciliano, preferisce farlo capire attraverso la finzione di una vicenda assurda, che suscita al massimo dell'umorismo.

Qui non c'entra niente il classico diverbio tra suocera e genero: sarebbe stato banale. Pirandello vuol mettere alla berlina i matrimoni siciliani. E lo fa cercando addirittura di mostrare che l'atteggiamento morboso, esclusivo del Ponza era dettato da esigenze d'amore, e che la vera egoista era la suocera, che voleva violare il nido d'amore che lui s'era creato.

Delle due versioni dei fatti quella della Frola è troppo elaborata e cervelotica. Lo è così tanto da rendere inverosimile persino quella del genero, secondo cui la suocera era pazza. A ingarbugliare ulteriormente le cose il fatto che l'autore sovrappone le proprie considerazioni alle dichiarazioni dei due principali protagonisti, sicché alla fine non si comprende più chi stia parlando.

Questa novella è riuscita male perché alla fine appare come un semplice gioco intellettuale, in cui l'autore prova a dir tutto e il suo contrario, dando l'impressione di voler soltanto stupire, di far vedere al suo lettore l'effetto speciale, che è poi un effetto fine a se stesso, quello di confondere le acque, senza mai trovare una via d'uscita. Non a caso i dialoghi sono pochissimi, anche se ovviamente non nella riduzione teatrale.

L'autore ha voluto fare ampie concessioni a periodi lunghi e complessi, carichi di parentesi e subordinate, che esprimono le circonvoluzioni mentali dei protagonisti. La scrittura ha un carattere esagitato: il narratore si rivolge al lettore con continue domande ed esclamazioni; i personaggi si esprimono in maniera molto concitata; l'uso frequente del discorso indiretto libero spinge il lettore a identificarsi coi vari punti di vista degli interlocutori.

Le due versioni avrebbero potuto essere usate come arringhe dell'accusa e della difesa in un processo, o come testimonianze opposte in un racconto giallo o come indovinello di tipo logico, analogo a questo: "Prima di morire puoi fare solo una dichiarazione – disse il generale al soldato semplice: se dirai la verità sarai impiccato; se mentirai sarai fucilato". E quello, pensandoci un po', riuscì naturalmente a salvarsi.

Insomma la novella è pura retorica, mero artificio sofisticato, ipotesi speculative che non portano da nessuna parte, proprio perché non si vuol giungere in alcun modo alla verità delle cose. La gente vien fatta passare per ingenua, incompetente, incapace di distinguere verità da finzione.

Quali sono gli aspetti più assurdi?

1. che la moglie – se avesse ragione la madre di lei – finga di essere la sua seconda moglie;
2. che la madre di lei finga di dover essere pazza, credendo che la figlia sia ancora viva, quando – stando alla sua versione – questa è davvero sua figlia;
3. che il genero si porti appresso una suocera che, stando alla sua versione, secondo cui la prima moglie è morta, non può avere lo stesso grado di parentela;
4. che i parenti della moglie l'abbiano riportata al marito, pur sapendo che questi era impazzito (lei stessa era finita in manicomio per colpa di lui);
5. che il Ponza guarisca dopo il secondo matrimonio simulato.

Ci si può comunque chiedere sino a che punto possa reggere un matrimonio basato sulla finzione. Pirandello illude il lettore di credere che nella finzione, nella menzogna a fin di bene, detta quotidianamente, si possa tenere in piedi una qualunque relazione umana.

Qui non si comprende se davvero Pirandello stesse criticando il matrimonio meridionale o quello borghese dell'Italia settentrionale. Sarebbe interessante verificare se l'autore volesse mettere sullo stesso piano il matrimonio meridionale (qui con tracce tardo-feudali) con quello settentrionale borghese, mostrando che in fondo non sono che due facce della stessa ipocrita medaglia. O forse ha voluto far capire che, pur nella medesima ipocrisia, al sud si evitava il reciproco tradimento coi rispettivi amanti, come invece avveniva al nord?

In tutta questa vicenda chi ci ha rimesso di più, a parte il valore della verità e dell'onestà, è la moglie di Ponza, che resta comunque isolata dal mondo. Qualunque possa essere la verità, lei non ne trae alcun beneficio, proprio perché sono "altri" che le dicono come deve comportarsi. Nella commedia dirà quella famosa frase: "Io sono colei che mi si crede". Questa non è "oggettivazione del dato" o "spersonalizzazione degli eventi", ma, al contrario, è una forma di abdicazione alle ipotesi interpretative più arbitrarie. E il fatto di riuscire comunque a convivere, nella reciproca finzione e sopportazione, non salverà la società dal nichilismo.

E comunque, paradosso per paradosso, il più pazzo dei due, per Pirandello, doveva essere quello che apparentemente meno lo sembrava, e cioè la suocera Frola.

## **Il chiodo**

Scritta da Pirandello nel 1936, poco prima della improvvisa mor-

te per polmonite, la novella *Il chiodo* ha la trama ridotta al minimo, con pochissimi avvenimenti e tutta l'attenzione si concentra sull'interiorità dei personaggi. La novella prende spunto da un fatto di cronaca: l'omicidio compiuto da un ragazzo di Harlem, un quartiere di New York prevalentemente abitato da afroamericani. Non viene detto però che lui fosse nero, né che lo fossero gli altri protagonisti, anzi la vittima ha i capelli rossi.

Questa non ha l'apparenza di una novella come le altre ma del canto d'un cigno stanco di vivere; sembra infatti una sorta di testamento spirituale e non solo della propria concezione di vita ma anche della propria poetica, poiché qui il lirismo si pone ad alti livelli. L'autore vuol fare i conti con se stesso, lasciando anzitutto perdere le riflessioni sull'umorismo, quelle che, in forma letteraria e drammaturgica, lo avevano portato al successo mondiale.

In questa novella allucinata non c'è nulla che faccia ridere o sorridere, non c'è ironia, ma solo amarezza, sconcerto, cui però si cerca in qualche modo di porre resistenza, come sempre è stato nello stile dell'autore. Con la differenza che qui non si reagisce mettendo le cose sul ridicolo, esaltando i paradossi e le assurdità. Qui si vanno a cercare le motivazioni dell'esistere nell'*umanità*, nella propria *interiorità etica*, che qui resta, come altrove nella sua produzione, ambigua, contraddittoria.

La novella commuove, fa riflettere, lancia una freccia contro l'insensatezza della vita, ma poi la freccia torna indietro e va a colpire dei nervi scoperti, quelli della coscienza, che vibrano... È questo il Pirandello migliore, quello più tormentato, non adatto al grande pubblico.

\*

Nell'esordio il ragazzo, che sino alla fine resterà senza nome, come volesse nascondersi, sta già confessando l'inspiegabile delitto. Aveva semplicemente raccolto per strada un grosso chiodo arrugginito. Sembrava un gesto come altri, non voleva farci nulla. Pura curiosità. Ma, ripensando poi a quello ch'era accaduto, il ragazzo, "fissato negli occhi vitrei il terrore della cosa incomprensibile e inesplicabile", s'era convinto che in quel gesto non ci fosse stata "casualità" ma "causalità". L'aveva raccolto "apposta", proprio perché, subito dopo, svoltando la strada, aveva incontrato due ragazzine che si malmenavano, di cui una sarebbe stata la sua vittima. Come se lui fosse stato una sorta di giustiziere mandato dal destino. Burattini nelle mani del fato: ecco cosa in quel momento pensava Pirandello nei panni di quel ragazzo di Harlem.

Quella di quattordici anni stava picchiando quella di otto, e lui,

per dividerle, aveva ficcato nella testa della più piccola il chiodo arrugginito raccolto poco prima, uccidendola sul colpo. Aveva compiuto una cosa orrenda proprio nel momento in cui voleva fare del bene. Il destino aveva capovolto inspiegabilmente le sue intenzioni.

Pirandello qui cerca di ridurre al minimo le possibili obiezioni che il lettore può fare a questa concezione fatalistica degli avvenimenti. Non spiega la dinamica precisa dei fatti, né si sofferma sulle motivazioni dell'agire. Prende le cose alla maniera fenomenologica, così come sono, e si preoccupa soltanto di trasfigurarle psicologicamente, in maniera da renderle irriconoscibili, come solo un grande artista può fare. Non ci dice neppure che in un quartiere violento come quello, l'omicidio non era poi così infrequente. Anzi, vuol farci credere che se anche quello era un quartiere malfamato, l'omicidio (pur preterintenzionale) era stato, per quel ragazzo, una cosa particolarmente angosciata e sconvolgente.

Pirandello non vuole cercare giustificazioni o attenuanti nel sociale. Il ragazzo non sa neppure spiegarsi perché ha ucciso la più piccola e non la più grande, che pur stava dalla parte del torto. Non conosceva nessuna delle due. Era intervenuto da paciere e aveva finito per fare il boia e per giunta di una innocente. Ecco perché una cosa così assurda l'attribuisce a un destino maledetto, che voleva morti la piccola fisicamente, e lui spiritualmente, nella sua inconsolabile disperazione.

Di fronte al destino le ragioni degli uomini, sia quelle che lo condannano, senza mezzi termini, sia quelle che si sforzano di trovare delle scusanti, gli appaiono inutili, limitative, tutte vere e tutte false. L'unica cosa che davvero lo tormenta e che "si tien nascosta nel più profondo del suo cuore", è la "disperata pietà" per quella bambina, Betty, l'unica ad avere un'identità riconoscibile, sul cui corpo nessuno però era venuto a piangere. Lui non vuol mostrare i propri sentimenti, meno che mai a chi non potrebbe capirlo, ritenendolo un segno di debolezza, perché così, evidentemente, gli avevano insegnato, specie in quel quartiere, dove la sopravvivenza darwiniana era la prima regola.

Chi rappresentava Betty per Pirandello? Se dicessimo l'oggetto di un torto immeritato, rischieremmo di dire una banalità. Uno non arriva a scrivere una novella su un chiodo, alla fine della sua vita, dopo averne già scritte quindici volumi, se quel chiodo non rappresenta qualcosa di fortemente evocativo. Betty doveva avergli ricordato qualcosa di più e di più tragico, tanto da farlo assomigliare ai grandi tragici greci, Eschilo, Sofocle, Euripide. Quella bambina era una sorta di Ifigenia, sacrificata sull'altare del successo, di cui però, una volta raggiunto, s'era avvertita l'assoluta vanità, la totale inutilità.

Il ragazzo prende consapevolezza di sé dopo essersi reso conto

che i valori in cui aveva creduto (quelli borghesi dell'autoaffermazione) non valevano niente. Betty è tutto ciò che Pirandello aveva sacrificato per poter diventare qualcuno e di cui ora si pentiva.

Nella novella i sensi di colpa, i rimorsi vengono sublimati nel misticismo, in maniera confusa, surreale. Lui rivede Betty nel sogno, in quella villa di campagna ove andava a passare le vacanze estive. Ma non era un ragazzo povero di Harlem? Evidentemente no, oppure aveva fatto fortuna. Pirandello descrive un sogno, alla maniera freudiana, ove strani elementi, collocati in uno sfondo rurale, si sovrappongono, in un intrico che solo l'autore può decifrare e forse nemmeno lui.

Betty è in questo grande giardino, vuol giocare con lui, ma ne ha anche paura. Gli presenta la cuginetta, "grassa e brutta", che lui non può soffrire, e lei ne approfitta per scappare. Ma anche lui fugge, da se stesso, perché in quella casa sarà Betty a prendere il suo posto. Chi è dunque Betty per Pirandello? Una figlia erede? Una figlia di sangue o di arte? Che rapporti aveva con questa figlia? Sta forse egli pensando a Lietta, che nel 1921 aveva sposato un cileno, trasferendosi nel paese di lui? Quella Lietta che aveva tentato il suicidio nel 1915, nei cui confronti Pirandello veniva accusato dalla moglie Antonietta, già internata in manicomio, di avere rapporti incestuosi? O forse Pirandello stava pensando al suo tormentato rapporto d'amore con l'attrice Marta Abba, scoppiato nel 1925, quando lui aveva 58 anni e lei 25? Non portava forse anche lei i capelli rossi? Non fu forse a causa di questa relazione che i rapporti coi figli si fecero molto tesi?

Noi sappiamo solo che Lietta fu ripudiata per le esose pretese dotali del genero cileno. In una lettera indirizzata a Marta ebbe modo di dire parole pesantissime sui figli: "Io non ho avuto altro da loro che amarezze senza fine, e ancora non mi lasciano in pace".

Nel sogno di questa novella il ragazzo dà la vita per Betty e non potrà più rivederla. Ma il finale è diverso: "Non l'hanno incriminato. Dichiarato libero, il ragazzo non ha dato segno di nulla", né di epilessia, né di malvagità, come dicevano gli esperti. "È sicuro che lui morrà di pena per Betty [proprio perché non potrà mai più vederla]. Ma forse non morrà. Passeranno gli anni. E forse da grande penserà qualche volta a Betty".

Insomma, caro lettore, cosa vuoi sapere di me? Ti dico tutto e il contrario di tutto proprio per impedirti di trovare il bandolo della matassa, e quand'anche tu riuscissi a trovarlo, tienlo per te, perché ognuno ha la sua storia e gli altri non possono capirla.

## **Racconti erotici**

Quanto meno Luigi Pirandello meriterebbe d'essere letto per la sua grande padronanza linguistica, che in questi *Racconti erotici* (21 editore, Palermo 2015) raggiunge vette sublimi proprio in ragione del loro argomento "scabroso" (che tale va considerato per il tempo in cui vennero scritti). Solo un grande scrittore poteva permettersi il lusso di trattare con grande maestria un tema che negli anni Venti e Trenta del secolo scorso era un tabù per la stragrande maggioranza della popolazione italiana, contadina almeno al 60 per cento, e di quella meridionale in particolare.

Solo una certa intelligenza borghese (si pensi a D'Annunzio, ma anche a certe novelle del Verga, in primis "La lupa") poteva azzardare un proprio sviluppo letterario "libertino". Vedere il sesso non tanto come organo preposto alla riproduzione della specie, ma principalmente come una fonte di piacere fisico, non era cosa che la cultura dominante, cattolica per definizione, poteva tollerare, salvo appunto le "case di tolleranza" per gli uomini non sposati.

La Chiesa romana chiudeva un occhio sulle "debolezze sessuali" dei rappresentanti del potere politico ed economico, ma a condizione che si salvassero le apparenze. La dicotomia tra apparenza formale e realtà concreta è una costante nei testi pirandelliani, anche in quelli non espresamente erotici.

In taluni momenti la padronanza linguistica gli permette di giustapporre o d'intersecare strategie letterarie tra loro differenti, come la novella, la commedia, una velata autobiografia (la descrizione della signora Piovanelli, nella prima novella, sembra essere quella di sua moglie), il dramma teatrale. Il tutto sempre condito con una sottile ironia, il più delle volte amara.

Emblematico è l'esordio del primo racconto, "L'uscita del vedovo": neanche tre righe di prosa piana, tipica di una novella classica; poi improvvisamente s'introduce, con un punto esclamativo, un discorso indiretto tra i due protagonisti, che si potrebbe tranquillamente trasformare in un dialogo teatrale. È semplicemente geniale.

Leggendo queste e tante altre sue novelle appare molto nettamente la possibilità di una loro trasposizione verso altri generi letterari e persino cinematografici. A volte addirittura si sfiora la poeticità, come p.es. in questo incipit del racconto "Un cavallo nella luna". Basta mettergli degli slash per accorgersene: Di settembre / su quell'altopiano di aride argille azzurre / strapiombante franoso sul mare africano / la campagna già riarso / dalle rabbie dei lunghi soli estivi / era triste: / ancora tutta irta di stoppie annerite / con radi mandorli / e qualche ceppo centenario / di ulivo saraceno qua e là.

Sembra di leggere Quasimodo.

Tuttavia Pirandello merita d'essere letto soprattutto perché rappresenta uno spaccato psicologico di notevole spessore della borghesia italiana degli anni Venti e Trenta. Considerando che ha vinto il Nobel per la letteratura, si può addirittura sostenere che le sue opere abbiano un respiro che va ben oltre i confini nazionali.

Sarebbe infatti un grave errore pensare che la classe di riferimento di questo grande autore sia la borghesia meridionale di cultura cattolica, quella da cui lui pur proveniva. Sarebbe meglio dire che in lui vi è il tentativo freudiano di superare i limiti assiologici di una borghesia europea non più disponibile a riconoscersi, soprattutto in rapporto alla sfera sessuale, nei valori del cristianesimo, sia esso cattolico o protestantico.

Pirandello, in tal senso, sembra essere la trasposizione letteraria (come lo fu Svevo, con cui fa coppia nei manuali scolastici) della critica freudiana al perbenismo borghese, relativamente all'atteggiamento da tenere sulle questioni sessuali. Paradossalmente un involontario anticipatore della liberazione sessuale sessantottina.

Le parti in cui descrive gli indugi, le incertezze, i sensi di colpa..., allorché deve prendere una decisione che, in qualche maniera, riguarda la sessualità, sono semplicemente meravigliose. Certo, possono apparire un po' stucchevoli a chi è figlio inconsapevole del Sessantotto, e non conosce la fatica di una transizione socioculturale di portata storica. Possono apparire datate a chi ha investito nella sfera sessuale gran parte della propria "istanza di liberazione" e non ha più intenzione di ritornare sui propri passi, di ripercorrere il suo faticoso cammino di emancipazione. Ma farebbe un torto a se stesso chi non sapesse riconciliarsi, ironicamente, col proprio passato, chi non sapesse rivedersi con sereno distacco, con quel senso dell'umorismo tanto caro alla filosofia di vita pirandelliana, la quale, qui e in ogni dove, offre degli strumenti eccezionali per capire l'evoluzione della storia del costume e della mentalità.

In Pirandello vi è una sorta d'interpretazione soggettiva della sessualità costantemente fatta passare per una constatazione apodittica, secondo la lezione freudiana, appresa quando studiava in Germania: l'inconscio umano è dominato da pulsioni che la religione è sempre meno in grado di controllare.

Il racconto "La trappola" sembra addirittura un condensato, in forma di monologo interiore, di una delle tesi principali del capolavoro di A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (privilegiato punto di riferimento filosofico di Freud), ove si afferma che l'istinto sessuale è l'arma di cui si serve la natura matrigna per costringere gli uomini a riprodursi, senza mai renderli felici.

L'attrazione fisica sarebbe quindi del tutto indipendente dalla volontà umana; e illusoria la convinzione di poter scegliere un partner adeguato sulla base dei sentimenti dell'amore. Questo perché esistono forze ancestrali in grado di fare degli esseri umani ciò che vogliono. Sicché l'unico modo di resistere a queste ataviche pressioni è quello di non desiderare alcunché, cioè di non volere assolutamente nulla. È la filosofia del misogino, che fa continuamente capolino in tutta l'opera pirandelliana, pur contornata da una manifesta e insistente esigenza, da parte dell'autore, di ottenere un certo successo con le sue opere.

Quando messi a confronto con le donne, gli uomini spesso appaiono come mezzefigure, ma proprio questo modo di rappresentarli serve a Pirandello a titolo giustificatorio della propria misoginia.

Ne "L'uscita del vedovo" lo dice chiaramente: le donne fanno "perdere tempo" (a uno come lui, artista della penna e del palcoscenico); creano "impicci" (con le loro esigenze particolari, coi figli che mettono al mondo...); procurano "una certa difficoltà" (e qui è evidente la questione sessuale *stricto sensu*).

Se nelle sue novelle erotiche la religione riesce ancora ad avere un certo controllo sulla sessualità, lo fa in una maniera piuttosto nevrotica, a motivo dell'arretratezza culturale dell'Italia, cui si devono aggiungere le frustrazioni personali dell'autore in materia. Queste ultime si sono per così dire cristallizzate in uno sfortunato matrimonio con una donna particolarmente gelosa e ossessiva, affetta da deliri di persecuzione, tanto da finire in manicomio.

Si può in un certo senso dire che la moglie e il fascismo rappresentano, culturalmente, il limite oltre il quale Pirandello voleva andare e possibilmente lontano dall'Italia. L'enorme sforzo linguistico-letterario ch'egli fece per dimostrare che questa barriera culturale era assolutamente insopportabile, l'ha portato ai vertici della letteratura europea, anzi mondiale.

Certo, guardando retrospettivamente la sua produzione, dopo l'emancipazione sessuale degli anni Sessanta e Settanta, gli intrecci delle sue novelle oggi possono apparire incredibilmente superati; eppure sono proprio loro che permettono di scorgere le prime crepe che avrebbero fatto crollare la diga.

Come spesso succede in campo letterario, o artistico in generale, il meglio di sé un autore lo dà non quando è libero di scrivere ciò che vuole, ma proprio quando non lo è: basta vedere la letteratura sovietica prima della perestrojka gorbacioviana. Oggi uno come Pirandello, in un mondo, soprattutto quello occidentale, dominato dal permissivismo in campo sessuale, si troverebbe come un pesce fuor d'acqua. Ma è anche

per questa ragione che non si trovano più grandi scrittori alle prese con forti lacerazioni interiori da sublimare.

Il rapporto tra i sessi è diventato talmente libero che chiunque si permette di fare osservazioni morali su un argomento del genere, rischia facilmente di apparire obsoleto. La delicatezza letteraria con cui Pirandello affrontava le nevrosi sessuali, oggi verrebbe considerata una superfetazione, un orpello barocco, quando invece stava proprio lì la sua grandezza.

Usare un linguaggio diretto, dire le cose come stanno è un esercizio più semplice di quello che occorre quando il "non detto" deve svolgere la parte del protagonista. Che è poi la differenza tra erotismo e pornografia. In questo Pirandello è un maestro assoluto, soprattutto quando nelle novelle riesce a condensare in poche righe dei drammi esistenziali di ampio respiro.

Naturalmente qui ci stiamo riferendo ai suoi *Racconti erotici*, che sono però solo una piccolissima parte della sua enorme produzione letteraria, i cui temi esistenziali sono molto vari e complessi.

Di tali *Racconti* forse l'unica cosa su cui non troveremo mai una risposta definitiva è la seguente: essendoci in ballo degli argomenti osé, possiamo dire che la trattazione indiretta, non esplicita, da parte dell'autore, era una scelta consapevole, utilizzata per dare maggiore enfasi all'argomento, o invece era il frutto di un condizionamento socioculturale, da cui l'autore non poteva in alcun modo prescindere?

In altre parole, se fosse vissuto oggi, Pirandello avrebbe continuato a trattare il tema con la stessa intelligenza soft, oppure, avendo interesse per il successo, avrebbe scelto una soluzione più hard?

Ch'egli fosse consapevole delle sue qualità letterarie è non meno indubbio dell'ambizione nutrita per la notorietà. Di sicuro possiamo dire che oggi Pirandello non avrebbe avuto nei confronti della sessualità le remore provenienti dalla tradizione cattolica. Ma noi sappiamo che il suo ingegno è stato speso al meglio proprio nel modo letterario con cui ha saputo affrontare, superandola, tale tradizione e cultura.

## Gabriele D'Annunzio

(1863 - 1938)

Nasce a Pescara nel 1863 da famiglia borghese di possidenti. Compie gli studi liceali presso un collegio di Prato. Appena sedicenne pubblica il primo volumetto di poesie, *Primo vere*, che, pur essendo influenzato dalle *Odi barbare* del Carducci, ottiene notevole successo.

Nel 1882 si trasferisce a Roma per gli studi universitari, ma, pur essendosi iscritto alla facoltà di Lettere, non riuscirà mai a conseguire la laurea. In quegli anni preferisce frequentare gli ambienti letterari, giornalistici e mondani della capitale, iniziando subito una notevole attività di giornalista e scrittore (collabora a importanti riviste culturali). Persino il Carducci lo apprezza e lo incoraggia. Praticamente egli diventa lo scrittore preferito dell'alta società romana.

Sino al 1910 la sua vita fu caratterizzata da un intenso lavoro letterario e da esperienze stravaganti con le quali sapeva attirare l'attenzione su di sé. Dagli amori d'occasione (in particolare quello con Eleonora Duse, la più celebre attrice dell'epoca), nonostante si fosse sposato nel 1883, ai duelli con la sciabola, dalle frenetiche corse equestri alla passione per i primi voli aeronautici, dal gusto di arredare celebri ville al disprezzo verso i suoi creditori, dai soggiorni prolungati in un ex-convento degli Abruzzi per scrivere i suoi romanzi, al servizio militare che volle prestare presso il Reggimento dei Lancieri di Novara, dalle crociere in Grecia all'elezione a deputato parlamentare di estrema destra (con un suo programma autoritario e nazionalistico, vicino alle posizioni del Crispi), fino al teatrale passaggio all'estrema sinistra, a motivo del disprezzo che nutriva per la classe dirigente italiana. I socialisti però non lo presero mai sul serio. Da allora comunque non venne più riletto.

Nel 1910 l'impossibilità di far fronte agli ingenti debiti accumulati con la sua vita lussuosa e dispendiosa, lo obbliga a emigrare in Francia, a Parigi, dove fu accolto con un entusiasmo mai concesso prima a un autore italiano. La sua fama di poeta, infatti, si era estesa anche fuori d'Italia. A Parigi lo raggiunge una delegazione di studenti di Bologna per indurlo ad accettare la cattedra di letteratura italiana che il Pascoli aveva lasciato vacante, ma rifiutò l'invito.

Allo scoppio della prima guerra mondiale (1915), torna in Italia, coll'intenzione di scendere in campo contro gli Imperi centrali (Austria e Germania). Pronuncia un famoso discorso interventista presso la scogliera di Quarto, già punto di partenza dell'impresa garibaldina, e si arruola

come volontario nell'esercito italiano, compiendo audaci e clamorose imprese belliche, per cielo, per terra e per mare, che gli valsero il grado di colonnello, cinque medaglie d'argento e una d'oro. Subì numerose ferite, la più grave delle quali fu la perdita di un occhio.

Finita la guerra si oppone al trattato di pace di Versailles che non aveva permesso all'Italia di occupare Fiume. Con alcune centinaia di "legionari" s'impadronisce della città, instaurandovi un governo personale, che dura sino al Natale del 1920, allorché il governo di Roma, timoroso di complicazioni internazionali, pose fine all'impresa con l'invio di truppe.

D'Annunzio si ritira a Gardone, sul lago di Garda, in una villa ove allestisce un museo della sua vita artistica e militare. Appoggia con entusiasmo l'ascesa del fascismo al potere. Nel 1924, in occasione della celebrazione dell'annessione di Fiume all'Italia, ottiene riconoscimenti onorifici dal Re e dal Governo, il quale decreta l'edizione nazionale di tutte le sue opere. Tuttavia, i suoi ultimi anni, sino alla morte avvenuta nel 1938, li passerà pressoché in solitudine. Il fascismo non aveva più bisogno di un soggetto così stravagante.

### **Concezione di vita e poetica**

D'Annunzio fu lo scrittore che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento ebbe la risonanza più vasta di pubblico e influi in modo determinante sulla letteratura e sul costume del tempo. Egli è passato attraverso le seguenti fasi:

a) *Fase edonistica e sensuale* (vedi ad es. il romanzo *Il piacere*). I protagonisti dei suoi romanzi sono esteti raffinati, moralmente indifferenti ai drammi della vita, individualisti, interessati al piacere sensuale: sul piano intellettuale vi è la ricerca delle frasi ad effetto, che colpiscono l'immaginazione.

b) *Fase superomistica* (scopre la filosofia di Nietzsche e anticipa quella del fascismo italiano. Vedi ad es. i romanzi *Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce*, *Il fuoco*). Rifiuta esplicitamente l'etica cristiana fondata sulla carità e sulla fratellanza, afferma la volontà di potenza, che si deve incarnare in momenti eccezionali, in un'aristocrazia (di sangue e di stirpe) che guidi i destini dell'umanità: di qui la valorizzazione della civiltà greco-romana e del Rinascimento; di qui l'idea di una missione di potenza e grandezza della nazione italiana da realizzarsi con le imprese militari e colonialistiche. In questa fase il poeta sente di rappresentare gli interessi della media borghesia italiana, i suoi sogni proibiti: la forza fisica, le straordinarie capacità erotiche, il coraggio indomito, l'eleganza raf-

finata (nei modi e nel vestire), l'eloquenza nel parlare, l'avventura impossibile, il vivere rischioso, il lusso sfarzoso, l'esaltazione della patria che dev'essere forte e potente, la difesa dell'ordine costituito contro il ribellismo sociale. (Non dimentichiamo che l'Italia aveva raggiunto da poco l'unificazione nazionale e che per potersi sviluppare in modo capitalistico aveva bisogno di terre da conquistare e di imporsi a livello europeo, facendosi spazio tra le due grandi potenze: Inghilterra e Francia.)

c) *Fase del riflusso*: inizia poco prima della guerra mondiale (a partire dalla *Contemplazione della morte*, che è del 1912). Il poeta, profondamente deluso, si ripiega su se stesso, provando un senso di nausea e di stanchezza per il suo frenetico attivismo degli anni precedenti. Si rifugia nelle memorie dell'infanzia, si sente sconfitto. A tale situazione reagirà con l'impegno militare durante la guerra, ma la sua produzione letteraria era già finita.

Notevole dunque la varietà degli atteggiamenti. Anche a livello letterario egli assimila le tendenze più diverse. In prosa, all'inizio, sperimenta la poetica dei naturalisti francesi (Zola) e dei veristi italiani (Verga), svuotandoli però del loro contenuto ideologico e sociale. Ciò che gli preme è la tecnica descrittiva: obiettiva, minuziosa, impassibile. Tuttavia, il D'Annunzio è ben lontano dall'obiettività degli autori francesi e dal pessimismo tragico del Verga. La sua insistenza è piuttosto sui temi dell'orrido, del primitivo, del vizio: l'umanità che viene rappresentata è semibarbara, violenta, radicata nelle proprie superstizioni. Egli vuole esprimere sensazioni forti ma meramente fisiologiche (vedi ad es. *Novelle della Pescara*).

Dopodiché passa ai moduli stilistici carducciani, in poesia, anche se la sensuale rappresentazione della figura femminile e dell'amore sono temi estranei al Carducci. Poi si lascia influenzare dal romanzo russo di Tolstoj e Dostojevskij, pensando di dover trattare temi più impegnativi, come ad es. quello del rimorso per un delitto commesso (vedi i romanzi *Giovanni Episcopo* e *L'innocente*). E poi ancora ha accolto le forme tradizionali del "dolce stilnovo", e così via. Come si può notare, notevole è la superficialità dei temi trattati e dei contenuti poetici. Anche nello stile, troppo estetizzante, retorico, erudito, artificiale, con molta difficoltà si possono cogliere situazioni o drammi realistici. La parola viene ricercata più per il suono che per il suo significato.

In sintesi: l'influenza letteraria del D'Annunzio sulle nuove generazioni s'è fatta sentire quando egli ha abbinato al suo iniziale estetismo (fase "a") il culto del superuomo e l'esaltazione nazionalistica (fase "b"). I temi maggiormente accettati e condivisi dall'opinione pubblica della media borghesia sono stati: una concezione aristocratica della vita

nutrita di volontà di dominio, di amore per la violenza, noncuranza del pericolo, capacità di aderire al mondo con tutti i propri sensi, il culto della bellezza (che per lui è una linea discriminante degli eletti dalla "plebe"), rifiuto dell'Italia ufficiale (del suo regime parlamentare, dei suoi compromessi, della sua debolezza nei confronti delle masse popolari e del movimento socialista, che erano insofferenti alle contraddizioni della società borghese).

Va inoltre ricordato che in Italia, per alcuni decenni, tutta la nostra letteratura o nascerà in polemica con lui (i crepuscolari, Svevo, Pirandello) o assorbirà molto da lui (i futuristi). Egli ha offerto al nazionalismo e al fascismo molti miti. È stato maestro di quell'arte oratoria che sarà poi dei fascisti e di Mussolini. Ha divulgato uno stile snobistico di vita che ha attecchito anche nella piccola borghesia. Ha influenzato notevolmente il nascente cinema italiano.

## Salvatore Quasimodo

(1901 - 1968)

Nasce nel 1901 a Modica (Ragusa). Suo padre è capostazione delle ferrovie, soggetto a continui trasferimenti per motivi di lavoro. Nel 1908 si stabilisce a Messina e vi rimane sino al 1920, conseguendo il diploma di ragioniere.

Si trasferisce a Roma nel 1921 iscrivendosi alla facoltà di ingegneria, ma ben presto smette gli studi, per mancanza di mezzi. Costretto a lavorare per vivere, dal 1926 è impiegato a Reggio Calabria presso il Genio civile. Comincia a scrivere le prime poesie (*Acque e terre*) che vengono pubblicate sulla rivista fiorentina "*Solaria*" (1930), allora molto quotata. La linea della rivista era antifascista sul piano ideologico, antiaccademica e antiformalista sul piano letterario (venne soppressa nel '36). Nel 1934 egli approda a Milano e vi resterà quasi sino alla morte.

La suddetta raccolta è caratterizzata dalla mitizzazione della Sicilia, che, pur essendo descritta in maniera realistica, assume i toni e i colori di un paradiso perduto, irraggiungibile: un Eden di cui il poeta rimpiange l'innocenza umana (non ancora corrotta dal male di vivere), nonché l'armonia con la natura. La rievocazione della Sicilia, in questo senso, è fusa con quella dell'infanzia (infanzia e giovinezza sono le età che Quasimodo predilige). Dominano quindi i temi del dolore, della solitudine e incomunicabilità, dell'impossibilità di trovare conforto o consolazione nella vita. Questi temi, d'altra parte, costituiscono l'unica opposizione permessa dal regime fascista, la cui letteratura era invece ottimistica e trionfalistica. Stilisticamente e lessicalmente Quasimodo è vicino a Pascoli, D'Annunzio e Verga. Del Verga assume il realismo; del Pascoli l'arte di trasfigurare la natura; del D'Annunzio l'identificazione del poeta con la natura. Quasimodo ricerca un modo espressivo raffinato, limpido, teso alla bellezza classica.

Nelle due raccolte successive, *Oboe sommerso* (1932) e *Erato ed Apollion* (1936), Quasimodo cerca di adeguarsi completamente alla scuola ermetica, nel tentativo, non riuscito, di superarne i maestri (Ungaretti e Montale), portandone all'estremo certi moduli tipici. Fa questo proprio negli anni in cui Ungaretti tentava invece un recupero delle forme metriche tradizionali. In queste raccolte le rime sono piuttosto orecchiabili (di qui il loro successo popolare), ma poco profonde. Per seguire una moda, Quasimodo in realtà tradì se stesso: la sua poetica assunse delle forme strane e troppo studiate (ad es. le immagini vengono accostate in maniera

arbitraria).

Nel 1938 lascia il Genio civile e diventa giornalista. Dal '36 al '42 raccoglie *Nuove poesie*, con cui cerca di ritornare al felice equilibrio di *Acque e terre*. La raccolta più importante di *Nuove poesie* è *Ed è subito sera*. In questo recupero della sua poetica più autentica è stato senza dubbio aiutato dalle sue traduzioni dei lirici greci (1940), che in parte lo hanno allontanato dallo stile ermetico, oscuro e artificiale, da lui usato, e lo hanno portato a valorizzare di nuovo le forme metriche tradizionali (ad es. l'endecasillabo). Inoltre la sua Sicilia (soprattutto quella del mondo greco) gli pare sempre di più come un momento alternativo al decadimento "morale" del vivere.

Nel 1941 viene nominato, dal ministro dell'Educazione nazionale, per "chiara fama", professore di Letteratura italiana al Conservatorio di Milano. La sua ultima produzione, quella del dopoguerra, è la più significativa. I temi autobiografici, di stampo decadente, si convertono in temi civili: il monologo lascia lo spazio al dialogo con gli uomini, cioè alla scoperta della presenza degli altri, alla compassione (a volte anche troppo ingenua) per le vittime dell'immane tragedia della guerra. La meditazione sul dolore dell'uomo si arricchisce di nuovi contenuti: l'esilio, i miti familiari, il populismo... (La sua poesia "civile" non è comunque che la ricerca di un significato che trascenda il vivere e il morire). Per questo suo impegno morale e civile (la pretesa era quella di trasformarsi in un "poeta-vate"), che lo avvicina alla corrente neorealistica (e politicamente alla sinistra, ma senza molta convinzione), Quasimodo otterrà nel '59 il premio Nobel per la letteratura.

In *Giorno dopo giorno* (1947) e *La vita non è sogno* (1949), si forma in sostanza una nuova poesia, in cui trovano posto i dolori e le speranze degli uomini, per quanto il poeta non sia mai andato a cercare le cause esistenziali e sociali di tanto soffrire. Il contenuto morale delle sue poesie, anche in queste raccolte (il cui stile peraltro lascia un po' a desiderare), è sempre quello dell'angoscia esistenziale, ovvero la ricerca di una realtà nuova; ma questa realtà, per il poeta, non può essere raggiunta, per cui egli non ha un proprio messaggio da offrire e rimane chiuso nella sua solitudine. Quasimodo non è mai riuscito a superare la crisi dei valori storici della borghesia e del fascismo: l'ha soltanto costatata. Tuttavia, egli verrà visto come colui che, nonostante le sue continue ricadute nell'oratoria, nella sentenziosità e nella corralità, ha saputo distaccarsi nettamente dalla tradizione ermetica, che non permetteva un facile rapporto tra poeti e pubblico. Muore a Napoli nel 1968.

## Giuseppe Ungaretti

(1888 - 1970)

Nasce ad Alessandria d'Egitto nel 1888 da genitori lucchesi, che vi erano emigrati sia per motivi di lavoro che per le loro idee anarchiche. Il padre, operaio allo scavo del Canale di Suez, morirà due anni dopo la nascita del poeta. La madre era fornaia. Può comunque fare gli studi superiori in una delle più prestigiose scuole di Alessandria. Nella prima giovinezza frequenta le associazioni anarchiche e socialiste dei nostri emigrati. Legge Baudelaire, Leopardi e Nietzsche.

Dal 1912 al '14 frequenta a Parigi la Sorbona e partecipa ai dibattiti delle avanguardie artistiche e letterarie del tempo, legandosi d'amicizia al poeta surrealista Apollinaire e a pittori come Picasso (cubista), Modigliani e De Chirico (metafisico). Apprezza anche il simbolismo di Valery e la filosofia intuizionistica di Bergson. Ma lo interessano anche le esperienze di rinnovamento della forma e della parola poetica, operate dai crepuscolari e dai futuristi (ha infatti scambi epistolari con Soffici, Papini e Palazzeschi).

Giunto in Italia nel 1914, entra subito in contatto con i giovani intellettuali che facevano capo alle riviste "*La Voce*" (antidannunziana) e "*Lacerba*" (su quest'ultima – di indirizzo futurista – pubblica le sue prime poesie, anch'esse influenzate dai modi crepuscolari e futuristi). Nel 1916 pubblica, in pochissime copie, la sua prima raccolta di poesie, *Il porto sepolto*, che confluirà poi nell'*Allegria di naufragi* del 1919. In questa raccolta è evidente lo stretto legame tra poesia ed esperienza autobiografica.

Viene chiamato alle armi e combatte dal 1915 al '18 come soldato semplice prima sul Carso e sull'Isonzo, poi sul fronte francese. Ungaretti era di idee interventiste. È nel corso della guerra che matura i temi fondamentali della sua poesia. Egli cioè matura la convinzione che, essendo la sua un'epoca "tragica", la poesia deve fornire una conoscenza alogica, a-razionale, intuitiva, che aiuti a ritrovare l'originaria purezza-innocenza.

Dopo la fine della guerra soggiorna ancora a Parigi, poi nel 1920 si stabilisce a Roma con un impiego presso il Ministero degli esteri. Nel '23 ripubblica *Il porto sepolto*: questa volta con una presentazione di Mussolini. Intorno al '28, nel monastero di Subiaco, matura la sua conversione religiosa, poiché egli si rende conto che scoprire il mistero dell'animo umano significa, in ultima istanza, scoprire Dio. Scrive gli *In-*

ni, che sono il cuore del suo secondo libro, *Sentimento del tempo*, pubblicato nel '33. Nel '31 aveva ripubblicato la raccolta *Allegria di naufragi*, col titolo *Allegria*.

Nel 1936, a causa di ristrettezze economiche, decide di accettare la cattedra di Letteratura italiana presso l'Università di San Paolo in Brasile, dove resterà, con la famiglia, sino al '42, cioè fino a quando anche il Brasile entrerà nella seconda guerra mondiale. Nel '39 gli muore il figlio Antonio di 9 anni: questa esperienza, insieme a quella della morte del fratello e allo scoppio della guerra, lo portano a scrivere nel '47 *Il dolore*.

Finalmente ottiene, per chiara fama, la cattedra di Letteratura moderna e contemporanea all'Università di Roma, dove resterà fino al '58. Muore a Milano nel 1970, al ritorno da un viaggio negli Usa. Poco prima Mondadori aveva pubblicato in un unico volume tutta la sua produzione letteraria: *Vita d'un uomo*.

### **Concezione di vita e poetica**

Ungaretti vive nel periodo in cui la borghesia, dopo aver realizzato in Italia il capitalismo, non porta avanti gli ideali di giustizia e libertà, ma si chiude in se stessa, temendo di perdere la propria egemonia, e affida la risoluzione delle proprie contraddizioni sociali prima al colonialismo-imperialismo, poi alla guerra mondiale, al fascismo e alla seconda guerra mondiale.

Ungaretti è il maestro riconosciuto dell'Ermetismo. Il termine "ermetico" significa "chiuso", "oscuro". La definizione venne adottata per la prima volta dalla critica nel 1936, in riferimento soprattutto alla sua poesia. Successivamente si inclusero negli ermetici anche Montale, Saba e in parte Quasimodo.

L'Ermetismo si oppone soprattutto al Decadentismo di D'Annunzio, cioè agli atteggiamenti estetizzanti e superomistici; ma anche a quello del Pascoli, giudicato troppo bozzettistico e malinconico, troppo soggettivistico e poco universale.

L'Ermetismo si oppone anche ai crepuscolari, ai futuristi, ai "vociani", perché non si accontenta di una riforma stilistica e non sopporta la retorica.

È l'esperienza della guerra che rivela al poeta la povertà dell'uomo, la sua fragilità e solitudine, ma anche la sua spontaneità e semplicità (primitivismo) che viene ritrovata nel dolore. L'esistenza è un bene precario ma anche prezioso. In guerra egli si è sottratto ad ogni vanità e orgoglio; nella distruzione e nella morte ha però riscoperto il bisogno di una vita pura, innocente, spontanea, primitiva. Ha acquisito com-

passione per ogni soldato coinvolto nell'assurda logica della guerra: ha maturato, per questo, un profondo senso di fraterna solidarietà. La sua visione esistenziale è dolorosa perché egli pensa che l'uomo non abbia la possibilità di concretizzare le sue aspirazioni conoscitive e morali. Ungaretti non crede nelle filosofie razionali e cerca di cogliere la realtà attraverso una poetica che s'incentri sull'analogia, cioè sul rapido congiungimento di ordini fenomenici diversi, di immagini fra loro molto lontane che la coscienza comune non metterebbe insieme.

Questa esperienza lo porta a rifiutare – soprattutto nell'*Allegria* – ogni forma metrica tradizionale: rifiuta il lessico letterario, le convenzioni grammaticali, sintattiche e retoriche (ad es. elimina la punteggiatura, il "come" nelle analogie, ecc. Diventano importanti gli accenti tonici, le pause). Crea un ritmo totalmente libero, con versi scomposti, brevissimi, scarni, fulminei, dove la singola parola acquista un valore assoluto, dove il titolo è parte integrante del testo. La poetica qui è frammentaria, allusiva, scabra, anche perché il poeta non ha una realtà ben chiara da offrire.

Ne *Il porto sepolto* Ungaretti lascia intendere che poesia significa possibilità di contemplare la purezza in un mondo caotico e assurdo, ma la poesia dev'essere espressione di un'esperienza particolare, intensamente vissuta: la ricerca del vocabolo giusto è faticosa, perché l'uomo deve liberarsi del male che è in lui e fuori di lui.

Ne *L'allegria* il poeta non accetta le illusioni e preferisce star solo con la sua sofferenza (cfr. *Peso*, dove al contadino-soldato che si affida, ingenuamente, alla medaglia di Sant'Antonio per sopportare meglio il peso della guerra, il poeta preferisce stare "solo", "nudo", cioè senza illusioni, "senza miraggio", con la sua anima). Ungaretti tuttavia non è ateo: si limita semplicemente a chiedersi che senso ha Dio in un mondo di orrori (cfr. *Risvegli*) e perché gli uomini continuano a desiderarlo quando ciò non serve loro ad evitare gli orrori (cfr. *Dannazione*). Il contrasto è fra una religiosità tradizionale, superficiale, e una religiosità più intima e sofferta, che in *Fratelli* si esprime come profonda umanità, partecipazione al dolore universale. È solo negli *Inni* che Ungaretti ripone nella fede religiosa la soluzione delle contraddizioni umane (cfr. *La preghiera*).

Il superamento dell'autobiografismo e la modificazione dello stile ermetico avviene nel *Sentimento del tempo*. Qui il poeta ha consapevolezza che il tempo è cosa effimera rispetto all'eterno (la riflessione è molto vicina ai temi della religione). La poesia aspira a dar voce ai conflitti eterni, a interrogativi drammatici: solitudine e ansia di una comunicazione con gli altri, rimpianto di un'innocenza perduta e ricerca di un'armonia col mondo, ecc. In questa raccolta Ungaretti ritrova i metri e i moduli della tradizione poetica italiana (ad es. riscopre il valore

dell'endecasillabo, del sistema strofico, della struttura sintattica).

L'ultima importante raccolta, *Il dolore*, contiene 17 liriche dedicate al figlio e altre poesie di contenuto storico (sulla seconda guerra mondiale). Qui il discorso diventa più composto, quasi rasserenato. Toni e parole paiono affiorare da un'alta saggezza raggiunta al prezzo di una drammatica sofferenza. Il poeta esprime una inappagata ma inesauribile tensione alla pace e all'amore universali.

## La tristezza di Ungaretti

### I

L'ermetismo è una forma d'individualismo sofferente. È più profondo del futurismo, crepuscolarismo, superomismo dannunziano, "voci-smo"...; forse lo si può paragonare al simbolismo francese.

L'ermetismo però non contiene messaggi etico-politici significativi. Anzi, con Ungaretti (che era partito, come il Pascoli, dal socialismo anarchico), esso giunge a desiderare la dittatura politica, nell'illusione di poter risolvere i mali sociali.

Il suo ermetismo, che fu apprezzato da Mussolini, esprime il bisogno di recuperare la purezza originaria degli individui, la loro primitiva semplicità e forza d'animo. L'intenzione, di per sé, è lodevole, ma se in politica si cerca di affermare un principio del genere, senza realizzare, nel contempo, una rivoluzione sociale e culturale, lo sbocco verso l'ideologia fascista diventa inevitabile, anche se un poeta come Ungaretti non potrà non accorgersi, in seguito, che il regime fascista, incapace di affrontare la complessità della vita, predicava solo illusioni e mistificazioni.

### II

C'è della sensualità nella poesia *Natale*, soprattutto laddove si parla di "caldo buono" e di "quattro capriole". Il poeta sembra aver rifiutato l'invito dei suoi amici soldati, in licenza come lui, di dimenticare (forse in qualche postribolo) le fatiche e gli orrori della guerra.

Al poeta non piacciono gli atteggiamenti superficiali, evasivi: egli ha "troppa stanchezza", cioè troppa amarezza, per poter fingere. Preferisce star solo coi suoi pensieri piuttosto che, senza pensieri, nelle braccia d'una donna d'occasione. Gli sembrerebbe di tradire se stesso, di venir meno all'impegno di prendere con serietà le cose della vita.

Il "caldo buono" è quello che riscalda l'anima, non il corpo, quel-

lo che riconcilia con l'esistenza, che aiuta ad accettare il dolore con sobrietà e coerenza. Anche questo è un modo di vivere la sensualità: "le quattro capriole di fumo nel focolare" gli tengono compagnia come un'amante che lo conosca nel suo più profondo.

## Eugenio Montale

(1896 - 1981)

Nasce a Genova nel 1896. Suo padre è un grosso commerciante. Nell'adolescenza è costretto ad abbandonare gli studi regolari per la sua cattiva salute, ma continua a leggere molto: Rousseau, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Cervantes, Manzoni...

A vent'anni scrive il suo primo capolavoro: *Merigiare pallido e assorto*. Chiamato sotto le armi, partecipa alla prima guerra mondiale come ufficiale di fanteria, ma non sarà un'esperienza così significativa come per Ungaretti.

Nel dopoguerra legge Gentile, Croce e soprattutto Boutroux, la cui filosofia contingentista (che si oppone al determinismo positivisticò, cioè alla spiegazione scientifica di tutta la realtà) lo influenza nella composizione della raccolta di poesie *Ossi di seppia* (tra il 1920 e il '25).

Nel '25 scopre, come critico letterario, l'importanza di Svevo. Aderisce anche al *Manifesto degli intellettuali contro il fascismo*, promosso da Croce.

Con *Ossi di seppia* (stampati da quel Piero Gobetti che solo pochi mesi dopo morirà a seguito di violenze fasciste), Montale si stacca dalla precedente tradizione aulica-accademica, carica di toni retorici, per affermare invece una poesia dal timbro familiare e dialogico, rivolta a un interlocutore-lettore vicinissimo. La polemica è soprattutto nei confronti di Carducci, D'Annunzio e Pascoli. Montale non sopporta, di loro – com'egli stesso dirà –, i "furori giacobini", il "superomismo", il "messianismo". Il poeta preferisce porsi in attesa d'incontrare qualcuno o qualcosa che dia senso al tutto.

*Ossi di seppia* infatti hanno come tema centrale la riflessione su di sé e la proiezione di sé in un simbolo naturale, nel senso che la natura viene usata per parlare del proprio io. L'essere dell'uomo può essere colto solo nel suo "non-essere". La parola parla solo per negare i contenuti della vita e della storia. Uno dei suoi versi recita: "Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo". Ma si tratta di una negatività dialettica, tesa al positivo, valida per sgombrare il campo dalla retorica consolatoria. L'uomo non ha un "centro" ma vuole cercarlo. In questo senso Montale rifiuta quelle che per lui sono le false certezze del marxismo e del cristianesimo ideologizzato (per non parlare del fascismo).

Con il 1927 inizia il suo ventennio fiorentino. Fa l'impiegato

presso una casa editrice, poi diventa direttore del Gabinetto Scientifico Letterario Vieuilleux (sarà sollevato dall'incarico nel '38 dal regime per motivi politici). Scrive sulla rivista "*Solaria*", stringe amicizia con Vittorini, Gadda, Bo, Contini..., sposa la moglie di un critico d'arte.

Nella nuova raccolta *Le occasioni* (1928-39) il tema centrale è "l'altro da sé", una presenza umana o naturale che viene incontro al poeta, alla ricerca della salvezza. Questo "altro", di cui Montale è sempre stato gelosissimo, è stato rivelato da un critico letterario nel 1982: si tratta di Irma Brandeis, appartenente a un'illustre famiglia di ebrei mitteleuropei emigrati negli USA. Pare certo che Irma si sia convertita al cattolicesimo. La sua presenza percorre quasi tutta l'opera di Montale (vedi la figura di Clizia, pseudonimo usato per indicare la trascendenza). Ne *Le occasioni* la lirica è più ermetica, più chiusa, perché pretende di evocare un mistero senza svelarlo.

Negli anni prebellici e durante la seconda guerra mondiale Montale vive di collaborazioni letterarie e di traduzioni. Il terzo libro pubblicato s'intitola *La bufera e altro* (1940-54). L'interesse continua a vertere sulla condizione umana in sé, a prescindere dagli avvenimenti storici. La storia è ciò che passa, l'uomo è ciò che resta. L'infelicità è nell'uomo a prescindere dal suo tempo presente. In lui v'è tensione verso l'essenziale, l'assoluto. La sua poesia è metafisico-simbolistica. La stessa Clizia fa da mediatrice fra il poeta e l'assoluto.

Nel 1948 viene assunto dal "*Corriere della sera*". Dal '67 è senatore a vita. Nel '75 ottiene il Nobel per la letteratura. Negli ultimi libri vi è una saggia e amara ironia (p.es. in *Satura*, 1962-70). Muore nel 1981.

*Meriggiare*. In questa lirica Montale usa cinque infiniti presenti a capoverso per abolire ogni possibilità di determinare il soggetto dell'azione e per rendere universale, indefinito ed eternamente presente il contenuto della poesia, che è la cosmica contemplazione della vita come sofferenza. Il muro contemplato in lungo e in largo non si può scavalcare. Il paradiso è irraggiungibile. Il "colle" del Leopardi era un'occasione per fantasticare su ciò che non si vedeva. Il "muro" di Montale impedisce qualunque fantasia. Il suicidio non è la conclusione finale, perché Montale, pur convinto che l'uomo da solo non possa trovare soddisfazione di sé, spera di poter incontrare qualcuno che gli porti la salvezza (è in attesa di un "miracolo" che gli sveli l'origine delle cose).

## Renato Serra

(1884 - 1915)

Renato Serra nasce a Cesena nel 1884 da una famiglia borghese di tradizioni risorgimentali.

La sua formazione culturale universitaria viene vissuta, a Bologna, sotto l'insegna di una certa ammirazione per il Carducci (che dalla critica viene considerato suo maestro) e per Severino Ferrari a motivo delle sue idee socialiste.

Consegue la laurea in Lettere con una tesi sullo *Stile dei Trionfi del Petrarca*, apprezzata ancora oggi per la larghezza dell'informazione erudita e la puntualità dell'esame filologico, condotto sulla falsariga del metodo carducciano.

Nel 1905 si trasferisce a Roma per frequentare la Scuola per allievi ufficiali dell'esercito.

Nel 1907 s'iscrive a Firenze, presso l'Istituto di Studi Superiori, per perfezionarsi in letteratura italiana.

Svolge, nel contempo, un lavoro di tipo storico-filologico nella compilazione di un *Repertorio Bibliografico della Storia d'Italia*.

Capostipite della critica stilistica contemporanea, il Serra fece apparire i suoi primi lavori sulla rivista "*La Romagna*", quando già era in corrispondenza col Croce, che apprezzava il suo ingegno.

Ma ben presto s'inserì nell'ambiente de "*La Voce*" e nei *Quaderni* di questa rivista pubblicò, nel 1910, gli *Scritti critici*.

Articoli e saggi, di carattere storico, filosofico e letterario, vengono dedicati a Kipling (1907), a D'Annunzio (1910), a Machiavelli (1910), a Dante (1904), a Carducci, a Croce (1910), ecc. Il migliore è ritenuto dalla critica quello dedicato a Pascoli (1909).

Sempre forti comunque sono stati i suoi interessi per gli scrittori, anche minori, della sua Romagna: interessi dettati dal bisogno di non perdere il legame con le radici profonde della sua terra.

Di qui quella sua continua tensione di amore-odio per il "centro" (Bologna, Firenze e Roma) e la "periferia" (Cesena, dove non solo nacque ma visse gran parte della sua vita).

La "provincia" è sempre stata da lui considerata come un luogo simbolico in cui si può vivere un ironico e intelligente distacco verso gli schemi e le figure della cultura "ufficiale". Ma se nei confronti della moderna civiltà letteraria, sviluppatasi nelle grandi città, egli avvertiva la ristrettezza dell'orizzonte ideale, di fatto egli non sapeva contrapporre al-

tro che la sua nostalgia nei confronti della compostezza formale dei modelli classici (greci, ma anche Virgilio e Petrarca, ch'egli preferiva ai modelli del realismo ottocentesco). La sua stessa "passione morale" restava qualcosa di indeterminato.

La critica ritiene che nel Serra non sia mai stata risolta adeguatamente la contraddizione fra la consapevolezza ch'egli aveva delle nuove potenzialità presenti nelle grandi città, non supportate – a suo giudizio – da una ricchezza di ragioni umane, e la consapevolezza dei limiti strutturali presenti nella provincia, dove però il livello dei rapporti umani conservava ancora – secondo lui – uno spessore significativo.

La critica inoltre sostiene che il Serra sia stato più grande come "lettore di poesia" che non come "critico letterario", in quanto più abile a captare le suggestioni di un verso lirico o anche di una singola parola, che non la solida articolazione di un'ispirazione poetica.

Questo suo culto del "frammento poetico" (che lo avvicina, in un certo senso, al Pascoli) non è mai stato arido, tecnicistico, ma sempre sostenuto da un background di contenuti umanistici, che lo sospingeva a porre nella "religione delle lettere" un significato utile per la vita.

L'analisi del testo poetico era per lui occasione non solo d'individuare il suono e il respiro delle parole, ma anche di rivivere in proprio il messaggio artistico, stabilendointonie di gusto e "complicità psicologiche" con l'autore commentato.

Tale suo metodo di lettura si differenziava nettamente dalle distaccate e sistematiche analisi crociane. Il Serra aveva praticamente rinunciato al ruolo di critico come giudice obiettivo, anticipando, in questo, quello che sarà, qualche decennio più tardi, l'atteggiamento degli intellettuali antifascisti.

Non dobbiamo peraltro dimenticare che il "lirismo nuovo" da lui segnalato alla vigilia del primo conflitto mondiale, maturerà nella piena acquisizione delle poetiche del Decadentismo europeo.

È nel 1908 che decide di tornare nella sua città, dove insegna lingua italiana nella Scuola normale femminile, mentre l'anno successivo assume l'incarico di direttore della Biblioteca Malatestiana.

Mantiene i rapporti con *"La Voce"* sino alla rottura dell'agosto del 1911 (il gruppo redazionale era favorevole alla guerra italo-turca). Li riprenderà nell'aprile del 1912, quando la direzione della rivista fiorentina passerà nelle mani di Papini, il quale sposterà gli interessi della rivista dal settore politico a quello puramente letterario, incoraggiando, in poesia, il cosiddetto "frammentismo lirico", di cui il Serra – come già detto – sarà un grande estimatore.

Tuttavia, negli ultimi anni della sua vita diventa molto forte il de-

siderio di dare alla letteratura un risvolto politico. Di qui la sua esplicita adesione alle posizioni interventiste del primo conflitto mondiale. Egli considerava la guerra come un'esperienza di dolorosa unione con gli altri, cui l'intellettuale non poteva sottrarsi se non voleva essere accusato di astrattezza o di aristocraticismo.

Il rapporto tra guerra e letteratura sarà al centro delle discussioni con Alfredo Panzini e di una serie di scritti come *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, *Perché non si deve andare a Tripoli*, *Ringraziamento a una ballata al Paul Fort*, *Diario di trincea*, *Esame di coscienza di un letterato* (l'opera più significativa, pubblicata postuma nel 1916).

Netto diventa l'ampliamento d'interessi verso l'area storico-politica.

Nel saggio *Le lettere* è presente una profonda sensibilità verso fenomeni quali lo sviluppo dell'industria editoriale, l'allargamento del pubblico fruitore di servizi culturali, l'aumento delle tirature, ovvero i condizionamenti che la trasformazione della società industriale esercitava sulle modalità di produzione e circolazione della cultura.

In tal senso, pur sottolineando l'indubbio miglioramento della tecnica del materiale linguistico e stilistico della letteratura italiana a lui contemporanea, egli ne condannava il carattere stereotipato e omologante, nonché la mancanza di "passione". "Se si toglie il gruppo fiorentino – diceva Serra – i movimenti degli ultimi anni niente hanno dato alla nostra letteratura".

Neanche la "letteratura di guerra" sfuggiva – secondo lui – alla critica di uniformità e opacità.

Serra avvertiva forte il disagio di una letteratura avulsa dalla realtà, e non sopportava la retorica e le mistificazioni ideologiche di chi sosteneva che i letterati sarebbero tornati "cambiati, migliorati, ispirati dalla guerra". D'Annunzio infatti era uno dei suoi bersagli polemici preferiti.

Nell'*Esame* egli rifiuta qualsiasi interpretazione razionale della storia che parta dalla necessità della guerra. Spogliata di qualsiasi giustificazione etica, politica, ideologica o religiosa, la guerra viene ridotta a una manifestazione istintiva, legata alla cieca passione dell'individuo, in sé contraddittorio, e anche all'oscura spinta autoconservatrice della "razza" del popolo italiano, che ha un "proprio destino" da portare a compimento.

Serra partecipò al conflitto perché avvertiva che di fronte ad esso la letteratura evidenziava tutti i suoi limiti. Egli non fu capace di dominare con consapevolezza critica gli avvenimenti che stavano accadendo; e tuttavia aveva chiara la percezione che la guerra non sarebbe servita a co-

struire alcunché di positivo.

L'*Esame*, scritto nell'aprile 1915, viene unanimemente considerato dai critici come il testo che meglio ha espresso agli inizi del secolo la cultura inquieta dei giovani intellettuali, che avvertivano la moderna letteratura come incapace di svolgere un ruolo di "fonte di civiltà".

Serra fu richiamato alle armi come tenente di complemento nell'aprile 1915. Il 21 luglio cadde colpito a morte davanti al monte Podgora, nei pressi di Gorizia.

## Alberto Manzi

(1924 - 1997)

Ma tu sei comunista. No. Sono uno del popolo.  
Soffro con il popolo. Lotto con il popolo.  
Imperialismo, socialismo... Quando parleremo solo di umanità, solo  
di uomo?

Figlio di un tranviere e di una casalinga, Alberto Manzi (Roma, 3 novembre 1924 - Pitigliano, 4 dicembre 1997) è stato un pedagogista, personaggio televisivo e scrittore italiano, noto principalmente per essere stato il conduttore della trasmissione televisiva "Non è mai troppo tardi", messa in onda fra il 1960 e il '68.

Ha partecipato alla seconda guerra mondiale come sommergibilista, poi si aggregò all'Ottava Armata anglo-americana durante la liberazione nazionale. Nel 1942 aveva concluso gli studi intrapresi in un doppio percorso formativo, diplomandosi contemporaneamente all'Istituto Magistrale e a quello Nautico. Poi si iscrisse alla Facoltà di Scienze naturali presso l'Università di Roma.

Col diploma delle Magistrali diventa, nel dopoguerra, educatore presso il carcere minorile "Aristide Gabelli" in Roma, dove quattro insegnanti prima di lui avevano rinunciato all'incarico. Qui realizza, con circa 90 ragazzi dai 9 ai 17 anni (18 dei quali analfabeti), il primo giornale degli Istituti di rieducazione e pena, "La Tradotta". Poi riprende gli studi e si laurea in Biologia e si iscrive alla Facoltà di Magistero di Roma.

Grazie al lavoro nel carcere minorile, nel 1948 ottiene il premio "Collodi" per *Grogh, storia di un castoro*, un romanzo per ragazzi che, dopo essere stato pubblicato dalla Bompiani, otterrà una riduzione radiofonica della Rai nel 1953 e verrà tradotto in 28 lingue. Gli stessi giovani carcerati l'avevano portato in scena.

Si laurea in Pedagogia e Filosofia e affianca, in veste di assistente, Luigi Volpicelli. Successivamente si specializza in Psicologia.

Nel 1951 scrive il racconto radiofonico *Vecchio orso*, per il quale ottiene il premio "I racconti del Maestro della Rai".

Dirige nel 1953 la Scuola sperimentale dell'Istituto di Pedagogia della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, ma l'anno dopo preferisce prendere servizio come insegnante elementare presso la scuola "Fratelli Bandiera" di Roma, per effettuare ricerche di psicologia didattica direttamente nelle aule.

All'inizio del 1955 si reca per la prima volta in Sudamerica, nella zona orientale della foresta amazzonica, su incarico dell'Università di Ginevra per svolgere ricerche scientifiche. Lì però comincia a interessarsi dei problemi dei nativi e da quel momento tornerà in Sudamerica ogni anno per svolgere attività di scolarizzazione (insegnava spagnolo), almeno fino al 1977, allorché in Perù e Bolivia non gli era più possibile mettere piede. Quando organizzerà un gruppo di studenti universitari provenienti da ogni parte d'Italia per garantire a quelle popolazioni un aiuto anche in campo sociale e sanitario, verrà accusato dal governo peruviano di essersi legato ai movimenti rivoluzionari "guevaristi", sicché dovrà appoggiarsi al Pontificio Ateneo Salesiano. Nei viaggi successivi entrerà in contatto con molti sacerdoti che aderivano alla teologia della liberazione. Fu anche imprigionato e torturato. Pubblica in quell'anno *I più bei racconti*.

Scrive *Orzowei*, vincendo il premio "Firenze", da parte del Centro Didattico Nazionale" e il premio internazionale "H. C. Andersen": pubblicato nel 1956 e tradotto in 32 lingue (secondo solo a *Pinocchio*), da esso verrà tratta negli anni '70 la serie televisiva omonima, che ebbe grande successo, per la Tv dei ragazzi. Collabora con la "Radio per le scuole" come autore di testi scientifici, didattici e culturali.

Dal 1957 al 1961 pubblica varie opere di genere molto diverso, sempre tra lo scientifico e il letterario: *Testa Rossa, I racconti della giungla, Storie proprio così "Rudyard Kipling", Gli animali, Guide e scalatori alpini, I dominatori dell'aria, I misteriosi serpenti, Il popolo mimico, Le meraviglie del mondo alato, Strani animali, Strane alleanze, I Grimm, Luigi Pasteur, Campane, Li-Ci racconta, L'usignolo, I misteri degli abissi, Vogliamo conoscerci? Le scimmie, Vogliamo conoscerci? I colossi, Vogliamo conoscerci? Gli uccelli, Vogliamo conoscerci? I cani, Fiabe africane, Fiabe americane, Fiabe europee, Fiabe asiatiche*, traduce anche *L'isola del tesoro* di R. L. Stevenson.

Fu scelto nel 1960 per presentare il programma "Non è mai troppo tardi" che prese il via il 15 novembre, concepito come strumento di ausilio nella lotta all'analfabetismo degli adulti. Il programma, che lo rese famoso, riproduceva in televisione delle vere e proprie lezioni di scuola primaria, con metodologie didattiche innovative (Manzi al suo "provino" strappò il copione che gli era stato dato e improvvisò una lezione alla sua maniera), dinanzi a classi composte di adulti analfabeti o quasi (a quel tempo ve n'erano circa 4 milioni).

La trasmissione andò in onda per ben otto anni, e fu di grande interesse e di grande rilevanza sociale: si stima che quasi un milione e mezzo di persone abbiano conseguito la licenza elementare grazie a que-

ste lezioni a distanza, svolte di fatto secondo un vero e proprio corso di scuola serale. Le trasmissioni avvenivano nel tardo pomeriggio, prima di cena; Manzi utilizzava un grosso blocco di carta montato su cavalletto sul quale scriveva, con l'ausilio di un carboncino, semplici parole o lettere, accompagnate da un accattivante disegno di riferimento. Usava anche una lavagna luminosa, per quei tempi assai suggestiva. La ERI, casa editrice della RAI, pubblicava materiale ausiliario per le lezioni, quali quaderni e piccoli testi. Successivamente il programma verrà imitato in 72 paesi e per Manzi sarà un incredibile successo: nel 1962 ottiene il premio "Antenna d'oro", nel 1965 il Premio dell'Unesco e quello Internazionale di Tokyo, l'anno dopo quello dell'Istituto Accademico di Roma e quello della Presidenza del Consiglio. Viene anche nominato cavaliere dell'ordine "Al merito della Repubblica italiana".

Nel 1960 pubblica anche una riduzione per ragazzi delle *Avventure di Gargantua*, di F. Rabelais; *Animali grandi, piccoli, così così*, e traduce *Il giro del mondo in 80 giorni*, di J. Verne.

Nel 1962 pubblica *Gli animali a casa loro* e *Laik, il lembo*, mentre per la Rai realizza "Snip-Snap", una trasmissione per ragazzi. L'anno dopo un'altra trasmissione dal titolo "È vero che?". Pubblica anche *Dal diario di bordo*.

Nel 1964 pubblica due volumi di letture per le classi elementari, *Il pellicano* e una guida di Roma per i giovani, *Alla scoperta di Roma*; subito dopo le guide di *Varese, Aosta, Catanzaro, Cosenza, Bologna, Magiari, Pavia, Reggio Calabria, Siena e Vicenza*.

Nel 1966 pubblica *Il mondo è la mia patria*, un corso di lettura per la scuola elementare, e i sussidiari *Il ponte d'oro*. Pubblica anche *I primitivi d'America, I primitivi dell'Asia e d'Oceania, I primitivi d'Europa e dell'Africa*.

Nel 1968 pubblica *Gli animali e il loro ambiente, Gli animali intorno a noi, La Terra e i suoi segreti, Vacanze*. Sempre nello stesso anno realizza per la Rai la trasmissione radiofonica per i giovani "Il ponte d'oro".

L'anno dopo pubblica altri tre sussidiari per la scuola elementare, *Umanità*, e ottiene due premi: "Marco Aurelio d'Oro" del Comune di Roma per la sua attività pedagogica e come scrittore per la gioventù, e "Raffaele Lambruschini" (Firenze) per le innovazioni metodologiche e la sua attività di pedagogista.

Nel biennio 1969-70 realizza per la Rai la trasmissione radiofonica per i giovani "Il mondo è la mia patria" e pubblica anche *Appunti per rapidi disegni alla lavagna, Il pianeta chiamato terra, La società, L'uomo contro la fame* (appunti di didattica per lezioni di educazione ar-

tistica e storia).

Concluso il programma "Non è mai troppo tardi", Manzi era tornato quasi a tempo pieno all'insegnamento scolastico elementare, interrotto di tanto in tanto per delle campagne di alfabetizzazione degli italiani all'estero. Tornò alla ribalta nel 1981, allorché si rifiutò di redigere le appena introdotte "schede di valutazione", che la riforma della scuola aveva messo al posto della pagella. Manzi aveva motivato il rifiuto dicendo di non poter "bollare un ragazzo con un giudizio, perché il ragazzo cambia, è in movimento; se il prossimo anno uno legge il giudizio che ho dato quest'anno, l'abbiamo bollato per i prossimi anni".

Dopo essere finito otto volte sotto il Consiglio di disciplina, la "disobbedienza" gli costò la sospensione dall'insegnamento e dalla paga per quattro mesi. L'anno dopo il Ministero della Pubblica Istruzione fece pressione su di lui per convincerlo a scrivere le attese valutazioni. Manzi fece intendere di non avere cambiato opinione, ma si mostrò disponibile a redigere una valutazione riepilogativa uguale per tutti tramite un timbro; il giudizio era: "Fa quel che può, quel che non può non fa". Fu denunciato alla Procura della Repubblica: il Ministero si mostrava molto contrario alla valutazione timbrata. Per tutta risposta, Manzi rinunciò al timbro e prese a scrivere a mano la stessa dicitura.

Intanto nel 1971 realizza per la Rai "Impariamo ad imparare", come sollecitare il bambino a costruire il proprio sapere (Osserviamo un prato, Esercizi logici, Avventure con lo spago, Il folclore). Pubblica anche *Storie senza tempo*. L'anno dopo pubblica *Festa*, letture per la scuola elementare e *Insieme*, un corso di lingua italiana per stranieri, e *La tua primavera*.

Tra il 1972 e il '75 realizza per la Rai "Programmi per l'estero", sull'insegnamento della lingua italiana; mentre nel biennio 1973-74 realizza per la Rai "Finalmente anche noi", per la sperimentazione dell'uso del mezzo radiofonico da parte dei ragazzi. E nel contempo collabora alla stesura dei testi di varie trasmissioni televisive.

Nel 1974 pubblica *A casa come a scuola*, 10 quaderni di didattica, e *La luna nelle baracche* (il suo primo romanzo ambientato in America latina). Entra a far parte del gruppo di lavoro Università-scuola per il rinnovamento della didattica dell'insegnamento scientifico. Viene chiamato anche dalla C.E.I. per scrivere *Il nuovo catechismo per i fanciulli da sei a otto anni*, il primo catechismo non strettamente dogmatico.

Nel 1976 pubblica varie favole e libri per bambini, tutti tradotti, oltre che nelle lingue più note, anche in svedese e norvegese: *Criek la curiosa*, *Il mistero della macchia nera*, *Le fantastiche storie di...*, *Nessuno è importante*, *Tiak la volpe*, *Zip nemico pubblico numero uno*, *Zupack*

*azzurro, Zupack verde, Zupack rosso.*

Nel 1978 pubblica 12 quaderni di lavoro con esercizi e giochi, *Fare e disfare*, e ottiene un premio internazionale viennese "Osterreichischen Kinder und Jugendbuchpreisen" per *La luna nelle baracche*, tradotto in otto lingue.

Nel 1979 pubblica il secondo dei romanzi di ambiente sudamericano, *El loco* (tradotto immediatamente in sei lingue), e anche il romanzo storico *Il filo d'erba*, per i quali ottiene due premi europei "P. Vergerio" (Trento) e un altro premio internazionale viennese.

Nel 1980 vengono realizzate le riduzioni televisive e cinematografiche di *Orzowei* da parte della Rai. L'anno dopo pubblica *I martiri delle Ardeatine* e traduce *La Bibbia vista dai ragazzi*.

Nel 1982 è autore e regista di varie trasmissioni televisive per il rinnovamento della scuola dell'obbligo: "Non vivere copia", "Fare e disfare", "Cosa c'è dentro?", "Provando e riprovando", "Cosa posso dire?", "Pane e muffa", "Galleggia o non galleggia?".

Il suo ultimo viaggio in Amazzonia lo fa nel 1984, poi pubblica due libri di lettura per le Elementari: *Stretta la soglia, larga la via* e *Dite la vostra che ho detto la mia*.

Sempre per il rinnovamento totale della scuola dell'infanzia e dell'obbligo realizza, nel 1986, varie trasmissioni per la Rai: "Fare e disfare", "Educare a pensare". Scrive anche *Il decimo villaggio*, prima stesura di *E venne il sabato*, pubblicato postumo, il romanzo che diventerà il compendio della sua intera esperienza sudamericana e che chiudeva, in un certo senso, la trilogia composta da *La luna nelle baracche* e *El loco*. Nell'anno scolastico 1986-87 si congeda definitivamente dalla scuola elementare.

Nel 1987 realizza per la Rai la trasmissione "*Il gioco come sviluppo dell'intelligenza*", e pubblica un testo di educazione ecologico-ambientale, *Conigli, volpi, lombrichi, gli intrecci misteriosi*. Su invito del governo argentino e per conto dell'Unesco, tiene un corso di 60 lezioni presso il Ministero della giustizia ed educazione a Buenos Aires sull'uso della radio e della televisione per l'alfabetizzazione, per l'aggiornamento dei docenti, per un'educazione permanente. La stessa Repubblica Argentina riceverà nel 1989 il riconoscimento dell'Unesco e un premio internazionale per la migliore soluzione adottata per l'alfabetizzazione in tutto il Sudamerica.

Nel 1988 pubblica *Turipiglio*, vincendo l'anno dopo il "Premio Puglia" e nel 1992 il "Premio Bardesoni" per la riduzione in commedia, e *Zupack n. 1-2-3*. Su commissione della Walt Disney scrive il testo della sceneggiatura di *Isa, l'uomo*, e per la Rai 65 favole per bambini.

L'anno dopo pubblica *Alla scoperta del mondo: i Romani; Artisti, castelli e cavalieri: il Medioevo; Incontro con i primi uomini; La civiltà del nostro tempo; Prime civiltà lungo il fiume giallo: i Cinesi; Sulle rive del Nilo: gli Egizi; Viaggi e grandi scoperte: verso un mondo moderno*. Pubblica anche dieci quaderni di lavoro per l'educazione logico-matematica e linguistica, *I quaderni del castore* e *Il gioco per lo sviluppo dell'intelligenza*.

Realizza nel 1991 per la Rai dodici puntate radiofoniche, "Alla scoperta dell'Italia", e l'anno dopo, sempre per la Rai, 60 puntate per insegnare la lingua italiana agli extracomunitari, "Impariamo insieme".

Nel 1993 viene chiamato dal Ministero per gli Affari sociali a far parte della Commissione ristretta per la formulazione della legge quadro per la difesa dei minori, come esperto di psicologia didattica. Pubblica per conto dell'I.N.A. otto quaderni per la scuola materna e il primo ciclo della scuola elementare.

Completa nel 1994 la prima stesura di *Gugù*, storia per ragazzi incentrata sul tema del commercio di organi. Viene eletto Sindaco di Pitigliano, in provincia di Grosseto: si era presentato in una lista civica sostenuta dai Democratici di sinistra.

Nel 1995 realizza 26 trasmissioni sui ricordi di scuola, "La telefonata". L'anno dopo, sempre per la Rai, realizza 40 trasmissioni sulle "Curiosità della lingua italiana" per gli italiani all'estero e gli stranieri studiosi di questa lingua.

Nel 1997 completa le stesure definitive di *E venne il sabato* e *Gugù*, pubblicati postumi nel 2005. Muore il 4 dicembre 1997 a Pitigliano. L'anno dopo viene pubblicata la raccolta di poesie *Essere uomo...*

L'archivio del Centro Manzi è conservato presso la biblioteca del Consiglio regionale dell'Emilia-Romagna: [centroalbertomanzi.it](http://centroalbertomanzi.it). A Grosseto vivono ancora la seconda moglie Sonia e la figlia Giulia.

La Rai ha prodotto una miniserie televisiva in due puntate dedicata alla sua vita con il titolo "Non è mai troppo tardi", interpretata da Claudio Santamaria. La fiction è stata trasmessa il 24 e 25 febbraio 2014 da Rai 1.

## Liliano Faenza

(1922 - 2008)

Liliano Faenza è nato a Rimini il 7 ottobre 1922 e qui ha vissuto quasi tutta la sua vita, perché la considerava "l'ombelico del mondo". Il padre era di origine contadina, ma s'era trasferito a Rimini per fare l'operaio nelle Ferrovie. Gli morirà nel 1950, mentre la madre già nel 1936. Questi lutti porteranno Liliano a stringere dei rapporti molto forti col fratello minore, Vincenzo, cui deve provvedere e che si trasferirà a Bologna nel 1970.

Educato sotto il fascismo, non ne sopportò mai la retorica, il populismo e l'autoritarismo: si definiva infatti "giovane fascista mancato". Il primo testo che pubblica, nel 1939, è una commedia dialettale, *Stal mami (Queste mamme)*, una farsa che riscuoterà in Romagna un incredibile successo e verrà rappresentata anche all'estero. Resta ancora oggi un punto di riferimento fondamentale per gli autori di commedie dialettali.

Diventa ragioniere all'Istituto tecnico commerciale "R. Valturio" nel 1941, ma gli piace solo la letteratura e la storia (col tempo anche la filosofia, che coltiverà da autodidatta).

Nel 1943 è chiamato alla leva, ma dopo l'8 settembre, senza aver sparato un colpo, torna da clandestino, a piedi, da Foggia, nella sua Rimini. Un bando del generale Graziani lo obbliga a completare il servizio di leva, pena la morte, e così si reca prima a Forlì, poi in Toscana. Ma, appena può, torna di nuovo a casa.

Finita la guerra trova lavoro come ragioniere presso l'Officina Grandi Riparazioni delle Ferrovie dello Stato di Rimini, dopo aver vinto un concorso a Firenze (vi resterà fino al 1974). Praticamente lavora solo il mattino, mentre il pomeriggio frequenta la biblioteca Gambalunga, per lui sempre fonte incredibile di documenti poco o nulla conosciuti. Nel corso della sua vita rifiuterà incarichi di rilievo, come quello di giornalista al "Giorno" di Milano (chiamato da Italo Pietra), consulente alla sede romana della Rai (chiamato da Sergio Zavoli), assistente universitario di filosofia teoretica a Bologna (chiamato da Aldo Testa).

Nel 1945 si avvicina al Partito Socialista e per un trentennio si dedica anche alla vita politica, prima di capire che la sua fondamentale vocazione era quella di fare lo scrittore, in particolare di storia locale.

Insieme a Renato Zangheri, Sergio Zavoli, Lino Tiboni, Alfredo Azzaroni e Giorgio Bernucci lavora a un giornale locale, "Ricostruzione", ma senza condividere il fronte unitario tra socialisti e comunisti. Si

sentiva un riformista, respingeva l'identità di democrazia e borghesia e leggeva molto "Critica Sociale" dei turatiani Ugo Mondolfo e Giuseppe Faravelli.

Infatti nel 1947 si schiera, con Caiati, Azzaroni e Clari, dalla parte di Saragat scissionista, e diventa segretario del Psli riminese, ma l'iniziativa ha scarso successo. Sicché nel 1949, approfittando dell'adesione dell'Italia alla dottrina Truman e alla Nato (lui era favorevole all'equidistanza dai due blocchi), esce anche dal Psli, insieme a Faravelli e Azzaroni. Con quest'ultimo, nel 1950, aderisce alla Casa della Cultura di Rimini e al gruppo Partigiani per la pace, avverso al Patto Atlantico.

L'anno dopo fa autocritica e insieme ad Azzaroni chiede e ottiene (grazie alla mediazione di Tiboni) di poter rientrare nel Psi di Nenni, ritenendo utile l'unità coi comunisti.

Intanto viene segnalato, a Cattolica, in un concorso di poesia dialettale, da una giuria composta di nomi famosi: Luigi Russo, Salvatore Quasimodo, Eduardo De Filippo. L'uso e lo studio del dialetto restano molto importanti nella produzione di Faenza, anche se nel 1951, dopo l'insuccesso della sua seconda commedia, *Sti fiól (Questi figli)*, decide di rinunciare definitivamente alla produzione vernacolare. In effetti s'accorgerà ben presto che il meglio di sé riusciva a darlo nel saggio storico breve.

Nuovi attriti all'interno del partito sorgono nel 1952, quando condivide l'idea di Tiboni e Azzaroni di separare la zona di Rimini dall'influenza dei forlivesi e di trasformare il Psi nel partito dei ceti medi urbani. A causa di queste posizioni Tiboni viene espulso dal partito, Azzaroni sospeso e a Faenza viene revocato l'incarico di segretario del Nas ferroviari.

Il 4 settembre 1954 pubblica su "Mondo Operaio" un importante articolo sull'ultimo decennio di attività politica e culturale dei giovani intellettuali democratici del riminese e si dichiara "gramsciano". La sua passione per la storia locale era dettata dall'esigenza di non lasciarsi condizionare più di tanto dalle interpretazioni ideologiche che dominavano il dibattito nazionale della sinistra. Ciononostante non si sentiva affatto un intellettuale provinciale: aveva conoscenze culturali enormi e il suo epistolario attesta significativi contatti con esponenti di primo piano del socialismo nazionale (da Pietro Nenni a Luigi Preti, da Norberto Bobbio a Lelio Basso). Fu anche amico personale di Federico Fellini, partecipando alla stesura del libro di lui *La mia Rimini*.

Condivide pienamente la destalinizzazione kruscioviana del 1956 e due anni dopo si dichiara ostile al dogmatismo e all'imitazione del modello comunista espresso da Rodolfo Morandi.

Dopo aver preso a 37 anni il diploma delle Magistrali decide di laurearsi in Pedagogia all'Università degli Studi di Urbino nel 1959, con una tesi sul Centro Educativo Italo-Svizzero di Rimini.

Intanto scrive un piccolo capolavoro intitolato *Comunismo e Cattolicesimo in una parrocchia di campagna* (Feltrinelli 1959 e Cappelli 1979): un saggio sociologico in cui denuncia il malessere dei contadini, estranei sia alla religione che al comunismo, e che lo fa conoscere, quale precorritore dell'utilizzo storiografico delle fonti orali, ben al di là della provincia riminese.

Forma con Tiboni, Azzaroni, Amati e Moretti il gruppo degli Autonomisti socialisti, in polemica coi socialcomunisti riminesi. Il che si riflette nel saggio del 1960, edito dalla rivista "Il Mulino", *Gramsci tra l'agiografia e la critica*. Faenza non sopporta alcuna forma di dogmatismo. Tant'è che a Roma, in un convegno degli Autonomisti, dichiara che nel Psi convivono due partiti opposti: quello socialista-liberale e quello social-leninista e lui si sente socialdemocratico, revisionista dell'italomarxismo. Publica anche *Papalini in città libertina* (ed. Parenti), mostrando il suo anticlericalismo.

La sua diffidenza per le fedi cieche e assolute, per le parole d'ordine e le bandiere si esprime, nel 1962, anche col romanzo, *I sardoni*, rimasto inedito sino al 2004. I sardoni sono i capi della sinistra e le sardine le masse inscatolate. Difficile non vedere nella sua trama qualcosa di autobiografico.

Quando nel 1963 l'ingresso del Psi nel governo nazionale democristiano induce molti compagni (in primis Lelio Basso e Tullio Vecchietti) ad andarsene per fondare il Psiup, gli Autonomisti si trovano a gestire quel che è rimasto del partito, e Faenza decide di candidarsi, nel biennio 1963-64, prima alle elezioni comunali, poi in quelle politiche. È vicino alle posizioni di Nenni e, a livello locale, a quelle di Tiboni e Servadei.

Tuttavia non gli ci vuole molto per capire che una responsabilità politica diretta, personale, che lo distolga dai suoi interessi culturali, non gli si addice. Preferisce fare il presidente dell'Istituto Magistrale Comunale e accetta volentieri l'incarico di presidente del Centro Educativo Italo-Svizzero, che terrà sino al 1968, anno in cui si dimette dopo aver polemizzato col pedagogista anarchico Ugo Gobbi su una ristrutturazione dell'edificio. Scrive anche a favore del Centro – *Paesaggio con figure* (ed. Chiamami Città) – affinché non venisse spostato per iniziare improbabili scavi in quello che resta dell'anfiteatro. Destino poi volle che il Psi lo nominasse presidente dell'ospedale pediatrico "Aiuto materno", del quale primario pediatra e direttore sanitario era proprio Ugo Gobbi.

Nel 1965 pubblica *Partito e apparato* (ed. Alfa, Bologna), due concetti che mette in opposizione. E due anni dopo insiste sull'argomento, con lo stesso editore, scrivendo *La crisi del socialismo in Italia: 1946-1966*. Faenza non si sentirà mai un "funzionario di partito": accettava i concetti di "classe" e di "masse" ma non quelli di "dittatura del proletariato" o di "egemonia del partito".

Quando poi scoppia il Sessantotto ha rapporti difficili anche col Psi socialdemocratizzato, in quanto lo vede in ritardo rispetto agli avvenimenti che stanno accadendo. Nel biennio 1972-73 pubblica due tra i suoi migliori saggi storici: *Anarchismo e socialismo in Italia: 1872-92* (ed. Alfa) e *Marxisti e Riministi* (ed. Guaraldi), e cura la mostra storica sulla Comune di Parigi. Il fallimento dell'unificazione socialista negli anni Sessanta lo delude fortemente.

Nel 1976, in un convegno organizzato dal Liceo Scientifico "A. Serpieri" di Rimini, tiene una relazione su *Gramsci e Gobetti: la cultura come critica e impegno sociale*, riscuotendo ampi consensi tra i docenti e gli studenti. Dal 1977 al 1982 è consigliere delegato al Comitato Circondariale di Rimini, l'anticamera della successiva Provincia nata con le elezioni amministrative del 1995. Gli anni Settanta sono stati per lui molto stimolanti, poiché scrive anche *La retata* (Guaraldi, 1974), *Fascismo e ruralismo* (Alfa, 1978), *Metafisica e storia* (Alfa, 1978), *Fascismo e gioventù* (Maggioli, 1981). In particolare *Metafisica e storia* viene ritenuto il suo testamento filosofico, ove egli si sente di ammettere che gli intellettuali di sinistra non sono affatto riusciti a "trasformare il mondo".

Negli anni 1984-86 pubblica vari saggi filosofici sulla rivista "La Rosa". Aveva una grande ammirazione per Croce, ma questo non gli impediva di denunciare il lato "conservatore" della sua filosofia, come già Gramsci aveva sottolineato. Faenza aveva sicuramente – come dice Piero Meldini, che lo conosceva personalmente – "una concezione disincantata e machiavellica della politica" (in *Per Liliano Faenza*, ed. Guaraldi, Rimini 2010, p. 168), e forse aveva anche delle "tentazioni nichiliste" (ib.), ma sapeva scorgere nelle vicende storiche l'importanza delle lotte tra ceti e classi.

A partire dagli anni Ottanta prende a collaborare con l'Istituto Storico della Resistenza, entrando nel Consiglio direttivo, e naturalmente scrive sulla rivista "Storia e Storie" (1978-86). La sua produzione continua ad essere copiosa: *Socialismo riminese* (Sapignoli, 1989), *Paga Palloni* (Guaraldi, 1992), *Tra Croce e Gramsci* (Guaraldi, 1992), che viene considerato la *summa* del suo studio filosofico, *Sport e fascismo a Rimini* (Guaraldi, 1993), ambientato negli anni Trenta, *Dialettica e materialismo dialettico* (La Rosa, 1994), *Guerra e resistenza a Rimini: la memo-*

*ria ufficiale* (Istituto Storico della Resistenza, 1994), *Resistenza a Rimini* (Guaraldi, 1995). La sua prosa – e qui bisogna dar ragione a Meldini – resta caratterizzata, in questi testi dal contenuto apparentemente molto impegnativo, da "chiarezza, leggerezza ed esattezza".

In questi anni riordina, insieme ad altri, l'archivio del Psi, il cui fondo consisteva di 86 buste e documentava l'attività del partito dal 1947 al 1982.

Nel 1989 il direttore del giornale "Chiamami Città", Giuliano Ghirardelli, gli chiede di gestire una rubrica – "Giù la Maschera" – dove personaggi noti e non noti potevano raccontarsi appunto senza maschera. "Chiamami Città" ha pubblicato quattro suoi libri, un'importante raccolta di articoli e saggi scritti per il giornale o per altre testate e inediti: *Dentro il secolo*, *Venti secoli e passa*, *Presente e Passato*, *Saggi e Frammenti*.

Nel 1992 rinuncia a rinnovare la tessera del Psi, che secondo lui, con la svolta di Craxi, non esisteva più.

Nel 2000 la città di Rimini gli conferisce il Sigismondo d'oro con la seguente motivazione: "Per avere, da saggista, descritto in numerose pubblicazioni la storia riminese con originalità, indagando profondamente e rappresentando fedelmente eventi e movimenti sociali, culturali e politici che hanno interessato i partiti e la società riminese durante il fascismo, la seconda guerra mondiale, la Resistenza e il dopoguerra fino ai giorni nostri. Per avere, da uomo di cultura, condotto interessanti ricerche sulla lingua producendo apprezzatissime opere e testi teatrali che rappresentano la migliore espressione del dialetto riminese".

Tre anni dopo però riceve un duro colpo a causa della morte del fratello e nel 2005, per una caduta accidentale, si frattura il bacino. La convalescenza lo chiude sempre più nel suo isolamento, finché muore il 23 luglio del 2008. Alle esequie l'Amministrazione Comunale di Rimini è presente in forma ufficiale.

Alla Biblioteca di Coriano (il cui direttore, Paolo Zaghini, è anche presidente dell'Istituto Storico della Resistenza di Rimini) donò 620 volumi di storia e filosofia e a quella di Rimini i suoi eredi lasciarono tutte le sue carte e oltre mille volumi.

## Gastone Sozzi

(1903 - 1928)

Nato nella romagnola Cesena, nel 1903, da un operaio del forno municipale e dalla figlia di un bracciante agricolo (entrambi impegnati nella frazione della sinistra rivoluzionaria del Psi), Gastone Sozzi aderì nel 1919 alla Federazione giovanile socialista, lavorando alla redazione della rivista "Lotta di Classe" di Forlì e collaborando anche su "Spartaco", organo della sezione socialista cesenate.

Ma con la formazione del Pci, ben presto, insieme a tutta la sezione giovanile, passerà nelle file del nuovo partito, in cui si segnalerà come organizzatore di gruppi di difesa proletaria contro lo squadristo fascista.

Nel 1922 egli dovette lasciare la Romagna per sottrarsi a un mandato di cattura e si rifugiò presso l'"Ordine Nuovo" di Torino, ove fece parte del gruppo armato di difesa del quotidiano comunista. Nello stesso anno la direzione del partito lo inviò, con altri militanti, a Mosca e Leningrado, per seguire corsi di studio di preparazione politica (soprattutto all'Istituto politico-militare "Tolmaciov", dove fu nominato "capo del gruppo degli studenti italiani").

Durante la permanenza in Unione Sovietica, Sozzi scrisse alcune lettere molto importanti al fratello Sigfrido, nelle quali trovano un riflesso le lotte all'interno della dirigenza del Pcus contro i trozkisti, il contenuto teorico-politico dei corsi da lui frequentati, i giudizi critici della propaganda sovietica e internazionalista contro i bordighiani e altre cose ancora non meno importanti.<sup>39</sup>

Nel 1925 tornò in Italia, dopo che gli era stato revocato il mandato di cattura, e nel 1926 entrò a far parte dell'apparato del Pci, quale membro dell'ufficio militare del Centro interno. Ma la libertà durò ben poco. Nella primavera del 1927 venne incarcerato a Basilea con Togliatti e pochi mesi dopo sarà di nuovo arrestato a Milano (insieme a tutti i componenti del Comitato centrale), su denuncia di un membro dello stesso Centro interno. I 32 dirigenti comunisti vennero trasferiti nel carcere di Perugia per l'istruttoria del processo al tribunale speciale, colpevoli di aver cercato di rovesciare le basi dello Stato fascista.

Durante la prigionia morì sotto tortura (1928): si parlò di clisteri

---

<sup>39</sup> Cfr Gastone Sozzi, *Lettere dalla Russia*, edito a cura del circolo di cultura "Rodolfo Morandi", Corte Dandini, 14, Cesena.

di sale e di iniezioni di tintura di iodio. La versione ufficiale fu quella di "suicidio per impiccagione", ma la direzione del carcere, spalleggiata dal maggiore Macis del tribunale militare di Milano, rifiutò di concedere ai parenti il permesso per l'autopsia. Il generale Sanna, presidente del Tribunale Speciale, voleva assolutamente strappargli dichiarazioni sulla azione comunista clandestina nell'esercito. Analoga richiesta di autopsia venne fatta dal Comitato di difesa delle vittime del fascismo, presieduto da Henri Barbusse, ma venne respinta dal governo. Solo da un rapporto riservato a Mussolini, da parte dell'avvocato militare del Tribunale Speciale, il comandante Ciardi, si ammise che la morte di Sozzi dipese da "un enteroclismo di iodio più carico di quello che avrebbe dovuto essere".

La notizia, nascosta in Italia, ebbe una risonanza internazionale. In Francia si sviluppò una "Campagna Gastone Sozzi" contro i delitti del fascismo nelle carceri italiane. In Spagna, nel 1936, la prima formazione militare degli antifascisti italiani accorsi in difesa della Repubblica, ebbe il nome di "Centuria Gastone Sozzi". Durante la guerra di Liberazione in Romagna operò la Brigata "Gastone Sozzi".

\*

Gastone Sozzi uscì dal Psi non solo per una "passione politica" rivoluzionaria, quella che coltivò "nella vita quotidiana, nella lotta cruenta e malsana, nella società putrida e tumultuosa" dei suo tempo, come ebbe a dire all'amico Fidia Sassano; ma anche per aver fatto un'analisi obiettiva di questo partito. "Se il partito di Nenni", scrisse al fratello Sigfrido in una lettera, "che à con sé molti lavoratori sta con la borghesia piuttosto che con il proletariato rivoluzionario, è perché [...] è diventato riformista, non ha più niente di comune con il proletariato e la rivoluzione; è un'appendice della borghesia la quale se ne servirà quando sarà al potere per ingannare con false parole di collaborazione e con promesse il proletariato".

Il partito socialista – a suo giudizio – non riusciva più a "essere davanti alla massa ad incoraggiarla, a portarla alla battaglia", ma si accodava "ai carri della borghesia democratica".

Non che, con questo, il rivoluzionario Sozzi parteggiasse per la corrente radicaleggiante di Bordiga. Egli anzi condivideva l'opinione terzinternazionalista, espressa ufficialmente da Zinoviev, secondo cui la linea di Gramsci e Togliatti mirante a fondare l'alleanza degli operai con i contadini fosse l'unica da seguire.

Tuttavia, benché le sue idee risultassero estranee alla maggioran-

za degli aderenti, Bordiga – dice Sozzi – era "molto stimato da tutti i capi dei partiti comunisti". "In Italia", dirà ancora, "la lotta contro il trotskismo deve coincidere con la lotta contro il bordighismo".

Riflessioni stimolanti per noi contemporanei sono anche quelle fatte intorno all'ideologia piccolo-borghese, quella che "penetra facilmente anche fra gli operai" – come dice in un'altra lettera, perché "confusa, fatta apposta per confondersi con le altre ideologie" (riformismo, massimalismo, repubblicanismo e anarchismo). "Mezzi per difendersi da essa sono: lo studio profondo del marxismo-leninismo, l'appartenenza alla classe operaia e la partecipazione attiva all'interno del partito comunista".

Nonostante la sua giovanissima età, Gastone Sozzi aveva già chiari gli elementi fondamentali di una corretta interpretazione marxista della realtà. La lettera n. 11 è un piccolo capolavoro di sintesi economico-sociale e politica sul rapporto che la classe dei contadini ha in genere e ha avuto in Russia in particolare, con gli operai, la borghesia e i latifondisti.

Nella lettera n. 7 egli enunciava in poche righe alcuni punti basilari per leggere in modo ateo-scientifico il fenomeno religioso e mitologico. Diceva, a proposito della Bibbia: "Indubbiamente, per i fatti generali, essa è un valore storico. Quando ci parla di migrazione dei popoli, di guerre, di regni, qualcosa di vero esiste. Ma poi nei particolari è un'opera puramente fantastica. Essa forse può essere considerata come un poco l'*Illiade* del popolo ebraico. Scrisse Omero l'*Illiade*? Chi lo sa? Certamente essa è frutto dell'opera collettiva di tutto il popolo greco, è l'insieme di tutti i racconti popolari sulla vita e l'opera di eroi leggendari che in un'epoca passata e in forme e condizioni differenti avevano forse realmente vissuto. Così è della Bibbia. È l'opera collettiva di un popolo che si è creato un Dio a sua immagine, come i greci se ne erano creati parecchi a loro somiglianza, come gli indiani, come i persiani ecc.". A suo giudizio l'unica vera scienza stava nel "socialismo scientifico".

Pagine interessanti vi sono anche sul futurismo italiano, sul poeta sovietico A. Blok, sulla storia del Risorgimento, del capitalismo europeo, della rivoluzione russa. Sarebbe impossibile riportare in questa breve presentazione i brani più significativi. Basterà ricordare il fatto che Gastone Sozzi rappresenta – come viene detto nell'Avvertenza dell'editore – "la più gloriosa figura di combattente e di martire che l'antifascismo cesenate abbia espresso".

\*

L'Istituto storico della Resistenza di Forlì ha permesso la pubblicazione delle lettere che il martire antifascista Gastone Sozzi, di Cesena aveva scritto alla fidanzata, divenuta poi consorte, Norma Balelli e che questa aveva gentilmente donato al medesimo Istituto. Le *Lettere a Norma*, sono state curate da L. Casali e V. Flamigni (Coop. Libreria di Romagna), avvalendosi della preziosa collaborazione della stessa vedova Sozzi (morta di recente).

A esse dovrà presto far seguito la raccolta di tutti gli *Scritti* di Gastone. Della fittissima corrispondenza intercorsa fra Gastone e Norma, dal luglio 1920 al febbraio 1928, sono stati conservati 180 scritti, fra lettere e cartoline. Due mesi di corrispondenza sono andati perduti a causa delle perquisizioni della polizia; mancano inoltre alcune lettere (forse una decina) spedite dall'Urss e mai giunte a destinazione. Tutte queste furono scritte fra il 17° e il 25° anno d'età.

L'epistolario presenta caratteristiche che lo avvicinano alle *Lettere dal carcere* di Gramsci. Il rapporto d'amore fra Gastone e Norma appare in tutta la sua valenza esistenziale, all'interno della visione politica che Sozzi aveva. La raccolta presenta una rara sintesi di pubblico e privato, di politico e personale, e ci offre un'immagine quanto mai antierica e profondamente umana di questo giovane militante che per l'ideale comunista fu pronto a dare tutto se stesso.

La corrispondenza risulta particolarmente interessante anche per il fatto che fra i due esisteva un notevole divario dal punto di vista esperienziale, culturale e soprattutto politico. Cresciuta in un ambiente arretrato e conservatore, Norma era stata educata secondo la mentalità allora tradizionale, assai radicata in Romagna, che vedeva la donna lontana dalla politica e dedita esclusivamente alla famiglia.

Del tutto consapevole di tale diversità, il giovane Sozzi ne sapeva trarre spunto per dare un tono pedagogico alle sue lettere. Egli cercava di far partecipare la sua innamorata a quella nuova concezione della società e della vita che si era costruito attraverso la militanza nel partito, a contatto con la classe operaia di Torino e nella permanenza in Russia.

Nelle lettere spesso viene affrontato il tema della famiglia e del rapporto uomo-donna. Gastone rifiutava energicamente il modello tradizionale di famiglia e metteva soprattutto in evidenza la necessità che la donna, lavorando, si emancipasse e divenisse più libera.

Sollecitando la fidanzata a confrontarsi e a discutere su queste idee, egli mirava a porre le premesse del loro futuro matrimonio. Norma però – a giudizio di Gastone – non doveva considerare tutti i lavori "uguali". Quando infatti essa iniziò a impiegarsi come ragioniera presso una banca, subito venne messa in guardia dal rischio di entrare a far parte

di quel ceto medio piccolo-borghese che stava appoggiando la dittatura. "Per un pezzo di pane", le scriveva Gastone "non val la pena, non si deve perdere la propria libertà, indipendenza" (n. 106).

È significativo riportare quanto Norma Balelli, nell'intervista rilasciata a V. Flamigni e M. T. Tramonti, ha detto: "Per me quelle lettere non avevano solo un valore affettivo; attraverso di esse io avevo scoperto un mondo nuovo, un modo di concepire la vita tutto diverso...".

### **Sozzi e la propaganda comunista nelle forze armate**

È entrata di recente (1987) in circolazione la seconda raccolta di *Lettere* scritte dall'illustre vittima del fascismo italiano, Gastone Sozzi.

La prima riguardava le *Lettere dalla Russia*, scritte al fratello Sigfrido; la seconda è intitolata *Lettere a Norma*. Norma era allora la fidanzata, diventata poi moglie per un anno circa, dopodiché Gastone, arrestato dalla polizia, perì nel carcere di Perugia.

Qui si vuole semplicemente dare alcune informazioni sull'importantissimo lavoro politico militare che Gastone Sozzi svolse fino al momento dell'arresto. A tale proposito presto saranno editi tutti gli *Scritti*, a cura di L. Casali e S. Flamigni. Si possono comunque già consultare, per una comprensione più ampia della vita e del pensiero di Sozzi, gli Atti del convegno tenuto a Cesena nel 1978, una parte dei quali è stata pubblicata dagli Ed. Riuniti (1980), mentre l'altra dal circolo Gramsci di Cesena. Altri testi di Sozzi possono essere acquistati presso il Circolo Morandi o presso la Cooperativa libreria di Romagna, Corte Dandini, 14 - Cesena.

Non crediamo di sbagliare dicendo che l'attività e il pensiero più interessanti e per certi aspetti assolutamente originali di Gastone Sozzi, uno dei fondatori del PCd'I, riguardano le questioni di carattere militare. Sin da quando, giovanissimo, dirigeva la FGSI, Gastone considerava i rapporti fra proletariato e resistenza armata come uno dei fondamentali pilastri del comunismo rivoluzionario. Di qui la decisione di costituire dei "gruppi di azione comunista" e la commissione delle Guardie rosse contro il crescente squadrismo delle camicie nere.

Quanto, in questo, abbiano influito gli avvenimenti della Repubblica dei Soviet è facile immaginarlo. Si può anzi dire che Gastone non abbia mai creduto nella storica posizione antimilitarista dei socialisti, per i quali bisogna incitare alla ribellione e alla diserzione ma senza trasformare la guerra imperialista in "guerra civile". Gastone sosteneva addirittura che proprio nelle caserme andava fatta la massima propaganda possibile, affinché con l'alleanza dei "proletari in divisa grigioverde" e dei

"fratelli d'officina", e con l'appropriazione dei mezzi tecnici in dotazione dell'esercito, si rendesse possibile il "trionfo della rivoluzione".

Per sfuggire a un mandato di cattura, Gastone dovette passare alla clandestinità: dapprima facendo parte del gruppo armato di difesa dell'Ordine Nuovo di Torino, poi, inviato dal partito, frequentando un corso di lezioni politico militari all'Accademia Tolmaciov di Leningrado. Era l'anno 1922. Gastone non aveva ancora compiuto 20 anni e già aveva alle spalle una formazione teorica e politica di tutto rispetto. Molti dei quadri italiani del Tolmaciov ebbero in seguito un ruolo di primo piano nella politica militare del Pci.

Gastone, quando tornò in Italia, dopo il proscioglimento dall'accusa di omicidio del fascista C. Montanari (era il 1925), si arruolò come soldato semplice nell'esercito per adempiere agli obblighi di leva. A Gradisca d'Isonzo, nel I<sup>o</sup> reggimento fanteria, ebbe modo di conoscere più da vicino i problemi delle forze armate italiane.

Fu proprio per la sua esperienza e competenza che la direzione del partito lo incaricò di coordinare e dirigere, insieme con C. Ravera, nel 1926, l'ufficio V (cioè la sezione militare) del Centro Interno del partito.

Egli fu il primo dirigente del movimento operaio italiano che cercò di affrontare i problemi della propaganda ideologica e dell'agitazione politica nell'ambito delle forze armate, nonché della preparazione dell'insurrezione sulla base di studi scientifici di carattere militare. Aveva ben presente l'insegnamento di Lenin in questo campo specifico, per il quale "non è il caso di parlare di una lotta seria finché la rivoluzione non è diventata un movimento di massa e non abbraccia anche l'esercito".

Di particolare interesse sono gli ultimi due articoli che scrisse prima di essere arrestato: "Le forze armate italiane" e "La leva a 21 anni". In essi giungeva alla conclusione che, essendo trascurato dallo Stato, che preferisce i corpi speciali di polizia, l'esercito regolare, se solo il proletariato e i suoi partiti politici fossero passati decisamente all'offensiva (durante e immediatamente dopo la prima guerra mondiale), avrebbe potuto costituire "un fattore attivo della rivoluzione", in quanto prevalentemente composto, almeno nei quadri inferiori, di elementi provenienti dal mondo operaio e contadino. Severo è inoltre il giudizio storico che Sozzi esprime sull'arma dei carabinieri.

Collaborò anche alla redazione di due giornali nazionali del partito rivolti alle forze armate: "La caserma" e "La recluta". Nell'aprile del 1927 creò clandestinamente un giornalino illustrato: "Il fanciullo proletario", unico esempio di giornale antifascista a diffusione nazionale rivol-

to ai bambini. Egli infatti era convinto che il fascismo andasse combattuto anche là dove si forgiava la mentalità "militaristica" della gioventù: la scuola.

Tutto il lavoro dell'Ufficio militare diretto da Sozzi si svolse nella prospettiva e nella preparazione dell'insurrezione di massa: in tal senso non vi fu un solo episodio di terrorismo o di violenza isolata promossa od organizzata dal partito.

Senonché proprio questo suo speciale interesse per le questioni militari lo rese particolarmente in viso alla polizia fascista. Tradito da alcuni suoi stessi collaboratori in un momento di gravi persecuzioni (le leggi eccezionali del regime erano state appena promulgate), Gastone venne arrestato alla fine del 1927.

Sottoposto a ripetute torture perché rivelasse i nomi dei militari coinvolti nella propaganda comunista, morì nel febbraio del 1928, a soli 25 anni.

Nessun compagno venne arrestato per causa sua e l'Ufficio V poté continuare a funzionare. Alla seconda conferenza organizzativa del PCd'I finalmente il problema del lavoro propagandistico e organizzativo nell'ambito delle forze armate veniva considerato in un modo del tutto nuovo.

## Bibliografia su Amazon

### **Attualità:**

La Shoah palestinese (novembre 2023-febbraio 2024)  
La catastrofe (luglio-ottobre 2023)  
La resa (marzo-giugno 2023)  
La linea rossa (dicembre 2022-marzo 2023)  
Multipolare 2022 (luglio-dicembre 2022)  
La guerra totale (maggio-giugno 2022)  
Il signore del gas (aprile-maggio 2022)  
La truffa ucraina (gennaio-marzo 2022)  
Diario di Facebook (2017-2020)  
Diario di Facebook (gen-mar 2021)  
Diario di Facebook (apr-dic 2021)

### **Memorie:**

Sopravvissuto. Memorie di un ex  
Grido ad Manghinot. Politica e Turismo a Riccione (1859-1967)

### **Storia:**

L'impero romano. I. Dalla monarchia alla repubblica  
L'impero romano: II. Dalla repubblica al principato  
Homo primitivus. Le ultime tracce di socialismo  
Cristianesimo medievale  
Dal feudalesimo all'umanesimo. Quadro storico-culturale di una transizio-  
ne  
Protagonisti dell'Umanesimo e del Rinascimento  
Storia dell'Inghilterra. Dai Normanni alla rivoluzione inglese  
Scoperta e conquista dell'America  
Storia della Spagna  
Il potere dei senzadio. Rivoluzione francese e questione religiosa  
Cenni di storiografia  
Herbis non verbis. Introduzione alla fitoterapia

### **Arte:**

Arte da amare  
La svolta di Giotto. La nascita borghese dell'arte moderna

### **Letteratura-Linguaggi:**

Letterati italiani  
Letterati stranieri  
Pagine di letteratura  
Pazinzia e distèin in Walter Galli  
Dante laico e cattolico  
Grammatica e Scrittura. Dalle astrazioni dei manuali scolastici alla scrittura  
creativa

Contro Ulisse

**Poesie:**

Nato vecchio; La fine; Prof e Stud; Natura; Poesie in strada; Esistenza in vita; Un amore sognato; Poiesis (opere complete)

**Filosofia:**

La filosofia ingenua  
Laicismo medievale  
Ideologia della chiesa latina  
l'impossibile Nietzsche  
Da Cartesio a Rousseau  
Rousseau e l'arcanteria  
Il Trattato di Wittgenstein  
Preve disincantato  
Critica laica  
Le ragioni della laicità  
Che cos'è la coscienza? Pagine di diario  
Che cos'è la verità? Pagine di diario  
Scienza e Natura. Per un'apologia della materia  
Spazio e Tempo: nei filosofi e nella vita quotidiana  
La scienza nel Seicento  
Linguaggio e comunicazione  
Interviste e Dialoghi

**Antropologia:**

La scienza del colonialismo. Critica dell'antropologia culturale  
Ribaltare i miti: miti e fiabe destrutturati

**Economia:**

Esegesi di Marx  
Maledetto capitale  
Marx economista  
Il meglio di Marx  
Etica ed economia. Per una teoria dell'umanesimo laico  
Le teorie economiche di Giuseppe Mazzini

**Politica:**

Lenin e la guerra imperialista  
L'idealista Gorbaciov. Le forme del socialismo democratico  
Il grande Lenin  
Cinico Engels. Oltre l'Anti-Dühring  
L'aquila Rosa. Critica della Luxemburg  
Società ecologica e democrazia diretta  
Stato di diritto e ideologia della violenza  
Democrazia socialista e terzomondiale  
La dittatura della democrazia. Come uscire dal sistema  
Dialogo a distanza sui massimi sistemi

**Diritto:**

Siae contro Homolaicus

Diritto laico

**Psicologia:**

Psicologia generale

La colpa originaria. Analisi della caduta

In principio era il due

Sesso e amore

**Didattica:**

Per una riforma della scuola

Zetesis. Dalle conoscenze e abilità alle competenze nella didattica della storia

**Ateismo:**

Cristo in Facebook

Diario su Cristo

Studi laici sull'Antico Testamento

L'Apocalisse di Giovanni

Johannes. Il discepolo anonimo, prediletto e tradito

Pescatori di uomini. Le mistificazioni nel vangelo di Marco

Contro Luca. Moralismo e opportunismo nel terzo vangelo

Metodologia dell'esegesi laica. Per una quarta ricerca

Protagonisti dell'esegesi laica. Per una quarta ricerca

Ombra delle cose future. Esegesi laica delle lettere paoline

Umano e Politico. Biografia demistificata del Cristo

Le diatribe del Cristo. Veri e falsi problemi nei vangeli

Ateo e sovversivo. I lati oscuri della mistificazione cristologica

Risorto o Scomparso? Dal giudizio di fatto a quello di valore

Cristianesimo primitivo. Dalle origini alla svolta costantiniana

Guarigioni e Parabole: fatti improbabili e parole ambigue

Gli apostoli traditori. Sviluppi del Cristo impolitico

## Indice

Premessa.....	5
L'Eneide e il ruolo oggettivo di Virgilio.....	7
Francesco d'Assisi.....	15
Francesco Petrarca.....	24
Filosofia di vita e poetica.....	25
Opere letterarie.....	26
Il Petrarca e le ragioni di vita.....	28
Giovanni Boccaccio.....	30
Concezione di vita e poetica.....	31
Decamerone.....	31
Ser Ciappelletto.....	32
Lorenzo dei Medici, il Poliziano e Luigi Pulci.....	37
Lorenzo dei Medici, detto Il Magnifico (1449-92).....	37
Opere.....	37
Angelo Ambrogini, detto il Poliziano (1454-94).....	38
Luigi Pulci (1432-84).....	39
Matteo Mattia Boiardo.....	40
Francesco Guicciardini.....	42
Il pensiero politico e storico.....	43
Guicciardini critico di Machiavelli.....	45
Sintesi.....	46
Niccolò Machiavelli.....	49
Ideologia politica.....	53
Il giudizio sulla religione.....	56
I concetti di "occasione" e di "fortuna".....	57
Machiavelli e il senso della politica.....	58
Ludovico Ariosto.....	60
Concezione della vita e poetica.....	62
Orlando furioso.....	63
Caratteristiche del poema.....	64
L'umanesimo dell'Ariosto.....	66
Breve commento alla pazzia di Orlando.....	66
Il castello di Atlante.....	70

Torquato Tasso.....	72
Concezione della vita e poetica.....	74
La Gerusalemme liberata.....	76
Trama.....	77
Interpretazione.....	78
Giuseppe Parini.....	80
Carlo Goldoni.....	84
Concezione di vita e teatrale.....	85
La locandiera.....	87
Conclusioni.....	92
Vittorio Alfieri.....	94
Concezione di vita e poetica.....	95
Cesare Beccaria.....	98
Dei delitti e delle pene.....	100
Ugo Foscolo.....	102
Concezione di vita e poetica.....	106
Il carne dei <i>Sepolcri</i> .....	107
Schema logico.....	107
Messaggio civile dei <i>Sepolcri</i> .....	108
La crisi politica del Foscolo.....	109
Il Foscolo e il tema del suicidio.....	110
Giacomo Leopardi.....	114
Concezione di vita e poetica.....	117
Leopardi fra ribellismo e rassegnazione.....	118
L'Infinito.....	119
La quiete dopo la tempesta.....	128
Il sabato del villaggio.....	128
A Silvia.....	129
Il passero solitario.....	130
La ginestra o il fiore del deserto.....	130
I paradossi leopardiani.....	133
Alessandro Manzoni.....	138
Concezione della vita e poetica.....	142
L'occasione perduta del Manzoni.....	143
Adelchi.....	144
Il cinque maggio.....	144
L'ispirazione dei <i>Promessi Sposi</i> .....	152
Giosuè Carducci.....	155

Concezione della vita e poetica.....	159
La nostalgia del Carducci.....	161
Giovanni Pascoli.....	163
Concezione della vita e poetica.....	165
Pascoli nascosto.....	166
La cavalla storna.....	167
Parafrasi.....	171
Suggestioni e mistificazioni nella <i>Cavalla storna</i> .....	172
Il gelsomino notturno.....	176
La via ferrata.....	179
Arano.....	181
L’Ulisse di Pascoli.....	184
Pascoli lettore di Manzoni.....	188
Pascoli politico.....	193
Premessa.....	193
Fase giovanile.....	195
Fase matura.....	200
In sintesi.....	205
La questione politica nel <i>Fanciullino</i> .....	207
Giovanni Verga.....	215
Concezione della vita e poetica.....	219
L’anomalia del Verga.....	220
La roba.....	223
La lupa.....	224
Cavalleria rusticana.....	229
Mario Rapisardi.....	234
Luigi Capuana, <i>Il medico dei poveri</i> .....	237
La letteratura democratica.....	241
Francesco Domenico Guerrazzi (1804-78).....	241
Carlo Bini (1806-42).....	245
Il “Cuore” di De Amicis nell’episodio del bullismo in classe.....	246
Italo Svevo.....	252
Concezione di vita e poetica.....	254
La coscienza di Zeno (1923).....	254
Luigi Pirandello.....	257
Concezione della vita e poetica.....	258
Aspetti critici.....	260
Il treno ha fischiato.....	262

Lumie di Sicilia.....	265
Marsina stretta.....	270
La signora Frola e il signor Ponza.....	276
Il chiodo.....	278
Racconti erotici.....	281
Gabriele D'Annunzio.....	286
Concezione di vita e poetica.....	287
Salvatore Quasimodo.....	290
Giuseppe Ungaretti.....	292
Concezione di vita e poetica.....	293
La tristezza di Ungaretti.....	295
Eugenio Montale.....	297
Renato Serra.....	299
Alberto Manzi.....	303
Liliano Faenza.....	309
Gastone Sozzi.....	314
Sozzi e la propaganda comunista nelle forze armate.....	318
Bibliografia su Amazon.....	321

