

Gabriella Fenocchio, Renzo Cremante, Giulio Ferroni

Se tu segui tua stella

Una bussola: la letteratura

Idee per insegnare

Edizioni Scolastiche
Bruno Mondadori



PREMESSA

Il senso profondo dell'educazione scolastica

Più volte, sia nei suoi libri ispirati a una lettura politica – ma il termine va inteso nel senso più alto della *polis* – dei classici latini e greci, sia nelle molteplici occasioni in cui con vera generosità incontra i giovani, il latinista Ivano Dionigi ha amato ripetere che alla triade “internet, inglese, impresa”, nella quale anni or sono si presumeva di indicare la rotta di una scuola rinnovata, è tempo di sostituire un'altra terna allitterante di «i»: *intelligere, interrogare, invenire*. Tre verbi latini dalla valenza più profonda di quanto a prima vista possa apparire, poiché, come egli stesso spiega, se risaliamo alle radici etimologiche, il primo ha il significato di cogliere (*legere*) le cose nella loro profondità (*intus*) e relazione (*inter*), e dunque rinvia a un'operazione intellettuale che non disgiunga e parcellizzi i fenomeni, ma metta insieme il tutto, fornisca sintesi, prospetti significati organici. Il secondo, *interrogare*, vuol dire educare alle domande e al dubbio, mentre l'ultimo, *invenire*, ha a che fare con il riportare alla luce ciò che abbiamo sotterrato, vale a dire il passato che abbiamo alle spalle, condizione necessaria per inventare il nuovo. E a quale altro scopo dovrebbe mirare chi, almeno in parte, ha la responsabilità di accompagnare i giovani nel loro percorso formativo, se non a quello di educare le menti alle attitudini che i tre verbi latini così bene esprimono? L'insegnamento non può essere in nessun modo inteso come un rapporto fra produttore e consumatore, così come il suo compito non può essere quello dell'utilità immediata. Anche perché nel mondo contemporaneo, travolto dalla velocità dei mutamenti, una scuola che insegua l'attualità dei saperi non può, prevedibilmente, che votarsi alla sconfitta. Con lucidità e franchezza

ammirevoli, un grande giurista americano, Derek Curtis Bok, presidente dell'Università di Harvard, in un celebre discorso rivolto, nel 1980, alle studentesse e agli studenti di quella prestigiosa istituzione, sentiva già il dovere di avvertirli che quanto avrebbero imparato in quell'impegnativo corso di studi con ogni probabilità non sarebbe stato loro utile per il lavoro, tanto rapide e radicali sono nel mondo tecnologico le trasformazioni dei saperi e delle occupazioni. Di conseguenza, l'unico insegnamento onesto che poteva essere loro garantito era quello di renderli capaci di «reimparare continuamente».

La letteratura e il senso del tempo: tre riflessioni

I tre contributi che compongono questo volumetto nascono proprio dalla convinzione che una formazione non effimera – vista, naturalmente, dalla prospettiva della letteratura – non possa che essere orientata a soccorrere i giovani nella scoperta della propria identità e delle proprie vocazioni, a renderli consapevoli che le ragioni del presente possono essere colte soltanto se si è in grado di immergersi anche nel passato, perché soltanto dalla conquista del senso del tempo e della storia può nascere una responsabile proiezione verso il futuro. Quando, per esempio, come nelle pagine dedicate alla letteratura come “bussola”, si discorre della lettura di un testo come dialogo rispettoso dell'altro «dove è l'altro che conta, in quanto è colui attraverso il quale anche il soggetto scopre qualcosa di sé», il rapporto con gli scrittori e le scrittrici del passato diviene esso stesso un'occasione per formarsi alla convivenza rispettosa che la pluralità dei punti di vista delle nostre società multiculturali richiede. Non di meno, l'interrogazione pensosa a cui la letteratura ci richiama, mettendoci talora di fronte alle domande ultime della vita ed esortandoci a fare i conti con noi stessi per cercare di fare luce su *ciò che siamo e ciò che vogliamo*, è un cammino che i giovani andrebbero spronati a percorrere. A maggior ragione oggi, quando il mondo in cui per lo più sono immersi e che qualcuno comincia a definire *on-life*, è una sirena che attrae verso miti e modelli falsi e inietta l'anestetico dell'omologazione.

Così, l'«*habitus* filologico» invocato nel secondo contributo non è soltanto un metodo di lettura dei testi che rifugga ogni improvvisazione, distingua «il certo dal probabile e il probabile dal possibile», ma diventerà un'educativa disciplina mentale contro «il pressappochismo e l'indifferenza per i fatti», contro «la degenerazione delle informazioni», contro le opinioni gridate con volgarità e veemenza. Possedere strumenti utili a smascherare la chiacchiera o a saper distinguere fra una «cultura» disinvolta e impudica, come quella che oggi cinge d'assedio un sapere onesto e sempre disposto a fare i conti con i propri limiti, è appunto un *habitus* al quale ci si può conformare anche attraverso un rapporto con i testi educato ai vincoli della filologia: perché sono proprio quei vincoli che generano la libertà di una conoscenza priva di pregiudizi e ideologie, ma forte di una cautela abituata a rimettere ogni volta in discussione i risultati acquisiti.

Se poi si guarda alla letteratura *sub specie naturae*, è innegabile che dalla poesia greca a quella latina, dal *Cantico di Frate Sole* di Francesco d'Assisi a Leopardi, da Pasolini a Calvino e Zanzotto, per limitarci alla letteratura italiana, nelle opere degli scrittori si sia sempre espressa un'intensa interrogazione della natura, scrutata e contemplata, conciliata con l'orizzonte umano e rispettata. E allora, anche a questo proposito la scuola è chiamata a coinvolgere le giovani generazioni in quello che Giulio Ferroni, con una felice sintesi, ama definire un «umanesimo ambientale». Nel minaccioso contesto della crisi ambientale che attraversiamo, anche le pagine della letteratura chiamano in causa le responsabilità di ciascuno di noi sul destino del pianeta e ci vengono incontro perché possiamo comprendere meglio e correggere il nostro rapporto con l'ambiente, salvare l'umano e lo spazio dove il sapere, il pensiero, la bellezza hanno avuto vita.

L'attualità del sapere umanistico

Il senso dei contributi qui raccolti, come pure uno dei principali motivi ispiratori di *Se tu segui tua stella*, risiede anche in un'idea di scuola e dell'insegnamento di una delle discipline maggiormente votate alla sopravvivenza dell'*humanitas* che non respinga le ragioni e i contenuti del presente, tutt'altro, ma che sia in grado di «contestarlo», di assumerlo come una delle molteplici, e sempre provvisorie, possibilità di vita e di convivenza fra gli esseri umani. Sta di fatto che nella formazione dei giovani la scuola dovrebbe anche rappresentare un contrappeso a una modernità troppo appiattita sul presente, a modelli di società troppo contagiati dalla semplificazione, da atteggiamenti e forme di comunicazione oltremodo assertive, da sistemi illusori di condivisione e dialogo, da una insidiosa mancanza di sobrietà sostituita da eccessi di volgarità. Mai, insomma, l'insegnamento dovrebbe abdicare a uno dei suoi compiti più alti, quello di suscitare «l'inquietudine della ricerca, il pungolo del dubbio, la volontà del dialogo, lo spirito critico, la misura nel giudicare, lo scrupolo filologico, il senso della complessità delle cose», per prendere in prestito le parole più citate che comprese e messe in pratica di Norberto Bobbio (*Politica e cultura*, Einaudi, Torino 1955).

Gabriella Fenocchio e Renzo Cremante

IDEE PER INSEGNARE

Gabriella Fenocchio

UNA BUSSOLA: LA LETTERATURA

p. 6

Renzo Cremante

IL PRIMATO DEL TESTO

p. 26

Giulio Ferroni

LETTERATURA, NATURA, AMBIENTE

p. 46

Gabriella Fenocchio

UNA BUSSOLA: LA LETTERATURA

Conosci te stesso

«Conosci te stesso», il monito scritto sul frontone del tempio di Apollo a Delfi, ha attraversato nei secoli la cultura occidentale, rappresentando una sfida per gli uomini e le donne, non solo per il richiamo all'interiorità che costituisce uno dei perni della filosofia socratica, ma anche per l'appello alla consapevolezza dei limiti e della finitezza umani di fronte al dio, un appello nel quale consisteva, alla fine, il significato più profondo di quella esortazione. Chi oggi incontra quotidianamente le studentesse e gli studenti nelle aule scolastiche non può sottrarsi, fra le altre, alla responsabilità di coltivare nelle giovani generazioni la coscienza che il futuro verso cui tendono non coincide necessariamente con un progresso luminoso e infinito, ma è segnato dall'incertezza, dalla costruzione sempre provvisoria, e che, diversamente da quanto la perenne navigazione nel web può indurre a pensare, le conoscenze sono sempre limitate e parziali. D'altro canto, quale delle generazioni successive alle due grandi guerre del XX secolo ha sperimentato, più di quanto non lo abbia fatto quella nata nel primo decennio del Duemila, che i ritmi di vite e società proiettate verso «magnifiche sorti e progressive» possono essere improvvisamente e violentemente interrotti dal dilagare di una pandemia che costringe gli esseri umani a fermarsi, a fare i conti con la propria finitezza, a sostituire al clamore del mondo il silenzio e la realtà di una solitudine radicale?

L'insegnamento sotteso all'imperativo dell'oracolo delfico, vale a dire “riconosci i tuoi limiti”, va di pari passo con la conoscenza di sé che, proprio attraverso la consapevolezza delle possibilità e dei confini invalicabili di ciascuno, può preservare dallo scorno del trovarsi a percorrere strade improprie e, insieme, alimentare il coraggio di mettersi alla prova. Un mandato tutt'altro che semplice è affidato alla scuola da questo punto di vista, non solo per il suo compito, affascinante e tremendo, di accompagnare i giovani fino alle soglie di una scelta che, per quanto non irreversibile, segna una tappa fondamentale nella vita di ciascuno, ma proprio per la responsabilità, dalla quale non può esimersi un processo di formazione consapevole del proprio ruolo, di coltivare le attitudini dei giovani, di condurli in quella direzione che è già potenzialmente la loro.

Di là dalle direttive ministeriali, ancora ribadite e messe a punto dal decreto del 23 dicembre 2022 che traccia le *Linee guida per l'orientamento* rilanciando la necessità di una “didattica orientativa”, occorrerebbe riflettere sul fatto che qualsiasi didattica, quando dissodi il terreno della disciplina per portare alla luce non soltanto i così detti contenuti ma anche le categorie interpretative e gli strumenti utili a conoscere meglio se stessi e il mondo in cui ci si trova a vivere, non può non essere “orientativa”. Quale che sia il numero delle ore assegnate dai vincoli ministeriali.

Se è vero che il senso più alto dell'insegnamento non è quello di riempire le teste ma di formarle, non si può sfuggire alle implicazioni etiche di un tale compito, a partire dal fatto che all'insegnante, forse ancor più che alla famiglia, spetta in primo luogo quell'operazione maieutica capace di trasformare in una mappa il più possibile nitida i labirinti interiori dei giovani.

Ripensando alla propria esperienza di insegnante in più ordini di scuole e al suo magistero universitario, uno dei maggiori italianisti della seconda metà del secolo scorso, Ezio Raimondi, ha dato mirabilmente voce all'aspirazione a una "didattica orientativa" non burocratica ma vera:

a proposito dell'insegnamento insisterei su questo motivo dell'andare e dello stare insieme, del fare qualcosa insieme e, se è possibile, del suscitare uno stimolo che si accende nell'altro, trovando il modo non di sovrapporre nell'altro qualcosa di mio, ma di far crescere nell'altro ciò che, inconsapevolmente, era già dentro di lui. E l'orgoglio, il piacere istintivo, non legato a qualche idealità, ma generato immediatamente dalle cose, era di far diventare l'altro più se stesso.

E. Raimondi, *Camminare nel tempo*.
Una conversazione con A. Bertoni e G. Zanetti,
il Mulino, Bologna 2015

Dunque, la letteratura

Fra le discipline vocate a interrogare i giovani sulla loro identità, a muovere la spinta della perlustrazione interiore, a creare e subito dopo smontare certezze, la letteratura occupa un ruolo tutt'altro che marginale. Se lo studio della letteratura non può non essere, in primo luogo, lettura dei testi, i giovani lettori, se ben guidati, coglieranno ben presto che gli scrittori parlano di emozioni, esperienze, valori, sconfitte che sono anche le loro, che le pagine di un'opera letteraria pongono domande alle quali, se non sono già emerse nel pur breve corso delle giovani vite, in futuro sarà im-

possibile sottrarsi. Che cosa voglia dire un incontro autentico fra un libro e un lettore lo aveva ben capito Marcel Proust che, in una pagina del *Tempo ritrovato*, l'ultimo volume della *Ricerca del tempo perduto*, dedica a questo tema poche ma folgoranti parole:

Ogni lettore, quando legge, è il lettore di se stesso. L'opera è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in se stesso. Il riconoscimento dentro di sé, da parte del lettore, di ciò che il libro dice, è la prova della sua verità.

M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, vol. IV, Mondadori, Milano 1993

E non di meno lo scrittore e critico svedese del secolo scorso, Olof Lagercrantz, ricordando, nel volumetto *L'arte di leggere e scrivere*, che un buon libro lo riconosciamo quando ci suona familiare perché parla di esperienze che ci appartengono e che lo scrittore e il lettore compiono ciascuno il "cinquanta per cento" del lavoro, così riflette sul proprio rapporto con i libri:

Per loro tramite [dei libri] la mia vita subì una dilatazione. Essi mi facevano vedere ciò che io non ero in grado di vedere da solo, e incontrare personaggi che vivevano più intensamente e drammaticamente di quanto facessi io. Erano creature di un mondo diverso e più elevato. Si prendevano cura di me e mi permettevano di stare presso di loro e di essere attivo, ricco, povero, buono e malvagio come loro.

O. Lagercrantz, *L'arte di leggere e scrivere*,
trad. di C. Giorgetti Cima, Marietti, Genova 1985

A sfogliare a ritroso la nostra tradizione letteraria, troviamo, del resto, a una distanza che ci sembra siderale rispetto al nostro tempo, osservazioni non dissimili. Viene certo alla mente in primo luogo la «malattia dei libri» da cui Petrarca confessa di essere affetto, allorché, in una lettera, confida all'amico Giovanni Anchiseo:

Vuoi tu sapere di che malattia si tratti? non mi sazio mai di libri [...]; i libri dilettono nel fondo dell'animo, parlano con noi, ci consigliano, e con noi si uniscono con viva e vivace familiarità; né solamente ciascuno di essi penetra nell'animo del lettore, ma suggerisce il nome di altri; e l'uno gli dà il desiderio dell'altro.

F. Petrarca, *Opere. Canzoniere, Trionfi, Familiarium rerum Libri*, trad. di E. Bianchi, Sansoni, Firenze 1975

Come pure non possiamo non tornare al Machiavelli della lettera a Francesco Vettori (► pp. 14-21), là dove, attraverso la straordinaria immagine dei «panni reali e curiali» vestiti alla sera per fare ingresso nello scrittoio, parla, con un'intensità che ancora oggi ci emoziona, del proprio rapporto con gli antichi:

entro nelle antiche corti degli antichi uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che solum è mio, e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro, e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro.

N. Machiavelli, *Lettere*, in *Opere*, vol. 2,
a cura di C. Vivanti, Einaudi,
Biblioteca della Pléiade, Torino 2005

I classici, ci suggeriscono nel corso dei secoli gli scrittori nel momento in cui si fanno essi stessi lettori, parlano alle generazioni a venire dei grandi temi che le riguardano, e le interrogano, così come suggeriscono risposte importanti e profonde se soltanto si è in grado di rivolgersi a loro in un rapporto libero, intimo e confidente. E forse sarebbe necessario far comprendere ai giovani che leggere non è mai un'esperienza di solitudine (quanta più solitudine c'è, in fondo, in quel mondo che, con l'ironia di un paradosso, è definito dei *socia!*!), ma, nel momento in cui in un testo si riconosce un volto, un "altro", la lettura diviene un dialogo vero, purché alla parola "dialogo" si at-

tribuisca il significato più alto e nobile, vale a dire, come amava ripetere Ezio Raimondi, quello di «un rapporto fra un soggetto e un "altro", dove è l'altro che conta, in quanto è colui attraverso il quale anche il soggetto scopre qualcosa di sé». Immergersi nella pluralità dei punti di vista che, attraverso le parole degli scrittori, compongono l'ampiezza e la complessità del vivere, vuol dire mettere in atto uno dei valori originari dell'"educazione civica" – quella che oggi gli insegnanti affannosamente inseguono, incalzati dalle ragioni del *curriculum* – poiché ci si addestra a togliere nobiltà all'"io", a quello che Carlo Emilio Gadda definiva «il più lurido dei pronomi», e a fare i conti con un "noi", con altri individui che richiedono rispetto e richiamano a un senso della molteplicità da ridefinire di continuo.

Alla ricerca di un senso

Certo, alla letteratura, come del resto a ogni sapere, di necessità sempre prospettico e parziale, non è lecito chiedere «la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe», come da par suo avvertiva Eugenio Montale, quanto piuttosto l'inquietudine del dubbio, il confronto con l'ostinazione dell'impenetrabile, il labirinto degli affetti più intimi, la nostra coscienza di monadi insoddisfatte e sempre alla ricerca dell'altro.

A parziale correttivo di un mondo che propone modelli di accentuata autoaffermazione, di certezze gridate e perentorie, come quello nel quale oggi i giovani sono immersi, l'insegnante a cui è affidato il compito di coltivare l'*humanitas* non può ignorare la responsabilità di metterli per la prima volta – e forse anche per l'ultima – di fronte alle domande, poniamo, del «pastore errante» leopardiano che interroga la luna sul significato di essere al mondo, sul mistero dell'infinito e del cosmo che lo avvolge, sul perché del dolore, della morte, fino al radicale «ed io che sono?». Sono gli interrogativi forse destinati a restare senza risposta, eppure, tanto più per questo, da rivolgere a chi inizia a maturare la consapevolezza della propria identità e della propria esistenza.



E, spigolando qua e là fra le pagine degli scrittori, come non richiamare le studentesse e gli studenti a quella progressiva consapevolezza di sé che affiora in Ungaretti quando nell'Isonzo ritrova tutti *I fiumi* (► pp. 22-25) della sua vita trasfigurati in frammenti della propria formazione e della propria identità? Il poeta “si riconosce, si conosce”, e questi versi, per sua stessa ammissione, rappresentano «il vero momento nel quale la mia poesia prende insieme a me chiara conoscenza di sé».

Un contributo tutt'altro che secondario è poi venuto dalla letteratura al riconoscimento di quella «stanza tutta per sé», la fortunata metafora con cui, già nel 1929, nell'omonimo saggio, Virginia Woolf indicava il diritto delle donne di darsi finalmente un'identità libera da stereotipi e di spogliarsi dall'immagine tradizionale di riflesso del potere maschile, diventando soggetti attivi nel panorama letterario. D'altro canto, con singolare tempestività Ludovico Ariosto nell'*Orlando furioso* aveva salutato con entusiasmo

l'incrinarsi della supremazia maschile nella scrittura e celebrato nella poetessa Vittoria Colonna una delle prime donne che avesse autorevolmente in mano «le carte» e «gl'inchiostri». Quanta strada si sia fatta da allora sta a testimoniare anche la nostra letteratura, con le tante personalità femminili che, lungo tutto il corso del Novecento, da Sibilla Aleramo ad Alba de Céspedes, a Natalia Ginzburg, a Elsa Morante, risuonano nell'orizzonte letterario, oggi popolato da una vasta schiera di donne, narratrici e poetesse. E tanto di più oggi, in un mondo che per certi aspetti appare ancora piuttosto lontano dalla così detta parità di genere, il variegato universo giovanile può trovare nelle voci “femminili” un richiamo penso non soltanto allo smascheramento dei *cliché*, ma soprattutto ai temi della violenza, dell'uguaglianza e della dignità.

Nel difficile e accidentato percorso di costruzione della propria vita, i giovani non possono per altro eludere il problema della scelta, tanto più quanto

l'ampiezza del futuro moltiplica le possibili direzioni. Anche in questo caso, gli scrittori possono diventare compagni di viaggio, suggerire risposte da accogliere o da respingere, ma in ogni caso rivelare che il tormento delle strade da intraprendere, che si voglia affrontare o mettere a tacere, appartiene alla condizione umana. E chi, meglio del partigiano di Fenoglio, giovane come i lettori a cui ci si rivolge, potrà rappresentare il valore di una scelta fondante e insieme l'incertezza di come praticarla? Johnny è incerto sulla formazione partigiana entro cui militare, ma non ha dubbi sulla missione che gli ha affidato la vicenda storica nella quale si è trovato a vivere. Con l'entusiasmo, appunto, di un giovane, ma insieme con la responsabilità di non disattendere a un dovere a cui la fedeltà alle idee e alle radici lo richiama, egli sale le colline per andare a combattere, osservato dallo sguardo partecipe del narratore autobiografico. È una pagina che conviene tornare a leggere, non foss'altro per il piglio energico e le

risonanze emotive degni di una vera e propria investitura:

Partì verso le somme colline, la terra ancestrale che l'avrebbe aiutato nel suo immoto possibile, nel vortice del vento nero, sentendo com'è grande un uomo quando è nella sua normale dimensione umana. E nel momento in cui partì, si sentì investito – nor death itself would have been divestiture – in nome dell'autentico popolo d'Italia, ad opporsi in ogni modo al fascismo, a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente. Era inebriante tanta somma di potere, ma infinitamente più inebriante la coscienza dell'uso legittimo che ne avrebbe fatto.

B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*.
Edizione completa, a cura di D. Isella,
Einaudi-Gallimard, Torino 1992

Alla letteratura, insomma, è lecito chiedere di venir-
ci incontro per conoscere noi stessi, per cercare di
comprendere quanto di inespresso può trovarsi all’in-
terno di ciascuno di noi, per cercare un senso là dove
spesso abbiamo la sensazione che non ci sia. Ma se
poi un senso non ci fosse? Se lo è chiesto, fra gli altri,
un poeta polacco, Czesław Miłosz, e la sua risposta,
trepida, fiduciosa e appassionata, rinvia, ancora una
volta, al significato più penetrante della parola auten-
tica, quella degli scrittori:

Quando morirò vedrò la fodera del mondo.
L'altra parte, dietro l'uccello, la montagna,
[il tramonto.
Il vero significato che vorrà essere letto.
Ciò che era inconciliabile, si concilierà.
E sarà compreso ciò ch'era incomprensibile.

Ma se non c'è una fodera del mondo?
Se il tordo sul ramo non è affatto un segno,
ma solo un tordo sul ramo, se il giorno e la notte
si susseguono senza badare a un senso
e non c'è nulla sulla terra, oltre questa terra?

Se così fosse resterebbe ancora la parola
suscitata una volta da effimere labbra,
che corre e corre, messaggero instancabile,
nei campi interstellari, nei vortici galattici,
e protesta chiama grida.

C. Miłosz, *Il senso*, in *La fodera del mondo*,
antologia dell'opera poetica di Czesław Miłosz,
trad. di V. Rossella, Fondazione Piazzolla,
Roma 1996

Anche se i poeti scompaiono, sembra dire Miłosz, le
loro parole restano, quelle parole che corrono «nei
campi interstellari, nei vortici galattici», cioè nell’u-
niverso della scienza moderna e nell’infinito della
realtà contemporanea.

Segui tua stella

Per tornare alla così detta didattica orientativa, di cui
oggi si ama discorrere, perché questa non si trasformi
nell’ennesima gabbia burocratica dove gli insegnanti
siano indotti a cercare «una maglia rotta nella rete», sa-
rebbe necessario, come si diceva, che all’interno delle
discipline di volta in volta praticate, le studentesse e
gli studenti siano educati a cercare quella mappa che
possa guidarli nella difficile avventura del conoscersi.
Ma bisognerebbe, al tempo stesso, far comprendere
loro che la propria “vocazione” non è una luce che
si accende all’improvviso, ma un percorso lento – da
pellegrino piuttosto che da viaggiatore – che tanto
più si riconosce quanto più si va a fondo negli oggetti
studiati e non ci si limita a sorvolarli superficialmente.
E per quanto riguarda la letteratura, sapere ascoltare
le domande che un libro pone, entrare in un rapporto
vivo con le diverse fisionomie che provengono dal pas-
sato e non smettono mai di sollecitarci a riflettere su
noi stessi e sulla complessità, talora disarmante, del
mondo che viviamo, vuol dire in primo luogo impa-
dronirsi degli strumenti attraverso i quali le voci degli
scrittori ci parlano.

Viene alla mente Vittorio Alfieri. quando affida il
profondo scandaglio di sé alle pagine della sua auto-
biografia, la *Vita scritta da esso*. All’età di ventisette
anni, egli dichiara, aveva perfettamente compreso
quali fossero i propri «capitali», fra i quali contava
un «animo risoluto, ostinatissimo, ed indomito; un
cuore ripieno ridondante di affetti», un «abborrimen-
to contra ogni qualsivoglia tirannide». Soltanto dal
riconoscimento di siffatti “talenti” poteva provenire,
a suo giudizio, quella «segreta voce» che lo spronava
a intraprendere la missione dello scrittore. Ma, nel
momento in cui gli suggeriva il fine da perseguire, lo
ammoniva a «rimbambire, studiando *ex professo* da
capo la grammatica, e susseguentemente tutto quel
che ci vuole per sapere scrivere correttamente e con
arte» (V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, edizione critica
a cura di L. Fassò, in *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*,
vol. I-I, Casa d’Alfieri, Asti 1951). Che è come dire
che la passione è sì una scoperta necessaria, ma non
è sufficiente quando non sia alimentata dalla fatica di
impadronirsi dei ferri del mestiere attraverso i quali

quella passione non sarà una conquista da contempla-
re nella propria interiorità, ma potrà essere messa a
disposizione di un “noi” molteplice e spesso tutt’altro
che armonico.

E forse ai giovani, che gli insegnanti ogni giorno
hanno la responsabilità di aiutare nella costruzio-
ne di una vita non insoddisfatta, potrebbero essere
consegnate come viatico le parole che non un let-
terato, ma il fondatore della Apple, l’uomo che ha
contribuito a rivoluzionare il mondo della tecnolo-
gia, Steve Jobs, rivolse a studentesse e studenti in
un celebre discorso tenuto all’Università di Stanford
il 12 giugno 1995:

Qualche volta la vita ti colpisce come un mat-
tone in testa. Non perdetevi la fede, però. Sono
convinto che l’unica cosa che mi ha trattenuto

dal mollare tutto sia stato l’amore per quello
che ho fatto. Dovete trovare quel che amate. E
questo vale sia per il vostro lavoro che per i vo-
stri affetti. Il vostro lavoro riempirà una buona
parte della vostra vita, e l’unico modo per essere
realmente soddisfatti è fare quello che riterrete
un buon lavoro. E l’unico modo per fare un buon
lavoro è amare quello che fate. Se ancora non
l’avete trovato, continuate a cercare. Non ac-
contentatevi. Con tutto il cuore, sono sicuro che
capirete quando lo troverete. E, come in tutte le
grandi storie, diventerà sempre migliore mano
a mano che gli anni passano. Perciò, continuate
a cercare sino a che non lo avrete trovato. Non
vi accontentate.

Microsoft Word - Steve Jobs - Stanford 1995.
doc (unife.it)



Gabriella Fenocchio è docente di Lettere in un liceo bolognese. Allieva di
Ezio Raimondi, ha indirizzato i propri studi verso la narrativa del Novecento,
in particolare quella di Beppe Fenoglio, su cui ha pubblicato diversi
contributi, nonché verso aspetti della teoria letteraria e della filologia.
Un altro settore dei suoi studi ha riguardato il Settecento e Vittorio Alfieri,
al quale ha dedicato una monografia (*Alfieri*, il Mulino, Bologna 2012)
e il commento delle *Satire* (Mimesis, Milano 2017). Con Ezio Raimondi ha
curato due storie della letteratura italiana per la scuola per il marchio Bruno
Mondadori: *Tempi e immagini della letteratura* (2004) e *Leggere come io
l'intendo...* (2010). Nel 2018, presso Bompiani, ha pubblicato il commento
di un’antologia delle *Canzoni* di Francesco Guccini.

* 1. L'epistolario

■ Lettere non pensate per la pubblicazione

A differenza degli epistolari umanistici, che si presentano come raccolte ordinate di missive composte e riviste in funzione della pubblicazione in un'opera compiuta e organica, le lettere di Machiavelli sono testi concepiti con una **destinazione familiare**, dirette ad amici e colleghi nell'arco di circa un trentennio, **dal 1497 al 1527**. Proprio perché pensate per la comunicazione privata, le lettere superstiti non sono molte: poco meno di novanta quelle di Machiavelli, più di duecento invece le responsive dei vari destinatari.

Gli interlocutori

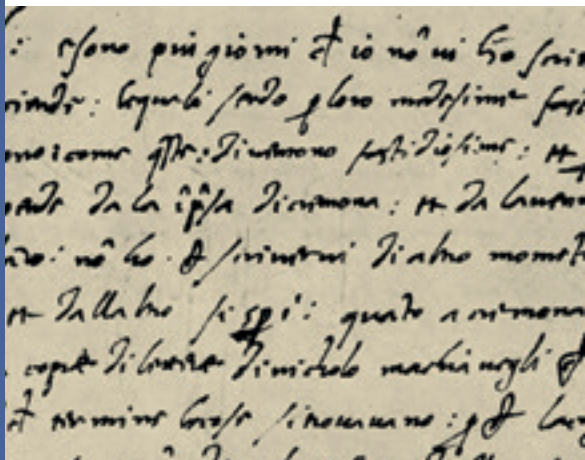
Tra gli interlocutori troviamo **amici e colleghi d'ufficio** e personaggi più o meno in vista della **politica fiorentina e italiana**: i nomi ricorrenti sono quelli di Agostino Vespucci e Ricciardo Becchi, Giovan Battista Soderini e Francesco Vettori, Luigi e Francesco Guicciardini.

■ I temi e lo stile

La conversazione epistolare, nei toni faceti della **chiacchiera confidente** o della **riflessione puntuale** su argomenti più seri e impegnativi, spazia tra vari argomenti: dagli interessi letterari alle questioni economiche e private; dall'attualità politica e di governo agli scherzi arguti o decisamente volgari che commentano avventure galanti e passatempi triviali.

L'alternanza di serio e giocoso

I temi sono dunque molteplici e riflettono quell'**alternanza di serio e giocoso** che è un carattere distintivo di tutta la produzione machiavelliana, dove accanto ai trattati politici e alle opere storiografiche ritroviamo testi d'invenzione, novelle e commedie. Di questa doppia anima della propria scrittura Machiavelli era perfettamente consapevole e la considerava non solo giustificabile, ma pienamente legittima. Ce lo testimonia la considerazione che troviamo in una lettera indirizzata a **Francesco Vettori**, come già detto uno dei principali interlocutori dell'epistolario, che qui conviene citare per intero perché è l'espressione di una poetica d'autore che trova il proprio fondamento nell'**esempio stesso della natura**. «Chi vedesse le nostre lettere, honorando compare, e vedesse le diversità di quelle, si maraviglierebbe assai, perché gli parrebbe hora che noi fussimo huomini gravi [seri], tutti volti a cose grandi [...]. Però dipoi, voltando carta, gli parrebbe quelli noi medesimi essere leggieri, incostanti, lascivi, vòlti a cose vane. Questo modo di procedere, se a qualcuno pare sia vituperoso [disonorevole], a me pare laudabile, perché noi imitiamo la natura, che è varia; et chi imita quella non può essere ripreso».



Fra i destinatari principali dell'epistolario di Machiavelli vi sono **Francesco Guicciardini e il fratello Luigi, a cui è indirizzata la lettera qui raffigurata**.

→ Lettera di Niccolò Machiavelli a Luigi Guicciardini per suo fratello Francesco, XVI secolo, Firenze, Archivio di Stato.



T1

NICCOLÒ MACHIAVELLI

L'esilio e l'annuncio del *Principe* nella lettera a Francesco Vettori

da Lettere

Il 10 dicembre 1513, dal confino dell'Albergaccio presso San Casciano, Machiavelli risponde alla lettera inviatagli il 23 novembre da Francesco Vettori, ambasciatore di Firenze presso la corte papale. Rovesciando puntualmente e con amara ironia il racconto che gli giunge dall'amico degli agi e dei lussi romani, Machiavelli descrive la propria misera vita di esule e annuncia la composizione del *Principe*.

Firenze, 10 dicembre 1513

Magnifico oratori florentino Francisco Vectori apud Summum Pontificem, patrono et benefactori suo. Romae¹

- Magnifico ambasciatore. «Tarde non furon mai grazie divine²». Dico questo, perché mi pareva aver perduta no, ma smarrita la grazia vostra³, sendo⁴ stato voi assai tempo⁵ senza scrivermi, et ero dubbio donde potessi nascere la cagione⁶. E di tutte quelle che mi venivono nella mente tenevo poco conto, salvo che di quella quando io dubitavo non vi avessi ritirato da scrivermi, perché vi fussi suto scritto che io non fussi buono massaio delle vostre lettere⁷; et io sapevo che, da Filippo e Pagolo in fuora⁸, altri per mio conto non l'aveva viste⁹. Honne riauto per l'ultima vostra de' 23 del passato¹⁰, dove io resto contentissimo vedere quanto ordinatamente e quietamente voi esercitate cotesto officio publico¹¹; et io vi conforto a seguire così, perché chi lascia e sua commodi per li commodi d'altri, so perde e sua, e di quelli non li è saputo grado¹². E poiché la Fortuna vuol fare ogni cosa, ella si vuole¹³ lasciarla fare, stare quieto e non le dare briga¹⁴, et aspettar tempo che la lasci fare qualche cosa agl'uomini; et allora starà bene a voi durare più fatica, veghiare più le cose, et a me partirmi di villa e dire: eccomi¹⁵. Non posso pertanto, volendovi rendere pari grazie¹⁶, dirvi in questa mia

1. Magnifico ... Romae: "Al Magnifico Francesco Vettori ambasciatore fiorentino presso il Sommo pontefice, suo protettore e benefattore. Roma".

2. Tarde ... divine: "la grazia divina non giunse mai troppo tardi". Libero adattamento di un verso di Petrarca (*Trionfo dell'Eternità*, v. 13). La lettera dell'amico giunge gradita nonostante sia stata preceduta da un lungo silenzio. Nella difficoltà della situazione il riferimento letterario ha una valenza ironica.

3. mi pareva ... vostra: "mi pareva di avere non perduta definitivamente ma momentaneamente smarrita la vostra benevolenza".

4. sendo: "essendo".

5. assai tempo: "a lungo".

6. ero ... cagione: "ero incerto su quale

fosse la causa" (del vostro silenzio).

7. io dubitavo ... lettere: "temevo che aveste evitato (*ritirato*) di scrivermi perché vi era stato (*suto*) riferito che io non ero un buon amministratore (*massaio*) delle vostre lettere".

8. da Filippo ... fuora: "eccetto Filippo e Paolo". Si tratta di Filippo Casavecchia e Paolo Vettori, amici di Machiavelli, citati più volte nel corso della lettera.

9. altri per ... viste: "nessun altro le aveva viste per quanto mi riguarda (*per mio conto*)".

10. Honne ... passato: "mi sono risollevato (*Honne riauto*) per la vostra lettera del 23 del mese scorso". Si tratta della lettera inviata da Vettori a Machiavelli, che qui ne riprende puntualmente temi e spunti spesso rovesciandoli con la sua

tipica ironia.

11. quanto ... publico: "con quanto metodo e tranquillità esercitate il vostro incarico di ambasciatore (*offizio publico*)".

12. et io ... grado: "e io vi esorto a continuare (*seguire*) così, perché chi tralascia i suoi vantaggi per quelli altrui perde i propri e per i servizi resi non riceve alcuna gratitudine (*grado*)".

13. ella si vuole: "bisogna".

14. le dare briga: "provocarla".

15. et allora ... eccomi: "e allora converrà che voi vi impegniate maggiormente, sorvegliate di più l'andamento delle cose (*veghiare più le cose*) e a me converrà lasciare la campagna (*villa*) e dire: sono pronto".

16. rendere pari grazie: "restituire un'uguale cortesia".

L'INTELLIGENZA DELLE EMOZIONI
La lettura come dialogo e incontro

lettera altro che qual sia la vita mia, e se voi giudicate che sia a barattarla con la vostra¹⁷, io sarò contento mutarla.

20 Io mi sto in villa¹⁸, e poi che seguirno quelli miei ultimi casi, non sono stato, ad accozzarli tutti, 20 dì a Firenze¹⁹. Ho infino a qui uccellato a' tordi di mia mano²⁰. Levavomi innanzi dî, impaniavo²¹, andavone oltre con un fascio di gabbie addosso, che parevo el Geta quando e' tornava dal porto con e libri d'Amfitrione²²; pigliavo el meno dua, el più sei tordi²³. E così stetti tutto novembre; dipoi questo badaluc-
25 co, ancora che dispettoso e strano, è mancato²⁴ con mio dispiacere; e qual la vita mia vi dirò²⁵. Io mi lievo²⁶ la mattina con el sole, e vommene²⁷ in un mio bosco che io fo tagliare, dove sto dua ore a rivedere l'opere del giorno passato²⁸, et a pas- sar tempo con quegli tagliatori, che hanno sempre qualche sciagura alle mane²⁹ o fra loro o co' vicini. E circa questo bosco io vi arei a³⁰ dire mille belle cose che mi sono intervenute³¹, e con Frosino da Panzano³² e con altri che voleano di queste
30 legne. E Fruosino in spezie mandò per certe cataste senza dirmi nulla, et al paga- mento mi voleva rattenere 10 lire, che dice aveva avere da me quattro anni sono, che mi vinse a cricca in casa Antonio Guicciardini³³. Io cominciai a fare el diavolo; volevo accusare el vetturale, che vi era ito per esse, per ladro³⁴; tandem Giovanni
35 Macchiavelli vi entrò di mezzo, e ci pose d'accordo³⁵. Batista Guicciardini, Filippo Ginori, Tommaso del Bene e certi altri cittadini, quando quella tramontana soffia- va³⁶, ognuno me ne prese una catasta. Io promessi a tutti; e manda'ne una a Tom- maso, la quale tornò in Firenze per metà, perché a rizzarla vi era lui, la moglie, la fante, e figliuoli, che paréno el Gabburra quando el giovedì con quelli suoi garzoni

17. che sia ... vostra: "che valga la pena scambiarla (*barattarla*) con la vostra".

18. in villa: "in campagna". È la piccola tenuta dell'Albergaccio, a Sant'Andrea in Percussina vicino a San Casciano.

19. e poi ... Firenze: "e dopo che mi sono accadute quelle ultime vicende, non ho trascorso a Firenze più di venti giorni, a contarli (*accozarli*) tutti". Sospettato di essere complice della congiura antimedicea di Boscoli, nel gennaio 1513 Machiavelli era stato arrestato e torturato.

20. Ho infino ... mano: "fino a oggi sono andato personalmente a caccia (*uccellato* ... di mia mano) di tordi".

21. Levavomi ... impaniavo: "mi alzavo prima dell'alba, preparavo le trappole con la pania". La pania è una sostanza vischiosa con cui vengono spalmate le trappole per gli uccelli.

22. andavone ... d'Amfitrione: "mi recavo all'appostamento con un tale carico di gabbie che sembravo Geta quando tornava dal porto con i libri di Anfitrione". Scherzosa allusione alla popolare novella in ottave *Geta e Birria* (XV seco-

lo): Machiavelli carico di gabbie per la caccia si paragona a Geta che trasporta a fatica i tanti libri acquistati ad Atene dal suo padrone.

23. el meno ... tordi: "come minimo due, al massimo sei tordi".

24. questo badalucco ... mancato: "questo passatempo (*badalucco*), per quanto spregevole e insolito, è venuto meno". Il termine *badalucco* compare nel prologo della commedia *Mandragola* (v. 44; ► T13, p. 490).

25. e qual ... vi dirò: "e vi racconterò quale sia la mia vita".

26. mi lievo: "mi alzo".

27. vommene: "me ne vado".

28. rivedere ... passato: "controllare i lavori del giorno prima".

29. sciagura alle mane: "litigio in corso".

30. arei a: "avrei da".

31. intervenute: "accadute".

32. Frosino da Panzano: personaggio non altrimenti identificato.

33. in spezie ... Guicciardini: "in particolare (*in spezie*) mandò a prendere alcune cataste senza dirmi nulla e, al momento del pagamento, mi voleva

trattenere (*rattenere*) 10 lire, che dice gli dovevo da quattro anni, perché me le aveva vinte giocando a carte (*cricca*) a casa di Antonio Guicciardini". *Cricca* è la combinazione di carte che dà nome al gioco.

34. io ... ladro: "io cominciai a fare il diavolo a quattro: volevo accusare di furto il trasportatore (*vetturale*) che era andato a (*ito per*) ritirare le cataste (*esse*)".

35. tandem ... d'accordo: "alla fine (*tandem*, latinismo) Giovanni Macchiavelli è intervenuto e ci ha fatto trovare un accordo". Giovanni Macchiavelli e i successivi Batista Guicciardini, Filippo Ginori e Tommaso del Bene sono conoscenti o amici di Machiavelli.

36. quando ... soffia: la tramontana è un vento freddo che soffia da nord. L'espressione potrebbe alludere ai rigori della stagione invernale, che rendono necessario procurarsi legna da ardere, ma anche metaforicamente alle difficoltà economiche in cui versa Machiavelli, o addirittura ai difficili mesi della prigionia.

40 bastona un bue³⁷. Di modo che, veduto in chi era guadagno³⁸, ho detto agl'altri che io non ho più legne; e tutti ne hanno fatto capo grosso³⁹, et in spezie Batista, che connumera questa tra l'altre sciagure di Prato⁴⁰.

Partitomi del bosco, io me ne vo a una fonte, e di quivi in un mio uccellare⁴¹. Ho un libro sotto⁴², o Dante o Petrarca, o un di questi poeti minori, come Tibullo, Ovidio e simili⁴³: leggo quelle loro amorose passioni e quelli loro amori, ricordomi de' mia⁴⁴, godomi un pezzo⁴⁵ in questo pensiero. Transferiscomi poi in su la strada nell'osteria, parlo con quelli che passano, dimando delle nuove de' paesi loro, intendo varie cose, e noto varii gusti e diverse fantasie d'uomini⁴⁶. Vienne in questo mentre⁴⁷ l'ora del desinare⁴⁸, dove con la mia brigata⁴⁹ mi mangio di quelli cibi che questa povera villa e paululo patrimonio comporta⁵⁰. Mangiato che ho, ritorno nell'osteria: quivi è l'oste, per l'ordinario, un beccaio, un mugnaio, dua fornaciai⁵¹. Con questi io m'ingagliofo⁵² per tutto di giuocando a cricca, a triche-tach⁵³, e poi dove nascono mille contese e infiniti dispetti di parole iniuriose⁵⁴, e il più delle volte si combatte un quattrino⁵⁵ e siamo sentiti nondimanco⁵⁶ gridare da San Casciano. Così, rinvolto entra questi pidocchi, traggo el cervello di muffa e sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via per vedere se la se ne vergognassi⁵⁷.

Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio; et in su l'uscio⁵⁸ mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto⁵⁹, e mi metto panni reali e curiali⁶⁰; e rivestito condecientemente⁶¹ entro nelle antiche corti degli antiqui uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che solum è

37. e manda'ne ... bue: "e ne mandai una [catasta] a Tommaso, che all'arrivo a Firenze risultò la metà [di quello che io avevo misurato], perché a mettere insieme la catasta (*rizzarla*) si erano messi Tommaso, la moglie, una serva e i figli, che sembravano il Gaburra quando il giovedì con i suoi garzoni macella un bue". La legna veniva pagata a volume e non a peso, per questo la catasta è stata compattata il più possibile.

38. veduto ... guadagno: "constatato chi ci guadagnava".

39. tutti ... grosso: "tutti se ne sono risentiti".

40. connumera ... Prato: "annovera questa tra le altre sventure di Prato". Il drammatico sacco di Prato del 29 agosto 1512, a opera delle truppe ispano-papali, aveva preceduto il rientro dei Medici a Firenze. Il paragone con la mancata compravendita della legna è ironico. Battista Guicciardini era podestà di Prato ai tempi di quel tragico evento.

41. uccellare: "appostamento di caccia". In questo caso *uccellare* ha valore di sostantivo.

42. sotto: "sottomano".

43. Dante ... e simili: il riferimento alla poesia d'amore ha fatto supporre che Machiavelli alluda qui al Dante della *Vita Nova* e delle *Rime*; Tibullo e Ovidio sono tra i più famosi poeti elegiaci di età augustea.

44. de' mia: "dei miei [amori]".

45. godomi un pezzo: "mi diletto per un po'".

46. dimando ... d'uomini: "domando notizie (*nuove*) dei loro paesi, sento (*intendo*) diverse cose e osservo le varie attitudini e le stravaganze degli uomini".

47. in questo mentre: "intanto".

48. desinare: "pranzare".

49. brigata: "famiglia".

50. che questa ... comporta: "che questo mio povero potere e il piccolo (*paululo*) patrimonio consentono".

51. quivi ... fornaciai: "lì ci sono di solito (*per l'ordinario*) l'oste, un macellaio (*beccaio*), un mugnaio e due operai della fornace".

52. m'ingagliofo: "mi trasformo in un perdigiorno, in un miserabile cialtrone. Derivato dal sostantivo "gagliofo", il verbo è un neologismo machiavelliano.

53. triche-tach: è un gioco simile al

backgammon o tavola reale, che si praticava con una tavola a frecce bianche e nere, due dadi e trenta pedine.

54. mille ... iniuriose: "innumerevoli litigi e infiniti verbi pieni di offese".

55. si combatte un quattrino: "si litiga per nulla". Il quattrino era una moneta di infimo valore.

56. nondimanco: "nondimeno".

57. Così ... vergognassi: "così, rivoltandomi in queste meschinerie (*pidocchi*), tengo vivo il cervello e lascio che si sfoghi la malignità di questa mia sorte, permettendo (*sendo contento*) che mi calpesti in questo modo per vedere se finalmente se ne vergognasse".

58. in su l'uscio: "sulla soglia".

59. loto: "fango". La coppia sinonimica costituisce un'endiadi, in cui *fango* è parola di uso comune, *loto* è voce letteraria.

60. panni reali e curiali: "vesti regali e degne di una corte". Nelle corti la curia era la sala delle udienze, originariamente il luogo dove si amministrava la giustizia.

61. condecientemente: "con il decoro adeguato".

65 mio, e che io nacqui per lui⁶²; dove io non mi vergogno parlare con loro, e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità⁶³ mi rispondono; e non sento per 4 ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce⁶⁴ la morte: tutto mi trasferisco in loro⁶⁵. E perché Dante dice che non fa scienza senza lo ritenere lo avere inteso⁶⁶, io ho notato quello di che per la loro conversazione ho fatto capitale⁶⁷, e composto uno opuscolo *De principatibus*⁶⁸, dove io mi profondo quanto io posso nelle cogitazioni di questo subbietto⁶⁹, disputando⁷⁰ che cosa è principato, di quale spezie sono, come e' si acquistano, come e' si mantengono, perché e' si perdono. E se vi piacque mai alcuno mio ghiribizo⁷¹, questo non vi doverrebbe dispiacere; et a un principe, e massime⁷² a un principe nuovo, doverrebbe essere accetto⁷³, però⁷⁴ io lo indirizzo alla Magnificenza di Giuliano⁷⁵. Filippo Casavecchia l'ha visto; vi potrà ragguagliare in parte e della cosa in sé, e de' ragionamenti ho auto seco⁷⁶, ancor che tuttavolta io l'ingrasso e ripulisco⁷⁷.

75 Voi vorresti, magnifico ambasciadore, che io lasciassi questa vita e venissi a godere con voi la vostra⁷⁸. Io lo farò in ogni modo⁷⁹, ma quello che mi tenta⁸⁰ ora è certe mia faccende che fra 6 settimane l'arò fatte. Quello che mi fa stare dubbio è che sono costì quelli Soderini⁸¹, e quali io sarei forzato, venendo costì, vitarli e parlar loro⁸².
80 Dubiterei che alla tornata mia io non credessi scavalcare a casa, e scavalcassi nel Bargello⁸³, perché, ancora che questo stato abbi grandissimi fondamenti e gran securtà, tamen egli è nuovo, e per questo sospettoso⁸⁴, né ci manca de' saccenti, che, per parere come Pagolo Bertini, metterebbero altri a scotto, e lascierebbono el pensiero a

62. mi pasco ... lui: "mi nutro di quel cibo che è il solo che mi si addice e per cui sono nato". Si allude alle letture storiche e politiche sui testi classici. La metafora della cultura come cibo è diffusa già in età medievale, si pensi al tema del banchetto del sapere evocato nel *Convivio* di Dante.

63. umanità: "benevolenza". Ma è anche l'*humanitas* come patrimonio trasmesso dalle *humanae litterae*.

64. sbigottisce: "spaventa".

65. tutto ... loro: "mi immergo totalmente nel loro mondo [degli antichi]".

66. perché Dante ... inteso: "poiché Dante afferma che non si costruisce nessuna sapienza senza memorizzare ciò che si è compreso". Qui Machiavelli parafrasa i versi 41-42 del canto V del *Paradiso*.

67. ho notato ... capitale: "ho annotato quelle conoscenze di cui ho fatto tesoro (*capitale*) nella conversazione con gli antichi (*loro*)".

68. De principatibus: è il titolo latino originale del *Principe*.

69. dove ... subbietto: "in cui io approfondisco per quanto posso le riflessioni (*cogitazioni*) su questo tema (*subbietto*)".

70. disputando: "discutendo su".

71. ghiribizo: "estrosità", "divagazione". È il termine con cui Machiavelli spesso indica le sue osservazioni politiche per sottolinearne il carattere asistemático o di appunto privato. In rapporto al *Principe* il termine è usato come una formula di ironia e di opportuna modestia.

72. massime: "soprattutto", latinismo da *maxime*.

73. accetto: "gradito".

74. però: "perciò".

75. Giuliano: Giuliano de' Medici, terzo-genito di Lorenzo il Magnifico, rientrato a Firenze nel 1512 dopo la caduta della repubblica, morì nel 1516. Il *principe* venne dunque dedicato a Lorenzo de' Medici il Giovane, figlio di Piero, nipote di Giuliano, in seguito nominato duca di Urbino da papa Leone X.

76. ragguagliare ... seco: "dare altre informazioni sull'opera e sulle discussioni nel merito che ho avuto (*auto*) con lui (*seco*)".

77. ancor ... ripulisco: "per quanto io la stia ampliando e refinendo continuamente".

78. che io ... vostra: "che io lasciassi

questa mia vita per trasferirmi da voi [a Roma] e godere di una condizione migliore".

79. in ogni modo: "senz'altro".

80. mi tenta: "mi trattiene".

81. sono ... Soderini: "sono lì [a Roma] quei Soderini". Si tratta dell'ex gonfaloniere della Repubblica fiorentina Pier Soderini e del fratello, il cardinale Francesco Soderini. Essi rappresentano le compromettenti frequentazioni politiche del passato, attualmente molto pericolose.

82. e quali ... loro: "ai quali (*e quali*) sarei costretto, venendo lì, a fare visita (*visitarli*) e a parlare".

83. Dubiterei ... Bargello: "avrei paura che, al mio ritorno (*alla tornata mia*), pensando di arrivare a casa, mi capitasse di finire direttamente in prigione (*Bargello*)". *Scavalcare* significa letteralmente "scendere da cavallo". Il Palazzo del Bargello era il palazzo di giustizia di Firenze.

84. perché ... sospettoso: "perché questo stato [la Firenze retta nuovamente dai Medici], per quanto abbia solidi fondamenti e grande sicurezza (*securtà*), tuttavia (*tamen*) è nuovo e per questo pieno di sospetti".

85 me⁸⁵. Pregovi mi solviate⁸⁶ questa paura, e poi verrò infra el tempo detto⁸⁷ a trovarvi a ogni modo.

Io ho ragionato con Filippo di questo mio opuscolo, se gli era ben darlo o non lo dare⁸⁸; e, sendo ben darlo, se gli era bene che io lo portassi, o che io ve lo mandassi⁸⁹. El non lo dare mi faceva dubitare che da Giuliano e' non fussi, non ch'altro, letto, e che questo Ardinghelli si facessi onore di questa ultima mia fatica⁹⁰. El darlo mi faceva la necessità che mi caccia⁹¹, perché io mi logoro, e lungo tempo non posso star così che io non diventi per povertà contennendo⁹², appresso al desiderio arei che questi signori Medici mi cominciassino adoperare, se dovessero cominciare a farmi voltolare un sasso⁹³; perché, se poi io non me gli guadagnassi, io mi dorrei di me⁹⁴; e per questa cosa, quando la fussi letta, si vedrebbe che quindici anni che io sono stato a studio all'arte dello stato, non gl'ho né dormiti né giuocati⁹⁵; e doverrebbe ciascheduno aver caro servirsi d'uno che alle spese d'altri fussi pieno di esperienza⁹⁶. E della fede⁹⁷ mia non si doverrebbe dubitare, perché avendo sempre osservato la fede, io non debbo imparare⁹⁸ ora a romperla; e chi è stato fedele e buono 43 anni, che io ho, non debbe potere mutare natura⁹⁹; e della fede e della bontà mia ne è testimonio la povertà mia¹⁰⁰.

Desidererei adunque che voi ancora mi scrivessi quello che sopra questa materia vi paia¹⁰¹, et a voi raccomandando. Sis felix¹⁰².

Die X decembris 1513¹⁰³.

Niccolò Machiavelli
in Firenze

N. Machiavelli, *Lettere*, in *Opere*, vol. 2, a cura di C. Vivanti, Einaudi, Biblioteca della Pléiade, Torino 2005

85. né ci manca ... a me: "né mancano gli zelanti (*saccenti*), che per mettersi in mostra (*parere*) come fa Paolo Bertini, inviterebbero gli altri a pranzo e lascerebbero da pagare a me". Machiavelli allude alla difficile situazione politica di Firenze, dove sono tanti gli opportunisti e i delatori che, per mettersi in mostra e guadagnare il favore dei nuovi signori, non si farebbero scrupolo di metterlo in difficoltà. Paolo Bertini è un personaggio non altrimenti conosciuto.

86. mi solviate: "mi liberiate da".

87. infra ... detto: "entro il periodo che vi ho detto". Sono le sei settimane di cui ha parlato prima.

88. se gli era ... dare: "se era opportuno presentarlo [a Giuliano] o non presentarlo".

89. e, sendo ... mandassi: "ed essendo opportuno presentarglielo, se era bene che glielo portassi personalmente oppure che glielo inviassi".

90. El non ... fatica: "il non darglielo di persona mi faceva temere che Giuliano

non lo avrebbe nemmeno letto e che questo Ardinghelli si appropriasse del merito di questa mia ultima fatica". Filippo Ardinghelli era segretario personale di papa Leone X.

91. El darlo ... caccia: "a presentarlo mi spingeva la necessità economica che mi perseguita (*caccia*)".

92. mi logoro ... contennendo: "mi consumo e non posso rimanere a lungo in questa condizione senza ridurmi a essere oggetto di disprezzo (*contennendo*, latinismo da *contemnendum*, "da disprezzare") per la mia povertà".

93. appresso ... sasso: "oltre al desiderio che avrei che questi signori Medici cominciassero a servirsi di me, anche solo se dovessero cominciare con il farmi rotolare un sasso".

94. se poi ... me: "se poi io non sapessi guadagnarmi la loro stima, mi dovrei dolere di me".

95. e per ... giuocati: "e attraverso quest'opera (*per questa cosa*), nel momento in cui venisse letta, si vedrebbe che i

quindici anni che ho trascorso al servizio dello stato non li ho sprecati inutilmente (*né dormiti né giuocati*)".

96. e doverrebbe ... esperienza: "e ognuno dovrebbe essere contento di avvalersi di chi ha acquistato tanta esperienza al servizio di un precedente potere politico". Machiavelli sostiene che i Medici dovrebbero servirsi di lui anche se ha svolto i suoi incarichi politici sotto la Repubblica fiorentina.

97. fede: "lealtà".

98. non debbo imparare: "non può essere che io impari".

99. non debbe ... natura: "non può cambiare la propria natura".

100. e della ... mia: "e la mia povertà testimonia la mia lealtà e la mia onestà".

101. quello che ... paia: "ciò che pensate (*vi paia*) su questo argomento".

102. Sis felix: formula augurale di congedo, analoga al nostro "stammi bene", letteralmente: "sii felice".

103. Die ... 1513: "il giorno 10 dicembre 1513".

ANALISI DEL TESTO

COMPRENSIONE Confinato in campagna, Machiavelli si rallegra di aver finalmente ricevuto la lettera dell'amico **Francesco Vettori**, di cui temeva di aver perduto la confidenza e la fiducia. Mentre si dichiara rassegnato a sopportare le avversità della sorte, descrive gli **svaghi modesti** e le occupazioni del suo **soggiorno all'Albergaccio**. La giornata, trascorsa fra le attività connesse alla proprietà di un bosco, la caccia, le chiacchiere e le litigiose partite a carte all'osteria, si conclude con le **ore dedicate allo studio e alla lettura dei classici**, che riscattano le miserie della quotidianità. Frutto di quelle letture è la composizione dell'opuscolo *De principatibus*: in esso Machiavelli afferma di avere concentrato il frutto di 15 anni di esperienza politica e si augura che i **Medici** sappiano e vogliano approfittarne.

■ Resistere alla fortuna

L'inizio e la conclusione della lettera descrivono una **situazione personale difficile e potenzialmente pericolosa**: Machiavelli sa di essere sotto la sorveglianza delle autorità e che è molto facile compromettere se stesso e gli amici anche solo pronunciando o scrivendo parole imprudenti e indiscrete. Queste considerazioni amaramente realistiche si inquadrano in una **riflessione generale sul tema della fortuna** che tanto spazio avrà nelle sue opere politiche: quando la sorte è avversa, è del tutto inutile e controproducente tentare di opporsi a essa. Meglio aspettare l'**occasione di tempi migliori** e tenersi pronti per quando sarà di nuovo possibile mettere la propria esperienza a servizio dei signori di Firenze (rr. 13-17).

In questa cornice, che unisce valutazione obiettiva dei fatti e riflessioni morali di carattere generale, si collocano le **due sezioni centrali** della lettera, contrapposte per argomento e scelte stilistiche. La prima consiste nella **rappresentazione vivace e teatrale di un mondo rustico e popolare**, tra strada e osteria, fatto di boscaioli, mugnai e contadini. Qui Machiavelli si avvale dell'**ironia** e mette in scena se stesso come personaggio di una farsa, all'apparenza perfettamente a suo agio in una realtà abbruttita da litigi e miseria.

La seconda sezione ci mostra però che, accanto all'ambiente quotidiano e popolare, c'è anche un altro mondo, isolato dall'ambiente esterno e in contrasto con esso: il **mondo dello scrittoio** (r. 58), lo spazio dedicato agli studi che rappresenta, in fondo, un altro modo per resistere alla fortuna avversa. All'universo silenzioso e nobile della **cultura antica** si accede attraverso la lettura dei libri, dopo aver recuperato il decoro necessario dei gesti e delle parole. La metafora dei *panni reali e curiali* (rr. 59-60) indossati per entrare finalmente nel regno degli antichi scrittori allude simbolicamente alla **riconquista della propria umanità**, perché solo la cultura può restituire l'essere umano a se stesso.

■ Il dialogo con gli antichi

Se il rischio è perdersi in una dimensione ferina, la salvezza può essere trovata nel **colloquio con gli antichi**, sempre disponibili a una risposta dettata dai valori dell'*umanità* (r. 63), che diventa alimento dell'anima. Si tratta di un **topos** tra i più rappresentativi della cultura dell'**Umanesimo**, di cui Machiavelli qui si rivela erede: i classici parlano alle persone, al di là del tempo, dei grandi temi che le riguardano, proponendogli **risposte perennemente valide** se, attraverso la lettura, esse sono in grado di dialogare con loro.

Lo stile reso solenne dal **climax ascendente** – *non sento per 4 ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte* (rr. 64-65) – prepara l'annuncio dell'opera che rappresenta il **nesso tra quel passato e il presente della riflessione politica**. Il trattato del *Principe* appare infatti come il frutto tangibile di quella “conversazione” con gli antichi che è – letteralmente – uno stare insieme che supera la distanza del tempo perché è mediato dalle parole.

Il mito di Sisifo

■ La fatica del politico

Nel gioco di specchi dell'ironia, il nuovo libro è presentato come un semplice **ghiribizo** (r. 71), il passatempo di una mente eccentrica e bisognosa di distrazioni. Al tempo stesso, però, Machiavelli rivendica orgogliosamente di avervi raccolto il **frutto dei suoi studi e della sua lunga esperienza pubblica**, e dunque auspica che quel piccolo ma prezioso manuale gli possa consentire di rimettersi in gioco presso i Medici e di **ritornare alla politica attiva**, anche se si trattasse soltanto del compito di far *voltolare un sasso* (rr. 92-93).

Questa espressione fa riferimento al **mito di Sisifo**, condannato dagli dèi per la sua tracotanza a spingere in eterno un masso enorme sulla cima di un monte per vederlo poi di nuovo precipitare a valle. Metafora della **fatica inutile**, il mito viene qui riproposto nella forma di un'**espressione proverbiale e popolare** che cela tuttavia una stratificazione di **riferimenti culturali**: primo fra tutti quello al poema *De rerum natura* di **Lucrezio** (III, vv. 995-1002), dove il mito di Sisifo vale come paradigma della **vanità dell'ambizione politica**.

Machiavelli sa bene, per averlo sperimentato, che l'impegno politico può rivelarsi inutile e pericoloso per chi lo pratica, ma in lui prevale la tensione della volontà, la **scelta dell'azione**, una sfida alla sorte avversa che interroga anche il lettore di oggi, spesso scettico e lontano dalla politica. Le delusioni della vita pubblica sono certe e inevitabili, così come la necessità di scendere a compromessi anche dolorosi, ma questo non basta a incrinare la volontà di agire di chi ha in sé il **desiderio di contribuire a costruire il bene comune**. La politica potrebbe ancora essere un'attività nobile e, se ispirata a principi di integrità morale, può convertirsi in vera **passione civile**.



PER SVILUPPARE LE COMPETENZE

LABORATORIO
INTERATTIVO
NEL LIBRO DIGITALE

COMPRENSIONE E ANALISI

- 1. SINTESI** Suddividi il testo in sequenze e riassumi il contenuto in circa 30 parole per ciascuna.
- 2. LINGUA E STILE** Nella lettera si contrappone la realtà quotidiana allo spazio intellettuale dello *scrittoio* (r. 58), luogo della lettura e della scrittura. Individua i vocaboli che definiscono i due ambiti e inseriscili in una tabella. Qual è a tuo avviso il significato di tale alternanza di stile e registro?

INTERPRETAZIONE

- 3.** Machiavelli propone nel testo un proprio **autoritratto**, filtrandolo attraverso l'ironia. Indica i passaggi nei quali questa **riduzione autoironica** emerge con maggiore evidenza. Spiega poi quali sono, a tuo parere, le motivazioni che inducono Machiavelli a presentarsi al lettore in questo modo.



LIFE SKILLS

L'INTELLIGENZA
DELLE EMOZIONI

- 4.** Machiavelli presenta la lettura come un **dialogo con gli autori antichi** che gli consente di sollevarsi dalla miseria della sua presente condizione. Leggi le seguenti considerazioni proposte dallo storico della lingua italiana Gian Luigi Beccaria e illustra, portando esempi tratti dalla tua esperienza, cosa rappresenta per te la **lettura**.

« Grazie ai libri riusciamo a vivere non esclusivamente l'immediato presente. Non restiamo imprigionati nelle sue maglie. Il libro è il pensiero vivente di una persona, separata da noi dallo spazio del tempo, e ci parla. Alla memoria personale aggiungiamo la memoria collettiva, e l'intrico delle due «allunga la nostra vita, sia pure all'indietro [...]». [...] Gli uomini passano, i monumenti cadono in rovina, ma tutto ciò che l'umanità ha pensato, concretizzato, fantasticato, sentito e intuito sta nei libri. »

G.L. Beccaria, *Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi*, Garzanti, Milano 2006



GIUSEPPE UNGARETTI

I fiumi

da *L'allegria (Il porto sepolto)*

Il testo, che si distingue dagli altri della raccolta per la notevole lunghezza, è uno dei più riusciti e famosi. Lo stesso Ungaretti gli riconosce un'importanza particolare nelle note all'edizione del 1969, in cui scrive: «è il vero momento nel quale la mia poesia prende insieme a me chiara coscienza di sé».

Metro: versi liberi

*Cotici*¹ il 16 agosto 1916

Mi tengo a quest'albero mutilato²
 abbandonato in questa dolina³
 che ha il languore⁴
 di un circo

5 prima o dopo lo spettacolo
 e guardo
 il passaggio quieto
 delle nuvole sulla luna

10 Stamani mi sono disteso
 in un'urna d'acqua⁵
 e come una reliquia
 ho riposato

15 L'Isonzo⁶ scorrendo
 mi levigava
 come un suo sasso

Ho tirato su
 le mie quattro ossa
 e me ne sono andato
 come un acrobata
 20 sull'acqua

Mi sono accoccolato
 vicino ai miei panni
 sudici di guerra
 e come un beduino
 25 mi sono chinato a ricevere
 il sole

Questo è l'Isonzo
 e qui meglio
 mi sono riconosciuto
 30 una docile fibra
 dell'universo

1. Cotici: paese non lontano da San Martino del Carso.
2. mutilato: "reciso dai colpi d'arma da fuoco".
3. dolina: conca circolare che si crea sui terreni costituiti da rocce calcaree. Durante le precipitazioni si riempie di pioggia sino a formare un piccolo lago, ma con il tempo il fondo permeabile scarica l'acqua nelle cavità sotterranee.
4. languore: un senso di tristezza che si manifesta anche con fiacchezza fisica.
5. urna d'acqua: la dolina.
6. Isonzo: fiume che scorre attraverso il Carso, sul teatro di guerra.



Il mio supplizio
 è quando
 non mi credo
 35 in armonia

Ma quelle occulte
 mani
 che m'intridono⁷
 mi regalano
 40 la rara
 felicità

Ho ripassato⁸
 le epoche
 della mia vita

45 Questi sono
 i miei fiumi

Questo è il Serchio⁹
 al quale hanno attinto
 duemil'anni forse
 50 di gente mia campagnola
 e mio padre e mia madre

Questo è il Nilo
 che mi ha visto
 nascere e crescere
 55 e ardere d'inconsapevolezza¹⁰
 nelle estese pianure

Questa è la Senna
 e in quel suo torbido
 mi sono rimescolato
 60 e mi sono conosciuto¹¹

Questi sono i miei fiumi
 contati¹² nell'Isonzo

Questa è la mia nostalgia
 che in ognuno
 65 mi traspare¹³
 ora ch'è notte
 che la mia vita mi pare
 una corolla
 di tenebre

G. Ungaretti, *Vita d'un uomo.*
Tutte le poesie, cit.

7. Ma quelle... m'intridono: l'acqua accarezza il corpo del poeta come se avesse mani.
8. ripassato: "ripercorso con il ricordo".
9. Serchio: fiume che scorre vicino a Lucca, terra di origine dei genitori del poeta.
10. ardere d'inconsapevolezza: "bruciare delle passioni inconsapevoli tipiche dell'adolescenza".
11. mi sono rimescolato ... conosciuto: il poeta si è immerso nella tumultuosa vita affettiva e artistica incontrata a Parigi, e passando attraverso queste esperienze ha compreso chi è.
12. contati: "rievocati uno dopo l'altro".
13. Questa ... mi traspare: a ognuno di questi fiumi, per quanto lontani, il poeta è unito da un legame di affetto.

ANALISI DEL TESTO

COMPRENSIONE Il soldato Ungaretti si trova in un momento di **pausa dalla battaglia**. È una notte tranquilla illuminata dalla luna, ma lo scenario porta su di sé le tracce degli scontri recenti. La **conca carsica** in cui il poeta si adagia comunica un senso di **quieta tristezza**, carica della **violenza** che si è verificata lì in precedenza e che sicuramente tornerà a scatenarsi tra poco. Tale atmosfera desolata assomiglia a quella del **circo** nei momenti in cui non c'è lo scintillante fragore dello spettacolo. Quella mattina, quando è sceso in una pozza d'acqua per lavarsi, il poeta si è reso conto di essere un **prezioso frammento di umanità scampato alla morte** (*reliquia*, v. 11) e ha lasciato che il fiume avesse su di lui lo stesso effetto levigante che ha sui ciottoli del fondale, riportandolo alla purezza delle cose essenziali. Poi è alzato, ha attraversato la superficie d'acqua saltando da un sasso all'altro con l'agilità di un acrobata e ha disteso il corpo pulito accanto alla divisa sporca per asciugarsi al sole. È allora che ha avuto la percezione tangibile della **fratellanza** che unisce tutti gli **esseri viventi** e del **tormento** che prova quando si trova in **conflitto** con il resto del creato. Ma quello non è stato un momento così: l'immersione nell'acqua gli ha donato un improvviso senso di **felicità**. Nella calma sono fluiti liberamente i ricordi del **nomadismo** che ha caratterizzato la sua esistenza e nell'Isonzo ha ritrovato tutti gli altri fiumi che sono stati importanti per definire la sua **identità**. Per ognuno di essi prova **nostalgia**, perché potrebbe non vederli mai più, data la **precarietà del destino** di un uomo **al fronte**.

■ Una "carta d'identità" scritta attraverso i fiumi

«Il fiume è dentro di noi» ha affermato il poeta Thomas S. Eliot (► p. 442); tutte le grandi città della storia sono state costruite lungo un fiume. Non è quindi strano che Ungaretti decida di scrivere una sorta di **autobiografia poetica** ricordando i quattro corsi d'acqua che hanno accompagnato i suoi principali trasferimenti. Cronologicamente il primo è il **Serchio**, perché da Lucca provenivano i suoi genitori; seguono il **Nilo**, che l'ha visto *nascere e crescere* (v. 54) ad Alessandria, e la **Senna**. Quest'ultima è definita "torbida" non soltanto perché all'interno di una metropoli l'acqua di un fiume non può essere limpida e pulita, ma soprattutto perché il periodo parigino è stato per Ungaretti il momento della **formazione culturale**, una fase **complicata** e confusa, in cui era sottoposto alle diverse influenze dei filosofi e degli artisti con cui entrava in contatto. Tutti questi fiumi tornano alla mente del poeta nel momento in cui si trova a contatto con l'**Isonzo**, un fiume lungo il quale passa il confine italo-austriaco **consacrato dal sangue dei giovani** che vi cadono a schiere durante gli scontri.

Di qui l'atmosfera religiosa che permea tutta la **prima parte**: per il bacino d'acqua in cui si immerge il poeta usa la parola *urna* (v. 10), ovvero il recipiente in cui si conservano le ceneri dei defunti, e lui stesso si definisce *reliquia* (v. 11) quando è accoccolato ad asciugarsi al sole; e si paragona a uno dei tanti nomadi (*beduino*, v. 24) che durante la sua giovinezza egiziana ha visto prostrati per la preghiera islamica.

■ La felicità dell'armonia

Fa parte del clima religioso del testo il senso di **comunione con l'universo** che il poeta prova in questo raro momento di calma. Una fratellanza che sente nei confronti non soltanto degli **altri individui**, ma anche degli elementi della **natura**. Il **paesaggio** è infatti fortemente **umanizzato**: l'albero del primo verso è *mutolato* come un soldato ferito e la dolina gli ricorda l'attività tutta umana del circo. Al verso 15, d'altronde, è l'essere umano a essere paragonato a un sasso e negli ultimi due versi la vita diventa **una corolla / di tenebre**. Questa intensa espressione, che utilizza in modo efficacissimo la tecnica analogica tipica del Simbolismo, non può essere parafrasata in poche parole: il termine *corolla* associa l'esistenza umana alla **bellezza effimera** del fiore, ma contiene anche l'idea della **circolarità**, trasformando la vita in una piccola luce, tutt'intorno circondata dalle *tenebre* della morte. È stato notato che il motivo dell'armonia, esplicitato nella sesta e settima strofa, è legato alla teoria dell'**unanimismo** del

Una fratellanza universale

Un'intensa analogia

Il valore della solidarietà

poeta socialista francese Jules **Romains** (1885-1972; la sua raccolta *La vie unanime*, "La vita unanime", è del 1908), secondo la quale la persona si realizza soltanto fondendosi in comunione psichica con l'ambiente e con gli altri. Di certo per Ungaretti non si tratta di un debito culturale, ma di una verità confermata dall'**esperienza**: ha visto con i suoi occhi sia i massacri che derivano da una situazione di conflitto, sia le manifestazioni di aiuto reciproco che si verificano tra commilitoni. Se esiste una **possibilità di sopravvivere** al fronte, questa si trova infatti nella solidarietà, come si evince anche da un altro testo del *Porto sepolto*, nel quale i soldati del medesimo reggimento vengono definiti «**Fratelli**» (► T6, p. 338).



PER SVILUPPARE LE COMPETENZE

LABORATORIO
INTERATTIVO
NEL LIBRO DIGITALE

COMPRENSIONE E ANALISI

1. Spiega il valore esistenziale che Ungaretti attribuisce ai quattro fiumi evocati nella poesia.
2. Nella lirica alcune immagini che rinviano a idee di morte, desolazione e squalore si alternano ad altre che alludono invece alla vita e alla rigenerazione, e alla sfera del sacro. Rintracciale nel testo e spiega qual è per il poeta il significato profondo dell'esperienza dell'immersione nell'acqua dell'Isonzo.
3. **LINGUA E STILE** A partire dal verso 45 le strofe vengono scandite dall'anafora del pronome dimostrativo (*Questi*, vv. 45 e 61; *Questo*, vv. 47 e 52; *Questa*, vv. 57 e 63). Quale senso può conferire tale figura retorica alla conclusione del testo?

INTERPRETAZIONE

4. Rifletti sull'immagine del *languore* / *di un circo* / *prima o dopo lo spettacolo* (vv. 3-5) e su quella successiva dell'*acrobata* / *sull'acqua* (vv. 19-20). Che cosa le lega? Da quale particolare ha probabilmente origine l'analogia proposta da Ungaretti?



LIFE SKILLS



L'INTELLIGENZA
DELLE EMOZIONI

5. Nella vita delle persone, a volte un luogo in cui si è vissuti, un edificio che si è visitato o un paesaggio che si è contemplato in un particolare stato emotivo diviene un "**luogo del cuore**", di cui si conserverà sempre il **ricordo** e che racconterà sempre qualcosa della nostra vita trascorsa. È accaduto anche a te? Raccontalo in un testo di circa 100 parole.



Renzo Cremante

IL PRIMATO DEL TESTO

In principio era il testo

Fra i criteri di più immediata riconoscibilità che hanno orientato fin dall'inizio i curatori di *Se tu segui tua stella* segnalerei senz'altro il fatto che per le opere maggiori dei nostri classici – dalla *Vita nova* a *Se questo è un uomo* – i testi antologizzati, con l'indispensabile complemento dei commenti e delle relative analisi, precedono di norma (introdotti solo da una breve e referenziale parte di *Informazioni sull'opera*) la sezione dedicata all'*Interpretazione dell'opera*, anziché seguirla, come generalmente accade, per antica consuetudine, nelle letterature per la scuola. Una consuetudine che risale al passato, non soltanto remoto, di una manualistica che per lungo tempo, fino più o meno a mezzo secolo fa, ha preferito disgiungere, tenere fisicamente e però anche gerarchicamente separate la parte della storia della letteratura, alla quale riservare la precedenza, da quella della lettura dei testi.

Che in *Se tu segui tua stella* non si tratti di una bizzarria, di un espediente estemporaneo o puramente meccanico, dovrebbe risultare del tutto manifesto. Nella fattispecie, almeno, dell'apprendistato scolastico, la scelta, niente affatto scontata, risponde a una consapevole, meditata intenzione di ordine metodologico, così da suggerire anche per l'occhio, attraverso la *dispositio* delle parti, il primato – o si dica, se si preferisce, il punto di partenza, la centralità – del testo: un primato, si badi bene, che pure non intende assolu-

tamente mettere fuori gioco né la persona dell'autore né il contesto storico, ma approfondirne anzi, *intus et in cute*, la conoscenza e la rete di relazioni. Che poi l'accennato "ribaltamento" dell'ordine tradizionale della trattazione sia stato applicato soltanto alle opere maggiori si spiega con la necessità di far comprendere alle studentesse e agli studenti che un'interpretazione motivata, non fantasiosa, non possa non procedere che da una lettura dell'opera la più ampia possibile, quando non integrale.

Ma importa, ancora, sottolineare, a partire dalla sua peculiare fisionomia formale, linguistica e stilistica, l'autonoma somma di suggestioni e di significati che il testo, "quel" testo, racchiude, ribadire la necessità che l'esercizio interpretativo, qualsiasi esercizio interpretativo che voglia però sottrarsi al rischio ognora incombente dell'improvvisazione e della superficialità, debba misurarsi in primo luogo con l'ascolto diretto della parola scritta. Quanto al termine "ascolto", si vorrebbe, del resto, che esso fosse inteso anche alla lettera, che non andasse trascurata, nella consuetudine di una scuola e di una didattica sempre più aperte alla multimedialità, la pratica della lettura ad alta voce dei testi letterari, né soltanto dei testi poetici, ma anche di quelli in prosa, compresa, ben s'intende, quando sia possibile documentarla e riprodurla, la sempre impressiva e istruttiva lettura dell'autore. Come ha scritto Ezio Raimondi, sulla scorta di una pagina forse dimenticata di Henri Bergson:

È necessario entrare nel testo, sentire le sue cadenze, perché queste fanno parte del così detto “senso” del testo, ne danno la direzione, determinano qualche cosa del suo orizzonte d’attesa.

E ancora:

Il ritmo di una frase è ciò che questa diventa nel respiro del lettore, come dicevano i vecchi studiosi di retorica. Ma per sentire il respiro della frase si deve fare la prova col proprio respiro. [...] In altre parole, leggendo ad alta voce, leggendo con attenzione, non si conosce soltanto il testo, ma i lettori conoscono anche se stessi, come praticanti che danno vita al testo.

Leggere, come io l'intendo... Una lezione di Ezio Raimondi, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano 2009

L'habitus filologico

Il “primato” del testo dovrebbe comechessia favorire l’acquisizione, da parte soprattutto del giovane lettore, di un *habitus* che per comodità possiamo chiamare filologico (oggetto che già alla fine degli anni trenta del secolo scorso occupava la riflessione di Carlo Dionisotti), quale che sia l’ombra di diffidenza e di riserva, quando non di dichiarata, esibita ostilità, che nella comunicazione in generale, e in quella scolastica in particolare, sembra oggi circondare l’etichetta di filologia e del relativo campo semantico, non so se e quanto per effetto, anche, di certo vigente, intimidatorio filologismo autoreferenziale, fine a se stesso, d’impronta altezzosamente accademica o di esasperata schematizzazione digitale. Eppure – non sarà forse inutile ricordarlo – non continuano a rimbalzare, nelle aule scolastiche, nomi di studiosi, italiani e stranieri, che non hanno mai dissimulato la loro primaria professione istituzionale di filologi e che sempre si sono dichiarati tali, da Erich Auerbach a Gianfranco Contini, da Ernst Robert Curtius a Dante Isella,

da Aurelio Roncaglia a Cesare Segre, da Charles Southward Singleton a Leo Spitzer?

La filologia? Non sono pochi oggi a ritenere che la filologia, tanto più quando essa faccia capolino sui banchi di scuola, pur senza dover rinunciare alla sua severa dimensione specialistica e tecnica, anzi proprio per questo, non debba però rimanere circoscritta alla sola ecdotica, alla critica del testo, a quel regolato insieme di norme, di procedimenti, di consecuzioni, di operazioni che presiedono all’accertamento e al traguardo finale dell’edizione così detta, appunto, “critica” di un testo. Non dico altre discipline, come quelle che una volta si definivano “ausiliarie”, ma non dovranno farne parte, a pieno o pienissimo titolo, tanti altri oggetti e operazioni e ambiti? Penso non soltanto, naturalmente, alla storia della tradizione, che solo di riflesso potrà rientrare in una trattazione scolastica, ma anche al commento, alla prosodia e alla metrica, financo, per certi versi, alla traduzione. Senza dimenticare che alla filologia si deve la sopravvivenza delle opere del passato, da un punto di vista ancora più generale saranno intanto da condividere, a mio giudizio, le parole di un filologo romano, Pietro G. Beltrami, il quale, illustrando pianamente anche ai non addetti ai lavori *A che serve un’edizione critica?* (il Mulino, Bologna 2010), ha osservato in via preliminare:

La filologia, particolarmente in quanto si applica alla critica del testo, è un abito mentale, lo stesso per il quale di ciò che ci viene detto o che ci viene fatto leggere ci domandiamo o dovremmo domandarci come l’abbia saputo chi ce lo dice [...]; una specie di igiene mentale contro il presappochismo e l’indifferenza per i fatti [...] e la degenerazione delle informazioni [...]. In ciò la filologia è una disciplina profondamente educativa.

E in quest’ultimo aggettivo mi piacerebbe comprendere anche la lezione sempre benefica di sobrietà, di economicità, di precisione, a cominciare dal linguaggio, che il metodo della filologia non può non trasmettere al discorso della critica, tendenzialmente ornato, ridondante, criptico.



Leggere il testo a scuola

Nel ventaglio amplissimo e multiforme delle diverse ipotesi interpretative di un testo letterario, quali che siano l’indirizzo teorico che si preferisca seguire o l’etichetta che si intenda appiccicare all’esercizio della critica, la si chiami sociologica o storicistica o simbolica o tematica o psicanalitica o stilistica o formalistica o semiologica o come diamine si voglia, sarà pur necessario che essa si applichi, ogni volta, a un oggetto concreto e imprescindibile, a un esemplare specifico e determinato. «Tutti i metodi sono buoni quando sono buoni» recita una massima, solo in apparenza tautologica, che Gianfranco Contini, riferendola alla critica letteraria e facendola propria, amava citare assegnandone la paternità a Benedetto Croce. Sulla medesima lunghezza d’onda, un altro sommo filologo della seconda metà del secolo che abbiamo alle spalle, Giuseppe Billanovich, concludeva con una lapidaria, tagliente, è il caso di dirlo, metafora una sua luminosa prolusione friburghese: «Ogni coltello

è un buon coltello: purché tagli» (*I primi umanisti e le traduzioni dei classici latini*, in *Petrarca e il primo umanesimo*, Antenore, Padova 1996). Ebbene, perché tagli, verrebbe fatto di aggiungere al nostro proposito, il coltello di cui ci serviamo per tagliare a fette e dunque per interpretare non superficialmente un testo letterario, per sviscerarne il senso, andrà pur sempre affilato e riaffilato sulla dura cote della filologia. È l’abito filologico, come lo abbiamo chiamato, che consente, per esempio, tanto al docente quanto al discente, di verificare la maggiore o minore credibilità di questa o di quella ipotesi critica, di misurarne l’eventuale esuberanza di incontrollata soggettività, per non dire di superfluità o di retorica, di smascherare, com’è sempre doveroso, le chiacchiere, di distinguere (*distingue frequenter*) il certo dal probabile e il probabile dal possibile, di evitare, come si dice, di prendere lucciole per lanterne o fischii per fiaschi ecc.

Un altro utile strumento, purché lo si usi con ragionevole giudizio, che la scienza filologica offre al mondo



della scuola, la quale potrebbe forse servirsene con profitto anche maggiore, è quello della così detta filologia d'autore (o "critica degli scartafacci" o delle varianti, o critica genetica). Per estrarre un solo esempio dal nostro manuale, l'analisi, condotta sulla base dell'autografo napoletano, del verso d'apertura dell'idillio leopardiano *La sera del dì di festa*, il passaggio, cioè, da «Oimè, chiara è la notte» della prima stesura a «Dolce e chiara è la notte» della redazione definitiva, permette alla curatrice di andare subito al cuore dell'interpretazione, cogliendo con tutta evidenza nella correzione il segnale fondamentale, che impronta l'intero idillio, della «disarmonia tra la serenità del bel notturno e la turbata condizione interiore del poeta». La filologia d'autore, oltre tutto, può anche contribuire, per la sua parte, a rimuovere il testo letterario dal cielo dell'astrazione, a sottrarlo a quella sorta di immobilità, di immutabilità, e dunque a quell'aura di sacralità che agli occhi del giovane lettore sembrano di norma circondarlo, di seguirne, invece, il processo, anche materiale, di elaborazione, di

«restituire alla poesia il suo nobilissimo volto umano e la sua vera "storicità"» (L. Caretti, *Filologia e critica*, in *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1976).

Dalla parafrasi al commento

Il ruolo che *Se tu segui tua stella* ha assegnato alle note di commento nella struttura e nell'economia del lavoro implica, naturalmente, una moltiplicata attenzione per gli aspetti formali, e prima di tutto linguistici, del testo. Non sono il solo a credere che di lingua, di linguistica, di storia della lingua italiana, non se ne faccia mai abbastanza, comunque sia, in ogni ordine e grado di scuola. A questo proposito, il nostro manuale molto si avvantaggia, a mio giudizio, della presenza di 15 originali *Intertest*i, come sono stati chiamati, affidandone la confezione a uno specialista dell'autorità di Giuseppe Patota, dedicati, *per exempla*, sia ad

alcuni aspetti e momenti cruciali della così detta questione della lingua, dai primi passi del volgare a oggi, sia all'illustrazione particolare della lingua e dello stile di alcune opere capitali della storia letteraria e del curriculum scolastico, dal *Cantico di Frate Sole* alla *Commedia*, al *Decameron*, al *Principe* (ma anche della lingua della musica e del teatro di Metastasio e Goldoni), sia ancora alla funzione distintiva del dialetto, analizzata dalle vette dell'esperienza poetica di Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli. La geografia della lingua, del resto, non è meno importante di quella politica per comprendere alcuni dominanti caratteri distintivi della storia della letteratura italiana.

Altrettanto utili potranno risultare i richiami costanti a un'altra disciplina tecnica come la metrica, la cui efficacia didattica è forse ancora in parte, a mio giudizio, da esplorare: dalle essenziali didascalie relative agli schemi metrici che introducono tutti i testi in versi antologizzati (e che l'insegnante saprà trasformare in ritmi e misure per l'orecchio – «Orecchio ama pla-

cato / La musa» (G. Parini, *La recita dei versi*, vv. 37-38) – del lettore), alle sparse osservazioni dislocate nelle note di commento e nelle analisi (ma anche, per esempio, in più d'una pagina critica), alle sobrie voci raccolte nel *Dizionario linguistico e letterario* che chiude ciascun volume, al *Piccolo manuale di metrica* dislocato nei contenuti digitali integrativi. Ho sempre pensato che, di là dalla fondamentale dimensione storica, anche una componente ludica, fra computo e orecchio, fra suono e senso, potrebbe vantaggiosamente accompagnare, a scuola, lo studio della versificazione e delle forme metriche.

Alla preminenza del testo corrisponde la particolare attenzione ugualmente riservata alle note di commento. Delegando, nell'architettura del manuale, alla posposta sezione (*Interpretazione dell'opera*) lo spazio della riflessione e dell'analisi propriamente critica e interpretativa, come anche di eventuali spunti di intertestualità e di intratestualità, le note di commento, pur dovendo comprendere le indispensabili



delucidazioni di tipo storico e culturale, sono prima di tutto esplicative del senso letterale dei vocaboli e, come tali, hanno dovuto indugiare alquanto e tenere inevitabilmente conto delle diminuite competenze e crescenti difficoltà che oppongono il giovane lettore di oggi all'intelligenza degli usi linguistici del passato, anche recente. Ma proprio l'esperienza di questo manuale permette di affermare che il commento linguistico di un testo poetico, per esempio, della contemporaneità non sia, talora, poi tanto meno complicato, poniamo, di quello di un testo dei primi secoli.

Sull'importanza e il significato, infine, che un'operazione «umile ma non pedestre» quale la parafrasi assume nella pratica dell'insegnamento non occorrerà insistere: basti, qui, rimandare alle pagine che all'argomento ha dedicato, con la consueta lucidità, Luca Serianni, per esempio nella sua fortunata ricognizione dei tratti distintivi degli «italiani scritti». Epperciò, personalmente, non posso non lamentare

che la parafrasi sia di solito esclusa dalla prassi e dalla consuetudine degli studi universitari. D'altro canto, la riformulazione o riscrittura del testo di partenza, che la parafrasi richiede, l'appianamento delle difficoltà lessicali, semantiche e, più ancora, sintattiche e contenutistiche, ma soprattutto l'«esatta comprensione del testo di partenza in tutti i suoi particolari [...] e la capacità di rendere comprensibile quel testo a un pubblico diverso da quello per il quale è stato concepito», per usare ancora le parole di Serianni, non sono affatto operazioni così semplici e meccaniche come a prima vista potrebbe sembrare (L. Serianni, *Italiani scritti*, il Mulino, Bologna 2023). Senza contare che il giovane lettore, totalmente immerso nella contemporaneità dell'oggi e dei relativi paradigmi culturali, una volta sollecitato a dover fare i conti, *sub specie* linguistica, con la distanza temporale del testo col quale si misura, proprio nella parafrasi potrebbe trovare un valido strumento che lo aiuti a recuperare, almeno in parte, lo smarrito senso della storia.

Il tempo della letteratura

Proprio la distanza temporale, linguistica, culturale che separa il lettore dal testo occupa forse il primo posto fra le questioni preliminari che condizionano oggi la pratica della lettura e si oppongono al suo sviluppo. Uno scrittore lombardo della seconda metà del secolo scorso ha detto una volta che «Ci sono due modi di tradire il passato: accentuare la distanza o sopprimerla» (G. Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi*, Adelphi, Milano 2014). Muovendo da tale considerazione, nell'allestimento di questo manuale la nostra ambizione, chissà se riuscita, è stata duplice: di rinunciare, naturalmente, a qualsivoglia scorciatoia o forzatura attualizzante, di non annullare in nessun modo quella distanza, ben consapevoli come essa sia condizione prima e irrinunciabile di ogni rapporto col passato, con la storia; ma anche, al contempo, di individuare nel testo, a partire dalla sua corretta interpretazione linguistica e formale, ogni possibile sollecitazione che muova, nel giovane lettore, le distinte sfere delle emozioni, da una parte, e dei valori civili dall'altra. Ascoltare la parola di una scrittrice o di uno scrittore del passato, quand'anche remoti, può

infatti aiutare i giovani a conoscere meglio se stessi e il proprio mondo interiore, a conoscersi più in profondità e, non da ultimo, a comprendere che esistono parole più ricche e più duttili per rappresentare se stessi agli altri (come suggerisce la rubrica «Intelligenza delle emozioni», una delle chiavi di lettura del manuale). Ma la familiarità con il testo letterario può diventare altresì una straordinaria palestra per prepararsi a vivere nel mondo, per dotarsi di coordinate civili e politiche che aiutino a orientarsi nelle società sempre più complesse, multiculturali, attraversate da cambiamenti veloci ma talora riconoscibili soltanto a posteriori (aspetti che vengono valorizzati dall'altra chiave di lettura del manuale, quella del «Valore civile della letteratura»). Torniamo, per questa via, al senso e all'identità di un testo o, se vogliamo, ai così detti contenuti. Ma come non essere allora d'accordo, al riguardo, con Pier Vincenzo Mengaldo (*Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Carocci, Roma 2021), quando afferma: «Vale anche per i testi letterari, e soprattutto i poetici, l'aureo detto del grande Henri Focillon che il vero contenuto dell'opera d'arte è la sua forma»?



Renzo Cremante ha insegnato Letteratura italiana nelle Università di Bologna e Pavia, dove è stato direttore del Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, nonché, in qualità di visiting professor, nella Brown University e nell'Universidad de Santiago de Compostela. Filologo e storico della letteratura, i suoi studi abbracciano un ventaglio di temi che va dalla teoria e dall'analisi metrica, alla letteratura e al teatro del Rinascimento, ai giornali eruditi del Settecento, alla letteratura, alla produzione e circolazione libraria e alle istituzioni culturali dell'Ottocento e del Novecento, alla storia degli studi, agli archivi letterari dell'età contemporanea, alla letteratura di massa e di consumo (e in particolare alla letteratura poliziesca).



RIFLETTORI SULL'OPERA

2. Decameron



INFORMAZIONI SULL'OPERA

TESTI
p. 538
INTERPRETAZIONE DELL'OPERA
p. 684



INFORMAZIONI SULL'OPERA

La datazione

Il *Decameron* è una **raccolta di 100 novelle** raccontate da sette fanciulle e tre ragazzi nel corso di **dieci giornate**. Secondo l'ipotesi più attendibile, l'opera fu composta a Firenze **tra il 1349 e il 1353**, all'indomani dell'**epidemia di peste** che aveva colpito l'Europa e anche la città toscana, epidemia di cui lo scrittore parla appunto come di una vicenda ormai conclusa. Boccaccio continuò comunque a lavorarvi fino agli ultimi anni di vita.

Di fondamentale importanza è il **manoscritto autografo** del *Decameron* conservato oggi nella Staatsbibliothek di Berlino, mentre la prima edizione a stampa, benché non datata, è da assegnare verosimilmente al 1470.

Titolo, rubrica e sottotitolo

Il titolo significa letteralmente **“di dieci giornate”** (dal greco *dèka hemeròn*) e sottintende il termine “novelle”. Fu forse ricalcato sul celebre *Hexameron* di sant'Ambrogio, in cui sono descritti i sei giorni della creazione.

Fornisce una spiegazione del titolo la **rubrica iniziale**, che sintetizza la struttura dell'opera: «Comincia il libro chiamato *Decameron*, cognominato [sottotitolato] prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece di dette da sette donne e da tre giovani uomini». Il sottotitolo «prencepe Galeotto» rimanda al **verso dantesco** «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse» (*Inferno*, V, v. 137), che attribuisce il ruolo di intermediario d'amore tra Paolo e Francesca a un libro che i due stavano leggendo insieme «per diletto», cioè traendo piacere dalla lettura, e che li spinse ad abbandonarsi al reciproco amore. Il libro in questione è il **Lancelot**, romanzo francese in prosa del XIII secolo, e nella narrazione dantesca svolge la stessa funzione che nell'opera aveva rivestito il personaggio di Galeotto, favorendo l'amore fra Lancillotto e Ginevra.

Dunque, si suggerisce che anche il *Decameron* eserciterà un **ruolo di mediazione fra lo scrittore e le donne**, il pubblico che Boccaccio elegge a primo destinatario della sua opera, come viene affermato nel *Proemio*. Alle sue lettrici intende infatti offrire qualche «utile consiglio» e un diletto che non condurrà però alla dannazione, come nel caso dei due cognati, ma alla **ricostituzione di un tessuto morale e civile** che la pestilenza aveva lacerato.

«Il prencipe Galeotto»

Il pubblico femminile

La simbologia numerica

Ricapitolando, l'opera è una raccolta di 100 novelle raccontate da dieci giovani nel corso di dieci giornate. È evidente nella scelta di questi numeri e nel loro ricorrere (7+3=10, i novellatori; 10 le giornate; 10x10=100, le novelle) la presenza della **simbologia numerica** cara al **pensiero medievale** sia laico sia religioso. Quest'ultimo, in particolare, risale all'interpretazione delle Sacre Scritture e ai testi dei Padri della Chiesa. Si pensi, per esempio, alla numerologia presente nella *Vita nova* (► p. 233) o nella *Commedia* di Dante (► p. 292).

La cornice narrativa

Quando, dove, come e perché i dieci giovani si dedicano al novellare viene illustrato da Boccaccio in una **cornice narrativa** entro cui si collocano le novelle. Secondo quanto racconta quello che possiamo definire il narratore di primo grado, un **martedì di primavera del 1348**, mentre a Firenze dilaga la peste, **sette giovani donne e tre uomini** si incontrano nella Chiesa di Santa Maria Novella. Una di loro, Pampinea, propone al gruppo di **sottrarsi al contagio** e agli spettacoli di morte che funestano la città, devastata anche da un degrado morale e civile non meno opprimente. Accolta la proposta, i giovani decidono di **ritirarsi nella campagna fiorentina**.

Qui il loro soggiorno, rispettoso del decoro e dell'onestà dei costumi, viene organizzato piacevolmente fra conversazioni, canti, danze e, appunto, il proposito di **raccontare ogni giorno una novella ciascuno** (i giovani della brigata costituiscono quindi dei narratori di secondo grado). Quotidianamente viene poi eletto un re o una regina che stabilisce il **tema della giornata**; solo a uno dei giovani, Dioneo, è consentito di novellare su un tema libero e sempre per ultimo. La permanenza nell'eremo campestre della lieta brigata dura **due intere settimane** a partire dal giorno successivo all'incontro in chiesa, cioè dal mercoledì. Le giornate dedicate alla narrazione si riducono però a dieci, dal momento che l'atto del novellare viene sospeso il venerdì e il sabato, dedicati alla penitenza, alle pratiche devote e alla cura del corpo.

VISUALIZZARE La struttura del Decameron

GIORNATA	RE/REGINA	TEMA
prima	Pampinea	libero
seconda	Filomena	il potere della fortuna nel determinare il lieto fine
terza	Neifile	il potere dell'«industria» (“ingegno”)
quarta	Filostrato	amori infelici
quinta	Fiammetta	amori felici
sesta	Elissa	l'efficacia dei motti di spirito e delle battute argute
settima	Dioneo	beffe ai mariti
ottava	Lauretta	altre tipologie di beffe
nona	Emilia	libero
decima	Panfilo	esempi di liberalità e magnificenza

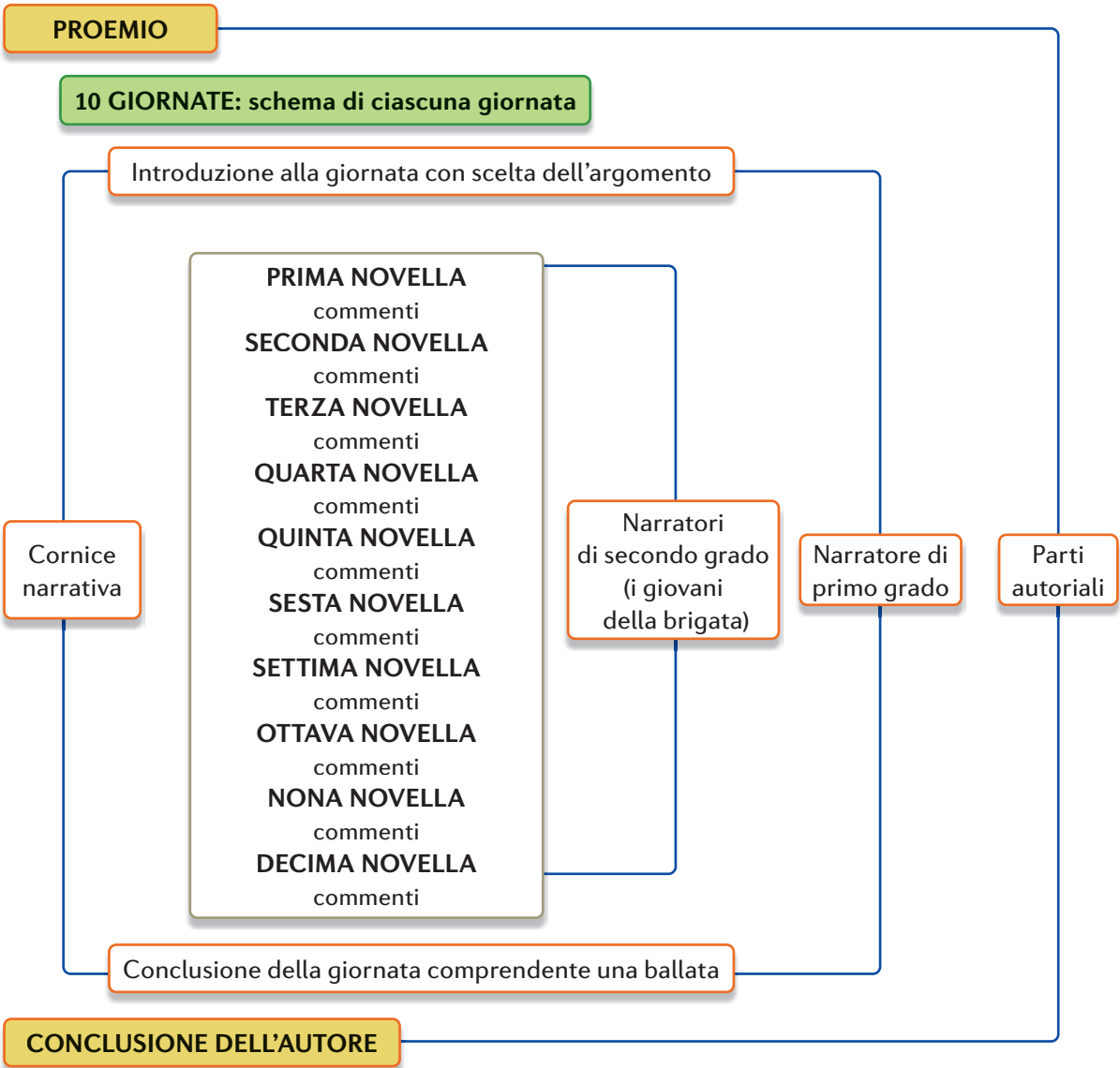
Introduzioni
e conclusioni

Ogni giornata si apre con un'introduzione, in cui il narratore di primo grado descrive le occupazioni della brigata, e si conclude sempre con una ballata, cantata a turno da uno dei dieci giovani. Le novelle sono inoltre inframezzate dal commento a più voci dei giovani. L'elenco degli argomenti e dei contenuti delle singole novelle è scandito dalle didascalie o rubriche, che hanno anche la funzione di indicare la fine di una giornata e l'inizio della seguente. Il loro scopo è quello di stimolare la curiosità e orientare la lettura.

La voce dell'autore

La cornice narrativa è a sua volta racchiusa fra due interventi dell'autore: nel Proemio e nella Conclusione del Decameron Boccaccio prende la parola per enunciare la sua poetica o per difendere la propria opera dalle critiche, come per altro fa anche nelle Introduzioni alla prima e alla quarta giornata (►T3, p. 543; T10, p. 596).

VISUALIZZARE I livelli della narrazione



INFORMAZIONI SULL'OPERA
p. 535
TESTI
INTERPRETAZIONE DELL'OPERA
p. 684

* I TESTI DEL DECAMERON

T2 GIOVANNI BOCCACCIO
L'autore prende la parola

da Decameron, Proemio

Nel Proemio prende la parola l'autore per illustrare la genesi del Decameron, la sua struttura, il pubblico cui si indirizza, le finalità che l'opera si propone di raggiungere e la tipologia dei contenuti che il lettore vi troverà.

Umana cosa è aver compassione degli afflitti: e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richiesto li quali già hanno di conforto avuto mestiere e hannol trovato in alcuni¹; fra' quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno o gli fu caro o già ne ricevette piacere², io sono uno di queglii. Per ciò che³, dalla mia prima giovanezza fino a questo tempo oltre modo essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore, forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, narrandolo, si richiedesse⁴, quantunque appo coloro che discreti erano e alla cui notizia pervenne io ne fossi lodato e da molto più reputato, nondimeno mi fu egli di grandissima fatica a soffrire, certo non per crudeltà della donna amata, ma per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito: il quale, per ciò che a niuno convenevole termine mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir mi facea⁵. Nella qual noia tanto refrigerio⁶ già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevoli⁷ consolazioni, che io porto fermissima opinione per quelle essere avvenuto che io non sia morto⁸. Ma sì come a Colui piacque il quale, essendo Egli infinito, diede per legge incommutabile a tutte le cose mondane aver fine, il mio

1. **Umana cosa ... alcuni:** "è umano avere compassione di coloro che soffrono (afflitti) e per quanto ciò spetti (stea bene) a ogni persona [cioè tutti debbano avere compassione], è soprattutto (massimamente) doveroso a coloro che in passato (già) hanno avuto bisogno (mestiere) di conforto e lo hanno (hannol) trovato in qualcuno (alcuni)".
2. **se alcuno ... piacere:** "se mai qualcuno ne ha avuto bisogno, o gli fu prezioso o ne ha ricevuto piacere".
3. **Per ciò che:** "poiché".
4. **oltre modo ... si richiedesse:** "essendo stato infiammato (acceso) oltre misura da un amore rivolto a una donna nobile e di altissima condizione sociale, forse più assai di quanto non sembrerebbe convenire alla mia umile (bassa) condizione, essendo io stesso a raccontarlo". Il tema dell'amore e della sofferenza che esso comporta è centrale nella produzione giovanile di Boccaccio, sia nel periodo napoletano sia in quello fiorentino. Basti citare un'opera come il Filocolo e ancor più l'Elegia di Madonna Fiammetta in cui l'amore è rappresentato come sentimento doloroso, violento e reso tormentoso dalla gelosia.
5. **quantunque appo ... mi facea:** "sebbene presso (appo) coloro che erano saggi (discreti) e alla cui conoscenza (notizia) l'amore giunse, io ne fossi lodato e molto più stimato (reputato), tuttavia (nondimeno) mi costò molta fatica sopportarlo (soffrire), certamente non per crudeltà della donna amata, ma per eccessivo (soverchio) fuoco (ardore) concepito (concetto) nella mia mente da un desiderio (appetito) sregolato [cioè che non riuscivo a controllare], il quale, poiché (per ciò che) non mi lasciava restare contento dentro nessun limite opportuno (convenevole), spesso mi faceva provare (sentir) una pena (noia) maggiore di quanto avessi bisogno". Il termine noia nell'italiano antico ha un significato più forte di quello odierno: indica infatti "pena", "dolore", "angoscia".
6. **refrigerio:** "sollievo", "consolazione"; il vocabolo reca in sé l'idea di frescura, contrapposta all'ardore del sentimento amoroso.
7. **laudevoli:** "lodevoli".
8. **porto ... morto:** "sono fermamente convinto che grazie a quelle [consolazioni] sia avvenuto che io non sia morto".

Decameron

INFORMAZIONI SULL'OPERA
p. 535

TESTI
p. 538

INTERPRETAZIONE DELL'OPERA



INTERPRETAZIONE DELL'OPERA

■ Una complessa architettura

Come abbiamo visto nelle Informazioni sull'opera e in parte nella selezione antologica proposta, Boccaccio inserisce in una **struttura macrotestuale** (la fuga dei dieci giovani dalla Firenze appestata e il loro ritiro nell'eremo campestre) dei **microtesti**, vale a dire le 100 novelle, una innovativa misura breve che in Italia, proprio grazie al *Decameron*, trova la sua prima e più evidente fortuna. In questo rapporto fra macrotesto e microtesto l'opera, fin dalla rubrica iniziale, è presentata dall'autore stesso come **coesa, organizzata e sorretta da una struttura unitaria**: infatti, dopo l'*incipit* canonico («Comincia»), compare la parola «libro» a suggerire che il lettore non si troverà di fronte a 100 novelle slegate fra loro e autonome l'una dall'altra.

I modelli

L'idea di costruire una **cornice narrativa**, entro cui racchiudere **testi eterogenei** per temi, personaggi, ambienti e stile, non è di per sé originale. La si ritrova per esempio nella **novellistica orientale** indiana e araba: nelle *Mille e una notte** (X secolo circa) il novellare è inserito su uno sfondo tragico, rispetto al quale i racconti non solo rappresentano una pausa piacevole e distensiva, ma sono anche volti a evitare un pericolo mortale, salvando così la vita di chi racconta.

Precedenti si ritrovano anche nella **letteratura latina** (si pensi ai libri VIII e IX delle *Metamorfosi** di Apuleio) e in quella **italiana di epoca medievale**, dove il *Libro dei sette savi** (XIII secolo) costituisce un importante antecedente. Lo stesso Boccaccio aveva inquadrato in una cornice narrativa alcune parti del *Filocolo* e del *Ninfale d'Ameto* (▶pp. 528-529), le opere che più direttamente anticipano il *Decameron*. Nel libro delle 100 novelle, tuttavia, lo scrittore rielabora e modifica l'idea di cornice: il tipico sfondo tragico è ricavato da uno sconvolgente evento della **contemporanea storia fiorentina** (dunque è reale, non frutto di fantasia), mentre l'altrettanto tipico pericolo di morte riguarda sia chi novella sia chi ascolta.



Gli antecedenti del Decameron

Le *Mille e una notte* sono una raccolta di racconti racchiusi in una storia-cornice, in cui si narra che la giovane Shahrazad, per scampare alla morte, con le sue storie intrattiene una notte dopo l'altra il crudele re Shahriyar, che alla fine la sposa. Il nucleo originario è di origine indo-iranica e antecedente al X secolo. La raccolta si andò poi incrementando nel corso dei secoli e la maggior parte delle storie fu aggiunta successivamente alla stesura del *Decameron*.

Una serie di racconti si innestano nella nar-

razione principale delle *Metamorfosi* di Apuleio (II secolo d.C.). Il romanzo narra le avventure capitate al giovane Lucio, che viene trasformato in asino e solo dopo varie peripezie riesce a tornare in forma umana. Tra le novelle vi sono episodi licenziosi e grotteschi, scene magiche e fiabesche, temi misticheggianti alternati a novelle ironiche.

Di origine orientale, come le *Mille e una notte*, è anche il *Libro dei sette savi*, in cui sette saggi narrano a turno una storia, per salvare il figlio del re dalle accuse infondate della sua matrigna.

■ Le funzioni della cornice

Boccaccio
testimone
oculare

L'idea originale di collegare la cornice a un **evento storico recente e traumatico**, come l'epidemia di peste che sconvolse Firenze nel 1348, è molto accorta. Facendosi cronista e presentandosi come **testimone oculare**, Boccaccio ancora l'intera narrazione alla realtà, fornendo, con precisione di dati e date, una descrizione improntata a uno **strenuo realismo**, evidente in particolare nel crudo quadro iniziale (▶T3, p. 543). Come ha sottolineato il critico Natalino Sapegno, questo esordio dà sin dall'inizio «il senso della serietà che presiede a tutto il libro». L'**affresco cupo della peste**, inoltre, si contrappone volutamente allo **scenario idillico del rifugio campestre** in cui i dieci giovani si ritirano, un vero *locus amoenus* di ascendenza classica (▶T5, p. 554). La descrizione dell'epidemia trova quindi la sua motivazione nel porre in antitetico risalto con il quadro cittadino la brigata dei dieci giovani, che, allontanandosi dalla morte e dallo sgretolarsi del tessuto sociale urbano, afferma e difende fortemente il proprio **diritto alla vita** (▶T4, p. 554).

Una
microsocietà
ideale

Questa affermazione vitale passa attraverso la ricostituzione, da parte loro, di una **microsocietà ideale** in cui vengono riaffermati e praticati i **valori etici**, le **norme igieniche e civili**, la **solidarietà**, la *pietas* **religiosa**, il **rispetto** di cose e persone. Viene insomma ricomposta e restaurata quella socialità degradata e venuta meno nella Firenze appestata. Nell'**eden campestre** ritagliato sullo sfondo del dramma che ha occupato le prime pagine dell'opera, Boccaccio celebra, attraverso i giovani, la vittoria di quell'**arte del saper vivere** che pareva perduta e che viene restaurata soprattutto grazie alla saggezza pratica e alla gentilezza femminili.

■ Giustificazione e sistematicità

Una situazione
eccezionale

Oltre a imprimere con forza un timbro di serietà e di realismo al libro, la cornice ha anche una funzione di giustificazione. In primo luogo è l'autore a giustificarsi per la scelta di proporre un «orrido cominciamento» proprio alle lettrici cui ha promesso svago e diletto. Tuttavia egli afferma di essere stato «da necessità costretto» a delineare questo quadro di malattia e di morte e di non aver potuto evitarlo. Ma perché e da dove nasce questo **passaggio obbligato**, paragonato dallo scrittore a un arduo cammino, a una montagna scoscesa e ripida da scalare? (▶T3, p. 543). Boccaccio necessita di una situazione del tutto eccezionale per **giustificare una duplice libertà**: da un lato quella che si prendono i giovani ritirandosi in campagna in una straordinaria convivenza e in pur onesta promiscuità; dall'altro, quella audace delle novelle, con le loro vicende ora licenziose ora irriverenti e i loro toni spregiudicati. E non c'è dubbio che la situazione della Firenze appestata si offra a Boccaccio come storicamente eccezionale, tale perciò da consentire e legittimare tanto **la scelta di isolamento e di salvaguardia fisica e morale dei giovani**, quanto **la leggerezza e l'intrattenimento piacevole delle novelle**: un piacere da raggiungere attraverso l'immersione nel dolore. Boccaccio giustifica così, nella **situazione straordinaria** che la peste aveva creato a Firenze, la sua libertà di scrivere come vuole e ciò che vuole.

Come
un'architettura
gotica

Ma la cornice risponde anche all'esigenza tutta medievale di **sistematicità**, di disegno coerente, di organizzazione che dà conto dell'ordine assegnato ai racconti e, come detto, tiene insieme, riconducendola a unità, l'**eterogenea varietà tematica e stilistica delle novelle**. Nell'opera è infatti costante il rapporto fra ciò che incornicia e ciò

che è incorniciato, tra il fiabesco idillico e immobile della brigata e il tumulto dinamico e violento della vita reale narrato nelle novelle: perciò il *Decameron* è stato paragonato da Vittore Branca a «una grandiosa architettura gotica», in cui lo slancio delle forme verso l'alto e le ampie vetrate sono possibili grazie a una solida struttura muraria.

■ La struttura interna

Alla cornice esterna corrisponde, altrettanto solida, la struttura interna dell'opera. È infatti possibile rinvenire entro la materia narrativa una **rete complessa di corrispondenze, contrapposizioni, rapporti simmetrici** che legano fra loro le giornate e le novelle. I critici, per esempio, hanno individuato una voluta antitesi di temi e di toni fra la prima e l'ultima giornata del *Decameron*. Ai vizi e alla meschinità narrati nella giornata di esordio si contrappongono la liberalità e le virtù morali celebrate nell'ultima; e in particolare appaiono intenzionalmente antitetiche le due novelle poste in apertura e a conclusione dell'opera, quelle di Ser Ciappelletto (►T6, p. 555) e di Griselda (►T21, p. 672). A questo proposito Vittore Branca ha riconosciuto nel *Decameron* un **itinerario «ascensionale», un percorso dinamico dal male al bene** accostabile a quello delineato nella *Commedia* dantesca, di cui però, occorre rilevarlo, manca del tutto nell'opera di Boccaccio la dimensione trascendente, essendo quello del *Decameron* un **mondo interamente umano**.

Non tutti i critici, tuttavia, condividono l'interpretazione di Branca: c'è infatti chi ha visto nella novella d'esordio la denuncia dei vizi e delle aberrazioni cui conduce la «ragion di mercatura», ossia la ricerca dell'utile economico propria della società borghese, e nell'ultima, parallelamente, la sottolineatura dell'arbitrio e degli aspetti nefasti dell'aristocrazia e del suo potere. Queste **divergenze interpretative**, nella **molteplicità delle letture** che si danno dell'opera, attestano che quando ci si pone dinanzi al *Decameron* una prospettiva non esclude mai l'altra, perché la complessità della materia, che è poi quella della vita, non tollera di essere racchiusa entro la rigidità di schemi o definizioni.

Un altro elemento che è stato evidenziato nella struttura interna del *Decameron* riguarda la **bipartizione dell'opera**: una prima parte, dominata dalla **Fortuna**, si individua dalla seconda alla quinta giornata compresa; la seconda parte, dominata dall'**Ingegno**, inizia con la sesta giornata e si conclude con l'ultima novella della nona. Dunque sarebbe rilevabile uno **stacco al centro dell'opera collocato nella sesta giornata**, in cui i temi, carissimi a Boccaccio, dell'abilità di parola e dell'«industria» presentano per altro analogie con quelli della prima giornata.

■ Le fonti

Ovviamente, per una materia tanto vasta e multiforme, le fonti (o comunque i testi che presentano punti di contatto e somiglianze con il *Decameron*) sono molte e varie, a partire dal *Novellino*, una raccolta di raccontini brevissimi che narrano **aneddoti, risposte famose e motti arguti** finalizzati a divertire il lettore e a offrirgli modelli di comportamento pratico (►p. 496). Molta importanza rivestono poi le **raccolte di exempla**, con la loro ricca aneddotica, e **alcuni generi della letteratura francese**, come i *fabliaux* (soprattutto per le tematiche licenziose), i romanzi cortesi, le *vidas* e le *razos* provenzali (►p. 52). Sempre presente alla memoria di Boccaccio è inoltre l'a-

Un percorso
«ascensionale»

Una possibile
bipartizione

matissima **Commedia dantesca**, fra l'altro esempio di solida architettura e di simbologia numerica. Per quanto riguarda infine la descrizione della peste l'autore guarda alla **Historia Langobardorum** («Storia dei Longobardi») di Paolo Diacono, un autore vissuto nell'VIII secolo d.C.

■ I livelli della narrazione

All'interno del *Decameron* sono individuabili **più narratori** che si dispongono, secondo il linguaggio della narratologia, a diversi livelli o gradi. Il **narratore di primo grado** racconta l'epidemia di peste a Firenze e, all'interno di quel contesto, la storia dei dieci giovani che si ritirano in campagna, dove decidono di raccontare a turno delle novelle. In tale circostanza ciascuno dei dieci giovani assolve la funzione di **narratore di secondo grado**, quindi racconta una storia agli altri nove, pur essendo a sua volta oggetto della narrazione della cornice. In alcune novelle, infine, compaiono personaggi che a loro volta raccontano una storia (Madonna Fiordaliso ad Andreuccio, ►T9, p. 580; Guido degli Anastagi a Nastagio, ►T14, p. 627), assolvendo così la funzione di **narratori di terzo grado**. L'atto del raccontare viene quindi presentato in una **moltiplicazione di prospettive**.

Un caso a parte si trova all'inizio della quarta giornata, quando è l'autore stesso, cioè Boccaccio, a prendere la parola (come per altro fa anche nel *Proemio* e nella *Conclusione*) e a raccontare la **novella delle papere**, la centounesima, nel contesto di una **polemica contro i suoi detrattori** (T10, p. 596).

I narratori delle novelle del *Decameron* sono **eterodiegetici**, in quanto non fanno parte del mondo che raccontano, non agiscono cioè a fianco di Andreuccio, Frate Cipolla o Calandrino, ma restano **voci «fuori campo»**. Sono inoltre **onniscienti**, vale a dire conoscono le parole, i sentimenti e i pensieri dei personaggi di cui narrano (per esempio sanno che cosa prova Andreuccio quando si vede chiuso nel sarcofago con il cadavere dell'arcivescovo), il loro passato e il loro presente. Ciò permette loro di intervenire spesso nel racconto con **commenti e giudizi**: Fiammetta commenta la presuntuosa convinzione di Andreuccio di essere un giovane affascinante (►T9, p. 580), Neifile riflette sulla inaspettata prontezza di battuta di Chichibio (►T17, p. 644) e Dioneo condanna la stoltezza dei certaldesi che si fanno ingannare da frate Cipolla (►T18, p. 648).

■ L'identità dei dieci novellatori

Dei novellatori Boccaccio non indica i nomi reali; intende infatti **tutelare la loro onorabilità**, in particolare quella delle sette donne, ricorrendo a **pseudonimi**. Egli motiva questa scelta insistendo ancora una volta sulla eccezionalità delle condizioni e dei costumi che la pestilenza aveva determinato, provocando una **maggiore permissività** anche in campo morale. Con il ritorno della normalità, le regole di comportamento si sono fatte più rigide e le libertà allora consentite potrebbero ora generare condanne morali, soprattutto da parte degli invidiosi sempre pronti a critiche malevole (►T3, p. 543).

Nella scelta degli pseudonimi Boccaccio segue la **tradizione retorica classica e medievale** (*nomina sunt consequentia rerum*, cioè «i nomi sono conseguenza delle cose») che istituiva uno stretto legame fra le parole e le cose o le persone designate.

La novella
delle papere

Gli interventi
nella
narrazione

Una forma
di tutela

La scelta degli
pseudonimi

Personaggi
privi di
caratterizzazione

Ai giovani attribuisce **nomi parlanti**, vale a dire allusivi alla loro personalità, sulla base di etimologie più o meno fondate (Pampinea rimanda all'idea di rigogliosità, Neifile significa "nuova innamorata") o in riferimento a testi letterari (Elissa è il nome fenicio della Didone virgiliana, Lauretta richiama la Laura cantata da Petrarca) o, ancora, a opere dello stesso Boccaccio (Fiammetta, Filostrato, Panfilo, Dioneo).

I componenti della lieta brigata, che, come ribadito più volte, rappresentano una microsocietà utopica volta a ricomporre e restaurare la socialità, l'ordine, il decoro e la moralità, non hanno la fisionomia di veri personaggi, non appartengono al mondo vivo e reale delle novelle, dei cui protagonisti manca loro l'indimenticabile caratterizzazione. Come ha osservato Vittore Branca, essi sono piuttosto «una felice visualizzazione» di condizioni di vita ideali, ambientate in un contesto raffinato, a tratti fiabesco, che può richiamare, le «ideali società cortigiane» e i «cavallereschi circoli di Artù e di Carlo», propri della letteratura medievale.

■ Due eccezioni: Pampinea e Dioneo

Fra i dieci giovani, tuttavia, Pampinea e Dioneo hanno un rilievo particolare. **Pampinea**, la più grande per età, impersona la **maturità** e la **saggezza** fondata sulla razionalità: è lei che in Santa Maria Novella si fa promotrice del gruppo e del suo allontanamento dalla città appestata; è lei a proporre che ciascuno dei giovani svolga per un giorno la funzione di re o di regina; è lei che assegna ai servitori compiti e mansioni; da lei viene l'invito a rispettare gli orari del pranzo e a non protrarre troppo il riposo pomeridiano, nocivo alla salute. Sua, infine, la proposta di trascorrere le ore più calde del giorno novellando.

L'estroso **Dioneo**, a sua volta, è colui che esorta la brigata appena giunta a destinazione a rivendicare con forza il **diritto-dovere della rimozione**. Soltanto erigendo una barriera contro i pensieri di dolore e di morte i dieci novellatori potranno recuperare quella **serenità di vita** e quell'**onesta allegria** che sono elementi costitutivi della giovinezza: «sollazzare», «ridere», «cantare» sono i tre verbi che Dioneo propone alla compagnia come antidoti alla noia e alla morte, introducendo così l'**elemento edonistico** che tanta parte ha nel soggiorno dei dieci giovani e nel loro novellare entro l'oasi fiabesca. Dioneo costituisce quasi **un alter ego dell'autore**, come lui dotato di **spirito libero e scanzonato**, e a riprova del risalto dato alla sua figura

Un alter ego
dell'autore



Il pittore inglese John William Waterhouse raffigura con toni fiabeschi i giovani dell'allegra brigata intenti nel novellare. Rimandano al rango nobiliare gli abiti raffinati e la presenza di alcuni strumenti musicali.

→ John William Waterhouse, *Un racconto del Decameron*, 1916, olio su tela, Liverpool, Lady Lever Art Gallery.



INTERTESTI

Lingua, sintassi e stile del *Decameron*

* L'autore spiega le proprie scelte linguistiche

Nell'*Introduzione alla quarta giornata* del *Decameron* (►T10, p. 596) Giovanni Boccaccio, rivolgendosi direttamente alle **donne**, si difende da chi ha criticato la sua scelta di fare di loro le **destinatari della sua raccolta di novelle**. Il fatto è che lo scrittore ha una grande considerazione delle donne: proprio per questo ha deciso di trattare soprattutto il tema dell'amore in 100 «novellette» in prosa, scritte «in fiorentin volgare» e caratterizzate da uno stile «umilissimo e dimesso».

* Una pluralità di registri

Questa affermazione corrisponde al vero? La risposta è affermativa. La lingua del *Decameron* coincide, nella sostanza, con la **lingua adoperata a Firenze intorno alla metà del Trecento**, arricchita da parole ed espressioni provenienti da lingue letterariamente prestigiose come il latino, il francese e il siciliano.

Di questo fiorentino Boccaccio sa, così come aveva fatto Dante, le **molte possibilità espressive**: dal registro raffinato che evoca l'eleganza del latino a quello colloquiale o basso che richiama la vita quotidiana della piazza e del mercato.

Boccaccio riserva la **lingua e lo stile più eleganti** alla cosiddetta **cornice**, cioè al *Proemio* e alle introduzioni alle singole giornate e alle singole novelle, in cui i dieci giovani conversano fra di loro, discutono degli argomenti da trattare e presentano le storie da raccontare. La cornice è anche la parte del *Decameron* in cui Boccaccio instaura un immaginario dialogo con il suo pubblico, formula opinioni e giudizi personali. Questo coinvolgimento in prima persona spiega bene perché lo scrittore si esprima qui in modo particolarmente raffinato.

La **lingua colloquiale** è invece riservata alle **novelle** in cui agiscono protagonisti che vengono dal popolo e che ovviamente, nei loro dialoghi comici e frizzanti, parlano in modo spontaneo e immediato. Fra il polo linguisticamente alto della cornice e quello colorito dei dialoghi spontanei si colloca il **fiorentino medio** che caratterizza le **parti non dialogate**, ma semplicemente raccontate, delle novelle, in cui non vi sono battute né spezzoni di lingua parlata.

* Lo stile solenne nella cornice

Un bell'esempio di **fiorentino elegante e raffinato** ci è offerto dall'*Introduzione alla prima giornata* (►T3, p. 543; il testo originale è a sinistra, mentre a destra è riportata una sua riscrittura in italiano contemporaneo):

INTERTESTI

Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellisima, pervenne la mortifera pestilenza: la quale, per operazion de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata, quelle d'numerabile quantità de' viventi avendo private, senza ristare d'un luogo in un altro continuandosi, verso l'Occidente miserabilmente s'era ampliata.

G. Boccaccio, *Decameron*, cit.

Boccaccio avvia la sua narrazione in modo **intenzionalmente complesso**. Il periodo è lungo e difficile, e chi prova a leggerlo ad alta voce quasi non riesce a prendere fiato: il punto si ha addirittura dopo 86 parole, e l'ordine di queste parole non si avvicina certo a quello naturale del fiorentino parlato, ma segue piuttosto quello artificiale del **latino scritto**.

Le parole all'interno della frase e le frasi all'interno del periodo, infatti, sono **disposte ad arte**: molti aggettivi, anziché seguire il nome a cui si riferiscono – come è normale nell'italiano di oggi e come era normale anche nel fiorentino parlato ai tempi di Boccaccio –, lo precedono: «fruttifera incarnazione», «egregia città», «mortifera pestilenza», «inique opere», «giusta ira», «innumerabile quantità». In qualche caso l'alterazione dell'ordine naturale delle parole produce scivolamenti e inversioni ancora più vistose: possiamo notare, per esempio, che nel lungo periodo che segue i due punti il soggetto «la quale» (che riprende la «mortifera pestilenza») e il suo verbo «s'era ampliata» sono lontanissimi l'uno dall'altro, separati da vari elementi.

Ebbene, l'anteposizione dell'aggettivo al nome a cui si riferisce e la collocazione del verbo in fondo alla frase o al periodo (proprio dove si trova, nel nostro esempio, il verbo «s'era ampliata») rappresentano due caratteristiche tipiche dello stile dei più eleganti prosatori latini. Il tentativo di **ingentilire la lingua** avvicinandola al latino traspare anche da altre scelte: per esempio, dall'uso di parole come «Fiorenza», «innumerabile» e «miserabilmente», che sono molto più vicine alle basi latine da cui provengono (*Florentia*, *innumerabilis* e *miserabilis*) dei loro doppioni «popolari» *Firenze*, *innumerevole* e *miserevolmente*, normalmente adoperati nel fiorentino del Trecento; e anche dall'uso di una parola come «egregia», che Boccaccio adopera nel significato latino. Nella lingua dell'antica Roma, infatti, *egregius* significava «che emerge dal gregge, dalla massa»; in una parola, «eccellente», «straordinario», «nobile»; oggi, invece, dato il larghissimo uso che se ne fa, «egregio» è diventato un complimento alquanto abusato, che normalmente premettiamo al nome del destinatario di una lettera o mail («Egregio dottor...», «Egregio signor...»).

Ma la conferma più evidente del tono linguisticamente solenne che Boccaccio vuole dare a questa introduzione la troviamo nel modo particolarissimo con cui fa rife-

Dico dunque che gli anni della fruttuosa incarnazione di Gesù, figlio di Dio, erano ormai milletrecentoquarantotto, quando nella nobile città di Firenze, la più bella di ogni altra città d'Italia, giunse la pestilenza portatrice di morte: e questa pestilenza, mandata sugli uomini o per determinazione degli astri (*corpi superiori*) o dalla giusta ira di Dio per correggerci, iniziata diversi anni prima nelle terre orientali, dopo aver privato quelle terre di un gran numero di esseri viventi, passando senza fermarsi da un luogo all'altro, si era diffusa verso Occidente in modo atroce.

rimento all'anno d'inizio della pestilenza. Per indicare il 1348, infatti, l'autore ricorre a un complicato giro di parole: «erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto». La determinazione temporale quindi non è affidata a un semplice «Nel 1348», ma a un giro di parole decisamente complesso.

* Lo stile frizzante dei dialoghi

Molto meno difficile è invece la lingua con cui **Currado Gianfigliuzzi** discute animatamente con il suo **cuoco Chichibio**, che tenta di prendersi gioco di lui (▶T17, p. 644). La storia raccontata nella quarta novella della sesta giornata del *Decameron* è molto nota, perciò la riprenderemo soltanto per sommi capi. Un giorno, il nobile fiorentino Currado Gianfigliuzzi, durante una battuta di caccia, uccide una gru. Tornato a casa, la consegna al cuoco Chichibio perché la cucini ai suoi ospiti. Il servitore si mette subito all'opera: la gru, cuocendo, emana un odore delizioso che attira donna Brunetta, una «femmetta della contrada» di cui Chichibio è innamorato. Alla richiesta di costei di poter assaggiare una coscia della gru, il povero cuoco, dopo qualche esitazione, acconsente, stacca una coscia e la dà alla ragazza. La sera, dinanzi alla gru servita in tavola con una sola coscia, assistiamo a un **divertente botta e risposta** tra Chichibio e Currado:

«Signor mio, le gru non hanno se non una coscia e una gamba». Currado allora turbato disse: «Come diavol non hanno che una coscia e una gamba? Non vid'io mai più gru che questa?».

La mattina dopo, padrone e cuoco tornano alla palude per stabilire se le gru abbiano una o due zampe. Appena arrivati, vedono delle gru che dormono su una zampa sola. Chichibio fa valere le sue ragioni:

«Assai bene potete, messer, vedere che iersera vi dissi il vero, che le gru non hanno se non una coscia e un piè, se voi riguardate a quelle che colà stanno.»

Ma Currado si mette a gridare, le gru si svegliano, tirano fuori l'altra zampa e fuggono via. Chichibio, con grande prontezza, dice al padrone che, se avesse gridato anche la sera prima, la seconda zampa sarebbe spuntata anche alla gru cotta a puntino. Il padrone rimane così divertito da quella risposta che perdona il suo servo bugiardo.

Come non notare la differenza fra queste **battute frizzanti** e la **compostezza severa** dell'*Introduzione* riportata sopra? Lo scambio fra Chichibio e il suo padrone non richiede spiegazioni particolari: riusciamo a capirlo bene, il che dimostra che l'italiano parlato oggi non è poi così lontano dal fiorentino parlato allora. Non potremmo certo dire lo stesso del fiorentino latineggiante e sofisticato della cornice. Eppure gli scrittori italiani delle generazioni successive avrebbero assunto a loro modello il fiorentino difficile della cornice e non quello facile di questo e di molti altri dialoghi del *Decameron*. E ciò contribuisce a spiegare perché l'**italiano** sia stato per tanto tempo una **lingua d'élite**, scritta (e non parlata) da e per pochi privilegiati.



Giulio Ferroni

LETTERATURA, NATURA, AMBIENTE

La letteratura, lo spazio, la natura

C'è un legame determinante tra la letteratura e lo spazio. Non si tratta soltanto di quello che è stato definito lo "spazio letterario", espressione che chiama in causa la spazialità interna della letteratura, la sua costruzione di spazio virtuale che si riflette su se stesso, che proietta possibilità ideali, artificiali, fantastiche, strutture e geometrie immaginarie che vanno al di là della realtà data e dei suoi limiti (tra tutti ricordo un bel libro che ebbe molta risonanza negli anni sessanta e settanta del Novecento, *Lo spazio letterario* di Maurice Blanchot, del 1955, tradotto in Italia nel 1967). Credo che oggi sia più urgente prestare attenzione agli spazi e ai luoghi reali in cui le parole della letteratura e della poesia hanno sempre risuonato: in tutte le culture, esse sono scaturite da presenze e da esperienze radicate in qualche realtà concreta, proiettate magari verso altri luoghi reali o possibili, identificati o immaginati come parte di un universo comune, conosciuto, circoscritto, amplificato entro i limiti del tempo di vita avuto in sorte da chi scrive.

In ogni tradizione letteraria si possono seguire le forme molteplici in cui si è espresso questo rilievo dello spazio, il diretto e indiretto rapporto delle scritture con i luoghi: luoghi concreti e definiti, inseguiti nella loro aggettante evidenza, nella loro tesa fisicità, o al contrario come privati di peso, fino a volgersi verso uno statuto simbolico; luoghi immaginari e fantastici,

che comunque recano in sé tracce, memorie, residui dei luoghi reali, anche della loro più minuta particolarità. Così nella letteratura italiana c'è una vastissima geografia dell'Italia (e del mondo), una ininterrotta visione e interrogazione dei luoghi: e ciò si dà anche con molteplici convergenze con le più diverse forme artistiche, oltre che con i vari modi di riconoscere, percorrere, misurare l'ambiente naturale, fino al cinema e alle varie tecnologie dei nostri tempi.

Tutto ciò può avere esiti utilissimi e coinvolgenti nella pratica didattica. Per le urgenze dei tempi che stiamo attraversando, nel minaccioso contesto della crisi ambientale, la critica e la storiografia letteraria, artistica, filosofica, e la stessa pratica didattica dovrebbero infatti puntare la loro attenzione proprio sulle forme in cui le arti hanno percepito e percepiscono questa geografia del reale, sui loro diversi modi di rappresentare e simbolizzare lo spazio. L'attenzione ai modi in cui la tradizione letteraria, artistica, filosofica ha inscritto in sé i singoli luoghi, o la Terra stessa come luogo, può illuminarci con particolare evidenza sui presupposti, gli avvertimenti, la problematicità della cura necessaria che si impone alle nostre società, ma che non sembra suscitare in loro nessuna adeguata risposta. Nel vario svolgersi del rapporto delle scritture con lo spazio si può seguire il variegato atteggiarsi dello sguardo umano sulla natura e sull'ambiente, dei diversi rapporti con essi istituiti. Nell'insieme vario e contraddittorio delle prospettive storiche potremo riconoscere un insistente e determinante "ascolto"

dello stato del mondo, dei suoi equilibri e delle sue falle, che può aiutarci ad ascoltare il nostro mondo presente, a sostenere quella coscienza ambientale che riguarda il futuro della vita nel nostro pianeta.

Il pianeta Terra è la sola cosa che abbiamo, che riguarda tutti, nonostante gli infiniti contrasti, egoismi, violenze, discriminazioni, follie, orrori che ci dividono. Ed esso, se non pensiamo follemente di poter vivere prima o poi su altri pianeti, si identifica per noi con la natura, con questa cosa dentro cui ci muoviamo, in cui i nostri antenati si sono spesso immersi e da cui noi crediamo sempre più di allontanarci, trasformandola e affidandoci totalmente al mondo artificiale della tecnologia. Ma continuiamo a essere immersi nella natura anche quando più da essa ci allontaniamo: ne siamo sempre parte, ci stiamo dentro, perché non c'è niente al di fuori di essa. L'artificio è sempre frutto della natura, risulta inevitabilmente dall'uso e dalla manipolazione della realtà naturale; ogni tecnologia si avvale di materiali estratti dallo spazio del pianeta e dalla sua atmosfera: ne produce trasformazioni e alterazioni. In fondo ci illudiamo, e l'illusione prende sempre più piede, di essere fuori: ma perfino un'astronave non è tutta fatta di materiali che sono estratti dalla natura, trasformati, manipolati, assemblati? E perfino l'intelligenza artificiale non si appoggia su strumenti e macchinari creati a partire da cose prese dalla natura, con il sostegno di un'energia che viene ricavata da materia terrestre o dalla sua sollecitazione e manipolazione? Proprio trasformando e consumando la natura, creando nuove realtà e nuove tecnologie, siamo sempre più dentro il suo cuore, produciamo conseguenze minacciose che sono ormai all'ordine del giorno, con un'urgenza di cui la politica e l'economia non tengono davvero conto.

La natura nella poesia antica

Fin nella più antica poesia, nella progressiva faticosa presa di possesso dell'ambiente, di costruzione in esso di uno spazio civile e sociale, si è data una varia e intensa interrogazione della natura: l'orizzonte umano ha cercato tutti i modi possibili e difficili di

situarsi in essa senza esserne schiacciato. È stata guardata, scrutata, contemplata, si è provato a dominarla con i racconti del mito e con il linguaggio, avvertendo però di non poter mai davvero coincidere con essa. Nello sguardo alla natura dei lirici più antichi sentiamo una misteriosa convergenza tra partecipazione ed estraneità, adesione al suo respiro vitale e percezione della sua alterità. Questo è l'effetto che ancora oggi ci sembra di sentire nel famoso frammento 168b V., di Saffo:

È tramontata la luna
e le Pleiadi; nel mezzo
è la notte; il tempo dilegua;
io sola giaccio.

trad. di G. Ferroni

Sono parole translucide e inafferrabili, precise e sfuggenti, che (anche per la suggestione della loro frammentarietà, del loro arrivarci da una sorta di vuoto) si affacciano sul silenzio dello spazio, sul movimento celeste e sul procedere del tempo. Davvero in esse l'adesione alla natura coincide con la percezione della sua distanza: come un'immagine del rapporto del soggetto con l'indecifrabile oggettività del mondo.

Se passiamo dalla lirica colica al grande poema di Lucrezio, vediamo direttamente convergere lo splendore di una natura trionfalmente accogliente sotto il segno di Venere:

*te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti
placatumque nitet diffuso lumine caelum.*

te, o dea, te fuggono i venti, te e il tuo primo apparire
le nubi del cielo, per te la terra industriosa
suscita i fiori soavi, per te ridono le distese del mare,
e il cielo placato risplende di luce diffusa.

Lucrezio, *De rerum natura*, I, vv. 6-9,
trad. di L. Canali, Bur, Milano 1994



e l'indagine sui limiti della presenza umana entro lo spazio, sulla vicissitudine che trascina ogni cosa verso la rovina, con un determinato rifiuto delle illusioni sulla realtà della condizione naturale.

*Sic igitur magni quoque circum moenia mundi
expugnata dabunt labem putrisque ruinas.*

Così dunque anche le mura del vasto mondo,
espugnate d'attorno, crolleranno corrose in rovina.

Lucrezio, *De rerum natura*, II, vv. 1144-1145, cit.

In Virgilio possiamo poi trovare due dei modelli più perfetti e affascinanti di umanizzazione della natura: da una parte, nelle *Bucoliche*, il disegno della poesia pastorale, che avrà grande fortuna nella tradizione occidentale, che sul mondo dei pastori costruirà il fragile sogno di un eden originario, separato dai turbini e dagli artifici della vita sociale; dall'altra, nelle *Georgiche*,

l'immagine del lavoro agricolo come azione solidale entro il cuore della natura, in un'intima rispondenza tra fare umano e spazio naturale, nella sua felice disposizione ad alimentare e a sostenere l'esistenza umana nel trionfale rigoglio del fertile suolo d'Italia (*Salve magna parens frugum, Saturnia tellus*, "Salve, grande madre di messi, terra di Saturno", Virgilio, *Georgiche*, II, v. 173). Lo dichiarano versi come i seguenti:

*O fortunatos nimium, sua si bona norint,
agricolas! Quibus ipsa procul discordibus armis
fundit humo facilem victum iustissima tellus.*

Fortunati anche troppo, se conoscessero il loro bene,
i contadini, ai quali la terra giustissima, lontano
[dalle armi
discordi, dà da vivere facilmente.

Virgilio, *Georgiche*, II, vv. 458-460,
trad. di G. Paduano, Bompiani, Milano 2016

Il Canto di Frate Sole

L'avvento del cristianesimo ricondusse il rapporto con la natura al piano divino del cosmo e alla destinazione ultraterrena dell'umanità, e nel cosiddetto Medioevo vennero a scontrarsi le più radicali negazioni della vita terrena con una opposta disponibilità ad aderire alla sostanza fisica e corporea del mondo. Strada tutta particolare è stata quella di un cristianesimo di tipo "creaturale", che ha trovato la più intensa e suggestiva espressione in Francesco d'Assisi e nelle sue *Laudes Creaturarum* o *Cantico delle creature* o ancora *Cantico di Frate Sole* (► pp. 60-63): qui la lode sale a Dio a cospetto del dispiegarsi della sua essenza creatrice, con ordinata rassegna della brulicante meraviglia del creato. Si toccano gli astri celesti, esterni alla Terra, i quattro elementi (aria, acqua, fuoco, terra), i principi che, secondo la scienza antica e medievale, costituiscono ogni sostanza e forma della materia. È una grande e appassionata affermazione della bontà della natura, svolta in un'entusiastica adesione alla bellezza del mondo fisico, tanto più intensa in quanto affidata a una sintassi estremamente lineare e alla luminosa, squillante semplicità dell'aggettivazione, che nel ritmo della dizione sembra quasi dilatare la sua azione connotante. Un senso di vicinanza e di adesione si manifesta negli appellativi «frate» e «sora», attribuiti alle creature.

Non a caso il rilievo del cantico di Francesco è stato riproposto, in chiave "ecologica", come un messaggio rivolto al nostro presente, proprio dal papa che per primo ha assunto il nome del santo, all'apertura dell'enciclica del 2015, intitolata *Laudato si'*. *De comuni domo colenda* ("Sulla cura della casa comune"):

«Laudato si', mi' Signore», cantava san Francesco d'Assisi. In questo bel cantico ci ricordava che la nostra casa comune è anche come una sorella, con la quale condividiamo l'esistenza, e come una madre bella che ci accoglie tra le sue braccia: «Laudato si', mi' Signore, per sora nostra madre Terra, la quale ne sustenta et governa, et produce diversi fructi con coloriti fiori et herba».

Papa Francesco, *Laudato si'*,
San Paolo Edizioni, Alba (Cuneo) 2015

Dal naturalismo al razionalismo: verso la modernità

Se in età rinascimentale se l'affermazione dell'eccellenza dell'essere umano nel cosmo si collegò a un pieno riconoscimento della sua condizione naturale, sviluppata e complicata dalle filosofie naturalistiche, nel loro vario disporsi tra Cinquecento e Seicento, per via opposta il razionalismo cartesiano ricondusse l'azione umana sullo spazio a una radicale alterità ed estraneità nei confronti della natura, muovendo verso quella che sarebbe stata l'incessante trasformazione della modernità, fino ai giorni nostri. Già nel Seicento cominciò a prospettarsi uno sviluppo di civiltà come illimitato accrescimento, modificazione e sfruttamento della materia, sulla via di una innovazione e secolarizzazione perpetua, indifferente ai limiti dello spazio naturale.

Ma se per tanti secoli l'alacrità del lavoro umano e delle tecniche messe in opera non aveva mai prodotto dirette alterazioni dell'orizzonte ambientale, modificazioni distruttive dello spazio di vita, il primo manifestarsi di queste nel Settecento fece sorgere una nuova considerazione della natura; si cercò in essa la suggestione di una purezza segreta e incontaminata. Dal sogno del ritorno alla natura scaturì la nozione moderna di paesaggio; si delineò un nuovo ideale di sanità e santità della vita nella natura, rifugio e promessa di possibile felicità, sempre più lontana dalla vita sociale.

Leopardi: i diversi volti della natura

Sulle orme di Rousseau, il giovane Leopardi sentì il richiamo di una natura benigna, di cui ritrovava i segni più vivi nei classici antichi. Quella sua visione iniziale comportava una precoce percezione dell'eccesso della civiltà, del suo allontanamento dal rapporto vivo e intimo con la natura, che egli appunto considerava proprio degli antichi. E venne a constatare che l'imporsi dell'«arido vero» e della "spiritualizzazione" cancellavano ogni passione ed energia, ogni fiducia nella «virtù» e nel valore, ogni rilievo di quelle «il-

lusioni» che davano senso all'esistenza individuale e alla coesione sociale. A tutto ciò si associò lo sgomento per la distruzione che la civiltà moderna operava nei confronti dei luoghi in cui permaneva traccia di una viva intimità tra mondo umano e mondo naturale: così nell'*Inno ai Patriarchi* (1822) l'evocazione di una felice umanità originaria si accompagnava all'identificazione della storia della civiltà come storia di distruzione delle condizioni e dei luoghi stessi della pura natura, con un ultimo intenso riferimento alla contemporanea aggressione alle tribù indigene d'America, «nelle vaste californie selve».

Nello sguardo leopardiano alla natura si avverte sempre, fin dalle prime grandi poesie, il richiamo di qualcosa di perduto, che traspare negli effetti del paesaggio, nei suoi slarghi che sembrano affacciarsi su un "oltre", sulle soglie di un inafferrabile «infinito». Mentre le vicende personali e la tensione del pensiero mettevano sempre più il poeta a confronto con il male che si annida nel seno stesso della natura, fino a denunciarne il ruolo di implacabile «matrigna», in molti dei suoi capolavori egli insisteva perdutamente a interrogare i luoghi naturali, la fascinazione del paesaggio, la sua sfuggente indeterminatezza (connotata tra l'altro dall'aggettivo «vago»), il modo in cui esso fa tornare il ricordo, l'immagine e traccia di ciò che non è più o che non è mai stato (quante volte impiega il verbo "tornare"!).

La sua interrogazione, spesso con grandi aperture visive, dei luoghi e delle forme naturali, delle distese celesti, del mondo vegetale e di quello animale sembra poter annunciare la possibilità di una autentica comunicazione con il fondo dell'essere, di uno scambio fidente con gli enti esterni, con ciò che è fuori del soggetto: quasi promette scambio umano in ciò e con ciò che umano non è, con quello che il pensiero designa come «nulla». Così nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, alla voce del pastore attribuisce illusorie ipotesi di umanizzazione dell'accadere naturale. Pur sapendo che la natura è muta e «non sa», che è del tutto estranea alla richiesta di senso propria dell'essere umano, il pastore viene a immaginare, sotto lo schermo di un richiamo a ciò che forse è noto

solo alla luna, anche questa impossibile e suggestiva motivazione dell'alternarsi delle stagioni (vv. 73-76):

Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
Rida la primavera,
A chi giovi l'ardore, e che procacci
Il verno co' suoi ghiacci.

G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzoni,
Rizzoli, Milano 1998

Leopardi: dialettica della civiltà e filosofia del rimedio

Fin dai primi anni venti dell'Ottocento, nello *Zibaldone* si svolge una riflessione sulla dialettica della civiltà e sul suo percorso storico che porta a riconoscere il parziale valore dell'«incivilimento» moderno rispetto alla «barbarie» medievale: il «Risorgimento» della civiltà (identificato in parte in quello che sarà poi chiamato Rinascimento, la cui continuità Leopardi sente in atto ancora nel vicino Settecento) dà luogo anche a un relativo ritorno allo stato di natura, anche se questo a sua volta comporta il pericolo di un ritorno di barbarie. D'altra parte, l'affermazione della filosofia e della ragione, liberando da illusioni, inganni, mistificazioni, comporta nello stesso tempo il rischio della disgregazione sociale: mettendo ciascuno di fronte alla realtà della propria condizione umana, mostrando l'infondatezza di tutte le illusioni e gli errori su cui si regge la coesione sociale, la filosofia è in definitiva distruttiva della società.

Ne sorge una sorta di autonegazione della filosofia e della ragione, esplicitata nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, che giunge ad affermare che «la filosofia, sperando e promettendo al principio di medicare i nostri mali, in ultimo si riduce a desiderare invano di rimediare a sé stessa». Ma dietro questa apparente cancellazione della filosofia c'è in realtà il suggerimento di una "filosofia del rimedio", di un impegno della civiltà e della ragione a correggere i propri eccessi, recuperando, pur nella considerazione della disperata verità della condizione umana e



del dominio del «solido nulla», un orizzonte di idealità comuni, di solidarietà di fronte al dolore. Questa filosofia del rimedio si dispone variamente, a partire dal 1824, entro una critica della civilizzazione che non viene più a prospettare un pur contraddittorio ritorno allo stato di natura, ma prova a ipotizzare rimedi prodotti dalla stessa civiltà, nuovi piaceri prodotti dal progresso e riservati a pochi intendenti. Leopardi arriva così a una filosofia pratica come rimedio ai patimenti morali: e mette in risalto l'effetto positivo della «distrazione» e dell'incremento di energia, affermando il valore del miglioramento sociale, del lavoro delle istituzioni, della scuola, dell'educazione e dell'igiene fisica, della dieta corporale, entro una vera e propria civiltà del corpo. Così potrebbero ritrovarsi disposizioni fisiche, politiche, morali che erano state degli antichi, dimenticate da una barbarie da cui il mondo non è ancora risorto: «Il presente progresso della civiltà, è ancora un risorgimento; consiste ancora, in gran parte, in

recuperare il perduto» (*Zibaldone di pensieri*, 4289, Firenze, 18 settembre 1827).

Natura e cultura: il particolare “umanesimo” di Leopardi

Ma la riflessione di Leopardi non si acqueta mai in se stessa, il poeta non può evitare di confrontarsi con contraddizioni che insorgono dal seno dello sviluppo sociale, dalle modalità della comunicazione, dal movimento dell'economia. Si trova tra l'altro a notare che l'accrescimento dello scibile viene a far perdere la complessità della conoscenza. Più si sa e più si dimentica. Un pensiero del 13 maggio 1829 sembra parlarci già della condizione della conoscenza nella costipazione dei saperi del XXI secolo:

[...] Ed è cosa naturalissima; il tempo manca: cresce lo scibile, lo spazio della vita non cresce,

ed esso non ammette *più che tanto* di cognizioni. Anche le scienze materiali non so quanto progrediscono, a ben considerare la cosa. Bastando appena il tempo a conoscere le innumerabili osservazioni che si fanno da' contemporanei, quanto si può profittare di quelle d'un tempo addietro? [...] Gli uomini imparano ogni giorno, ma il genere umano dimentica, e non so se altrettanto.

G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*,
4507-4508, a cura di G. Pacella,
Garzanti, Milano 1991

Nella poesia e nel pensiero dell'ultimo Leopardi si impone sempre più l'angoscia per la crescita esponenziale della cultura e della produzione, degli oggetti e della comunicazione, per la pretesa di occupare tutto lo spazio con un'incessante attività umana, cancellando una natura estranea e minacciosa, ma che sempre costituisce il necessario habitat del genere umano. L'ultima operetta morale (*Dialogo di Tristano e di*

un amico), la *Palinodia al marchese Gino Capponi* e *La ginestra* (che continua a essere sottovalutata da letture di taglio nichilistico) conducono una critica radicale non solo al progressismo illusorio delle borghesie risorgimentali, ma più ampiamente alla volontà di potenza della società moderna, all'ossessione dello sviluppo culturale e materiale.

Questa sua riflessione, d'altra parte, si inquadra sempre entro quella visione dell'ostilità e dell'estraneità della natura a cui aveva dato voce in modo intenso e disperato nelle *Operette morali* e in particolare nella formidabile immaginazione del *Dialogo della Natura e di un Islandese* (► pp. 64-71): proprio dalla negatività della condizione dell'essere umano nella natura scaturisce per lui la necessaria solidarietà di una «umana compagna», di esseri fragili «confederati» nella resistenza ai limiti della condizione umana, al male e al dolore creati dalla natura, ma senza pretendere di andare al di là di essa, di ergersi «con forsennato orgoglio inver le stelle» (*La ginestra*, v. 310),

come prospetta oggi la follia dei progettati viaggi su Marte e dei miliardari che già programmano di trasferire là le loro vite privilegiate, una volta che la Terra sia divenuta davvero inabitabile.

Certo Leopardi non può ancora avere di mira la crisi ambientale e la conseguente minaccia della fine (anche se una delle sue grandi operette, il *Cantico del gallo silvestre*, si conclude ipotizzando l'estinzione della natura e dell'universo). Nelle condizioni economiche e culturali dei suoi anni non poteva prevedere che lo sviluppo da lui criticato avrebbe condotto a una totale alterazione dell'ambiente, a una minaccia globale per l'insieme della vita del pianeta. Quello che in lui era modello di un'umanità accecata dalla sua *hybris* progressistica, per noi diventa la mera constatazione che quel modello, anche ove lo sottoscrivessimo senza riserve, sta procedendo verso una propria estinzione che equivale all'estinzione di tutta la vita nel mondo. E che, per la sopravvivenza del mondo, è improcrastinabile la fine di quel modello prima che esso porti con sé la fine del mondo (che comunque, in modo diverso, egli prospetta anche nell'operetta *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*).

D'altra parte, egli afferma fino all'ultimo – al finale approdo della *Ginestra*, immagine della fragilità che resiste all'ostilità della natura – l'esigenza di un umanesimo che si appoggi sulla coscienza della fragilità dell'esistere, che sappia confrontarsi con l'alterità della natura e insieme con la fraternità per il vivente, con il valore della vita non giustificata, sotto il segno della responsabilità. Responsabilità negativa, per aver agito sull'alterità della natura, utilizzandola come mero oggetto di sfruttamento, di violenta trasformazione, di consumo illimitato di energia, di spazio, di atmosfera, prospettando una finale distruzione della vita nell'ambiente, dello stesso genere umano. Responsabilità positiva, per la necessaria salvaguardia e protezione del vivente e di ciò che resta di esso, per la preservazione di un accettabile spazio di vita per le future generazioni, per la messa in opera di procedure estreme in grado di fermare il processo di distruzione che, malgrado gli avvertimenti della scienza e della natura, accompagnati da miriade di appelli e di iniziative, avanza indisturbato. E non dimentichiamo

che la scienza, qualunque tipo di scienza, e tutte le tecniche che la accompagnano e che ne scaturiscono, procedono sempre in rapporto con la natura, ritornano sempre in essa, entro le sue pieghe più interne (oggi sempre più interne e oscure), e nello stesso tempo ne fanno oggetto di un operare civile e sociale, che comunque la trasforma.

Tra le mutazioni del secondo Novecento: Pasolini e la «scomparsa delle lucciole»

La letteratura del Novecento ha percepito in molteplici modi l'accelerarsi delle trasformazioni dell'ambiente in seguito alle novità tecnologiche, all'espansione mondiale dell'industria, all'impiego di nuovi e più micidiali ordigni bellici. I maggiori scrittori italiani hanno espresso in modi spesso molto intensi il carattere contraddittorio della modernità, il modificarsi dello spazio e dell'ambiente, dello stesso rapporto tra i soggetti umani e la natura, con uno sguardo critico all'universo sociale, alle nuove forme che in questo contesto è venuta ad assumere la vita collettiva. Ma solo nel secondo Novecento, sulla spinta del boom economico del secondo dopoguerra, la coscienza critica delle radicali trasformazioni che si stavano verificando ha condotto alla percezione di un pericolo estremo, del muoversi della modernità verso un punto di non ritorno, del rischio di distruzione della vita stessa del pianeta. Prima ancora che si diffondesse un pensiero ecologico, alcuni scrittori si sono posti nuove domande sul nostro rapporto con la natura e, interrogando i pericoli dell'inarrestabile modificarsi dei luoghi di vita, ne hanno sofferto e rappresentato le condizioni e gli esiti.

Negli ultimi febbrili anni della sua esistenza Pier Paolo Pasolini ha votato tutto se stesso a questa percezione di una radicale trasformazione storica, di cui ha denunciato gli esiti nella vita sociale, nei rapporti interumani. In alcuni suoi celebri interventi ha visto in atto una vera e propria mutazione antropologica, vivendola dall'interno, registrandone la lacerazione e la sofferenza: in veementi denunce ha espresso il suo dolore per la scomparsa di un'«umile Italia», di un'antica semplicità e bellezza, schiacciata da un consumi-

smo che ha cancellato ogni valore e ogni autenticità. In quei suoi interventi si è trovato a tratti a collegare il dominio assoluto del modello consumistico, neo-capitalista, borghese e fascista, da lui esecrato, al deformarsi e degradarsi dell'ambiente.

È diventato famoso l'articolo sul «Corriere della Sera» del 1° febbraio 1975, *Il vuoto di potere in Italia*, che introduceva un durissimo attacco al sistema di potere democristiano: e vedeva il punto di svolta di questa situazione nel tempo della «scomparsa delle lucciole», fissato una decina d'anni prima (e quando poco dopo il testo fu raccolto negli *Scritti corsari* fu intitolato proprio *L'articolo delle lucciole*). Pasolini aveva certo ben in mente che le lucciole erano scomparse «a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto in campagna (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti)»: anche se nel suo discorso la questione si poneva solo come una sorta di esempio emblematico. L'accusa alla Democrazia Cristiana era proprio quella di aver assistito a una mutazione radicale senza rendersene conto,

«portando l'Italia al disastro economico, ecologico, urbanistico, antropologico». Era ben cosciente del problema ecologico ed era stato appena sollecitato da un libro pionieristico di Alfredo Todisco (*Breviario di ecologia*, a cui aveva dedicato una recensione sul «Tempo» del 6 dicembre 1974, raccolta in *Descrizioni di descrizioni*): fin dagli anni cinquanta del secolo scorso si era del resto preoccupato per la difesa dell'ambiente, soprattutto del paesaggio e delle città, della salvaguardia di habitat naturali e urbanistici, in Italia e fuori (e negli ultimi anni diresse anche documentari in proposito, come nel 1971 *Le mura di Sana'a* e nel 1974 *La forma della città*).

Del resto nella sua poesia e nel suo cinema c'è una profonda disposizione geografica, una eccezionale capacità di far parlare lo spazio, di disporre la stessa lingua poetica su formidabili slarghi (lo si può vedere anche nei testi più celebri delle *Ceneri di Gramsci*); e per converso egli mostra una pungente capacità descrittiva di relitti e margini urbani, di



sfondi e paesaggi violentati e degradati, avvelenati da scarti e residui. Nell'incompiuto e finale *Petrolio* la cura per lo spazio si distende su di un orizzonte internazionale, si irradia dallo sfacelo di Roma ai pozzi petroliferi del Medio Oriente, e tocca tutto il mondo che ruota intorno all'azione devastatrice delle multinazionali.

Le ragioni di questa sensibilità ecologica ci fanno particolarmente vicino Pasolini, anche se occorre notare che la sua preoccupazione è rivolta prima di tutto agli effetti morali, estetici, antropologici e alla responsabilità «criminale» dei poteri economici e politici. Non ha avuto modo e tempo di avvertire le ulteriori degradazioni che hanno preso campo, la mutazione dello spazio comunicativo e tecnologico data dall'avvento dell'informatica, che comporta una nuova mutazione antropologica, ben diversa da quella che lo angustiava, proiettata verso quella tecnologizzazione e virtualizzazione globale allora ancora impensate. E soprattutto non ha potuto percepire fino in fondo che in questione non sono più soltanto un modello di umanità, una continuità con la bellezza e la storia del passato, ma la sopravvivenza stessa del genere umano, la vita e l'equilibrio del pianeta.

Italo Calvino: le città dell'eccesso

Diversamente da Pasolini, in tutta la prima fase della sua attività, fino agli anni sessanta del Novecento, Italo Calvino ha guardato allo spazio e all'ambiente nel quadro di una pur problematica razionalità illuministica, sotto il segno di una speranza progressiva, verso la costruzione di una possibile *civitas* umana. Già allora in alcuni racconti ha rappresentato conflitti e contraddizioni determinati dall'incombente sviluppo industriale, e anche casi di alterazione e degrado ambientale, sotto il segno di uno spirito insieme critico e fantastico, ma sempre in un'implicita prospettiva di correzione verso un orizzonte sociale progressivo. Così, per esempio, in alcuni dei racconti della serie di *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, e soprattutto

nella *Formica argentina*, 1952, *La nuvola di smog*, 1958, *La speculazione edilizia*, 1963.

Quando giunge al capolavoro delle *Città invisibili* (1972), Calvino si trova a oscillare tra il rilievo civile della «città», come misura umana dello spazio e dell'esperienza, forma essenziale di controllo razionale e progressivo del caos naturale, e la minaccia esterna e interna che la insidia, cioè il suo eventuale tendere all'escrescenza, a espansione abnorme o all'opposto a compressione entro di sé, a esplodere o a corrodersi. Tutto ciò espresso attraverso una topologia e topografia fantastica, in un gioco di metaforizzazioni, di mappe verbali disegnate su una varia combinatoria di strutture e modelli.

È un formidabile *exploit* inventivo che arriva a configurare folgoranti e inquietanti immagini della contraddizione insanabile dello sviluppo, di quella che, con termine suggerito da Roger Caillois, si può definire l'«ipertelia» (con cui in biologia si designa l'espansione eccessiva, per esempio di un organo) delle cose, della produzione, dell'urbanizzazione, dello scarto. Così, l'illimitato incremento di «virtù» e di «perfezione» della città di Bersabea (*Le città e il cielo*. 2) la proietta doppiamente fuori di sé, verso un doppio celeste e verso un doppio sotterraneo. Costretta continuamente ad accumulare, Bersabea è nel contempo costretta continuamente a lasciare, a far cadere, tanto che al suo zenit

gravita un corpo celeste che risplende di tutto il bene della città, racchiuso nel tesoro delle cose buttate via: un pianeta sventolante di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini, lastricato di biglietti del tram, ritagli d'unghie e di calli, gusci d'uovo. La città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata.

I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano 2001

Se l'esito di questa città, quello che diremmo un suo lascito storico e cosmico, è in questo pianeta di rifiuti, il vero senso della sua vita si risolve tutto nell'evacuare. Ma la successiva città di Leonia (*Le città continue*. 1) è la città della spazzatura, descritta in modi che sembrano precocemente avvertirci (siamo nel 1972!) sul rischio finale che corrono le nostre città schiacciate dai residui di una produzione e di un consumo inarrestabili, di un'economia destinata a produrre scarti e rifiuti, che può svilupparsi solo se continua a espellere gli esiti di quanto precedentemente prodotto (► pp. 72-75).

Il tema della spazzatura è stato affrontato da Calvino anche in diretto riferimento al singolare rapporto che ogni persona comune può trovarsi a intrattenere con essa nella più normale vita quotidiana: si tratta di un testo autoironico e pungente sul proprio impegno nella cura giornaliera della pattumiera durante il suo soggiorno a Parigi, dal titolo *La poubelle agréée* («La pattumiera gradita»), datato tra il 1974 e il 1976, apparso sulla rivista mensile «Paragone» nel febbraio del 1977. La necessaria familiarità con la spazzatura si pone qui come dato inevitabile e determinante dell'esistenza, esercizio in cui è in gioco il rapporto con il mondo, anche con gli scarti che vengono da lontano. Si tratta in fondo di un disincantato sguardo al mondo e all'ambiente che si può avvicinare a quello del signor Palomar, il personaggio che osserva la realtà e la descrive per capirla nell'ultimo libro pubblicato in vita da Calvino, *Palomar*. Questi si rivolge alle cose e alle situazioni più consuete, come in un'insistente domanda sullo stato del mondo, sui modelli della sua comprensione, sui limiti della conoscenza e del fare umano. La problematica ambientale non viene da lui presa di petto, ma ne traspare il rilievo nella riservatezza e nella lateralità dell'osservatore, nella sua paziente messa a fuoco della vita sociale, dei comportamenti umani, del mondo animale e di quello vegetale, degli spazi terrestri e di quelli celesti. Palomar ci mostra che il mondo e il suo destino si comprendono e si interrogano proprio sfuggendo a ogni immediata immersione nel suo movimento, a ogni pretesa di esserne parte consumandolo.

Andrea Zanzotto: una voce poetica immersa nel mondo

La poesia di Andrea Zanzotto, così densa di richiami culturali, così fittamente intellettualizzata, così acutamente sostenuta dalla più lucida e avvertita coscienza teorica e critica, si dispone entro una percezione integrale del mondo, nella postura del corpo, della mente, della psiche: essa scaturisce dall'essere della persona, della sua persona, entro un determinatissimo spazio vitale, dentro la fisicità dei luoghi e delle occorrenze quotidiane, nel respiro molteplice dell'ambiente, nel flusso del tempo che porta con sé oggetti, consuetudini, linguaggi, paesaggi naturali e costruzioni artificiali. Tutto sentito e avvertito attraverso una sensibilità personale in cui la più intensa adesione alla natura, al suo richiamo creaturale, si intreccia con le diversioni del pensiero, con le inquietudini, i turbamenti, le astrazioni della mente: è il corpo stesso del soggetto, con l'esercizio e i disturbi di tutti i sensi, a darsi come sostanza psichica che «sente» il mondo, che sta dentro il presente, dentro la cultura, il linguaggio, la quotidianità, il loro dispiegarsi, animare, aggrovigliarsi, gli scatti di bellezza e gli scarti di degradazione. Tutto questo risale alle particolarissime radici dell'autore, all'ambiente della sua Pieve di Soligo (in provincia di Treviso) e al paesaggio circostante: a una patria intensamente vissuta, che è come un limite che lo ha portato a percepire e riconoscere lo stato e il destino del mondo, del viluppo di culture, di corpi, di tracce, tensioni, speranze, scambi, disegni, immagini, scarti, in cui si risolve la nostra vita nello spazio naturale.

Nel cuore di questa patria-*Heimat*, egli ha toccato il nodo più essenziale del nostro attuale essere al mondo: è stato l'autore che, sullo scorcio della seconda metà del Novecento e sulle prime soglie del nuovo millennio, più intensamente si è confrontato con la contraddittorietà del nostro rapporto con la natura, con l'ambiguità del nostro abitarla e del nostro esserne parte. Nella stessa identificazione del paesaggio egli ha cercato di ritrovare «una verità potenzialmente globale in cui origine della natura e origine dell'io si incontrino». In tutta la sua poesia e nella sua varia riflessione critica e teorica è in atto l'intensità di una

spinta amorosa verso la natura, in un intenso desiderio di ricollegarsi a quella poesia che in passato si è dedicata a contemplarla e a “lodarla”: ma tutto ciò è accompagnato da un’angoscia sempre più amara per la sua lacerazione, per il degrado e lo sfacelo da cui essa si trova sempre più aggredita. Il suo atteggiamento non può però in nessun modo essere confuso con certe attuali aspirazioni a prospettare, come via di salvezza dall’incombente disastro ambientale, forme di irenica identificazione con tutte le forme del vivente, entro totalizzanti e illusorie ideologie naturalistiche.

Filò: un’umile riflessione davanti al focolare

Per capire quanto Zanzotto sia lontano da ogni illusorio affidamento alla natura basta considerare quel formidabile scritto nel dialetto della sua terra che è *Filò* (A. Zanzotto, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, Einaudi, Torino 2012), la più piana ed esplicita espressione del proprio percepire la natura tra distanza e vicinanza, tra sogno di un’intima adesione e coscienza di un’inafferrabile alterità. Questo testo è apparso nel 1976 – insieme a una serie di componimenti dialettali che il poeta aveva scritto per il film di Federico Fellini *Casanova*, su sollecitazione dello stesso regista – e si svolge come un antico discorso-veglia accanto al focolare (secondo le accezioni del vocabolo “filò”). Dopo aver giustificato la scelta di rispondere all’invito di Fellini, l’autore ricorda le scene del film in cui vengono pronunciati i suoi testi scritti per l’occasione: si trattava di un fantastico rito, in cui si solleva e poi casca giù nella laguna una grande testa femminile, «testa de tut quel che noaltri sòn» (“testa di tutto quello che noi altri siamo”), immagine primigenia di femminilità. E ora in *Filò* ci dice che, quando gli è stato chiesto di scrivere quei versi per il film, egli ha subito sentito emergere dentro di sé quel «parlar vecio» (“vecchio linguaggio”) dall’oscuro fondo da cui, nell’immagine del film, doveva risalire quella figura, che era come una «testa-tera», cioè “testa” e “terra” nello stesso tempo, testa che emergeva dalla profondità della Terra, dal cuore cieco della natura.

Ma poi, l’angoscia per il vicino terremoto del Friuli del 1976 lo ha portato a trarre dalla suggestione di quella testa l’immagine della potenza e dell’alterità della Terra, a percepirla come un’emblematica figura della natura. Ora gli sembra che il terribile sottomovimento tellurico, che a Pieve di Soligo ha fatto sentire scosse non dannose, ma comunque angosciose, e che nel Friuli ha portato distruzione e morte, abbia fatto cadere la solidarietà con la stessa terra, abbia rovesciato il tradizionale affettuoso affidarsi a essa, il legame di fedeltà tra il mondo rurale e lo spazio, i luoghi del lavoro e della vita («Na fedeltà granda la se a sfantà», “Una fedeltà grande si è dissolta”).

E allora, in tono di semplice conversazione, insieme modesto e intenso, la poesia giunge a toccare l’insuperabile contraddittorietà del nostro rapporto con la natura, madre-mostro («mare-mostro»), dea che troppo ci sopravanza. All’esplicito riferimento alla *Ginestra* («cussita ’l dis al libro de la Ginestra») si accompagna un’implicita eco del *Dialogo della Natura e di un Islandese* (che riconduce peraltro all’immagine della donna gigantesca, della madre-mostro). Sulla spinta della grande lezione leopardiana, questa alterità della natura, il suo non sapere, il suo fiorire anche mentre uccide («tu floris anca intant che tu copa», “fiorisci anche mentre uccidi”) impone la necessità di ascoltarla, anche di amarla, insieme resistendo alle sue minacce, rispettandola con una giusta collaborazione tra gli umani: «volerse tuti insieme, / insenbradi a conbater – co amor – contra de ti / mare da maledir e da adorar / che non nisi parendo, vincitur», e cioè “volerci tutti insieme amalgamati a combattere – con amore – contro di te, madre da maledire e da adorare che è vinta soltanto obbedendo [alle sue leggi]”, con citazione da un celebre passo di Bacone (*De cogitata et visa*).

Trasponendo la lezione leopardiana nella pronuncia popolare del *Filò*, Zanzotto pone così l’accento su un possibile modello di umanità cosciente del proprio limite naturale, del faticoso sforzo di superare la maledizione della «mare-mostro», per porsi non dalla parte della sua violenza, ma da quella del suo “fiorire”, rinunciando al sovraccarico di male creato dall’insensatezza di quello sviluppo e «progres-

so» che, nel titolo dell’intervista a Marzio Breda del 2009, egli ha voluto che fosse detto “scorsoio” (che cioè, come l’omonimo nodo, si chiude sempre più sull’essere umano a mano a mano che il suo progresso si realizza pienamente). Nella lunga attività, nella poesia e nei numerosi interventi pubblici se-

guiti a quel 1976, Zanzotto ha sempre più osservato e sofferto il lacerarsi del tessuto del mondo, l’alterarsi inarrestabile di quel “fiorire”, il sovraccarico di male che l’economia umana ha accumulato sul corpo di quella «mare-mostro» (madre e mostro allo stesso tempo).



Giulio Ferroni ha insegnato dal 1982 al 2013 Letteratura italiana alla Sapienza di Roma, di cui è professore emerito. Ha tenuto corsi in varie università straniere e nel suo lavoro ha attraversato tutte le zone della letteratura italiana, con particolare attenzione all’orizzonte storico e ai modi in cui la letteratura chiama in causa le ragioni essenziali dell’essere nel mondo. Al grande successo della sua *Storia della letteratura italiana* (Einaudi Scuola, Torino 1991, Mondadori Università, Milano 2021) si accompagnano i suoi studi sul Cinquecento italiano (fra gli altri su Machiavelli, Ariosto, Aretino), quelli sulla tradizione del comico, sul teatro del Settecento, sui più vari autori del Novecento, sulla condizione della critica e della letteratura, sui problemi della scuola (*La scuola sospesa. Istruzione, cultura e illusioni della riforma*, Einaudi, Torino 1997; *La scuola impossibile*, Salerno Editrice, Roma 2015; *Una scuola per il futuro*, La nave di Teseo, Milano 2021). Un ampio orizzonte letterario, storico e geografico, sostenuto da un vivace spirito narrativo, anima *L’Italia di Dante. Viaggio nel paese della “Commedia”* (La nave di Teseo, Milano 2019, Premi Viareggio e Mondello 2020).



FRANCESCO D'ASSISI

Cantico di Frate Sole



Il *Cantico di Frate Sole* è il più antico testo in volgare italiano di cui sia noto l'autore. Il santo lo compose insieme alla melodia, oggi andata perduta, negli ultimi anni della sua vita e lo insegnò ai confratelli perché lo cantassero dopo la predicazione. Come "giullari di Dio" avrebbero così portato gioia attraverso la musica, elevando i cuori dei fedeli alla lode di Dio.

Metro: prosa rimata, suddivisa in strofe di diversa lunghezza (2, 3, 5 versetti) sul modello dei *Salmi* biblici

Altissimu, onnipotente, bon Signore,
tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.

Ad te solo, Altissimo, se konfano¹,
et nullu homo ène dignu te mentovare².

5 Laudato sie, mi' Signore, cum³ tucte le tue creature,
spetialmente messor⁴ lo frate⁵ sole,
lo qual è iorno, et allumini noi per lui⁶.
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significatione⁷.

10 Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo⁸,
per lo quale a le tue creature dài sustentamento.

15 Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua,
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi' Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

[Versi 1-4] Altissimo, onnipotente, eccellente (*bon*) Signore, a Te spettano (*tue so'*) le lodi, la gloria e l'onore e ogni benedizione. A Te solo, Altissimo, si addicono (*se konfano*), e nessun essere umano è degno di pronunciare il tuo nome.

1. Ad te ... konfano: "solo a te, Altissimo, si addicono"; oppure "solo a te spetta di pronunciare", se si accetta l'interpretazione suggerita da Giovanni Pozzi, secondo cui «le creature non possono pronunciare lodi confacenti a Dio».

2. et nullu homo ... mentovare: Francesco riprende qui il secondo dei Dieci comandamenti (*Non pronunciare il nome di Dio invano*). La costruzione sintattica richiama il latino biblico.

[Versi 5-9] Sii lodato, Signore, così come tutte (*cum tucte*) le tue creature; specialmente messor fratello (*frate*) sole, che è la luce del giorno (*iorno*), e Tu ci illumini (*allumini*) per mezzo suo. Ed è bello e lucente di grande splendore; è simbolo di Te, o Altissimo.

3. cum: "così come". Ma alcuni studio-

si lo interpretano con il valore di "per mezzo di" o "a causa di".

4. messor: "messer", forma umbra.

5. frate: "fratello", qui e poi nel seguito del testo, in alternanza con il femminile *sora*, "sorella", a indicare la fratellanza delle creature, tutte figlie di Dio da cui sono state create.

6. allumini noi per lui: *allumini* è un francesismo; *per* ha valore strumentale.

7. de te ... significatione: "è simbolo di te", o anche "è segno della tua esistenza". L'analogia Dio-sole è frequente nella Bibbia e nella tradizione teologica.

[Versi 10-14] Sii lodato, mio Signore, per sorella luna e per le stelle: in cielo (*celu*) le hai create splendenti (*clarite*) e preziose e belle. Sii lodato, mio Signore, per fratello vento e per l'aria (*aere*), per il cielo nuvoloso (*nubilo*), per il cielo sereno e per ogni tempo [atmosferico] grazie al quale dai nutrimento (*sustentamento*) a tutte le tue creature.

8. et per aere ... tempo: *nubilo* e *sereno* sono due sostantivi: il primo indica il cielo nuvoloso, il secondo il cielo sereno.

[Versi 15-19] Sii lodato, mio Signore, per sorella acqua, che è molto utile, umile, preziosa e pura. Sii lodato, mio Signore, per fratello fuoco (*focu*), attraverso il quale illumini (*ennallumini*) la notte: è bello, lieto (*iocundo*), vigoroso e forte.

20 Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,
la quale ne sustenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore
et sostengo infirmitate et tribulatione.

25 Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a-cquelli ke morrano ne le peccata mortali;

30 beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male⁹.

Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate
e serviateli cum grande humilitate.

Poeti del Duecento, tomo I, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1969

[Versi 20-24] Sii lodato, mio Signore, per nostra sorella la madre terra, che ci nutre e ci alimenta (*governa*), e produce differenti frutti, così come variopinti fiori ed erba. Sii lodato, mio Signore, per coloro che perdonano per amor tuo e sopportano malattie e dolori (*tribulatione*).

[Versi 25-31] Beati quelli che le sopporteranno (*'l sosterrano*) in pace, per-

ché da Te, Altissimo, saranno (*sirano*) incoronati. Sii lodato, mio Signore, per nostra sorella morte del corpo, alla quale nessun essere umano che viva può sfuggire: guai a coloro che moriranno in peccato mortale; beati coloro che (*a-cquelli ke*) la morte troverà nelle tue santissime volontà, perché (*ka*) la dannazione eterna (*morte secunda*) non farà loro male.

9. ka la morte ... male: la *morte secunda* è la morte dell'anima, cioè la dannazione, che nelle Scritture e nella tradizione teologica è contrapposta alla vita eterna. L'espressione è derivata dalla formula *mors secunda* contenuta nell'*Apocalisse* (21,8).

[Versi 32-33] Lodate e benedite il mio Signore, ringraziatelo e servitelo con grande umiltà.



ANALISI DEL TESTO

COMPRENSIONE Francesco rivolge a Dio una **lode** che **coinvolge tutti gli elementi del creato**, dei quali si esaltano la **fratellanza** reciproca, la **bellezza**, l'**utilità** e la **purezza**. Vengono inclusi anche gli esseri umani che per amore di Dio perdonano gli altri e sopportano le sofferenze della vita. La lode include poi l'ultimo evento terreno che attende l'intera umanità, la **morte** del corpo: coloro che l'affronteranno in peccato mortale saranno dannati, mentre per coloro che le andranno incontro in pace con Dio e obbedienti alla sua volontà essa sarà un passaggio verso la salvezza e la beatitudine celeste. Il componimento si chiude con l'invito ai fedeli perché lodino, benedicano e ringrazino il Signore e lo servano in **spirito di umiltà**.

I modelli del canto di lode

Nel testo di Francesco la **centralità della lode** è ribadita già dal titolo latino (*Laudes creaturarum*) e poi dalla formula *Laudato sie / si', mi' Signore*, ripetuta più volte a inizio versetto. Il canto di lode a Dio ha il proprio modello nei **Salmi di David**, detti appunto "delle lodi", specialmente il 148, che invita tutte le creature a celebrare il Signore: gli angeli, il sole e le

I salmi di lode



stelle, i mari, gli agenti atmosferici, i monti, le piante, gli animali e tutti gli esseri umani. È un testo che veniva intonato nella Liturgia delle ore, cioè durante le preghiere che scandiscono la giornata degli appartenenti a ordini religiosi.

Un altro testo biblico di lode ha certamente influenzato Francesco: è il **Cantico dei giovani ebrei** che il re babilonese Nabucodonosor fece punire gettandoli nel fuoco di una fornace. Soccorsi da un angelo, essi intonarono un canto, nel quale invitavano tutti gli elementi del creato a benedire e celebrare il Signore, dapprima rivolgendosi a tutte le opere di Dio («Benedite il Signore, o voi tutte opere del Signore, / lodatelo ed esaltatelo in eterno»), poi chiamando alla lode ogni singolo elemento del creato (*Libro di Daniele*, 3).

■ Il significato della preposizione per

Nella lode di Francesco i singoli elementi del creato sono **legati a Dio**, ma la modalità di questa relazione è dibattuta fra gli studiosi: le **diverse possibili interpretazioni della preposizione per** che compare in tutti i versetti aperti da *Laudato sie / Laudato si'* modificano infatti il significato da attribuire al testo.

La tradizione francescana assegnava alla preposizione un **valore causale** («a causa di»): se così fosse, il santo ringrazia Dio per avere creato l'universo. Alcuni studiosi le assegnano invece un **valore strumentale** («per mezzo di», «tramite»): in quest'ottica, l'universo è lo strumento di collegamento fra l'essere umano e Dio. Altri interpreti, infine, suggeriscono un valore di **complemento d'agente** («da»), a indicare la lode elevata dalle creature a Dio.

Lo studioso Giovanni Pozzi ha proposto una lettura che approfondisce ulteriormente il significato di **per nel senso di «tramite»**. Egli sostiene che, data l'impossibilità da parte dell'essere umano di celebrare adeguatamente Dio, di cui nessuno è degno di pronunciare il nome (v. 4), la lode si indirizza alle creature in quanto la loro bontà e la loro bellezza rimandano direttamente all'altezza e all'onnipotenza del Signore. La lode al creato è dunque il solo modo con cui il fedele può esaltare pienamente Dio.

■ La sofferenza e la morte

Nell'ultima parte del cantico Francesco si rivolge agli esseri umani, elencando i **comportamenti virtuosi** che permetteranno loro di giungere alla **beatitudine celeste**. Il **perdonare** per amore di Dio e il **sopportare** in pace dolori e sofferenze vengono esaltati come le massime virtù cristiane.

Al coro di lode alle creature di Dio si unisce, per ultima, la **morte corporale** (v. 27) e così alla letizia del creato si sostituisce una severa meditazione sul destino ultraterreno dell'essere umano. Anche questa strofa è però aperta e chiusa da **toni positivi e sereni**. La morte è chiamata sorella come le altre creature di Dio, dal momento che deve far paura soltanto ai peccatori che non si redimono, mentre coloro che saranno trovati nella grazia divina accederanno alla beatitudine celeste.

■ L'umiltà e l'amore per il creato

Il cantico, apertosi con l'affermazione dell'umiltà degli esseri umani, indegni di pronunciare il nome di Dio, si chiude con l'invito a servire Dio *cum grande humilitate* (v. 33). Proprio l'**umiltà** ha nella religiosità francescana un ruolo centrale: significa accettare in spirito di perdono e di *pace* (vv. 25-26) il male subito, sopportare la sofferenza e la morte in quanto parte di un mondo retto dalla volontà divina, alla quale è necessario conformarsi.

La lezione di Francesco non sembra oggi avere perso la propria forza vitale e il *Cantico* ci consegna l'immagine di un Medioevo radioso, che **ama la vita come un dono e loda la creazione divina**. Il santo rifiuta infatti l'opposizione radicale, propria di molta letteratura medievale, tra materia e spirito: non c'è traccia nel componimento di quel disprezzo del mondo (*contemptus mundi*) teorizzato per esempio nelle opere di papa Innocenzo III (1160-1216).

La lode tramite le creature

La morte come sorella



Come sottolineato dallo storico Jacques Le Goff, «Francesco voleva che si apprezzasse, si onorasse e si amasse tutto ciò che Dio aveva creato, compresi gli animali e la natura: fu anche precursore degli ecologisti».

■ Gli aspetti formali e linguistici

Il *Cantico* presenta una **struttura raffinata**: la lode a Dio inizia con l'invocazione al Signore (vv. 1-2) e a lui ritorna circolarmente nella conclusione (vv. 32-33). Il testo è distribuito in **12 versetti di diversa lunghezza** e sono collegati da rime (*stelle : belle*) o più spesso da assonanze (*sole : splendore : significatione*).

Pur avendo come sua base il **volgare umbro** (► p. 89), il componimento presenta **termini di origine colta**, come i latinismi *laude, cum, laudato, aere, nubilo, peccata*, e **costruzioni latineggianti** come *dignu te mentovare* e *nullu homo*.

Una lingua raffinata



PER SVILUPPARE LE COMPETENZE

COMPRENSIONE E ANALISI

1. Individua nel testo gli elementi coinvolti nella lode a Dio. Quali sono le loro caratteristiche? Qual è il senso dell'ordine secondo cui sono elencati uno dopo l'altro, a partire dal sole?
2. Quale giudizio viene espresso da Francesco nei confronti dell'essere umano? È pienamente positivo?
3. Perché la *morte corporale* (v. 27) non deve essere temuta?

INTERPRETAZIONE

4. Quali aspetti del *Cantico* ti sembrano esprimere una religiosità vicina alla sensibilità moderna, e quali invece ti appaiono legati a una concezione medievale della religione?



5. Il 24 maggio 2015 papa Francesco ha pubblicato un'enciclica (una lettera indirizzata a tutti i fedeli) che ha come argomento la «cura della casa comune» ed esordisce con il *Laudato si'* del *Cantico* di Francesco. Il messaggio del santo viene così letto in chiave ecologica, il suo amore per il creato interpretato come un invito a rispettare il nostro pianeta, casa comune di tutti gli uomini. Rifletti sulle parole del papa e indica come, a tuo giudizio, si può agire impegnandosi per la **salvaguardia del pianeta** dopo il dissennato sfruttamento delle risorse.



1. «Laudato si', mi' Signore», cantava san Francesco d'Assisi. In questo bel cantico ci ricordava che la nostra casa comune è anche come una sorella, con la quale condividiamo l'esistenza, e come una madre bella che ci accoglie tra le sue braccia: «Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre Terra, la quale ne sustenta et governa, et produce diversi fructi con coloriti flori et herba». 2. Questa sorella protesta per il male che le provochiamo, a causa dell'uso irresponsabile e dell'abuso dei beni che Dio ha posto in lei. Siamo cresciuti pensando che eravamo suoi proprietari e dominatori, autorizzati a saccheggiarla. La violenza che c'è nel cuore umano ferito dal peccato si manifesta anche nei sintomi di malattia che avvertiamo nel suolo, nell'acqua, nell'aria e negli esseri viventi. Per questo, fra i poveri più abbandonati e maltrattati, c'è la nostra oppressa e devastata terra [...]. Dimentichiamo che noi stessi siamo terra (cfr. Gen 2,7). Il nostro stesso corpo è costituito dagli elementi del pianeta, la sua aria è quella che ci dà il respiro e la sua acqua ci vivifica e ristora. [...]

10. [...] Credo che Francesco sia l'esempio per eccellenza della cura per ciò che è debole e di una ecologia integrale, vissuta con gioia e autenticità. È il santo patrono di tutti quelli che studiano e lavorano nel campo dell'ecologia, amato anche da molti che non sono cristiani. Egli manifestò un'attenzione particolare verso la creazione di Dio e verso i più poveri e abbandonati. Amava ed era amato per la sua gioia, la sua dedizione generosa, il suo cuore universale. Era un mistico e un pellegrino che viveva con semplicità e in una meravigliosa armonia con Dio, con gli altri, con la natura e con se stesso. In lui si riscontra fino a che punto sono inseparabili la preoccupazione per la natura, la giustizia verso i poveri, l'impegno nella società e la pace interiore. >>>

papa Francesco, *Laudato si'*, San Paolo Edizioni, Alba (Cuneo) 2015



T19

GIACOMO LEOPARDI

Dialogo della Natura e di un Islandese

da Operette morali



L'operetta è composta in una decina di giorni del maggio 1824, o meglio, secondo la data dell'autografo, 21, 27-30 maggio 1824. Il testo segna, anche nella consapevolezza di Leopardi, una svolta di rilievo sia all'interno del libro stesso sia nell'ideologia dello scrittore. Dal *Dialogo della Natura e di un Islandese* emerge infatti, per la prima volta nella successione delle *Operette*, l'immagine di una natura del tutto indifferente alla sofferenza degli esseri umani e preoccupata soltanto del proprio perenne ciclo di creazione e distruzione. Pare, tutto sommato, abbastanza eccezionale che questa volta un mutamento così profondo nella riflessione leopardiana abbia trovato la sua prima espressione non nello *Zibaldone* ma nella scrittura letteraria dell'operetta. A pochi giorni dalla sua conclusione, infatti, a questa operetta Leopardi rinvierebbe in una pagina dello *Zibaldone*, datata 3 giugno 1824, per spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale.

Un Islandese, che era corso per la maggior parte del mondo, e soggiornato¹ in diversissime terre; andando una volta per l'interiore² dell'Africa, e passando sotto la linea equinoziale³ in un luogo non mai prima penetrato da uomo alcuno, ebbe un caso simile a quello che intervenne⁴ a Vasco di Gama nel passare il Capo di Buona speranza⁵; quando il medesimo Capo, guardiano dei mari australi, gli si fece incontro, sotto forma di gigante, per distorlo⁶ dal tentare quelle nuove acque. Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua⁷. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso⁸ e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio⁹ senza parlare, all'ultimo gli disse.

NATURA Chi sei? che cerchi in questi luoghi dove la tua specie era incognita?

ISLANDESE Sono un povero Islandese, che vo fuggendo la Natura; e fuggitala quasi tutto il tempo della mia vita per¹⁰ cento parti della terra, la fuggo adesso per questa.

NATURA Così fuggì lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo. Io sono quella che tu fuggi.

ISLANDESE La Natura?

NATURA Non altri.

ISLANDESE Me ne dispiace fino all'anima¹¹; e tengo per fermo¹² che maggior disavventura di questa non mi potesse sopraggiungere.

NATURA Ben potevi pensare che io frequentassi specialmente queste parti; dove non ignori che si dimostra più che altrove la mia potenza¹³. Ma che era che ti moveva a fuggirmi?

1. soggiornato: retto da *era*: "aveva abitato".

2. l'interiore: "la parte più interna".

3. linea equinoziale: "equatore".

4. intervenne: "capitò".

5. Vasco ... speranza: Vasco de Gama (1469-1524) è il navigatore portoghese che per primo doppiò il Capo di Buona speranza, circumnavigando l'Africa,

alla ricerca di una nuova rotta per l'India.

6. distorlo: "distoglierlo".

7. ermi ... Pasqua: "erme" erano chiamati i busti di Ermete (il dio Mercurio). Qui il termine sta a indicare i grandi massi quadrati, di pietra e sormontati da una testa, che si trovano nell'isola di Pasqua (in Polinesia).

8. dosso: "dorso".

9. un buono spazio: "per un certo lasso di tempo".

10. per: "attraverso".

11. fino all'anima: "profondamente".

12. tengo per fermo: "sono certo".

13. queste parti ... potenza: sono infatti luoghi inesplorati, non abitati dagli esseri umani, dove la natura manifesta tutta la propria potenza.

25 ISLANDESE Tu dei sapere che io fino nella prima gioventù, a poche esperienze¹⁴, fui persuaso e chiaro della vanità della vita, e della stoltezza degli uomini; i quali combattendo continuamente gli uni cogli altri per l'acquisto di piaceri che non diletano, e di beni che non giovano; sopportando e cagionandosi scambievolmente infinite sollecitudini¹⁵, e infiniti mali, che affannano e noccono in effetto; tanto più si allontanano dalla felicità, quanto più la cercano. Per queste considerazioni, deposto ogni altro desiderio, deliberai, non dando molestia a chicchessia, non procurando in modo alcuno di avanzare il mio stato¹⁶, non contendendo¹⁷ con altri per nessun bene del mondo, vivere una vita oscura e tranquilla; e disperato dei piaceri¹⁸, come di cosa negata alla nostra specie, non mi proposi altra cura¹⁹ che di tenermi lontano dai patimenti. Con che non intendo dire che io pensassi di astenermi dalle occupazioni e dalle fatiche corporali: che ben sai che differenza è dalla fatica al disagio, e dal viver quieto al vivere ozioso²⁰. E già nel primo mettere in opera questa risoluzione, conobbi per prova come egli²¹ è vano a pensare, se tu vivi tra gli uomini, di potere, non offendendo alcuno, fuggire che gli altri non²² ti offendano; e cedendo sempre spontaneamente, e contentandosi del menomo²³ in ogni cosa, ottenere che ti sia lasciato un qualsivoglia luogo, e che questo menomo non ti sia contrastato. Ma dalla molestia degli uomini mi liberai facilmente, separandomi dalla loro società, e riducendomi in solitudine: cosa che nell'isola mia nativa si può recare ad effetto²⁴ senza difficoltà. Fatto questo, e vivendo senza quasi verun'immagine di piacere²⁵, io non potevo mantenermi però senza patimento: perché la lunghezza del verno²⁶, l'intensità del freddo, e l'ardore estremo della state²⁷, che sono qualità di quel luogo, mi travagliavano di continuo; e il fuoco, presso al quale mi conveniva²⁸ passare una gran parte del tempo, m'inaridiva le carni, e straziava gli occhi col fumo; di modo che, né in casa né a cielo aperto, io mi potevo salvare da un perpetuo disagio. Né anche potea conservare quella tranquillità della vita, alla quale principalmente erano rivolti i miei pensieri: perché le tempeste spaventevoli di mare e di terra, i ruggiti e le minacce del monte Ecla²⁹, il sospetto degli incendi, frequentissimi negli alberghi³⁰, come sono i nostri, fatti di legno, non interrompevano³¹ mai di turbarmi. Tutte le quali incomodità in una vita sempre conforme a se medesima, e spogliata di qualunque altro desiderio e speranza, e quasi di ogni altra cura, che d'esser quieto; riescono di non poco momento³², e molto più gravi che elle non sogliono³³ apparire quando la maggior parte dell'animo nostro è occupata dai pensieri della vita civile, e dalle avversità che provengono dagli uomini. Per tanto veduto che più che io mi restringeva e quasi mi contraeva³⁴ in me stesso, a fine d'impedire che l'esser

14. a poche esperienze: "con un'esperienza limitata della vita".

15. cagionandosi ... sollecitudini: "provocandosi a vicenda infiniti affanni".

16. avanzare il mio stato: "migliorare la mia condizione".

17. contendendo: "mettendomi in competizione".

18. disperato dei piaceri: "non sperando più nei piaceri".

19. cura: "preoccupazione", "impegno".

20. differenza ... ozioso: nell'operetta

Dialogo di un Fisico e di un Metafisico, Leopardi spiega che la vita piena d'ozio e di tedio è simile alla morte, mentre la vita vera non esclude la fatica.

21. egli: pleonastico.

22. fuggire che ... non: "evitare che", secondo la costruzione latina.

23. menomo: "minimo".

24. recare ad effetto: "realizzare".

25. verun'immagine di piacere: "alcuna sensazione di piacere".

26. verno: "inverno".

27. state: "estate".

28. mi conveniva: "mi era necessario".

29. i ruggiti ... Ecla: vulcano attivo dell'isola; ruggiti: "eruzioni".

30. alberghi: "abitazioni".

31. interrompevano: "smettevano".

32. riescono ... momento: "risultano di non poca importanza (momento)".

33. sogliono: "sono solite".

34. mi restringeva ... mi contraeva: sono verbi che esprimono, quasi fisicamente, lo sforzo delle molte rinunce.

60 mio non desse noia né danno a cosa alcuna del mondo; meno mi veniva fatto³⁵ che le altre cose non m'inquietassero e tribolassero³⁶; mi posi a cangiar luoghi e climi, per vedere se in alcuna parte della terra potessi non offendendo non essere offeso, e non godendo non patire. E a questa deliberazione fui mosso anche da un pensiero che mi nacque, che forse tu non avessi destinato al genere umano se non solo un
65 clima della terra (come tu hai fatto a ciascuno degli altri generi degli animali, e di quei delle piante), e certi tali luoghi; fuori dei quali gli uomini non potessero prosperare né vivere senza difficoltà e miseria; da dover essere imputate, non a te, ma solo a essi medesimi, quando eglino³⁷ avessero disprezzati e trapassati i termini³⁸ che fossero prescritti per le³⁹ tue leggi alle abitazioni umane. Quasi tutto il mondo
70 ho cercato, e fatta esperienza di quasi tutti i paesi; sempre osservando il mio proposito, di non dar molestia alle altre creature, se non il meno che io potessi, e di procurare la sola tranquillità della vita. Ma io sono stato arso dal caldo fra i tropici, rappreso⁴⁰ dal freddo verso i poli, afflitto nei climi temperati dall'incostanza dell'aria⁴¹, infestato dalle commozioni degli elementi⁴² in ogni dove. Più luoghi ho veduto, nei quali non passa un dì senza temporale: che è quanto dire che tu dai ciascun
75 giorno un assalto e una battaglia formata⁴³ a quegli abitanti, non rei verso te di nessun'ingiuria. In altri luoghi la serenità ordinaria del cielo è compensata dalla frequenza dei terremoti, dalla moltitudine e dalla furia dei vulcani, dal ribollimento sotterraneo di tutto il paese. Venti e turbini smoderati regnano nelle parti e nelle stagioni tranquille dagli altri furori dell'aria. Tal volta io mi ho sentito crollare il
80 tetto in sul capo pel gran carico della neve, tal altra, per l'abbondanza delle piogge la stessa terra, fendendosi⁴⁴, mi si è dileguata di sotto ai piedi; alcune volte mi è bisognato fuggire a tutta lena⁴⁵ dai fiumi, che m'inseguivano, come fossi colpevole verso loro di qualche ingiuria. Molte bestie salvatiche, non provocate da me con una menoma offesa, mi hanno voluto divorare; molti serpenti avvelenarmi; in diversi luoghi è mancato poco che gl'insetti volanti non mi abbiano consumato infino
85 alle ossa. Lascio⁴⁶ i pericoli giornalieri, sempre imminenti⁴⁷ all'uomo, e infiniti di numero; tanto che un filosofo antico⁴⁸ non trova contro al timore, altro rimedio più valevole della considerazione che ogni cosa è da temere. Né le infermità mi hanno perdonato⁴⁹; con tutto che⁵⁰ io fossi, come sono ancora, non dico temperante, ma continente dei⁵¹ piaceri del corpo. Io soglio prendere non piccola ammirazione⁵² considerando che tu ci abbi infuso tanta e sì ferma e insaziabile avidità del piacere; disgiunta dal quale la nostra vita, come priva di ciò che ella desidera naturalmente, è cosa imperfetta: e da altra parte abbi ordinato che l'uso di esso piacere sia quasi
90 di tutte le cose umane la più nociva alle forze e alla sanità del corpo, la più calamitosa negli effetti in quanto a ciascheduna persona, e la più contraria alla durabilità

35. **mi veniva fatto**: "mi accadeva".
36. **tribolassero**: "tormentassero".
37. **eglino**: "essi".
38. **termini**: "limiti".
39. **per le**: "dalle".
40. **rappreso**: "irrigidito".
41. **incostanza dell'aria**: "variabilità delle temperature".

42. **commozioni degli elementi**: "perturbazioni".
43. **formata**: "secondo le regole", o anche "fatta apposta".
44. **fendendosi**: "spaccandosi".
45. **a tutta lena**: "di corsa".
46. **Lascio**: "tralascio".
47. **imminenti**: "incombenti".
48. **filosofo antico**: è Leopardi stesso a

indicare in una nota lo scrittore e filosofo latino Seneca, facendo riferimento alle sue *Naturales quaestiones*.
49. **perdonato**: "risparmiato".
50. **con tutto che**: "nonostante".
51. **non dico ... continente dei**: "non solo moderato (*temperante*), ma mi astenessi totalmente dai".
52. **ammirazione**: "meraviglia".

100 della stessa vita. Ma in qualunque modo, astenendomi quasi sempre e totalmente da ogni diletto, io non ho potuto fare di non incorrere⁵³ in molte e diverse malattie: delle quali alcune mi hanno posto in pericolo della morte; altre di perdere l'uso di qualche membro, o di condurre perpetuamente una vita più misera che la passata; e tutte per più giorni o mesi mi hanno oppresso il corpo e l'animo con mille stenti e mille dolori. E certo, benché ciascuno di noi sperimenti nel tempo delle infermità, mali per lui nuovi o disusati⁵⁴, e infelicità maggiore che egli non suole (come se la vita umana non fosse bastevolmente misera per l'ordinario); tu non hai dato all'uomo, per compensarlo⁵⁵, alcuni tempi di sanità soprabbondante e inusitata⁵⁶, la quale gli sia cagione di qualche diletto straordinario per qualità e per grandezza. Ne' paesi coperti per lo più di nevi, io sono stato per⁵⁷ accecare: come interviene ordinariamente⁵⁸ ai Lapponi⁵⁹ nella loro patria. Dal sole e dall'aria, cose vitali, anzi necessarie alla nostra vita, e però⁶⁰ da non potersi fuggire, siamo ingiuriati⁶¹ di continuo: da questa colla umidità, colla rigidezza, e con altre disposizioni⁶²; da quello col calore, e colla stessa luce: tanto che l'uomo non può mai senza qualche maggiore o minore incomodità o danno, starsene esposto all'una o all'altro di loro. In fine, io non mi ricordo aver passato un giorno solo della vita senza qualche pena; laddove⁶³ io non posso numerare quelli che ho consumati senza pure un'ombra di godimento: mi avveggo⁶⁴ che tanto ci è destinato e necessario il patire, quanto il non godere; tanto impossibile il viver quieto in qual si sia modo, quanto il vivere inquieto senza miseria⁶⁵: e mi risolvo a conchiudere che tu sei nemica scoperta⁶⁶ degli uomini, e degli altri animali⁶⁷, e di tutte le opere tue; che ora c'insidii ora ci minacci ora ci assalti ora ci pungi⁶⁸ ora ci percuoti ora ci laceri, e sempre o ci offendi o ci perseguiti; e che, per costume e per istituto⁶⁹, sei carnefice della tua propria famiglia, de' tuoi figliuoli e, per dir così, del tuo sangue e delle tue viscere. Per tanto rimango privo di ogni speranza: avendo compreso che gli uomini finiscono⁷⁰ di perseguitare chiunque li fugge o si occulta con volontà vera di fuggirli o di occultarsi; ma che tu, per niuna cagione⁷¹, non lasci⁷² mai d'incalzarci, finché ci opprimi⁷³. E già mi veggo vicino il tempo amaro e lugubre della vecchiezza; vero e manifesto male, anzi cumulo di mali e di miserie gravissime; e questo tuttavia non accidentale, ma destinato da te per legge a tutti i generi de' viventi, preveduto da ciascuno di noi fino nella fanciullezza, e preparato in lui di continuo, dal quinto suo lustro⁷⁴

53. **non ho potuto ... incorrere**: "non ho potuto fare a meno di imbattermi".
54. **disusati**: "non abituali".
55. **compensarlo**: "compensarlo di questo".
56. **di sanità ... inusitata**: "di salute superiore a quella abituale".
57. **sono stato per**: "sono stato sul punto di".
58. **interviene ordinariamente**: "accade comunemente".
59. **Lapponi**: abitanti della Lapponia, la regione del Nord Europa che si estende dalla Norvegia alla Finlandia. Leopardi cita in una nota un passo della *Storia*

naturale del naturalista George-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788), dove si legge che i lapponi si accecano a causa del violento riverbero della luce del sole sulla neve.
60. **però**: "perciò".
61. **ingiuriati**: "offesi", "danneggiati".
62. **disposizioni**: "condizioni climatiche".
63. **laddove**: "mentre".
64. **mi avveggo**: "mi accorgo".
65. **tanto impossibile ... miseria**: è una riproposizione, in altri termini, di quanto l'Islandese ha affermato con le parole che immediatamente precedono (*mi avveggo ... il non godere*, rr. 115-116): "è

impossibile qualunque prospettiva di vita felice (*viver quieto*), così come è impossibile che all'infelicità (*vivere inquieto*) non si aggiunga la sofferenza".
66. **scoperta**: "evidente", "dichiarata".
67. **animali**: "esseri viventi".
68. **pungi**: "tormenti".
69. **per costume e per istituto**: "per abitudine e per [tuo] proposito".
70. **finiscono**: "smettono".
71. **per niuna cagione**: "per nessun motivo".
72. **lasci**: "cessi".
73. **opprimi**: "schiacci".
74. **quinto ... lustro**: "venticinque anni".

130 in là, con un tristissimo declinare e perdere⁷⁵ senza sua colpa: in modo che appena un terzo della vita degli uomini è assegnato al fiorire, pochi istanti alla maturità e perfezione, tutto il rimanente allo scadere, e agl'incomodi⁷⁶ che ne seguono.

135 NATURA Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture⁷⁷, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone⁷⁸ pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro che alla felicità degli uomini o all'infelicità.

140 ISLANDESE Ponghiamo caso⁸⁰ che uno m'invitasse spontaneamente a una sua villa⁸¹, con grande istanza⁸²; e io per compiacerlo vi andassi. Quivi mi fosse dato per dimorare una cella tutta lacera e rovinosa, dove io fossi in continuo pericolo di essere oppresso; umida, fetida, aperta al vento e alla pioggia. Egli, non che si prendesse cura d'intrattenermi in alcun passatempo o di darmi alcuna comodità, per

145 lo contrario appena mi facesse somministrare il bisognevole a sostentarmi; e oltre di ciò mi lasciasse villaneggiare, schernire⁸³, minacciare e battere da' suoi figliuoli e dall'altra famiglia⁸⁴. Se querelandomi io seco⁸⁵ di questi mali trattamenti, mi rispondesse: forse che ho fatto io questa villa per te? o mantengo io questi miei figliuoli, e questa mia gente, per tuo servizio? e, bene ho altro a pensare che de' tuoi sollazzi⁸⁶, e di farti le buone spese⁸⁷; a questo replicherei: vedi, amico, che siccome tu non hai fatto questa villa per uso mio, così fu in tua facoltà di non invitarmi.

150 Ma poiché spontaneamente hai voluto che io ci dimori, non ti si appartiene egli⁸⁸ di fare in modo, che io, quanto è in tuo potere, ci viva per lo meno senza travaglio e senza pericolo? Così dico ora. So bene che tu non hai fatto il mondo in servizio degli uomini. Piuttosto crederei che l'avessi fatto e ordinato espressamente per tormentarli. Ora domando: t'ho io forse pregato di pormi in questo universo? o mi vi sono intromesso violentemente, e contro tua voglia? Ma se di tua volontà, e senza mia saputa⁸⁹, e in maniera che io non poteva sconsentirlo né ripugnarlo⁹⁰, tu stessa, colle tue mani, mi vi hai collocato; non è egli dunque ufficio tuo⁹¹, se non

160 tenermi lieto e contento in questo tuo regno, almeno vietare che io non vi sia tribolato e straziato, e che l'abitarvi non mi nocca⁹²? E questo che dico di me, dicolo⁹³ di tutto il genere umano, dicolo degli altri animali e di ogni creatura.

165 NATURA Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra sé di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale

75. **perdere**: "indebolirsi".

76. **allo scadere, e agl'incomodi**: "al declinare e ai malanni".

77. **fatture**: "cose create".

78. **trattone**: "eccetto".

79. **finalmente**: "infine".

80. **Ponghiamo caso**: "supponiamo".

81. **villa**: "possessione di campagna".

82. **istanza**: "richiesta insistente".

83. **villaneggiare, schernire**: "offendere, deridere".

84. **famiglia**: "servitù", latinismo da *familus*, "servitore, domestico".

85. **querelandomi io seco**: "lamentandomi con lui".

86. **sollazzi**: "piaceri".

87. **farti le buone spese**: "nutrirti, provvedere ai tuoi bisogni".

88. **non ti ... egli**: "non è tuo dovere"; *egli*: pleonastico.

89. **senza ... saputa**: "a mia insaputa".

90. **sconsentirlo né ripugnarlo**: "rifiutarlo, né contrastarlo".

91. **non è ... tuo**: "non è tuo compito".

92. **mi nocca**: "mi danneggia".

93. **dicolo**: "lo dico".

sempre che⁹⁴ cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione.

Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui⁹⁵ cosa alcuna libera da patimento.

170 ISLANDESE Cotesto medesimo odo ragionare a⁹⁶ tutti i filosofi. Ma poiché quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco andare⁹⁷ è distrutto medesimamente; dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?

175 Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così rifiniti e maceri dall'inedia⁹⁸, che appena ebbero forza di mangiarsi quell'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che negano questo caso, e narrano che un fierissimo⁹⁹ vento, levatosi mentre che l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia¹⁰⁰, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa.

G. Leopardi, *Operette morali*, cit.

94. **sempre che**: "se mai".

95. **in lui**: nel mondo (r. 165).

96. **a**: "da".

97. **a poco andare**: "in breve tempo".

98. **refiniti ... inedia**: "stremati dalla fame".

99. **fierissimo**: "violentissimo".

100. **superbissimo ... mummia**: "un magnifico monumento funebre (*mausoleo*) di sabbia, sotto il quale l'Islandese (*colui*) essiccato (*disseccato*) perfettamente e

diventato una bella mummia"; l'essiccamento, vale a dire la disidratazione completa, è parte del processo di mummificazione.

ANALISI DEL TESTO

COMPRENSIONE Un Islandese, dunque un personaggio proveniente da un territorio tormentato da un clima freddissimo e minacciato dalla violenza impetuosa dei vulcani, dopo aver molto viaggiato, approda in una zona centrale dell'Africa. Qui, sotto le sembianze di una **terribile gigantessa**, incontra la **Natura**, proprio colei che egli va fuggendo. È un'occasione irripetibile per lui che, dopo avere cercato di allontanare i mali isolandosi ed evitando i piaceri per non incorrere nei conseguenti dispiaceri, ha sperimentato l'impossibilità di trovare tregua dai continui patimenti inflitti dalla Natura. La interroga, dunque, per cercare di comprendere le ragioni per cui non cessa mai di tormentare gli esseri umani. Ma la Natura risponde che sua unica preoccupazione è mantenere intatto il **ciclo perenne di creazione e distruzione**: gli effetti che poi un tale *perpetuo circuito* provochi sugli esseri umani non solo non la riguardano, ma li **ignora del tutto**. All'Islandese non rimane che domandare a quale fine tenda un tale meccanismo generatore di infelicità e dolore, ma, prima ancora della risposta, sopravviene per lui la morte.

L'incontro

Chi abbia letto almeno alcuni dei *Canti* leopardiani, dall'*Ultimo canto di Saffo* (►T6, p. 43) alla *Sera del dì di festa* (►T8, p. 51), fino al *Canto notturno* (►T11, p. 68), non può non avere in mente come la natura si manifesti, agli occhi dei personaggi che la contemplano, nella sua bellezza luminosa e quieta. Anche qui **bello** è il primo aggettivo che l'Islandese attribuisce al volto della **donna di smisurate proporzioni** che si trova di fronte. Ma quella bellezza non è disgiunta dal suo essere **terribile**. **Bellezza e terrore sono le componenti del "sublime"**, quella categoria estetica che il filosofo e scrittore irlandese Edmund Burke (1729-1797) riferiva alle manifestazioni della natura che, per la loro vastità e potenza, suscitano nell'essere umano

La Natura
bella e terribile

piacere e orrore. Con questo duplice volto la Natura si manifesta all'Islandese, ma il sentimento del terrore viene in qualche misura ridimensionato dall'**ironia della rappresentazione**, quasi caricaturale, della donna gigantesca, seduta a terra con la schiena e il gomito appoggiati alla montagna. Tant'è che le prime battute del dialogo (*"Chi sei?"*, *"Sono un povero Islandese"*, *"Me ne dispiace fino all'anima"*, *"Ben potevi pensare che io frequentassi specialmente queste parti"*), hanno un **tono quotidiano**, decisamente **in contrasto con l'eccezionalità della situazione**.

Il percorso dell'Islandese

Il **racconto dell'Islandese** per spiegare le ragioni del **suo intento di sfuggire alla Natura** occupa gran parte dell'operetta: egli spiega come in un primo tempo abbia ricercato la solitudine e annullato tutti i desideri, avendo compreso, attraverso l'esperienza, che non esiste in alcun modo la possibilità di appagare quel desiderio infinito di piacere che coincide con la vita stessa dell'essere umano. Eppure neanche questa condizione è bastata a sottrarlo all'infelicità, poiché in qualunque luogo fuggisse per evitarla era tormentato dagli **infiniti patimenti inflitti dalla natura**: il caldo tropicale, il freddo polare, i terremoti, la furia dei vulcani, la minaccia degli animali feroci, le malattie. Quante volte, del resto, anche noi avvertiamo l'ostilità della natura, quando, in una battaglia impari, colpisce il nostro corpo e non ci lascia scampo, nonostante le conoscenze scientifiche di cui oggi si dispone? La requisitoria dell'Islandese contro la sua interlocutrice è un **elenco incalzante dei mali**, specificati nella loro qualità e provenienza e pronunciati con l'energica concitazione di uno studiato impianto retorico: dalle **costruzioni simmetriche** (*infinite sollecitudini, e infiniti mali, che affannano e nociono*, rr. 28-29) alle enfatiche **coordinazioni asindetice** e parallele (*arso dal caldo ..., rappreso dal freddo ..., afflitto ... dall'incostanza dell'aria, infestato dalle commozioni degli elementi*, rr. 72-74), alle lunghe **catene anaforiche** funzionali a mettere in rilievo azioni che procedono, in **climax**, verso una sempre più concreta, carnale, sofferenza fisica (*ora c'insidii ora ci minacci ora ci assalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri*, rr. 118-119).

Dal non godere al patire

Al termine delle peregrinazioni che lo hanno portato a incontrare la Natura, l'Islandese ha definitivamente compreso che agli esseri umani è *destinato e necessario il patire, quanto il non godere* (rr. 115-116). In quest'ultima affermazione è compresa la sintesi del percorso che, al pari del personaggio dell'operetta, ha compiuto l'ideologia leopardiana, approdando alla convinzione che l'infelicità degli esseri umani non è solo riconducibile all'impossibilità di raggiungere la felicità, ma anche alla **presenza inevitabile e necessaria del dolore**. In altri termini, nella prima fase della sua esperienza l'Islandese ha cercato di eliminare le cause della propria infelicità spogliandosi di ogni desiderio di piacere che non può mai trovare appagamento (► T3, p. 27). Tuttavia, per sfuggire all'infelicità, neppure la pratica della privazione e della lontananza dalle cause di inquietudine, propria di una saggezza stoica, è stata sufficiente, poiché la Natura gli ha rivelato il proprio volto malefico tormentandolo con ogni sofferenza.

La Natura

Con una freddezza pari alla passione con cui l'Islandese ha condotto il proprio argomentato e stringente discorso, la Natura replica che egli dovrebbe sapere che **il mondo non è fatto per gli esseri umani** e che la loro felicità o infelicità è quanto di più lontano ci sia dalle sue intenzioni. Al punto che, se tutta la specie umana fosse estinta, neanche se ne accorgerebbe. **Scopo ultimo della Natura è la propria conservazione**, per la quale la distruzione è tanto necessaria quanto la creazione, in un **ciclo perpetuo** entro cui l'individuo non vale di certo più della specie. All'accusa che l'Islandese le aveva rivolto di essere *carnefice* dei propri figli (rr. 120-121), la Natura risponde, implacabile e ignara dei patimenti

degli esseri umani, che **alla conservazione della materia dell'universo sono necessarie la sofferenza e la morte**. Nella riflessione leopardiana, all'impossibilità della felicità si è oramai, e definitivamente, saldata la certezza dell'inevitabilità del patire.

La fine dell'Islandese

La **chiusa** dell'operetta torna a riproporre la **tonalità ironica** con la quale si era aperta, sottolineata da sintagmi come *è fama, narrano*, segnali di una **distanza del narratore** nel momento in cui racconta l'ultima disavventura dell'Islandese. Questi, dopo avere ascoltato dalla Natura verità terribili, non può tacere **la domanda ultima, radicale**: *a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?* (rr. 170-172). Si tratta di una domanda che non solo per l'Islandese ma per tutti gli esseri umani **non può avere una risposta**. Rifuggendo dal tono tragico, Leopardi mantiene la **morte del personaggio** entro una cornice **ironica**, allontanandone le cause in una misteriosa duplice versione: due leoni affamati che lo sbranano oppure una tempesta di vento e sabbia che lo travolge. La morte dell'Islandese appare una sorta di applicazione delle spiegazioni offerte dalla Natura. Come ha bene osservato lo studioso Marco Bazzocchi, l'arrivo dei due leoni affamati inserisce il protagonista stesso nel «perpetuo circuito di produzione e distruzione», mentre la seconda ipotesi lo affida alla conservazione perpetua, come se la spietata antagonista, mummificandolo, gli concedesse con uno sberleffo la vita quieta da lui sempre ricercata.

L'ironica morte dell'Islandese



PER SVILUPPARE LE COMPETENZE

LABORATORIO INTERATTIVO NEL LIBRO DIGITALE

COMPRENSIONE E ANALISI

- 1. SINTESI** In quante sequenze si può dividere il *Dialogo della Natura e di un Islandese*? Di ciascuna sequenza presenta un riassunto di circa 30 parole.
- Nel primo ampio intervento dell'Islandese, egli sostiene di aver agito sempre con un "programma di vita" ben definito ma di non essere mai riuscito a realizzarlo. Qual è questo "programma di vita"? Riporta i passi in cui lo dichiara esplicitamente.
- Il dialogo fra la Natura e l'Islandese appare sproporzionato nella lunghezza degli interventi dei due interlocutori. Alla luce dei contenuti presentati, come si può spiegare questa differenza?
- 4. LINGUA E STILE** Il dialogo è un testo in prosa. Tuttavia avrai notato come sia una prosa molto particolare. Soffermati, come esempio, sul primo paragrafo: cosa noti di particolare nell'uso della punteggiatura? Come si potrebbe spiegare questa scelta stilistica?
- 5. LINGUA E STILE** Le parole dell'Islandese nei confronti della Natura, come hai letto nell'analisi, spesso si caratterizzano per costruzioni simmetriche, coordinazioni in asindeto e *climax*. Individua almeno un esempio per tipo, oltre a quelli già indicati.

INTERPRETAZIONE

- 6. Il sistema della letteratura** Confronta il *Dialogo della Natura e di un Islandese* e il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (► T11, p. 68) nei seguenti aspetti: la **scelta dei personaggi** dell'Islandese e del pastore errante (ben lontani dai contesti consueti a Leopardi), le esperienze di vita e le consapevolezza acquisite che li hanno portati a porre **domande sul senso dell'esistenza umana**, il tono dei loro interventi, la scelta dei destinatari a cui rivolgersi, le differenti modalità di "non risposta" dei destinatari.
- Come detto in analisi, spesso anche noi ci confrontiamo con l'**ostilità della natura** e constatiamo la **nostra impotenza** di fronte a cataclismi, terremoti, epidemie. Dopo aver individuato uno di questi eventi che ti ha particolarmente colpito (in cui a volte entra in gioco anche il comportamento irresponsabile dell'essere umano), rifletti sul fatto che la **natura** sia da considerare una **nemica** o invece una **"sorella" trascurata**.





ITALO CALVINO

T7

Le città continue

da *Le città invisibili*, VII, 1; VIII, 2; IX, 3

Le città di Leonia, Trude e Procopia formano il gruppo delle «città continue», tutte caratterizzate da problemi legati alla gestione e all'aspetto degli spazi urbani (smaltimento dei rifiuti, anonimato dei luoghi, crescita demografica).

* Leonia

La città di Leonia rifà se stessa tutti i giorni: ogni mattina la popolazione si risveglia tra lenzuola fresche, si lava con saponette appena sgusciate dall'involucro, indossa vestaglie nuove fiammanti, estrae dal più perfezionato frigorifero barattoli di latta ancora intonsi¹, ascoltando le ultime filastrocche dall'ultimo modello d'apparecchio.

5 Sui marciapiedi, avviluppati in tersi sacchi di plastica, i resti della Leonia d'ieri aspettano il carro dello spazzaturaio. Non solo tubi di dentifricio schiacciati, lampadine fulminate, giornali, contenitori, materiali d'imballaggio, ma anche scaldabagni, enciclopedie, pianoforti, servizi di porcellana: più che dalle cose che ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, l'opulenza di Leonia si misura dalle cose che ogni
10 giorno vengono buttate via per far posto alle nuove. Tanto che ci si chiede se la vera passione di Leonia sia davvero come dicono il godere delle cose nuove e diverse, o non piuttosto l'espellere, l'allontanare da sé, il mondarsi² d'una ricorrente impurità. Certo è che gli spazzaturai sono accolti come angeli, e il loro compito di rimuovere i resti dell'esistenza di ieri è circondato d'un rispetto silenzioso, come un rito che ispira
15 devozione, o forse solo perché una volta buttata via la roba nessuno vuole più averci da pensare.

Dove portino ogni giorno il loro carico gli spazzaturai nessuno se lo chiede: fuori della città, certo; ma ogni anno la città s'espande, e gli immondezzai devono arretrare più lontano; l'imponenza del gettito aumenta e le cataste s'innalzano, si stratificano, si dispiegano su un perimetro più vasto. Aggiungi che più l'arte di Leonia eccelle nel fabbricare nuovi materiali, più la spazzatura migliora la sua sostanza, resiste al tempo, alle intemperie, a fermentazioni e combustioni. È una fortezza di rimasugli indistruttibili che circonda Leonia, la sovrasta da ogni lato come un acrocorno³ di montagne.
20

Il risultato è questo: che più Leonia espelle roba più ne accumula; le squame del suo passato si saldano in una corazza che non si può togliere; rinnovandosi ogni giorno la città conserva tutta se stessa nella sola forma definitiva: quella delle spazzature d'ieri che s'ammucchiano sulle spazzature dell'altroieri e di tutti i suoi giorni e anni e lustri⁴.
25

Il pattume di Leonia a poco a poco invaderebbe il mondo, se sullo sterminato immondezzaio non stessero premendo, al di là dell'estremo crinale, immondezzai d'altre città, che anch'esse respingono lontano da sé montagne di rifiuti. Forse il mondo intero, oltre i confini di Leonia, è ricoperto da crateri di spazzatura, ognuno con al
30



1. **intonsi**: letteralmente: "non tosati"; qui si intende "intatti".

2. **mondarsi**: "purificarsi".

3. **acrocorno**: altopiano circondato da versanti scoscesi.

4. **lustri**: un lustro equivale a cinque anni.

35 centro una metropoli in eruzione ininterrotta. I confini tra le città estranee e nemiche sono bastioni infetti in cui i detriti dell'una e dell'altra si puntellano a vicenda, si sovrastano, si mescolano.

Più ne cresce l'altezza, più incombe il pericolo delle frane: basta che un barattolo, un vecchio pneumatico, un fiasco spagliato⁵ rotoli dalla parte di Leonia e una valanga di scarpe spaiate, calendari d'anni trascorsi, fiori secchi sommergerà la città
40 nel proprio passato che invano tentava di respingere, mescolato con quello delle città limitrofe, finalmente monde: un cataclisma spianerà la sordida⁶ catena montuosa, cancellerà ogni traccia della metropoli sempre vestita a nuovo. Già dalle città vicine sono pronti coi rulli compressori per spianare il suolo, estendersi nel nuovo territorio, ingrandire se stesse, allontanare i nuovi immondezzai [...].

* Trude

45 Se toccando terra a Trude non avessi letto il nome della città scritto a grandi lettere, avrei creduto d'essere arrivato allo stesso aeroporto da cui ero partito. I sobborghi che mi fecero attraversare non erano diversi da quegli altri, con le stesse case gialline e verdoline. Seguendo le stesse frecce si girava le stesse aiole delle stesse piazze. Le vie del centro mettevano in mostra mercanzie imballaggi insegne che non cambiavano in nulla.
50

Era la prima volta che venivo a Trude, ma conoscevo già l'albergo in cui mi capitò di scendere; avevo già sentito e detto i miei dialoghi con compratori e venditori di ferraglia; altre giornate uguali a quella erano finite guardando attraverso gli stessi bicchieri gli stessi ombelichi che ondeggiavano.

55 Perché venire a Trude? mi chiedevo. E già volevo ripartire.

– Puoi riprendere il volo quando vuoi, – mi dissero, – ma arriverai a un'altra Trude, uguale punto per punto, il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome all'aeroporto. [...]

* Procopia

Ogni anno nei miei viaggi faccio sosta a Procopia e prendo alloggio nella stessa stanza della stessa locanda.
60

Fin dalla prima volta mi sono soffermato a contemplare il paesaggio che si vede spostando la tendina della finestra: un fosso, un ponte, un muretto, un albero di sorbo⁷, un campo di pannocchie, un rovetto con le more, un pollaio, un dosso di collina giallo, una nuvola bianca, un pezzo di cielo azzurro a forma di trapezio. Sono sicuro
65 che la prima volta non si vedeva nessuno; è stato solo l'anno dopo che, a un movimento tra le foglie, ho potuto distinguere una faccia tonda e piatta che rosicchiava una pannocchia. Dopo un anno erano in tre sul muretto, e al mio ritorno ce ne vidi sei, seduti in fila, con le mani sui ginocchi e qualche sorba in un piatto. Ogni anno, appena entrato nella stanza, alzavo la tendina e contavo alcune facce in più: sedici, compresi quelli giù nel fosso; ventinove, di cui otto appollaiati sul sorbo; quarantasette senza contare quelli nel pollaio. Si somigliano, sembrano gentili, hanno lentiggini
70

5. **fiasco spagliato**: fiasco di vetro per il vino, ricoperto da paglia intrecciata rovinata.

6. **sordida**: "sporca".

7. **sorbo**: varietà di piante, anche da frutto.

sulle guance, sorridono, qualcuno con la bocca sporca di more. Presto vidi tutto il ponte pieno di tipi dalla faccia tonda, accoccolati perché non avevano più posto per muoversi; sgranocchiavano le pannocchie, poi rodevano i torsoli.

75 Così, un anno dopo l'altro ho visto sparire il fosso, l'albero, il rovetto, nascosti da siepi di sorrisi tranquilli, tra le guance tonde che si muovono masticando foglie.

Non si ha idea, in uno spazio ristretto come quel campicello di granturco, quanta gente ci può stare, specie se messi seduti con le braccia intorno ai ginocchi, fermi.

80 Devono essercene molti di più di quanto sembra: il dosso della collina l'ho visto coprirsi d'una folla sempre più fitta; ma da quando quelli sul ponte hanno preso l'abitudine di stare a cavalcioni l'uno sulle spalle dell'altro non riesco più a spingere lo sguardo tanto in là.

85 Quest'anno, infine, a alzare la tendina, la finestra inquadra solo una distesa di facce: da un angolo all'altro, a tutti i livelli e a tutte le distanze, si vedono questi visi tondi, fermi, piatti piatti, con un accenno di sorriso, e in mezzo molte mani, che si tengono alle spalle di quelli che stanno davanti. Anche il cielo è sparito. Tanto vale che mi allontani dalla finestra.

90 Non che i movimenti mi siano facili. Nella mia stanza siamo alloggiati in ventisei: per spostare i piedi devo disturbare quelli che stanno accoccolati sul pavimento, mi faccio largo tra i ginocchi di quelli seduti sul cassetto e i gomiti di quelli che si danno il turno per appoggiarsi al letto: tutte persone gentili, per fortuna.

I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit.

ANALISI DEL TESTO

COMPRENSIONE Leonia è una città dedita al **consumismo sfrenato**, tanto da gettare ogni giorno gli oggetti d'uso comune, in modo da averli sempre nuovi. Come ogni città che si espande in modo incontrollato, Leonia vive senza pensare alle montagne di **immondex-zai** che si accumulano e si consolidano nel tempo, né tantomeno allo stile di vita analogo di altri centri urbani. Forse tutto il mondo è fatto di città divise l'una dall'altra da montagne di rifiuti, ma c'è un limite a tutto questo: il pericolo delle **frane** che possono sommergere per sempre Leonia, facendo spazio ad altre città che, come questa, sono alla ricerca continua di altri luoghi dove deporre la propria spazzatura. Segue la città di **Trude**, che è come tante altre città, **tutte uguali** e caratterizzate dai medesimi luoghi anonimi. Infine, **Procopia** è una città in cui il narratore sosta annualmente, alloggiando sempre nello stesso albergo e nella stessa camera. Il paesaggio che il primo anno vede dalla finestra è privo di presenze umane, ma negli anni successivi **si popola sempre più di persone**, facce il cui numero aumenta in modo esponenziale e che cancellano il paesaggio fino a invadere la stessa stanza.

La logica della continuità

La serie delle «città continue» mette in scena spazi urbani sottoposti a un'idea di continuità che differisce da caso a caso. Ogni giorno la città di **Leonia** si rinnova rispetto al giorno precedente. I suoi rifiuti vengono spinti fuori dai confini urbani, ma l'enormità di quelli accumulati incombe fino a rappresentare una minaccia che, insieme agli scarti prodotti da altre città, forma un **continuo di spazzatura** – forse un *mondo intero* (rr. 32-33) – che rischia di sommergerla. Il *cataclisma* (r. 41) regolerà i conti di una città ha l'impulso ossessivo

La minaccia
dei rifiuti

Spazi senza
identità

al consumo, dunque allo **spreco** senza alcuno scrupolo verso l'ecologia. Ogni spazio della città di **Trude** è invece **anonimo**, cioè privo di elementi distintivi e identitari, così che al visitatore i luoghi risultano familiari, già conosciuti, senza alcuna novità o aspetti caratterizzanti. Aeroporto, sobborghi, vie del centro e così via sono tutti ambienti omologati e confezionati come in serie, che quindi possono essere facilmente confusi con quelli di qualunque altra città; in sostanza si rivelano come “**non luoghi**” o spazi di un'unica grande città continua *che non comincia e non finisce* (rr. 57-58). La città di **Procopia** si riempie invece sempre di più di gente, con un continuo **aumento della popolazione**, secondo una progressione geometrica che porterà a nascondere i luoghi dietro la presenza delle persone, con un sovraffollamento al quale ognuno sembra abituato o rassegnato.

Un luogo
sovraffollato

Una denuncia sociale dell'inferno dei viventi

Alla fine delle *Città invisibili* Calvino fa dire a Marco Polo che, se c'è un **inferno**, è quello che gli uomini condividono **sulla Terra**, provocando danni all'ambiente che sono ben rappresentati dalla realtà delle città continue. Di fronte a questo stato delle cose le possibili reazioni sono il **disinteresse** continuo – accettare l'inferno fino a non esserne più consapevoli – oppure il continuo **impegno** di «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio», un'opzione più rischiosa e che richiede molta attenzione. Lo sguardo di Calvino sul degrado delle città del mondo non è passiva constatazione di uno stato di cose, ma una denuncia sociale che, proprio grazie a un testo leggero e formato da eleganti geometrie combinatorie, riesce a **sensibilizzare il lettore** su problemi urgenti di rilevante attualità.



PER SVILUPPARE LE COMPETENZE

COMPRENSIONE E ANALISI

- SINTESI** Quali sono le caratteristiche essenziali di Leonia, Trude, Procopia? Attribuisce a ciascuna di esse una serie di aggettivi e/o sostantivi che ritieni efficaci nel riassumerle.
- LINGUA E STILE** Nel brano Calvino ricorre più volte alla figura retorica dell'enumerazione. Individuane alcuni esempi nella descrizione della città di Leonia e spiega in che modo questo espediente retorico enfatizza il motivo centrale del racconto.
- Alla luce del contesto e delle poche indicazioni fornite, quali sono i luoghi e le situazioni in cui verosimilmente si verificano le azioni che il narratore compie a Trude?
- LINGUA E STILE** Nella parte conclusiva del brano dedicato alla città di Procopia (rr. 88-91), il narratore porta alle estreme conseguenze la tecnica dello straniamento con cui descrive la situazione. Spiega in che cosa consiste questa tecnica e la funzione che svolge in questo passo.

INTERPRETAZIONE



IL VALORE CIVILE
DELLA LETTERATURA



- Le città di Leonia, Trude e Procopia ci invitano a riflettere sull'urgenza di interventi volti alla risoluzione dei **problemi ambientali** e di **esistenza sul pianeta**. Prendendo spunto dal testo di Calvino, e sulla base delle conoscenze acquisite attraverso le tue letture ed esperienze personali, esponi le tue opinioni sulle questioni, di forte attualità, sollevate dal brano appena letto aprendo un dibattito in classe. Come ulteriore spunto di riflessione, considera l'articolo 9 della Costituzione italiana e i principi e le azioni previste dagli obiettivi 11 e 12 dell'Agenda 2030 per lo Sviluppo sostenibile dell'Onu (<https://unric.org/it/agenda-2030/>).

SE TU SEGUI TUA STELLA

LA LETTERATURA COME ESPERIENZA CONOSCITIVA,
ESTETICA ED EMOZIONALE



Se tu segui tua stella

Se tu segui tua stella
EDIZIONE BIANCA

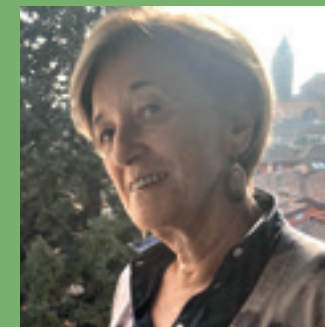
L'opera propone il testo letterario come palestra per prepararsi a vivere nel mondo e apre il canone alla voce delle intellettuali e delle scrittrici. All'interno delle risorse digitali a supporto di questo libro potete trovare lezioni in PPT, analisi interattive, video, audioletture e la proposta di social reading per la motivazione alla lettura.

LE PAROLE CHIAVE DELL'OPERA

- ★ Aggiornamento critico e linguaggio chiaro ★ Intelligenza delle emozioni
- ★ Valore civile della letteratura ★ Panorama letterario anche femminile
- ★ Pluridisciplinarietà, competenze, life skills, orientamento



PER SAPERNE DI PIÙ, INQUADRA IL QR CODE

A TU PER TU
CON AUTORI E AUTRICI
DEL MANUALE

Gabriella Fenocchio

«Una delle strade per avvicinare i giovani alla lettura è facendo loro capire che essa parla di cose che sono le loro: le voci degli scrittori possono essere uno specchio per capirsi e per conoscersi e per trovare le parole per esprimere quello che sentono.»

GUARDA
IL VIDEO



e in più guarda su **MY LEARNING BOX*** la registrazione del webinar tenuto dall'autrice
La "questione privata" di Johnny e di Milton



Renzo Cremante

«Nell'allestimento di questo manuale la nostra ambizione è stata duplice: rinunciare a qualsivoglia scorciatoia attualizzante e individuare nel testo ogni possibile sollecitazione che muova nel giovane lettore le sfere distinte delle emozioni e della convivenza civile.»

GUARDA
IL VIDEO



e in più guarda su **MY LEARNING BOX*** la registrazione del webinar tenuto dall'autore
Genesi e sviluppi di un "malvagio" genere letterario: il romanzo poliziesco italiano



Giulio Ferroni

«Cos'è lo spirito del tempo? Forse qualcosa che è nell'aria, sono le abitudini quotidiane, sono le forme di vita, i rapporti interpersonali, i luoghi che si abitano, che si attraversano. Ecco, la letteratura è sempre radicata fortemente dentro questi luoghi.»

GUARDA
IL VIDEO



Franco Pignatti

«Io credo che la letteratura italiana abbia un privilegio perché è la materia che più delle altre consente di affrontare aspetti relativi all'immaginario, ai sentimenti, alle passioni.»

GUARDA
IL VIDEO



e in più guarda su **MY LEARNING BOX*** la registrazione del webinar tenuto dall'autore
Tempo della letteratura e tempo della storia: come periodizzare il Novecento



Alessandra Mantovani

«Io credo che la letteratura sia un'esperienza conoscitiva, un'esperienza estetica, ma anche un'esperienza emozionale, cioè è qualcosa che ci tocca in profondità e nell'atto della lettura, che è sempre un dialogo, noi scopriamo qualcosa anche di noi stessi.»

GUARDA
IL VIDEO



Lucinda Spera

«Recuperare nel canone scolastico il ruolo delle intellettuali e delle scrittrici non significa recuperare figure marginali o di secondo piano, ma ricollocare all'interno dei quadri storiografici quelle figure che hanno effettivamente avuto un ruolo centrale.»

GUARDA
IL VIDEO



e in più guarda su **MY LEARNING BOX*** la registrazione del webinar tenuto dall'autrice
*La parola della dissonanza.
Suggestioni mitteleuropee e invenzione romanzesca nella Coscienza di Zeno*

e in più guarda su **MY LEARNING BOX*** la registrazione del webinar tenuto dall'autrice
Una stanza tutta per sé? Scrittrici e canoni storiografici



Giuseppe Patota

«L'italiano non deriva dal latino, ma continua il latino. C'è una tradizione ininterrotta che collega la lingua di Roma antica alla lingua di Roma moderna, dei giorni nostri. Si può dire insomma che l'italiano non è altro che il latino adoperato oggi in Italia.»

GUARDA
IL VIDEO



Maria Luisa Vezzali

«Sono davvero tanti gli autori under 30 che adesso sono pubblicati in Italia. Un ultimo censimento contava 3 milioni di poeti, quindi forse non siamo più un popolo di eroi e di navigatori, ma siamo ancora un popolo di poeti.»

GUARDA
IL VIDEO



e in più guarda su **MY LEARNING BOX*** la registrazione del webinar tenuto dall'autrice
Quando a dire "io" è "lei": autoritratti di donne in poesia

* CONTATTA IL TUO AGENTE DI ZONA PER SCOPRIRE COME ACCEDERE A **MY LEARNING BOX**

Coordinamento del progetto: Franca Crosetto, Alessandro Giambitto, Umberto Vitali, Claudio Gennari

Progetto grafico, copertina e ricerca iconografica: Roberta Levi Art Director

Impaginazione: Roberta Levi Art Director, CS Grafic Milano

Redazione: Cristina Silvestri

Image manager: Chiara Simonetti

Rights & Permissions: Cristina Berghelli

Controllo qualità: Massimiliano Martino, CS Grafic Milano

Le pagine della sezione *Esempi dal manuale* sono tratte dai volumi 1A (*Cantico di Frate Sole*, Giovanni Boccaccio), 1B (*Niccolò Machiavelli*), 3A (*Giacomo Leopardi*) e 3C (*Giuseppe Ungaretti*, *Italo Calvino*) del corso *Se tu segui tua stella*.

I video sono a cura di Davide Coero Borga con il coordinamento di Martina Nordio.

Referenze iconografiche

Copertina: © Standret/Shutterstock

II e III di copertina: © Ground Picture/Shutterstock; © Drazen Zigic/Shutterstock

pagg. 2-3: © Standret/Shutterstock

pag. 6: Carl Larsson, *Ritratto di Dora Lamn*, 1900 ca., olio e acquarello su carta riportato su tavola, Collezione privata
© Christie's Images / Bridgeman Images

pagg. 10-11: Eun Young Yi, Biblioteca civica, interno, Stoccarda © BROKER.com GmbH & Co. KG / Alamy Stock Photo

pag. 26: © Roman Samborskyi/Shutterstock

pag. 29: © Roman Samborskyi/Shutterstock

pagg. 30-31: © udra11/Shutterstock

pag. 32: © Cristina Conti/Shutterstock

pag. 46: Henri Julien Félix Rousseau, *La giungla equatoriale*, 1909, olio su tela, Washington DC, National Gallery of Art
© Chester Dale Collection, Courtesy National Gallery of Art, Washington

pag. 49: Rupert Charles Wolston, *Pastorale*, 1893 ca., olio su tela, Londra, Reilly & Constantine

© National Gallery of Australia, Canberra / Purchased 1969 / Bridgeman Images

pagg. 52-53: Giovanni Fattori, *La libeccata*, 1880-1885, olio su tela, Firenze, Palazzo Pitti © Bridgeman Images

pag. 55: © HTU/Shutterstock

Tutti i diritti riservati

© 2023, Sanoma Italia, Milano – Torino

MV560300002A

Il presente testo è di proprietà di Sanoma Italia la quale non è associata, né direttamente né indirettamente, a eventuali marchi di terzi che venissero richiamati per gli scopi illustrativi ed educativi che ha la pubblicazione.

Per i passi antologici, per le citazioni, per le riproduzioni grafiche, cartografiche e fotografiche appartenenti alla proprietà di terzi, inseriti in quest'opera, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire nonché per eventuali non volute omissioni e/o errori di attribuzione nei riferimenti.

È vietata la riproduzione, anche parziale o ad uso interno didattico, con qualsiasi mezzo, non autorizzata. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

Sanoma non si assume alcuna responsabilità per i Materiali pubblicati da terze parti sui propri siti Web e/o piattaforme o accessibili, tramite collegamenti ipertestuali o altri "collegamenti" digitali, a siti ospitati da terze parti non controllati direttamente da Sanoma ("sito di terze parti").

Stampato per conto della casa editrice presso

Arti Grafiche Battaia, Zibido San Giacomo (MI), Italia