

da *Inferno*, III, 1-18.

Dante e Virgilio entrano insieme nell'inferno, attraverso una porta sulla cui sommità sono scritte parole che terrorizzano Dante. Il canto III inizia – con una tecnica che in latino si chiama *ex abrupto* – proprio con queste parole.

- «Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
3 per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
6 la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterno duro.
9 Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate».
Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
12 per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro».
Ed elli a me, come persona accorta:
«Qui si convien lasciare ogni sospetto;
15 ogni viltà convien che qui sia morta.
Noi siam venuti al loco ov' i' t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
18 c'hanno perduto il ben de l'intelletto».

1-3 «Attraverso di me si va nella città delle sofferenze [l'inferno], attraverso di me si va nel dolore eterno, attraverso di me si va in mezzo ai dannati.

1. città dolente: la città del dolore è opposta alla "città di Dio" della tradizione cristiana. Si noti l'anafora iniziale («Per me si va», vv. 1-3) e la *climax* ascendente (*città dolente / eterno dolore / perduta gente*, vv. 1-3).

2. eterno dolore: attraverso la replicazione *dolente / dolore* è qui ribadita la qualità terribile del dolore infernale, la sua durata eterna, così difficile da concepire per un uomo.

3. perduta: dannata, cioè che ha perduto la speranza di salvarsi.

4-6 La giustizia ha guidato il mio supremo creatore, a crearmi fu Dio, ispirato dalla Giustizia, e con lui la somma sapienza [di Gesù] e la carità somma [dello Spirito Santo].

4. Giustizia ... fattore: una superiore giustizia guidò Dio, che mi fece («il mio alto fattore»); lo indusse cioè a destinare un luogo alla punizione dei peccati umani.

5-6. fecemi ... amore: mi fece, mi creò la Trinità, nelle sue tre persone (designate mediante gli attributi teologici, il Padre come potenza, il Figlio come sapienza e lo Spirito Santo come amore o carità).

7-9 Tutte le cose create prima di me sono eterne, e anch'io durerò in eterno.

Voi che entrate lasciate ogni speranza».

7-8. Dinanzi ... duro: prima (*Dinanzi*) di me non furono create se non cose perpetue (gli angeli, i cieli, la materia pura), e io stessa (con tutto l'inferno) rimango perpetuamente (calco dell'avverbio latino *aeterno*). Di nuovo la ripetizione in funzione espressiva di *eterno / eterne*.

9. Lasciate ... ch'intrate: queste parole, che concentrano in un solo verso il senso terribile dell'iscrizione, sono divenute proverbiali proprio in ragione della loro dura lapidarietà; si è soliti citare (per il v. 9) il modello virgiliano del sesto libro dell'*Eneide*, vv. 126-129: ma in Dante l'ammonimento è pronunciato dalla porta in prima persona, e non dalla Sibilla Cumana come avviene nell'*Eneide*.

10-12 Io vidi queste parole di colore scuro scritte sulla sommità di una porta; perciò dissi: «Maestro, il loro significato per me è doloroso».

10. di colore oscuro: a caratteri neri, e dunque minacciosi, sinistri.

12. per ch'io: perciò io (dissi); **duro:** acerbo, aspro. L'iscrizione nega infatti la possibilità di uscire dall'inferno (come invece avverrà nel viaggio dantesco).

13-15 Ed egli a me, come una persona saggia: «Qui è necessario (si convien) abbandonare ogni timore (sospetto); qui è necessario che ogni viltà sia cancellata per sempre.

13. accorta: saggia, in quanto intuisce lo stato d'animo del discepolo.

15. viltà: pusillanimità, mancanza di coraggio; **morta:** cancellata per sempre; tra i versi 14 e 15 si realizza la figura del chiasmo: *Qui ... ogni... / ogni... qui*.

16-18 Noi siamo giunti nel luogo in cui ti ho detto che vedrai i dannati, i quali hanno smarrito la verità divina, che appaga l'intelletto umano».

17. che: in cui.

18. il ... intelletto: la verità divina, che è ciò che appaga l'intelletto umano (il vero, scrive Dante nel *Convivio*, II, XIII, 6, «è lo bene de lo intelletto»).

Analisi del testo

► **LA DIFFICOLTÀ OGGETTIVA DI CENTO INIZI...** Come vedremo meglio più avanti, Dante deve affrontare un problema che gli altri grandi poeti antichi e medievali avevano evitato. L'*Iliade* e l'*Odissea* di Omero sono divise in ventiquattro libri, l'*Eneide* di Virgilio in dodici; la *Farsaglia* di Stazio in dieci (ma è incompiuta). Le narrazioni in versi medievali che Dante conosceva non erano suddivise in canti o in libri: il *Tesoretto* di Brunetto Latini è una lunga serie di coppie di versi a rima baciata, senza partizioni interne; la *Chanson de Roland* è divisa in lasse di diversa estensione; il *Roman de la Rose* e i romanzi di Chrétien de Troyes sono lunghissimi racconti in coppie di versi a rima baciata privi di chiare divisioni interne. Invece la *Commedia* è divisa in ben cento canti. E tra i tanti problemi posti da questa scansione della materia c'è questo: Dante deve trovare un inizio originale per ognuno dei cento canti, e cioè non ripetere sempre le stesse parole, lo stesso schema, la stessa situazione narrativa. Può sembrare una questione banale, ma non lo è, perché cento nuovi inizi sono – ripetiamo – un ostacolo che nessun poeta aveva mai dovuto affrontare. E il problema si complica a causa della speciale forma narrativa della *Commedia*, cioè a causa del fatto che il racconto è gestito in prima persona dal personaggio-poeta, e data la perfetta unità d'azione manca a Dante la possibilità che i classici come Virgilio o Lucano (ma anche i moderni come Chrétien de Troyes) avevano, la possibilità di staccare, alla fine di un canto, ricominciando su un altro scenario, con altri personaggi, nel canto successivo. Dante non può dire: «Intanto, in un altro luogo...», perché al centro della scena c'è sempre lui, Dante-personaggio: è lui il solo che vede le cose, e noi le vediamo soltanto attraverso i suoi occhi.

► **... CHE DANTE RISOLVE BRILLANTEMENTE** Come riescono a fare i grandi scrittori, Dante trasforma una difficoltà in altrettante occasioni, e trova delle soluzioni geniali.

► **LE VERE PORTE DELLE CITTÀ MEDIEVALI** Splendida idea, dunque, quella che apre il III canto. Chi o che cosa può aver ispirato Dante? Non è difficile rispondere. Nel Medioevo, molte città erano circondate da mura, per proteggersi dai nemici (mura che si vedono ancor oggi, intatte o diroccate, per esempio a Firenze, o in altri Comuni del centro-nord); c'erano anche delle porte, che venivano chiuse al calar della notte, davanti alle quali stavano dei guardiani. Su queste porte potevano essere scolpite delle epigrafi che "parlavano" a coloro che entravano in città. Per esempio, su

una delle porte di Pisa, la cosiddetta Porta Aurea, si leggeva nel Medioevo un'epigrafe commemorativa che cominciava così: «*Civibus egregiis hec aurea porta vocatur in qua sic dictat nobilitatis honor*» ("Questa porta è chiamata aurea perché è riservata ai cittadini che si sono distinti: così vuole l'onore dovuto alle nobili imprese"). Dante aveva certo nella memoria formule di questo tipo.

Dante perciò "arreda", decora l'inferno con quegli stessi elementi che gli erano familiari sulla terra, né la cosa può stupirci troppo. Nel *Paradiso*, l'immaginazione di Dante sarà completamente libera, perché egli racconterà di un mondo celeste fatto di aria, luci, suoni: nel paradiso nulla ricorda la terra. Inferno e purgatorio, invece, sono luoghi ultraterreni fatti di cose terrene, cioè di mura, sentieri, ponti, scale, rocce, acqua, ghiaccio, fango, sterpi, fuoco... Persino il volo circolare dell'uccello-mostro Gerione, alla fine del canto XVII, che è il più irreale, fiabesco dei "passaggi" che Dante prende nel suo cammino attraverso l'inferno (le navi che lo traghettano sullo Stige e sull'Acheronte, il centauro Nesso che lo porta in groppa sono mezzi di locomozione di fantasia ma riconducibili a un'esperienza umana, il volo non lo è), viene ridotto a una misura terrena: Gerione plana come un falco, a larghissimi giri. Non è strano, dunque, che, entrato nella "città infernale", Dante si ricordi delle scritte che si leggevano sulle mura delle città.

Qui, all'inizio del canto III dell'*Inferno*, Dante e Virgilio sono alle porte dell'inferno, anzi proprio di fronte alla porta che conduce alla valle infernale. Che cosa fa, Dante, per introdurre subito il lettore *in medias res* ("nel mezzo alle cose") e aprire il canto con un'immagine efficace e memorabile? Fa parlare la porta, cioè s'inventa un'iscrizione che si trova scritta in cima alla porta stessa. Quest'ultima circostanza (e cioè che quella che leggiamo è un'iscrizione incisa sull'architrave della porta) noi però non la apprendiamo subito. Il canto non comincia, poniamo, con un prologo che dica qualcosa come "Di fronte a noi trovammo una porta sulla quale c'era questa scritta". Comincia invece *ex abrupto*, o, se vogliamo, con un effetto-sorpresa che dura per lo spazio di nove versi: per lo spazio di nove versi noi non sappiamo chi o che cosa stia parlando, proprio come non sapevamo dove fosse finito Dante nel primo canto, che cosa gli fosse successo, chi fosse l'uomo che lo soccorre alle pendici del colle. Siamo all'inferno e Dante sfrutta, proprio come farebbe oggi un regista di un film *horror*, quel senso d'incertezza e sospensione che risulta dal non sapere esattamente che cosa sta succedendo.

da *Canti*, XII

Questo è il testo più famoso di Leopardi e forse dell'intera letteratura italiana. Di certo si presta bene a simboleggiare ciò che intendiamo normalmente per poesia: un testo breve, in cui il poeta parla in prima persona, ascolta il proprio cuore ed esprime le proprie sensazioni. *L'infinito* risale alla primavera-autunno del 1819; venne pubblicato, insieme agli altri idilli, sei anni dopo, nel 1825, sulle pagine del periodico milanese «Nuovo Ricoglitore».

- Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
5 spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
10 infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
15 e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Annegare Il latino aveva vari verbi per esprimere il significato di "uccidere": tra questi *occidere* (da cui deriva appunto la parola italiana) e *necare*, che non ha avuto continuatori in italiano. O meglio, ne ha avuto uno nella forma prefissata *ad + necare*, da cui *annegare* (in francese *noyer*, in spagnolo *anegar*), che ha preso il significato più ristretto di "uccidere nell'acqua", nonché di "affogare". Per metafora, si dice ancor oggi "annegare i dispiaceri nel vino"; ma si intende che il più celebre (e memorabile) tra gli usi metaforici del verbo è proprio quello leopardiano: il pensiero che annega nell'immensità.



Caspar David Friedrich, *Paesaggio boemo*, 1810 ca.

Metro: endecasillabi sciolti.

1. ermo: solitario.

2-3. da tanta ... esclude: impedisce che lo

sguardo abbracci gran parte dell'orizzonte più lontano (*ultimo*).

4. mirando: contemplando; **interminati:** senza fine.

5. di là da quella: al di là della siepe.

7. nel pensier mi fingo: immagino con il pensiero, mi costruisco l'immagine mentale; **ove:** in quegli spazi, in quei silenzi e in quella quiete.

8. il cor non si spaura: il mio cuore non rimane annientato dalla paura; **come:** quando.

9. stormir: rumoreggiare producendo un fruscio.

9-11. io quello ... comparando: io faccio il paragone tra quel silenzio senza fine e questa voce del vento.

11. mi sovvien: mi viene in mente, inizio a pensare a.

12. le morte stagioni: le stagioni passate, il passato.

12-13. la presente ... lei: il presente (la stagione presente) e i suoni del presente.

15. il naufragar ... mare: il naufragio del pensiero nel mare dell'infinito è dolce, piacevole; dal punto di vista retorico, quest'espressione è un epifonema, cioè una frase sentenziosa che è posta a conclusione di un discorso, per renderlo più solenne e memorabile.

Analisi del testo

► **IL PROCESSO IMMAGINATIVO** La situazione è molto semplice: il poeta siede all'aria aperta, su un colle, probabilmente (ma la cosa non ha importanza) il monte Tabor, vicino a Recanati. Nonostante la sua posizione sovrelevata, il suo sguardo non può spaziare verso l'orizzonte perché una siepe gli impedisce la vista. Ma (v. 4) tale impedimento fisico viene aggirato attraverso l'immaginazione. Ciò che compare nella mente del poeta è un mare indefinito e affascinante di tempo e spazio ignoti, dentro al quale egli sprofonda con dolcezza. Il fascino dell'*Infinito* rimane enorme, per quante volte lo si legga: ed è un fascino che nasce sia da elementi formali sia da elementi legati al contenuto.

Per elementi formali si intendono soprattutto i suoni e il ritmo. Innanzitutto è da notare l'abbondanza di parole bisillabiche: *sempre, caro, ermo, colle, guardo, esclude* (nella pronuncia metrica le tre sillabe si riducono a due), *spazi, quella, pensier, fingo, poco, vento, queste, piante, quello, questa, voce, questa, dolce, questo, mare*. I bisillabi si "scontrano" ritmicamente con i polisillabi: *orizzonte, interminati, sovrumani, profondissima, infinito, comparando, immensità*.

I vv. 4 («Ma sedendo e mirando, interminati»), 6 («silenzi, e profondissima quiete») e 12 («e le morte stagioni, e la presente») hanno solo tre accenti: il che determina un ritmo lento, disteso. La pronuncia è rallentata sia dai gerundi (*sedendo*, v. 4; *mirando*, v. 4; *comparando*, v. 11; a cui si può assimilare quasi *profondissima*), sia dagli *enjambements*: quelli forti («interminati / spazi», vv. 4-5; «sovrumani / silenzi», vv. 5-6; «quello / infinito», vv. 9-10; «presente / e», vv. 12-13; «questa / immensità», vv. 13-14) e quelli che potremmo definire medi («parte / dell'ultimo», vv. 2-3; «quiete / io», vv. 6-7; «poco / il», vv. 7-8; «vento / odo», vv. 8-9; «voce / vo», vv. 10-11). Lo sdrucchiolo *profondissima*, invece, impone un'accelerazione della velocità di lettura.

I suoni di «sEMpRe carO» si ripropongono in *ermo; caro e guardo* sono una rima mancata e assuonano con *mirando*. È frequente il suono aperto a sotto accento: *cAro, tAnta, pArte, mirAndo, spAzi, lÀ, piAnte, comparAndo, naufragAr, mAre*. Così come i suoni di consonante nasale + consonante: *taNTa, orizzoNte, sedeNDò, miraNDò, iNTerminati, sileNZi, profoNDissima, fiNGò, veNTò, piaNte, iNFinito, sileNZio, comparaNDò, preseNte, immeNSità, aNNega, peNSier*.

► **IL VALORE DEI DEITTICI** Uno degli aspetti più evidenti del testo è la frequenza dei cosiddetti "deittici" (il verbo greco da cui deriva l'aggettivo significa "additare", "mostrare"), cioè quelle parole il cui uso dà informazioni sulla posizione nello spazio e nel tempo di chi sta parlando. Nell'*Infinito* i deittici sono i pronomi dimostrativi *questo* e *quello*. Analizzandoli, ci si rende conto della po-

sizione occupata dal poeta, o meglio dalla sua mente, nel corso della poesia:

- vv. 1-2 «*quest'ermo colle, / e questa siepe*»: la mente del poeta è vicina allo spazio fisico del colle e della siepe;
- v. 5 «*di là da quella [siepe]*»: la siepe si è fatta improvvisamente lontana, la mente del poeta si è trasportata negli spazi, nei silenzi e nella quiete, che sono distanti dalla siepe, non più indicata con l'aggettivo *questa*, ma con il pronome *quella*;
- vv. 9-10 «*queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce*»: la mente del poeta è tornata sul colle, accanto alla siepe («*queste piante*»), in cui mormora il vento («*questa voce*»); gli spazi, i silenzi, la quiete, in cui prima si trovava, sono diventati lontani («*quello infinito silenzio*»);
- vv. 13-15 «*questa immensità questo mare*»: il suono del vento ha riportato la mente del poeta sul colle, ma le ulteriori immagini mentali, nate dall'accostamento tra il vento e il silenzio da cui si è allontanato, trasportano il poeta dentro l'immensità (*questa*), nel mare dell'infinito (*questo*).

► **LA POETICA DEL "VAGO E INDEFINITO"** La lirica anticipa in forma poetica alcune riflessioni leopardiane degli anni successivi. Benché posteriori alla stesura dell'*Infinito*, alcune riflessioni dello *Zibaldone* – la cosiddetta "teoria del piacere" (da cui si sviluppano le considerazioni sul "vago e indefinito") – sono un eccellente commento a questa poesia, perché i principi estetici sui quali Leopardi riflette trovano una puntuale applicazione nell'idillio:

«Le parole irrevocabile, irremeabile [da cui non si può tornare] e altre tali, produrranno sempre una sensazione piacevole (se l'uomo non vi si avvezza troppo), perché destano un'idea senza limiti, e non possibile a concepirla interamente. E però saranno sempre poeticissime: e di queste tali parole sa far uso, e giovare con grandissimo effetto il vero poeta. (Zibaldone, 20 agosto 1821)

«Le parole lontano, antico, e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite, e non determinabili e confuse. (Zibaldone, 25 settembre 1821)

«Le parole notte, notturno ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che [di] quanto ella contiene. Così oscurità, profondo. ec. ec. (Zibaldone, 28 settembre 1821)

«Antichi, antico, antichità; posteri, posterità sono parole poeticissime ec. perché contengono un'idea 1. vasta, 2. indefinita ed incerta, massime posterità della quale non sappiamo nulla, ed antichità similmente è cosa oscurissima per noi. Del resto, tutte le parole che esprimono ge-

neralità, o una cosa in generale, appartengono a queste considerazioni. (Zibaldone, 20 dicembre 1821)

« A ciò che ho detto altrove delle voci ermo, eremo, romito, hermite, hermitage, hermita ec. tutte fatte dal greco ἔρημος, aggiungi lo spagnuolo ermo, ed ermar (con ermador ec.) che significa desolare, vastare, appunto come il greco ἐρημώω. (Zibaldone, 3 ottobre 1822) Queste voci e simili sono tutte poetiche per l'infinità o vastità dell'idea ec. ec. Così la deserta notte, e tali immagini di solitudine, silenzio ec. (Zibaldone, 5 ottobre 1822)

Secondo Leopardi sono poeticissime tutte le parole che destano idee non definite, confuse, inafferrabili nella loro interezza, ancora meglio se esprimono un'idea vasta e generale. L'essenza di ciò che è poetico viene collegata alla mancanza di individuazione e di conoscenza sicura. Tanto più le parole conducono la mente a vagare fra immagini vaporose e sensazioni indefinite, tanto più la poesia è "poetica". Ebbene, L'infinito è ricco di parole di questo tipo: ermo, ultimo, profondissima, eterno, sovrumani; e naturalmente tutte quelle dotate di prefisso negativo in-: interminati, infinito, immensità.

Anche la situazione fisica da cui parte la lirica, quella di uno sguardo limitato, è spiegata da Leopardi in termini analoghi. L'impedimento fisico spinge la mente a lavorare, la realtà viene soppiantata dall'immaginazione e tutto diventa incerto e indefinito:

« alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista lavora l'immaginaz. e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in

uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario. (Zibaldone, 12-23 luglio 1820)

In altre parole l'ostacolo che impedisce di vedere è precisamente quello che mette nella condizione migliore per immaginare: la costrizione è il motore della poesia. E il vago, l'infinito appunto, è il sentimento sommamente poetico che deriva da questa situazione:

« Circa le sensazioni che piacciono pel solo indefinito puoi vedere il mio idillio sull'infinito, e richiamar l'idea di una campagna arditamente declive [in pendenza] in guisa che [in modo che] la vista in certa lontananza non arrivi alla valle; e quella di un filare d'alberi, la cui fine si perda di vista, o per la lunghezza del filare, o perché esso pure sia posto in declivio ec. ec. ec. Una fabbrica una torre ec. veduta in modo che ella paia innalzarsi sola sopra l'orizzonte, e questo non si veda, produce un contrasto efficacissimo e sublimissimo tra il finito e l'indefinito ec. ec. ec. (Zibaldone, 1 agosto 1821)

Lo Zibaldone è tra l'altro, come si vede, un serbatoio quasi inesauribile di pensieri che Leopardi rielabora poeticamente nei *Canti*. E ciò che colpisce nei brani citati è soprattutto la capacità che Leopardi ha di collegare percezione, pensiero e poesia: prima assorbe con una sensibilità fuori del comune lo spettacolo delle cose naturali (la luce del sole, della luna, gli alberi) e umane (la fabbrica, la torre) che ha intorno; poi riflette sul perché tale spettacolo dia tanto piacere (la «mia teoria del piacere», scrive nello Zibaldone: la sensazione è già diventata materia di speculazione filosofica); infine unisce sensazione e riflessione nella poesia che s'intitola *L'infinito*.

Laboratorio

prova d'attore

► COMPRENDERE

- 1 La comprensione di un testo passa anche attraverso la capacità di leggerlo: leggi più volte ad alta voce *L'infinito* e registra in formato mp3 le tue prove di lettura. Scegli, infine, quella che ti sembra più convincente e spiega i motivi della tua scelta.

► ANALIZZARE

- 2 Analizza il ritmo del componimento concentrandoti soprattutto sull'effetto di "legato" generato dagli enjambements.
- 3 Individua gli elementi che caratterizzano il paesaggio: quali sensi sono coinvolti?
- 4 Spiega la funzione dei deittici presenti nel testo.
- 5 Distingui, nella lirica, le sensazioni reali da quelle fittizie («mi fingo», v. 7).

► CONTESTUALIZZARE

- 6 Rileggi l'ultimo verso del componimento («e il naufragar m'è dolce in questo mare») e cerca, nella poesia o nell'arte figurativa romantica, altri naufragi (reali o simbolici).

paesaggio
deittici
sensazioni

naufragio

concretezza e
trascendenza
limite e infinito

parodia

INTERPRETARE

- 7** Che cos'ha di terreno e concreto e che cosa invece di spirituale e trascendente *L'infinito* di Leopardi?
- 8** Il mondo di Leopardi era fatto di cose che si vedevano direttamente o che si immaginavano. Oggi il nostro mondo è fatto soprattutto di cose viste a distanza, attraverso la televisione o internet. Pensi che questa trasformazione abbia anche cambiato la nostra idea di limite e di infinito (che sono i due motivi principali della poesia che abbiamo letto)? Scrivi un breve testo in cui esponi le tue idee.
- 9** *L'infinito* è talmente celebre che non si esita a parodiarlo. Leggi il seguente esempio (da Toti Scialoja, *Il gatto bigotto*), poi cerca (in rete o nella tua biblioteca personale) altre **parodie**. Infine **elabora la tua**.

Sempre caro mi fu quest'erto corno
pensa il rinoceronte
senza nessuno intorno

PESSIMISMO STORICO E PESSIMISMO COSMICO

Per un'intelligenza fuori dal comune come quella di Leopardi, i giorni valgono come settimane, le settimane come mesi, i mesi come anni: vale a dire che il suo pensiero evolve rapidamente, si arricchisce, sia perché Leopardi riflette di continuo sui problemi che gli stanno a cuore sia perché è un lettore instancabile e onnivoro, e soprattutto negli anni della formazione queste letture influenzano profondamente, e cambiano, la sua visione del mondo.

Uno dei primi interpreti di Leopardi, **Bonaventura Zumbini**, parlò, nei suoi *Studi sul Leopardi* (1902-1904), di «**pessimismo storico**» leopardiano, distinguendolo da un successivo atteggiamento che egli stesso chiamò «**pessimismo cosmico**». Naturalmente, le etichette contano poco nella ricostruzione del pensiero di un autore, e soprattutto di un autore tanto complesso come Leopardi. Ma queste due etichette hanno avuto fortuna, nella storia della critica, e sono servite a fissare, seppure in maniera certamente schematica, la trasformazione a cui va incontro la visione della vita di Leopardi poco dopo i vent'anni.

Nelle sue prime poesie, e nelle prime pagine dello *Zibaldone*, Leopardi mostra di credere che l'infelicità degli uomini (e la sua) sia dovuta al fatto che la civiltà moderna, basata sulle verità scientifiche scoperte attraverso l'uso della ragione, si è allontanata irrimediabilmente da quel sereno mondo naturale che era stata la patria degli antichi. Il progresso scientifico e tecnologico ha spento tutte le belle illusioni sulla natura e sulla vita che facevano vivere gli uomini in armonia con il loro ambiente e tra di loro: illusioni che, secondo il giovane Leopardi, sono alla base dei valori umani più nobili ed eroici, come l'onore, la virtù, l'amor di patria, il desiderio di gloria, lo spirito di sacrificio.

Se invece si leggono le poesie della maturità, le pagine dello *Zibaldone* dei pieni anni Venti e, soprattutto, le *Operette morali*, si osserva come questo pessimismo legato all'evoluzione storica della civiltà umana si trasformi in un pessimismo metafisico, assoluto, non legato al modo in cui gli uomini pensano e si comportano ma al modo in cui è fatta l'esistenza stessa. Leopardi – che nel frattempo ha letto sia

i filosofi antichi sia gli illuministi deisti o atei come Voltaire (1694-1778), Diderot (1713-1784), d'Holbach (1723-1789) – capisce cioè che anche i più saggi tra i Greci e i Latini erano infelici, e ne trae la conclusione che l'infelicità umana non è dovuta al distacco dalla natura e all'abbandono delle illusioni in cambio di "aride verità", ma dipende dal semplice fatto di essere in vita. Ogni organismo vivente, preso nell'ingragnaggio dell'esistenza, è votato alla morte. Ciò che è peculiare dell'uomo, rispetto alle piante e agli animali, non è il dolore, ma la triste consapevolezza di questo comune, inevitabile destino. Per questo, nel *Canto notturno* [► T6], il pastore può dire di invidiare le sue pecore, che non sanno ciò che le aspetta: «O greggia mia che posi, oh te beata, / che la miseria tua, credo, non sai! / Quanta invidia ti porto!».

E per questo il Leopardi maturo, trentenne, può, nello *Zibaldone*, assolvere gli uomini e, capovolgendo la sua visione giovanile, accusare di ogni male la natura, e la vita stessa:

«La mia filosofia, non solo non è conducente alla misantropia, come può parere a chi la guarda superficialmente, e come molti l'accusano; ma di sua natura esclude la misantropia, di sua natura tende a sanare, a spegnere quel mal umore, quell'odio, non sistematico, ma pur vero odio, che tanti e tanti, i quali non sono filosofi, e non vorrebbero esser chiamati né creduti misantropi, portano però cordialmente a' loro simili, sia abitualmente, sia in occasioni particolari, a causa del male che, giustamente o ingiustamente, essi, come tutti gli altri, ricevono dagli altri uomini. La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura, e disculpando gli uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi. (Zibaldone, 2 gennaio 1829)

Leopardi non è un misantropo, un odiatore degli esseri umani: al contrario, la sua idea del mondo toglie agli esseri umani ogni colpa trasferendola sulla natura, cioè su tutto ciò che circonda gli uomini dal giorno della loro nascita al giorno della loro morte.

La severa vita dei giustiziati rinnovava

da Documento

Parlando della raccolta *Documento*, Amelia Rosselli ha detto di avervi voluto rievocare «la follia, il coraggio e forse anche il misticismo degli anni adolescenziali», nel tentativo di razionalizzarli fino alle estreme conseguenze. E aggiungeva: «Spesso i risultati sono violenti [...], dei veri e propri gridi». Torna quindi quel rapporto tra follia (e dolore) e razionalizzazione (e forma) a cui abbiamo accennato in precedenza.

La severa vita dei giustiziati rinnovava
la scoperta di un abisso che era e non
era il loro disinteresse ma una cosa
ben più sicura: la loro costanza, la
5 loro incostanza, il loro regime feudale
e le cagnotte tenute al laccio. La costanza
di questa loro interessata fedeltà che
era fedeltà tout court*, quella loro
fedeltà a speranze perché venissero
10 deluse, quel loro sperare! così tragici
nell'immedesimarsi nella tragica farsa.

Un gioco o un altro, una carestia o
un'altra, un gioco di circostanze o
un altro, una fama mondiale o un dovere
15 obbedito – il resto è da cancellarsi
sì che il resto non appaia più fra le
liste degli annegati, i perseguitati
i rimpianti e le loro doleanze.

Cara vita che mi sei andata perduta
20 con te avrei fatto faville se solo tu
non fosti andata perduta.

Metro: versi liberi.

* **tout court:** espressione francese, traducibile con "in breve", "semplicemente", "senz'altro".

1. **La severa ... rinnovava:** *rinnovare* è un verbo inventato, che la Rosselli ottiene mescolando il comune *annoverare*, cioè "enumerare, contare", al letterario, e dantesco, *rinovellare*, cioè "far rivivere un sentimento", perlopiù doloroso; *rinnovare* significa quindi più o meno "rinnovare passando in rassegna".

6. **cagnotte:** *cagnotta* è altra parola inventata, che fonde l'immagine della cagna al guinzaglio a quella del *cagnotto*, parola antica per definire una guardia, un carceriere).

Analisi del testo

► **UNA DONNA ANCORA FERITA** La poesia che abbiamo scelto da questo libro risale al 1967. Si apre con un'immagine che ci riporta alla tragedia che trent'anni prima ha segnato l'esistenza di Amelia. I *giustiziati* del primo verso vanno infatti identificati con tutta probabilità proprio con Carlo e Nello Rosselli: perché assassinati dallo Stato fascista (*giustiziati*) quando Amelia aveva sette anni; e perché legati a «Giustizia e libertà», il movimento liberal-socialista fondato appunto da Carlo Rosselli in esilio. La loro vita è stata *severa* perché consacrata, e sacrificata, a ideali di democrazia e di giustizia; ma *severa* è stata anche l'educazione impartita alla piccola Amelia, che Carlo dovette affidare alla moglie e trascurare a causa dell'impegno politico. Dal punto di vista del poeta, Carlo e Nello si sono dimostrati disinteressati («il loro disinteresse»), in due sensi opposti (uno positivo, l'altro negativo): disinteressati alla propria vita, che hanno sacrificato a un ideale politico; ma anche disinteressati alla sorte di Amelia, che si è sentita abbandonata da loro. Per questo, il ricordo di Carlo e Nello rinnova nella coscienza di Amelia «la scoperta di un abisso», cioè una tragedia familiare fatta di violenza e di solitudine. La poesia esprime quindi, nella prima strofa, la sensibilità ferita di una bambina che ha visto il padre soltanto in fuga o in prigione (alla sfera della prigionia rimandano «il regime feudale» e soprattutto «le cagnotte tenute al laccio»).

► **SENTIMENTI CONTRASTANTI** Se nello sguardo infantile convivono concetti opposti, che un adulto escluderebbe (ma che approverebbe un poeta), è perché profondamente contraddittori sono i sentimenti che Amelia prova per Carlo: lo ama e lo ammira, ma al tempo stesso gli rimprovera qualcosa. Così il padre può apparire ai suoi occhi insieme costante e incostante (*costanza / inconstanza*), interessato e disinteressato (*era / non era*), fedele e infedele («interessata fedeltà / fedeltà *tout court*»). La forza della poesia ci consegna l'immagine non stereotipa, ma vera e profonda, di un uomo che nutre sì nobili *speranze*, ma nella prospettiva, del tutto contraddittoria, che vengano *deluse*. Carlo Rosselli è cioè un idealista, ma anche un masochista. È un combattente che sotto sotto vuole perdere; un eroe tragico che si misura con la «tragica farsa» del fascismo.

► **DAL PADRE ALLA FIGLIA** Nella prima parte della seconda strofa l'obiettivo si sposta dai «giustiziati» ad Amelia: in sette versi ripercorre la sua vita *dopo* quella tragedia. Le difficoltà economiche attraversate dalla famiglia («una carestia o / un'altra»), il clamore internazionale suscitato dalla vicenda dei Rosselli («una fama mondiale»), il «dovere obbedito», cioè l'obbligo, per i figli, di tener fede al loro esempio civile; ma anche la percezione amarissima di un'esistenza ridotta a «gioco», cioè a combinazione casuale di fatti («un gioco di circostanze o / un altro»). La seconda parte della strofa comunica un distacco che, ancora una volta, è duplice. Innanzitutto, si esprime il rifiuto, da parte dell'io, di interpretare eternamente quel ruolo di vittima a cui il destino sembra averla consegnata. L'ennesima parola inventata, *doleanza*, è un barbarismo che rimanda ai *cahiers de doléance*, l'elenco di rivendicazioni popolari che diede inizio, nel 1789, alla Rivoluzione francese; qui la rivoluzione consiste nel cancellare tutte le lamentele, i rimpianti, le persecuzioni da cui Amelia si è sentita afflitta per anni.

► **VIVERE È STATO INUTILE** Ma questa cancellazione del passato nasce, al presente, dal fatto che ci si è distaccati dalla propria vita; se ne può fare a meno proprio perché si ha il sentimento di averla già perduta. L'ultima strofa parla appunto di questo sentimento: l'io si rivolge alla propria esistenza in termini confidenziali, con un dativo etico («mi sei andata perduta», v. 19) e una formula familiare (*fare faville*, cioè riscuotere un successo sensazionale e inatteso). Il tono quasi scherzoso e il ricorso a frasi fatte danno alla strofa una sfumatura ironica; ma non c'è niente di più tragico di quest'ironia, di questa (apparente) disinvoltura nel prendere atto di un fallimento definitivo.

La poesia si chiude su una constatazione terribile: vivere avrebbe potuto essere meraviglioso, invece è stato inutile. Ma a rendere il bilancio particolarmente malinconico sono due particolari che lo sigillano in una condizione di ineluttabilità, di destino. Come se la poetessa, concludendo che tutto è andato male, aggiungesse che del resto non poteva che essere così. Il primo particolare consiste nell'andamento tautologico del ragionamento, che si limita a enunciare ciò che invece dovrebbe spiegare: la vita che si è persa

da *Somiglianze*

T. S. è la sigla che nelle cartelle cliniche indica un tentato suicidio. All'inizio della prima e della seconda sequenza di cui è composta, la poesia di De Angelis parla proprio di questo: un'ingestione di farmaci, la perdita di coscienza, l'intervento dei medici, il viaggio in ambulanza, le cure mediche al pronto soccorso, la degenza in ospedale. Ma alla descrizione di questo evento drammatico si accostano, nella seconda metà di ciascuna delle due sequenze, elementi di segno opposto, e cioè immagini positive, luminose, di fecondazione e di rinascita. È una relazione, quella tra morte e vita, che ricorre spesso in *Somiglianze*, la raccolta da cui è tratta T.S. Almeno una dozzina di testi, nel libro, parlano di suicidio; ma altrettanto spesso il desiderio di autodistruzione si accompagna a un momento intensamente vitale, affermativo: tipica di De Angelis è proprio questa oscillazione tra disperazione e speranza.

Metro: versi liberi.

I

Ognuno di voi avrà sentito
il morbido sonno, il vortice dolcissimo
che si adagia sul letto
e poi l'albero, la scorza, l'alga
5 gli occhi non resistono
e i flaconi non sono più minacciosi
nella luce chiaroscura del pomeriggio
mentre mille animali
circondano la lettiga, frenano gli infermieri
10 il disastro del respiro sempre più assopito
nei vetri zigrinati
dell'autambulanza, appare
il davanzale di un piano, il tempo
che sprigiona i vivi
15 e li fa correre con la corrente nelle pupille,
l'attimo dell'offerta, per scintillarle.
È improvvisa, la quiete
della vigna e del pozzo, con la pietra levigata
dividendo la carne
20 una calma sprofondata dentro il grano
mentre la donna sul prato partorisce
sempre più lentamente,
finché il figlio ritorna nella fecondazione
e prima ancora, nel bacio e nel chiarore
25 di una camera, il grande specchio,
il desiderio che nasce, il gesto.

II

E poi avrete sentito, almeno una volta
quando il liquido, delicatissimo,
esce dalla bocca, scorre giallo nel lavandino
30 e la sonda e le sirene sempre più lontane.
Il respiro si affanna, finisce, riprende
quanta pace nella spiaggia gelata dal temporale:
una canoa va verso l'isola corallina
e sotto l'oceano si accoppiano le cellule sessuali
35 non ci sono eventi irreparabili
ma solo le spugne cicliche,
gli insetti che hanno coperto l'aria:
ecco un colore di madreperla, una roccia nella sabbia,
l'accappatoio che toglie con un solo gesto
40 solennità della luce, la meraviglia, la prima
e la femmina del pellicano
chiama la nidiata sparsa nella tempesta
e forse vede qualcosa, tra gli scogli,
qualcosa che si muove
45 domani correrà con i suoi bambini
mescolata, per respirare
nel turchese profondo della marea
che sale in superficie, sta rinascendo adesso
e trova una terra diversa, un'altra voce.

Analisi del testo

► **CRONACA DI UN TENTATO SUICIDIO** T.S. si apre con un espediente retorico abbastanza tipico degli esordi poetici, l'apostrofe ai lettori: «Ognuno di voi avrà sentito / il morbido sonno, il vortice dolcissimo». Chi parla sostiene che l'episodio che si sta per descrivere vada considerato comune, anche se, ovviamente, l'esperienza di un tentativo di suicidio per overdose di medicinali – a questo alludono il «morbido sonno» (v. 2), il «vortice» (v. 2) e i «flaconi» (v. 6) – non è comune affatto. Ma la voce che parla finge che lo sia. Usa un lessico quotidiano, concreto, a volte

tecnico: «lettiga» (v. 9), «autobulanza» (v. 12), «la sonda e le sirene» (v. 30); e usa una sintassi sciolta, lineare, che sembra quasi accompagnare il corso dei pensieri (così ad esempio ai vv. 4-7: «e poi l'albero, la scorza, l'alga / gli occhi non resistono / e i flaconi non sono più minacciosi / nella luce chiaroscura del pomeriggio»). Le inversioni sono rare («frenano gli infermieri / il disastro del respiro», vv. 9-10), c'è un solo chiasmo («il morbido sonno, il vortice dolcissimo», v. 2); nel complesso il discorso è fluido, scorrevole.

Il lessico e la sintassi sono semplici, dunque. Ma allora perché questa poesia è così oscura? Perché la complicazione sta nei nessi logici che collegano (o dovrebbero collegare) una proposizione con l'altra, un'immagine con quella che la segue. Tra il v. 5 e il v. 12 possiamo intuire che si racconta, frammentariamente, l'indebolimento che segue all'ingestione di sedativi («gli occhi non resistono»), la sensazione di progressivo distacco dal mondo che precede la perdita di coscienza («i flaconi non sono più minacciosi»). Il suicida si vede – e si lascia vedere dal lettore – assistito da infermieri, caricato su un'ambulanza e trasportato in ospedale. Sappiamo inoltre che le sue percezioni sono alterate dall'avvelenamento, se «mille animali / circondano la lettiga» (vv. 8-9) su cui è disteso. Ma anche ipotizzando che a esprimersi sia una coscienza appannata, come interpretare le immagini del v. 4 («l'albero, la scorza, l'alga»), il «davan-zale» del v. 13 e, soprattutto, «il tempo / che sprigiona i vivi» (vv. 13-14) e che chiude la prima parte della sezione? Come spiegare quel «correre con la corrente nelle pupille» (v. 15): c'è da trovare un senso o sono solo le parole che sfuggono a un io che vaneggia?

► **LA REALTÀ SQUARCIATA** I salti logici dal concreto all'astratto, le giustapposizioni tra giudizi e descrizioni, il montaggio di immagini che non sembrano avere alcun rapporto tra di loro: sono tutte tecniche che intendono forzare, manomettere, e quindi arricchire poeticamente, la comunicazione che definiremmo "normale". De Angelis parte dalla realtà consueta per poi squarciarla e confonderla, alla ricerca – come lui stesso scriverà in una sua raccolta successiva, *Distante un padre* – di «una vita più incomprensibile», ma anche più vera, più significativa.

Non dobbiamo spaventarci, dunque, se non riusciamo ad afferrare il significato di tutte le immagini della poesia. Come nella lirica simbolista o ermetica, alcune di esse derivano da associazioni d'idee delle quali solo l'autore (forse) ha la chiave. Non è importante trovare la parafrasi "giusta" della frase «il tempo / che sprigiona i vivi» (vv. 13-14): semmai è proprio l'incertezza sul senso a rendere queste parole misteriosamente seducenti.

comune, anche se, ovviamente, l'esperienza di un tentativo di suicidio per overdose di medicinali – a questo alludono il «morbido sonno» (v. 2), il «vortice» (v. 2) e i «flaconi» (v. 6) – non è comune affatto. Ma la voce che parla finge che lo sia. Usa un lessico quotidiano, concreto, a volte

► **CRONACA DI UNA NUOVA VITA** Fino al v. 16 abbiamo letto la cronaca di un tentato suicidio. Ora – senza un nesso casuale preciso – troviamo la descrizione di un parto, il concepimento da cui la gravidanza ha avuto origine, e prima ancora un «bacio» (v. 24) e un «desiderio che nasce» (v. 26). De Angelis mette in fila gli eventi in ordine inverso rispetto a quello naturale: prima la nascita, poi il figlio che «ritorna nella fecondazione» (v. 23), infine il desiderio erotico da cui tutto è cominciato. Alla nota funesta che aveva aperto T. S. può così corrispondere un «gesto» (v. 26) di vita, che dà il via a un movimento di vera e propria rinascita.

La seconda sequenza della poesia ripete lo schema morte-vita della prima. Il collegamento è reso esplicito già dall'attacco, che riprende l'apostrofe del primo verso: «Ognuno di voi avrà sentito» (v. 1) risuona in «E poi avrete sentito, almeno una volta» (v. 27); e «la sonda e le sirene» (v. 30) riprendono l'ambientazione ospedaliera della prima parte: l'ambulanza, i vetri zigrinati, la lettiga. Anche nella seconda sequenza c'è una discontinuità (analoga alla «quiete» che divideva in due la prima parte): il suicida riprende a respirare (le sirene sono «sempre più lontane») e la minaccia si allontana (come in precedenza i flaconi avevano cessato di «essere minacciosi»). Della liberazione sembra partecipare tutto il mondo naturale, come nella prima sequenza: là c'era «la quiete / della vigna» (vv. 17-18), qui c'è la «pace nella spiaggia gelata dal temporale» (v. 32).

In questo universo primigenio, lontano dalla storia, «non ci sono eventi irreparabili» (v. 35), come appunto un suicidio, ma solo gesti ripetitivi e assoluti: l'accoppiamento di «cellule sessuali» (v. 34), le «spugne cicliche, / gli insetti» (vv. 36-37). Ritorna centrale un'immagine di maternità, di desiderio e di fecondazione – anzi una doppia immagine, in questo caso; da un lato [la mamma] «l'accappatoio che toglie con un solo gesto» (v. 39), dall'altro «la femmina del pellicano» che «chiama la nidiata sparsa nella tempesta» (vv. 41-42; il riferimento è al «temporale» evocato in precedenza). La menzione del pellicano è giustificata dalla cornice marina in cui la visione ha luogo, ma anche dal significato allegorico che questo animale ha assunto nell'iconografia cristiana: il pellicano è infatti una «figura» di Cristo, emblema del sacrificio di sé per i figli – Gesù che si immola sulla croce per il bene dell'umanità – e della rinascita dal dolore. E appunto questa femmina di pellicano – così si conclude, in maniera misteriosa ma anche molto potente, T. S. – risale in superficie «e sta nascendo adesso» (v. 48); nello spazio di cinquanta versi siamo passati dal tentato suicidio alla rinascita, e da una possibile fine a un inizio eternamente nuovo.

Laboratorio

cicli

rinuncia alla
sintassi

«scintillarle»

natura
desiderio

► COMPRENDERE E ANALIZZARE

- 1 Individua nel testo i segnali del percorso che porta dalla morte alla vita nella prima strofa, e da una possibile fine a un inizio eternamente nuovo nella seconda.
- 2 Rinunciare alla sintassi, come fa spesso in questa poesia De Angelis, è un modo per concedersi grandi libertà espressive e logiche. Questa rinuncia, infatti, è sia grammaticale sia, per così dire, "mentale". Fai alcuni esempi e analizzali.
- 3 Un altro procedimento molto evidente è la forzatura del linguaggio nella costruzione di alcuni verbi, come nei vv. 15-16 «e li fa correre con la corrente nelle pupille, / l'attimo dell'offerta, per *scintillarle*» (*scintillare* di solito non è un verbo transitivo). Prova a trovare altri esempi di queste forzature espressive delle parole e soprattutto dei verbi.

► INTERPRETARE

- 4 Quale sentimento della natura esprime De Angelis in questa poesia?
- 5 In 49 versi, il poeta ha modo di descrivere, narrare, esprimere moltissime cose e lo fa in maniera sorprendente, piegando la logica e la lingua a curvature originali e inaspettate: si tratta anche, pur partendo da un tentativo di suicidio, di una poesia sul "desiderio" e sul "nuovo" che rinasce perpetuamente. Scegli alcuni passaggi che ti hanno colpito per la forma o per il contenuto, e commentali liberamente.