



**"QUESTA NON È FEMMINA,
ANZI È UNO DE LI BELLISSIMI
ANGELI DEL CIELO"**

**Sondaggi nella lirica
erotica italiana**

di Fausto Benedetti

**IND
IRE** ISTITUTO
NAZIONALE
DOCUMENTAZIONE
INNOVAZIONE
RICERCA EDUCATIVA

**“QUESTA NON È FEMMINA,
ANZI È UNO DE LI BELLISSIMI
ANGELI DEL CIELO”**

**Sondaggi nella lirica
erotica italiana**

PROGETTO PRIN

*Stereotipo e pregiudizio: la rappresentazione sociale
della violenza di genere e le strategie di contrasto
a dieci anni dalla convenzione di Istanbul*

Copyright © INDIRE 2024 Tutti i diritti riservati.
ISBN: 979-12-80706-56-0

di
Fausto Benedetti

Impaginazione
Enrico Martellacci

Le immagini contenute nel presente volume sono di pubblico dominio selezionate tra quelle disponibili in rete ad eccezione di quelle seguenti di cui si cita la fonte:

pag. 7: Giuseppe Pauri (collezione privata)

pag. 39: Sailko

pag. 81: Sailko

pag. 143: Touring Club Italiano

INDICE

Premessa	7
La condizione della donna nel Trecento	13
Tutto comincio così	19
Questioni ereditarie	31
Dalla giovinezza alla escatologia	39
Com'è andata la storia	43
Scarti e cambi di rotta	51
La donna nel Rinascimento	59
Questioni linguistiche e altro	63
La lirica femminile	69
Una poetessa nella Venezia del Cinquecento	75
Sensibilità seicentesche	81
La condizione della donna nel Seicento	87
Marino e il concettismo	91
La condizione della donna nel Settecento	97
Le rime di Vittorio Alfieri	101
La condizione della donna nell'Ottocento	109
Come funziona la storia dell'uomo: comprendere Leopardi	115
I Canti	121
La condizione della donna nel Novecento	129
L'ultimo Canzoniere	135
Conclusioni provvisorie	143
Bibliografia	147





Premessa



Donna alla finestra (1895)



Nel testo che segue si cerca di analizzare se e in che modo nella letteratura italiana, specialmente in quella che si studia a scuola, siano presenti pregiudizi di genere, stereotipi ed altri elementi di natura culturale che, inevitabilmente, hanno dato luogo ad un modello sociale e, insieme, estetico che prevede una visione del mondo tutta quanta al maschile a danno delle donne. Non stiamo affermando che i capisaldi artistici della nostra letteratura non lo siano più perché sono viziati da stereotipi e pregiudizi, ma ci apprestiamo invece a capire come renderci e rendere chi studia sempre più consapevole della potente presenza nella nostra letteratura di modelli continuamente proposti e interiorizzati, dunque ancor più difficili da scardinare, di rappresentazioni stereotipate, che hanno a che fare con la percezione di cosa siano, di fatto, i rapporti tra l'uomo e la donna.

Inoltre, è importante osservare, anche se il punto da cui si osserva può essere parziale o anche, apparentemente inutile, che cosa l'uomo, ammantando sontuosamente ciò che pensava o ciò in cui credeva la sua cultura di riferimento con precetti e scelte estetico-letterarie, ha pensato, della donna e come l'abbia considerata.

Abbiamo fatto riferimento alla letteratura italiana come il nostro territorio elettivo di osservazione e analisi. Non la analizzeremo, però, nel suo complesso ma, per meglio precisare, solo dal punto di vista della lirica e solo dal punto di vista della lirica erotica.

Una scelta intenzionalmente antologica, perciò: selezionare quei poeti che hanno parlato dell'amore in versi fornendo una interpretazione in chiave diacronica che sia funzionale alle nostre ipotesi. Tali ipotesi saranno nello sviluppo della trattazione via via presentate.

Questa è una prima presa di posizione, un taglio che questo lavoro ha, che delinea un contesto e uno scenario di riferimento ben precisi.

L'emergenza e la necessità di produrre hanno fatto sì che, nel raccogliere i materiali necessari a preparare questo lavoro, si concentrasse l'attenzione su autori di testi antologici che erano

già parte delle nostre conoscenze e che, in ogni caso, sarebbero stati identificati e considerati come punto di riferimento indispensabile per un primo inquadramento dell'argomento.

Per le medesime ragioni, non abbiamo attinto, da un punto di vista dell'analisi testuale, che a una bibliografia assai scarna la quale comprende esclusivamente testi a nostra diretta disposizione.

Per quanto concerne l'inquadramento storico connesso ai diversi autori di volta in volta commentati, abbiamo fatto ricorso a libri di storia delle scuole secondarie di secondo grado anche questi scelti perché nella nostra diretta disponibilità.

I riferimenti puntuali che riguardano tanto le raccolte antologiche quanto i testi storici sono presenti in bibliografia.

Lo scopo principale della presente attività è, ovviamente, quello di accompagnare i docenti nei percorsi già progettati o ancora da progettare, tendendo riflessioni inedite su questioni non dibattute o raramente oggetto di riflessione nello studio della letteratura italiana.

A partire da queste considerazioni e in relazione ai potenziali lettori ai quali il presente lavoro si riferisce, docenti di Lettere delle scuole secondarie di secondo grado, abbiamo ritenuto non necessario presentare i testi poetici in edizione critica.

Il nostro scritto, una volta acquisito, può divenire oggetto di progettazione didattica da parte degli insegnanti sia, diciamo così, in orizzontale che in verticale, nel senso che o lo si considera un grande modulo sulla lirica erotica del quale i diversi paragrafi o agglomerati di paragrafi costituiscono le unità didattiche oppure, a partire dai diversi argomenti che il testo presenta, si può ritenere lo scritto come un bacino di argomenti e spunti utili alla realizzazione di unità di apprendimento indipendenti.

Non ci risulta, naturalmente per carenza di conoscenza e di debolezza intellettuale, che siano stati compiuti altri studi di argomenti letterari con questo taglio, per lo meno secondo un approccio che parta dalla lirica.

Auspichiamo, perciò, che questo sia soltanto il primo studio con questa impostazione, e ci auguriamo che, in riferimento al tema



trascelto, altri possano, con maggiore tempo a loro disposizione e più alto vigore intellettuale, produrre prove ben più salde e meglio documentate.



La condizione della donna nel Trecento



Les Très Riches Heures du duc de Berry (Fratelli Limbourg)



Una delle questioni più importanti nel percorso delle donne verso l'emancipazione è quella dell'istruzione.

Il tema è quanto mai attuale come dimostrano numerosi studi sia a livello internazionale sia in ambito nazionale¹.

Su questo argomento troviamo, per esempio, le considerazioni di alcuni storici del Trecento.

Giovanni Villani², narrando delle condizioni della città di Firenze all'inizio del Trecento, accenna a ragazzi maschi e femmine che vanno a scuola per imparare a leggere.

Possiamo osservare, naturalmente con qualche margine di errore, che intorno al Trecento l'istruzione femminile avesse fatto sensibili miglioramenti rispetto alle epoche precedenti, grazie all'evoluzione sociale e politica delle generali condizioni di vita della popolazione.

Boccaccio, qualche anno più tardi, nel proemio del *Decamerone* parla delle donne, considerandole elettivamente come il pubblico a cui indirizza il suo lavoro.

La distrazione attraverso la lettura può temperare e risollevare le loro pene d'amore: è questo lo scopo dichiarato e preminente della sua opera.

Sulla questione si potrebbe forse tornare più avanti, ma appare chiaro sin da subito, tanto per questioni storiche quanto per aspetti legati alla società del periodo, come abbiamo appena sottolineato, che Boccaccio pensasse e si raffigurasse una donna della borghesia fiorentina ormai pienamente emergente all'interno della società.

Una donna, dunque, di una buona condizione sociale capace di coltivare liberamente il piacere della lettura accanto alla pratica dignitosa di altre occupazioni.

È certo che alcune altre considerazioni ed elementi paiono tratteggiare una storia diversa.

Fra le testimonianze che vengono dall'area mercantile, e che

¹ Possiamo fare riferimento agli studi dell'OCSE sulle caratteristiche delle ragazze che apprendono rispetto ai ragazzi oppure sottolineare l'importanza che stanno assumendo in Italia le discipline cosiddette STEM su cui insistono alcuni provvedimenti ministeriali.

² Villani, G., *Nuova Cronica*, a cura di Porta G., Guanda, Parma, 2007.

spesso riguardano l'istruzione dei figli, nessuna racconta un percorso scolastico femminile fuori dell'ambiente familiare.

Il mercante e tintore Giovanni Morelli, vissuto fra il Tre e il Quattrocento, ci fa implicitamente notare nei suoi *Ricordi*³ quanto fosse considerato importante e centrale a livello educativo il tema della lettura che coinvolgeva secondo la borghesia fiorentina, ormai prossima ad una piena e certa affermazione, tanto gli uomini quanto le donne, inorgogliendosi del fatto che le sue sorelle Sandra e Mea sapessero leggere e scrivere alla pari di un uomo.

Questo contesto culturale così dinamico e composito, impensabile fino a cento anni prima, sarà capace di scorrere in modo vivo nella prosa del *Decameron*.

Un altro mercante, Paolo da Certaldo, contemporaneo di Giovanni Boccaccio, nel *Libro di buoni costumi*⁴, dissuade decisamente il padre di famiglia dal permettere che le figlie imparino a leggere, salvo il caso in cui debbano entrare in convento.

Questa visione delle cose appare molto più vicina alle concezioni sociali del secolo precedente che non alla vivezza intellettuale tipica del periodo comunale e mercantile che abbiamo sin qui descritto. Testimone di una considerazione meno alta del genere femminile è anche Giordano da Rivalta, che in una delle sue opere più famose raccomanda alle donne il silenzio⁵.

Le visioni diverse che abbiamo presentato non appaiano contraddittorie in riguardo allo spirito dei tempi se ricordiamo che, di fatto, le donne, nella struttura cittadina, erano escluse dall'esercizio di poteri pubblici, e quindi da un uso pubblico della parola così come erano, generalmente, escluse dagli studi superiori, dall'università, dalla lettura in latino.

Quanto sappiamo della situazione delle donne nella società cittadina ci porta a ritenere che le donne rimanessero, malgrado gli auspici di alcuni intellettuali, in sostanza estranee al mondo

³ Giovanni di Pagolo Morelli, *Ricordi: nuova edizione e introduzione storica*, a cura di Tripodi C., Firenze University Press, Firenze, 2019.

⁴ Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, Bologna, Zanichelli, 2011.

⁵ Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino (1305-1306)*, ed. critica a cura di Delcorno C., Firenze, Sansoni, 1974.



dei libri e che le loro capacità di lettura, molto probabilmente, non andassero, per lo più, oltre un livello minimo.

In effetti, nel Trecento, l'educazione femminile avveniva in famiglia, secondo un modello di apprendimento e una concezione sociale per cui dovevano prevalere, in considerazione del ruolo effettivo della donna nella società e dunque al di sopra di ogni altra questione, i requisiti fisici e morali necessari al matrimonio e della procreazione.

Quasi paradossalmente le maggiori occasioni di emancipazione culturale venivano alle donne dalla scelta, naturalmente tutta familiare e non individuale, della vita religiosa che, spesso, permetteva alle donne studi più approfonditi e una sorta di primitiva emancipazione se non altro sotto un profilo intellettuale.

Volendo rimanere legati alla realtà effettuale delle questioni analizzate potremmo affermare che il destino della donna anche nel Trecento, nonostante il sentore già pienamente percepibile dell'affermarsi di un contesto culturale più moderno, appare, a questo punto, molto evidente: o donna e madre insieme obbediente e ignorante oppure suora mediamente acculturata almeno in grado di leggere le preghiere e districarsi tra i testi sacri.



Tutto cominciò così



La corte dell'Imperatore Federico II a Palermo (Arthur Georg von Ramberg)



Il modello della lirica che fiorirà nel nostro Paese a partire dalla prima metà del 1200 nasce in Provenza grazie all'opera di Guglielmo IX duca d'Aquitania, verso la fine dell'XI secolo, e si afferma nel corso del XII e del XIII secolo con varie diramazioni anche al di fuori dei confini francesi.

Il lavoro lirico di Guglielmo, da considerare il vero iniziatore della poesia trobadorica, appare assai vario.

Ci sono componimenti che presentano le caratteristiche tematiche che poi diventeranno proprie della poesia: le liriche erotiche. Ma non basta, accanto a queste Guglielmo si cimenta anche con poesie dal taglio giocoso oppure cronachistico o, infine, narrativo. Questi tre filoni saranno variamente praticati da altri poeti provenzali e poi, successivamente penetreranno anche in Italia⁶. Dobbiamo ricordare che accanto alla pratica di temi ben codificati, come, ad esempio, l'idea che l'origine dell'amore riposi nella contemplazione insieme fisica e morale della donna connessa alla superiorità di lei nel rapporto amoroso, la poesia provenzale fu in grado di iniziare una vera e propria tradizione retorica, un lessico, un sistema di scenari e di luoghi comuni all'interno dei quali proporre la narrazione delle vicende poetiche.

Inoltre, dobbiamo considerare che l'estrazione sociale degli autori provenzali è molto eterogenea: non solo nobili, cavalieri e prelati, ma anche mercanti e artigiani, fino ad arrivare ai poeti di origini più umili.

Le differenze di classe e di ceto sociale sono superate dalla comune condivisione dei medesimi ideali lirici e dal certo possesso delle tecniche poetiche.

In relazione alla diffusione in Italia dei testi di poeti provenzali, si forma un gruppo di trovatori italiani che però continua a comporre in lingua d'oc, non ritenendo adatta la lingua materna all'alto compito di una lirica colta e raffinata.

Questi autori permisero la conoscenza e la prima diffusione in Italia delle concezioni esistenziali e letterarie della poesia cortese e provenzale.

⁶ Russel, R., *Generi poetici medioevali. Modelli e funzioni letterarie*, SEN, Napoli, 1983.

Accadde, quindi, che in Italia si creasse una situazione che vedeva la contemporanea e contigua attività dei trovatori provenzali trasferitisi nelle corti italiane, circa una quarantina, accanto a quella di autori italiani che “trobavano”, come abbiamo detto, in provenzale.

Appare che sorse, ad un certo punto, la necessità di provare a utilizzare il volgare accanto al provenzale nel rispetto però della poetica cortese e anche delle scelte metriche oltre che tematiche già dai provenzali ampiamente esperite.

Qualcuno ci riuscì prima degli altri.

I primi a adottare il linguaggio materno, il volgare, adattandolo ai problemi tecnici ed espressivi propri della lirica provenzale, sono i poeti siciliani che vivono alla Corte di Federico II di Svevia noti come appartenenti alla cosiddetta Scuola poetica siciliana⁷.

La poesia della Scuola siciliana⁸, che ebbe il suo floruit tra il 1230 e il 1250⁹, segna e inaugura, come affermato ma anche come è importante tornare a ricordare, la prima produzione lirica in lingua indigena di cui abbiamo ampia testimonianza.

Questo lascia intuire che tutti i poeti che seguirono e che lavorarono sulla lirica erotica con l'esperienza e la produzione siciliana dovettero fare i conti, dal momento che essa dà inizio a una vera e propria tradizione lirica indigena integrando e modulando quanto appreso dalla poesia cortese.

La poesia dei Siciliani trattava pressoché esclusivamente d'amore¹⁰ mostrando una dipendenza abbastanza stretta dalla

⁷ Annunziata, F., S., *Federico II e i Trovatori*, Viella, Roma, 2020.

⁸ Tra i poeti riferibili alla scuola siciliana dobbiamo menzionare, oltre al suo maggiore esponente Giacomo da Lentini, lo stesso Federico II di Svevia, Pier delle Vigne, Stefano Protonotaro, Giacomino Pugliese e Guido delle Colonne.

⁹ Il progetto della “corte modello” si rivelerà per certo utopistico e con la fine del potere politico degli Svevi, dopo la battaglia di Benevento (1266), scompare anche la corte.

¹⁰ I riferimenti culturali e teorici a cui si rifanno, per lo più i siciliani sono frutto della riflessione e dello studio intorno ad un importantissimo trattato della seconda metà del XII secolo, il *De Amore* di Andrea Cappellano. Questo trattato ebbe enorme influenza sulla scuola siciliana così come già l'aveva avuta sulla lirica cortese. Tracce e spunti tratti dai suoi concetti sono presenti anche nello Stilnovo.



lirica amorosa dei provenzali, basata sul concetto di amor cortese o “amor fino”.

Si tratta di una concezione raffinata dell'amore all'interno della quale si combinano anzi si tengono insieme questioni esistenziali e letterarie.

Questa concezione trasferisce in ambito sentimentale le modalità e le terminologie del rapporto feudale¹¹.

Nella metafora della finzione lirica il signore feudale è la donna e il vassallo è il poeta; il rapporto amoroso secondo l'etica cavalleresca è, in realtà, vissuto in termini di servizio reso con umiltà alla donna.

La donna possiede ogni qualità, ma è distante e talvolta fredda e altera. Il poeta vive questo rapporto quasi sempre con sofferenza, la quale, però, è sempre una tensione spirituale positiva, generatrice di virtù.

L'amore fino è un amore sublimato che si nutre di un desiderio insoddisfatto, di un anelito senza possibilità di coronamento.

Da un punto di vista più narrativo, invece, le situazioni in cui i siciliani ambientano il gioco d'amore possono essere diverse tra di loro, ma sono tutte ben codificate fin quasi allo stereotipo: la bellezza e la distanza della donna, la sua irraggiungibilità, gli ostacoli oggettivi all'amore, la riservatezza necessaria dell'amante, i delatori e i maldicenti che agiscono a favore del marito della donna e pochi altri.

I Siciliani aderiscono a questa configurazione e, nello stesso tempo, si distinguono dalla struttura originaria per alcuni tratti di piena novità fino a quel momento non conosciuti e non presenti nella poesia d'amore.

¹¹ L'interpretazione dell'amor cortese che stiamo per dare è quella che la critica letteraria definisce “politica”. Ci sono anche altre interpretazioni. Quella che convince di più, a nostro avviso, è la cosiddetta interpretazione “psicosociologica, quella che considera, cioè, il fatto che nelle corti provenzali erano presenti molti uomini e pochissime donne. Alla castellana, desiderabile, ricca, regina di un mondo chiuso e isolato, cavalieri e trovatori rendono omaggio. La poesia dei trovatori darebbe voce, in qualche modo, a una tensione erotica latente e inappagata che si crea nelle corti, e ne sarebbe la sublimazione.

Vedi in riferimento alla questione Hauser, A. *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1955.

Probabilmente, al di là della comodità del concetto, non è fino in fondo corretto definire questo insieme di artisti, come una scuola dal momento che il gruppo in questione non lo fu. Dobbiamo immaginare un contesto raffinato e intellettuale all'interno del quale delle persone colte condividono e ragionano su alcuni aspetti e temi della poesia in una dimensione ideativa e lirica. Nessuno di loro, infatti, fu un poeta, diciamo così, professionista, ma si trattò piuttosto di un numero ristretto di colti dilettanti di poesia che erano, per la maggior parte, funzionari dell'amministrazione imperiale oppure di alcuni personaggi di corte, legati alla struttura organizzativa e giuridico-amministrativa dello stato. Questo ultimo aspetto è proprio quello che ha permesso il passaggio e l'adattamento della poesia provenzale in Sicilia consentendo ai Siciliani di assumere l'insieme di temi e scenari dei provenzali senza significativi mutamenti dal momento che il trasferimento avviene dalle corti del territorio provenzale ad una corte di ben più vaste dimensioni rispetto alle piccole corti di Provenza¹².

Il cenacolo poetico iniziò a verseggiare avendo molta cura di utilizzare soluzioni innovative con particolare riferimento alle scelte metriche¹³ e attraverso l'utilizzo di un piano più astratto tramite l'eliminazione dalla poesia di qualsiasi riferimento riconducibile ad una qualche realtà cronachistica o apertamente realistica.

Questo gruppo creò ed ebbe la forza di mantenere una lingua, il siciliano aulico e, allo stesso tempo una poetica condivisa che consentì alla scuola una vita artistica che, come abbiamo detto, è durata circa un ventennio.

¹² Altre ragioni consistono come alcuni ritengono, su tutti Achille Tartaro, nel fatto che, ad esempio, il certo possesso delle regole della scrittura per di più utilizzata in chiave tecnica, abbia arricchito e raffinato il bagaglio linguistico e tecnico dei siciliani, tutte persone di profonda e vasta cultura, la cui poesia poteva scorrere nitida nelle pause e nei momenti vissuti lontano dalle incombenze lavorative.

¹³ L'inventore del sonetto, forma poetica destinata a grande fortuna, va, per esempio, identificato, come ritengono gli studiosi, in Giacomo da Lentini autore, tra l'altro, della maggior parte dei sonetti che noi conosciamo come composti dai Siciliani.



Appare certo di immediata intelligenza il fatto che i primi trovatori "italiani" nascano in una corte con i suoi particolari schemi e i suoi ricorrenti scenografie, in cui potevano sussistere certi valori e certi schemi, soprattutto etici, senza i quali la lirica cortese provenzale non sarebbe mai nata.

Quel sistema di "copioni" di cui abbiamo parlato in riferimento ai provenzali qui dunque ben si riproponeva, naturalmente, come sottolineato, con alcuni correttivi e adattamenti.

Cominciamo però a toccare con mano, a verificare quanto asserito fino ad ora in riguardo all'interessante esperienza siciliana. Iniziamo con *Meravigliosamente* canzonetta in strofe singolari¹⁴ di Giacomo da Lentini¹⁵.

Il testo è indicativo nell'aiutarci a capire alcuni dei caratteri fondamentali della lirica siciliana che si ripetono sempre uguali nella rarefazione di una specie di tempo al di là del tempo, di una fissità quasi ieratica.

Viene nel componimento descritta la fenomenologia dell'amore che il poeta prova cioè attraverso quali dinamiche emotive e attraverso quali meccanismi l'uomo assume su di sé il sentimento amoroso.

In questo caso, l'amore nasce dalla vista della donna e sulla figura che li porta e porterà sempre nel proprio cuore e sulla quale concentra i suoi pensieri.

Giacomo individua nello sguardo il tramite principale del rapporto con la donna.

Il vedere trasforma l'amata in un'immagine che il poeta può tenere solo per sé e riprodurre in ogni momento lo desidera. Tutto questo però all'interno di moti di timidezza e di ritrosia che impediscono al poeta qualsiasi dichiarazione, qualsiasi atto che lo conduca al di fuori dello stato di prostrazione in cui si trova.

Il poeta interpreta qui, è evidente in particolare all'altezza della quinta strofa, un luogo comune, un ruolo codificato dai provenzali che è quello dell'amante timido e introverso, così travagliato

¹⁴ Significa che l'andamento delle rime è diverso da una strofa all'altra.

¹⁵ Il Canzoniere di Giacomo da Lentini, il più ricco e il più importante conservato, è costituito da 38 componimenti.

per l'amore che prova nei confronti della donna amata, così vinto dalla sua forza, che non riesce in alcun modo a comunicare al suo oggetto d'amore il suo sentimento e quindi può solo guardare la donna di nascosto, senza farsi scoprire.

Il poeta trova però qualcosa che può fare, una cosa che gli permetta di passare dalla pura contemplazione ad una condizione, Può, in qualche modo, dedicarsi alla contemplazione della figura della donna che porta impressa indelebilmente nel suo cuore, in una maniera diversa, nella maniera del pittore, che all'infinito è in grado di riprodurre sempre la stessa immagine.

È questo l'unico appiglio concesso a sé stesso, è la via d'uscita sorta da una colpa dato che non ha osato esprimere i propri sentimenti né guardare la dama passando soffrendo e pensando per nascondere il proprio amore.

Nella strofa conclusiva il poeta affida, finalmente, il suo pensiero d'amore e il suo messaggio che testimonia la purezza del sentimento al componimento stesso, che è invitato nel congedo a recarsi idealmente dalla donna e a narrare per conto dell'uomo la purezza del suo cuore.

Negli ultimi due versi, ancora una volta seguendo un uso in voga tra i Provenzali, il poeta appone al componimento la firma che lo identifica.

*Meravigliosamente
un amor mi distringe
e mi tene ad ogn'ora.
Com'om che pone mente
in altro exemplo ping
la simile pintura,
così, bella, facc'eo,
che 'nfra lo core meo
porto la tua figura.*

*In cor par ch'eo vi porti,
pinta como parete,
e non pare di fore.*



*O deo, co' mi par forte.
Non so se lo sapete,
con' v'amo di bon core:
ch'eo son sì vergognoso
ca pur vi guardo ascoso
e non vi mostro amore.*

*Avendo gran disio,
dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante,
e quando voi non vio,
guardo 'n quella figura,
e par ch'eo v'aggia avanti:
come quello che crede
salvarsi per sua fede,
ancor non veggia inante.*

*Al cor m'arde una doglia,
com'om che ten lo foco
a lo suo seno ascoso,
e quando più lo 'nvoglia
allora arde più loco
e non pò stare incluso:
similmente eo ardo
quando pass'è non guardo
a voi, vis'amoroso.*

*S'eo guardo, quando passo,
inver' voi, no mi giro,
bella, per risguardare.
Andando, ad ogni passo
getto uno gran sospiro
che facemi ancosciare;
e certo bene ancoscio,
c'a pena mi conoscio,
tanto bella mi pare.*

*Assai v'aggio laudato,
madonna, in tutte le parti
di bellezze ch'avete.
Non so se v'è contato
ch'eo lo faccia per arti,
che voi pur v'ascondete.
Sacciatelo per singa,
zo ch'eo no dico a linga,
quando voi mi vedrite.*

*Canzonetta novella,
va' canta nova cosa;
lèvati da maitino
davanti a la più bella,
fiore d'ogni amorosa,
bionda più c'auo fino:
«Lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro
ch'è nato da Lentino.»*

Osserviamo, ben al di là della acutissima sapienza metrica e retorica del poeta sulla quale non insistiamo, che, in questo componimento è presente, come abbiamo in precedenza accennato, un evidente stereotipo.

Si tratta, come detto, di uno stereotipo che proviene direttamente dalla poesia provenzale, il *fenhedor* cioè l'innamorato timido che a causa della sua timidezza non è in grado di manifestare i propri sentimenti alla donna amata che, per rendere le cose ancora più difficili, in molti casi è anche lontana e altera.

Siamo quindi davanti ad un amore non corrisposto che porta sofferenza, che addolora, ma in una visione e interpretazione tutta al maschile, questo accade, è causato dalla freddezza e della distanza emotiva e sentimentale dell'oggetto d'amore.

Inoltre, a parte la dichiarata bellezza della donna amata non abbiamo nessuno spunto descrittivo: è qualcosa di agognato, di



desiderato ma nel modo in cui tutto questo può accadere nei sogni, al di fuori della realtà

Non ci sono occhi, non si parla dell'incedere della donna, dei suoi vestiti, del suo corpo: sappiamo solo che è *bionda più c'au-ro fino* e che il suo viso è un *vis'amoroso*.

Ci troviamo, di conseguenza, di fronte ad una situazione per cui la donna in quanto essere umano non esiste, non c'è.

Ci sono delle suggestioni, ma sono delle suggestioni mute intorno a qualcosa di lontano, di desiderato senza alcuna speranza.

Abbiamo una proiezione fantastica e quasi onirica di una donna reale.

Viviamo con il poeta la rarefazione della sua amata e dell'amore. Possiamo senz'altro parlare di finzione poetica, ma se un cascame di questa stessa circostanza lirica potesse essere immaginabile nella vita reale ci troveremmo di fronte ad una diversa situazione.

Potrebbe succedere, in un giorno più cupo, che quell'innamorato timido e consapevole di non avere speranze, all'apice della sua frustrazione, ribalti quel sentimento che lo opprime e trasformi l'amore presunto in odio e consideri l'oggetto del suo desiderio qualcosa da distruggere per continuare a vivere finalmente senza quel peso che lo schiaccia nella speranza di recuperare una nuova serenità nell'oblio di ogni cosa.

Sono meccanismi che conosciamo e di cui abbiamo visto e stiamo vedendo, in particolare negli ultimi anni, i risultati e gli effetti se consideriamo che il numero delle donne uccise, secondo i dati, sono in crescita e i motivi sono in molti casi quelli che abbiamo indicato.

Certamente possiamo anche provare ad immaginare che cosa accadrebbe al poeta se, non più tale ma uomo, superato il gioco culturale che alimenta la sua poesia e trasferendo le situazioni che descrive alla realtà, venisse a sapere che quella creatura celestiale è sposata felicemente con un altro oppure semplicemente che non lo vuole: che accadrebbe?

Non lo sappiamo ma possiamo supporlo, lo leggiamo sui giornali, lo vediamo in televisione.

Ecco siamo in presenza di un potente stereotipo ed è solo il primo che abbiamo scelto non il primo che la nostra letteratura, insegnata ai ragazzi nelle scuole, ci presenta e pare quasi invocare una mediazione didattica sicura perché necessaria e avvertita perché frutto di riflessioni responsabili e approfondite.



Questioni ereditarie



Codex Manesse (Meister Heinrich Frauenlob)



L'eredità culturale e letteraria della Scuola Siciliana sarà raccolta nella Firenze della fine del 200 da un nuovo movimento: lo Stil Novo.

La denominazione, forse attribuibile a Guido Cavalcanti, in realtà, raggruppa poeti e intellettuali, tutti artisti dalla forte e spiccata personalità, legati tra di loro più a contiguità nei temi e nello stile che non per la condivisione di un vero e proprio programma culturale e poetico che non sia il desiderio di distaccarsi dagli orientamenti dei guittoniani e dei siciliani.

Dunque, anche in questo caso, sarebbe impreciso definire lo stilnovo, in senso stretto, una scuola.

Dobbiamo, piuttosto, immaginare un insieme di esperienze e risultati poetici, molto diversi tra loro, che condividono a più voci l'obiettivo di dare un nuovo canto all'amore, attraverso l'utilizzo di formule linguistiche e letterarie innovative seppur consapevoli di una tradizione lirica che andava rapidamente sedimentandosi.

Si considera tradizionalmente che lo Stil Novo sia nato a Bologna, grazie a quello che è considerato insieme l'anticipatore e il maestro di questa voga poetica, Guido Guinizzelli.

Il suo sviluppo maturo, il suo perfezionamento, avvengono, però, a Firenze intorno agli anni Ottanta del Duecento.

I poeti stilnovisti sono numerosi e, spesso, in rapporto di solidarietà artistica, persone che ben si conoscevano e si confrontavano sulle questioni che li interessavano dal punto di vista dell'arte e della produzione letteraria. Tra questi ricordiamo su tutti Lapo Gianni, Cino da Pistoia, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi e, naturalmente, Guido Cavalcanti e Dante.

Questi artisti devono essere considerati come l'espressione di una nuova classe dirigente comunale che vuole presentarsi alla propria società di riferimento come una nuova aristocrazia, fondata non sulla nobiltà di sangue ma sulla raffinatezza della sensibilità, sulla profondità degli studi, su nuovi e più evoluti concetti di cortesia e di gentilezza.

Lo Stil Novo, come detto, raccogliendone il testimone, prende le distanze dalla lirica siciliana, in qualche modo rigenerandola e

presenta una lirica d'amore, nuova poiché la poesia è in questo momento considerata come un modo prezioso di raccontarsi in quanto individuo e artista, dunque praticabile e disponibile solo a pochi privilegiati dall'animo nobile, per i quali quella amorosa è un'esperienza totalizzante, assoluta e senza limiti.

Infatti, la concezione che hanno gli stilnovisti dell'amore è depurata all'estremo da motivi sensuali e terreni, già lontani e raramente praticati, del resto, dalla scuola siciliana ma ancora ben presenti in alcune linee tematiche ed espressive dei provenzali.

Non è un caso che nei componimenti di questi poeti la donna viene spiritualizzata, è una presenza divina sulla terra.

Questo sforzo di interiorizzazione della dinamica dell'amore, fonda le proprie ragioni e i propri accenti sia sulle speculazioni della filosofia scolastica sia sulle, in quel momento diffuse e presenti, suggestioni della mistica francescana. Si tratta di una scelta di campo molto precisa sotto il profilo culturale.

Vediamo un primo esempio della produzione stilnovistica per iniziare a comprendere di cosa stiamo parlando.

Si tratta del sonetto di Guido Cavalcanti *"Chi è questa che ven"*.

*Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?
O Deo, che sembra quando li occhi gira!
dical' Amor, ch'ì nol savria contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam'ira.
Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,
e la beltate per sua dea la mostra.
Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'aviàn canoscenza.*



Accade che, in questa poesia di Cavalcanti come in molte altre che ci sono pervenute, ma più in generale in tutto lo stilnovo, la donna perda quasi del tutto la propria individualità terrena per trasformarsi agli occhi del poeta in una creatura trascendente per questo in grado di elevare spiritualmente il poeta amante.

Il poeta è sconvolto dagli incontri con la donna che ama e il suo componimento rende conto di ciò che fisicamente e spiritualmente gli accade cioè il percorso di affermazione dell'amore nel corpo e nella mente di chi ama.

Il dominio esclusivo dell'amore, secondo alcune teorie del periodo nel quale Cavalcanti vive, era favorito dal moto di consistenze di natura spirituale che, a partire da una loro piena autonomia, potevano operare sull'animo umano e erano addirittura in grado di lasciare l'individuo a cui appartenevano e spostarsi verso qualcun altro, per esempio verso la donna amata¹⁶. Questo poteva servire per spiegare il corrispondere dell'amore tra due persone e lo svuotamento psicologico ed emotivo, la consunzione, di chi ama.

L'amore appare perciò come una viva tensione, un istante straordinario di elevazione dalla quotidianità, purificata dalle disgrazie dell'umano e già anelante alla divinità.

Sorge in questo modo un desiderio verso qualcosa di astratto, verso una donna che non esiste, una donna ideale, un'immagine femminile raffinata da ogni terribilità e assunta ad emblema della perfezione, la tensione verso una fusione di virtù e bellezza, qualcosa che va oltre l'umano.

Accade quindi che il poeta, secondo un processo che ricorda, in una qualche misura una sorta di "dotta ignoranza", non possa mai riconoscerla e coglierla come figura intera, ma solo per meri

¹⁶ Questo approccio è tipico della poetica di Cavalcanti pur se qua e là presente in altri esponenti dello stilnovo. È Cavalcanti però che lo rende sistematico e che, in qualche misura, lo teorizza attraverso le sue poesie. Per far questo attinge alla teoria di derivazione averroista degli "spiritelli" che nel cuore umano presiederebbero agli istinti e ai sentimenti. Cavalcanti, grazie ad una originale intuizione, li trasforma nella personificazione dei sentimenti e delle funzioni vitali.

insoddisfacenti tratti: i capelli, gli occhi, lo sguardo, il gesto, l'incedere.

Siamo nella dimensione dell'ineffabilità giacché siamo di fronte a qualcosa di talmente bello e "piagente" per cui non esistono parole in grado di comporre una descrizione seppur parziale di quanto visto, la poesia diventa un combattimento contro l'afasia, l'impossibilità di dire, qualcosa da sfidare con le parole che rimangono forse per poco con la forza dell'animo e dell'ingegno. La realtà sovranaturale quasi supera la possibilità di linguaggio umano per cui il poeta davanti ad essa non può che confessare la sua impotenza.

Il linguaggio non riesce a fissare l'ineffabilità della sua bellezza, se non mediante approssimazioni successive.

La tensione verso questa creatura ideale diviene anche sforzo che deve tendere al raffinamento spirituale e alla rigenerazione interiore del poeta, che idealizza la donna in un progressivo assottigliamento della realtà che attinge all'evanescenza, trasformando in questo modo il proprio bisogno introspettivo e lirico in qualcosa di diverso, qualcosa che è degno di maggiore altezza.

In una qualche misura, la donna, idealizzata fino all'estremo si trasforma in una specie di "*instrumentum*" che rende vero l'uomo. La donna può essere, in questa poesia come in altre prove di Cavalcanti, assimilata a Dio.

Cavalcanti, in questo modo, porta a compimento il processo intrapreso da Guido Guinizzelli: di conferire alla donna alcune delle caratteristiche della divinità. La donna di Cavalcanti non assomiglia per certi versi a Dio è, invece, proprio come Lui.

È come dire che la donna esiste nel momento in cui non esiste più come essere umano e che, in ogni caso, superando la sua umanità trova una sua realizzazione nell'essere utile alla progressione umanante dell'uomo.

Ecco uno stereotipo utilizzato anche nella realtà del presente: la donna esiste ed è compatibile alle necessità dell'uomo quando si fa creatura irraggiungibile, quando non è fino in fondo sé stessa, quando non è una donna in carne e ossa.



In questo modo la si può deificare rendendola però, qualcosa di non vero nello stesso preciso istante in cui non esiste in quanto donna.

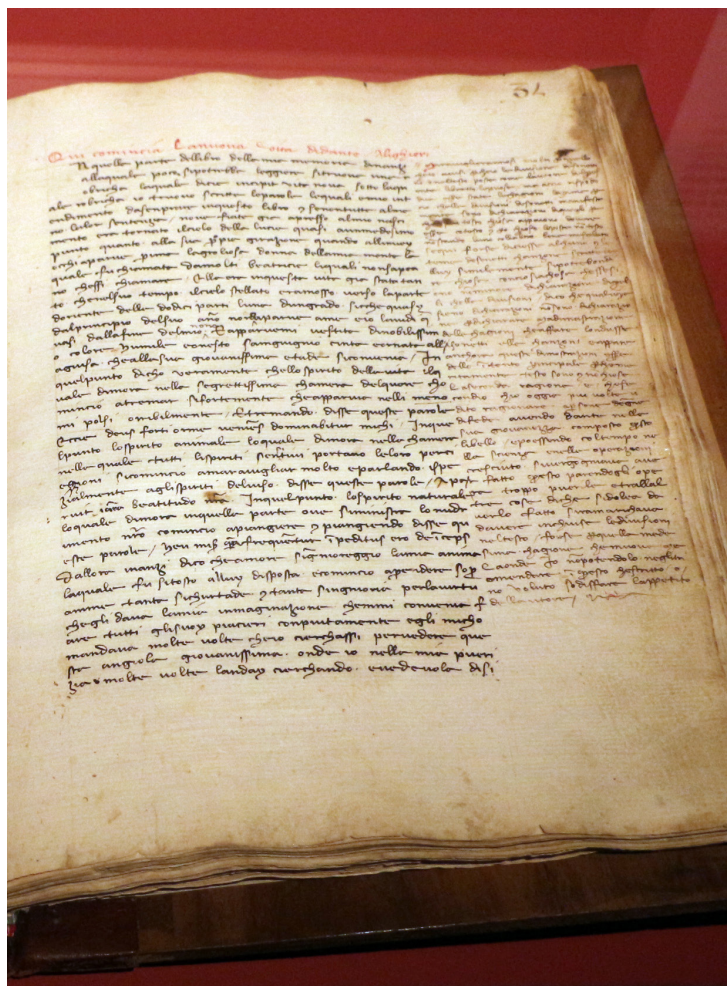
Nel mito della donna angelo, dal punto di vista del lessicalmente contrario, si annida il suo inverso: il mito della donna demonio, della strega, del male che va dominato, se necessario anche attraverso la distruzione e la morte.

Ben altro sforzo è quello di ritrovare la donna nella vita di tutti i giorni, considerandola essere alla pari con cui confrontarsi nel rispetto e nella comprensione reciproca.

Tutto ciò per l'uomo da qualsiasi estrazione sociale provenga è molto più difficile.



Dalla giovinezza all'escatologia



Vita Nova, Dante (XV sec.)



Il progetto della *Vita Nuova*, da un punto di vista realizzativo, sembrerebbe poter essere situato tra il 1293 e il 1294. La composizione appartiene al genere letterario del prosimetro, un testo in cui sono presenti sia prose che versi.

Nel testo le prose sono funzionali nel fornire alla composizione una sua trama narrativa sostenendo, nello stesso tempo, i versi attraverso un'interpretazione e un commento.

Per quanto riguarda i versi, si tratta di una raccolta di 31 poesie, frutto della selezione di un gruppo di rime giovanili composte da Dante in un arco di tempo assai ampio, dal 1283 al 1291 circa, e inserite in una cornice narrativa di 42 capitoli in cui viene raccontata la vicenda amorosa tra lui e Beatrice dal primo incontro sino alla morte di quest'ultima e al periodo immediatamente successivo: è questa la trama a cui si faceva riferimento.

Dobbiamo ipotizzare perciò che Dante abbia lavorato alle prose con l'intenzione che facessero da legante alle diverse poesie con lo scopo di strutturare, infine, un percorso narrativo in cui tutti i materiali, poesie e prose, raccontassero una storia organica.

Così inizia l'opera:

"In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: Incipit vita nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole, le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello, e, se non tutte, almeno la loro sentenza."

Il poeta ci chiarisce subito che affronterà una storia che lo riguarda direttamente, si tratterà perciò di una narrazione autobiografica.

Lo scopo è quello di interpretare sé stesso e la propria vicenda esistenziale attraverso il ricordo con l'obiettivo di capire, di interpretare correttamente le vicende occorsegli. L'interpretazione a cui si riferisce potrà anche non essere conforme alla realtà documentaria a patto che però che sia capace di arrivare ad una visione complessiva dei fatti e delle persone che restituisca un senso generale a ciò che Dante ha vissuto, *la sentenza*, per l'appunto.

In linea complessiva, la Vita nuova è una rilettura in chiave allegorica della vicenda di Beatrice e dell'amore spirituale che legò la giovane al poeta, ma rappresenta anche un ragionamento da condurre con la convinzione di aver ormai superato la poetica stilnovistica, dunque, una fase da considerare giovanile, con la consapevolezza di voler attingere a versi di ispirazione religiosa, aspetto che si evidenzia soprattutto nell'ultima parte del "libello" e che già guarda alla Commedia, per ispirazione e, in parte per contenuto.

Infatti, nel testo è come se il poeta, attraverso la sequenza delle liriche, ci delineasse anche un'altra storia oltre a quella dell'amore per Beatrice: la storia della sua poesia che parte da residui di esperienze guittoniane, giunge ai toni dell'amore doloroso tipico di Cavalcanti, supera una fase del nuovo importante apprendistato delle rime petrose, fino ad arrivare ad un proprio originale stile, capace di inglobare restituendole all'arte, tutte le esperienze vissute artisticamente.

La Vita Nuova è storia di un mutamento poetico e, insieme, spirituale, insomma il passaggio della "linea d'ombra".

Ulteriori considerazioni vanno fatte per le prose, le quali, come abbiamo detto hanno funzione di raccordo narrativo, ma, in determinati momenti del testo costituiscono oltretutto un commento, come abbiamo detto, soprattutto un'interpretazione guidata e, in alcuni casi, non del tutto veritiera, dal momento che della storia devono tornare i conti, al significato delle liriche¹⁷.

¹⁷ Dante si rifà, in questo caso, al modello provenzale delle *vidas*, le biografie dei trovatori, e le *razos* cioè testi che illustrano e spiegano la poetica dei diversi testi poetici che introducono o seguono. Si tratta di strumenti potenti in grado, da un lato di creare una sorta di agiografia poetica, dall'altro di guidare o addirittura forzare l'interpretazione del testo poetico. Una parte della critica letteraria, per esempio De Robertis, vuole che Dante abbia tenuto ben presente, nell'operazione di far dialogare poesia e prosa, Il *De consolazione philosophiae* di Boezio.



Come è andata la storia



Dante e Beatrice (Henry Holiday)



La narrazione che Dante realizza per testimoniare le vicende del suo amore per Beatrice inizia dal giorno in cui la vide per la prima volta all'età di nove anni. Successivamente cioè nove anni dopo Dante riceve da Beatrice il suo primo saluto.

Il poeta è colpito dall'avvenimento inaspettato e ha la necessità di riflettere sulla vicenda e trionfando a casa si addormenta. Avviene a questo punto un episodio che, Dante lo capirà più tardi, rappresenta l'anticipazione di quanto accadrà successivamente. In sogno gli appaiono Amore e Beatrice stessa che mangia il cuore del poeta che Amore gli ha offerto. I due piangendo si allontanano verso il cielo insieme alla donna. Lo sconvolgimento di Dante è grande non capisce il senso del sogno e della visione avuta. Allora per avere una spiegazione Dante invia ad alcuni trovatori del suo tempo il sonetto *"A ciascun'alma presa e gentil core"*.

Tra le numerose risposte che ne riceve una di Guido Cavalcanti. La risposta di Guido segna l'inizio della loro amicizia, testimoniando al di là del racconto quale forse poteva essere il rapporto che legava tra loro gli stilnovisti.

Dante non intende, secondo le regole cortesi, dichiarare esplicitamente il suo amore per Beatrice¹⁸, così finge che il suo interesse sia rivolto ad un'altra donna¹⁹, la cosiddetta donna dello schermo.

La prima donna dello schermo però è costretta a partire da Firenze. Amore soccorre il poeta apparendogli di nuovo in sogno e suggerendogli il nome di un'altra donna che possa fungere da schermo.

Tutto questo espone Dante alla maldicenza della gente cosicché Beatrice le toglie il saluto.

Dante cade in una crisi profonda ma trova ancora una volta l'aiuto di Amore che gli suggerisce di scrivere un testo che testimoni il suo amore per Beatrice.

Sorprendentemente Beatrice muore.

¹⁸ In un componimento delle sessanta donne più belle di Firenze, Beatrice occupa solo il nono posto.

¹⁹ Si tratta dell'ultimo sonetto dell'opera *Oltre la sfera che più larga gira*.

Ci sono altri passaggi narrativi ma, a conclusione della vicenda, il poeta arriva alla mirabile visione di Beatrice, sostanzialmente assunta in cielo e si ripromette di non poetare mai più della donna amata fino a quando non potrà farlo come le si conviene.

*Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna.*²⁰

Certo non è facile, pur se abbiamo tentato un breve resoconto dei passaggi, a nostro avviso, rilevanti ricomporre un ordine progressivo ed effettivo dei diversi momenti del testo che si muove tra la realtà e visioni oniriche in una sorta di continua sospensione emotiva, intrisa di metafore e significati quasi iniziatici.

Il testo è però assai coerente proprio perché lascia corrispondere tra loro simbologie diverse, profezie, sogni mettendo in scena e descrivendo una serie di emozioni sospese quasi senza un vero e proprio sviluppo.

Il punto è che viene in questo testo superato, come spesso è stato notato dalla critica letteraria, il tema della donna angelicata, caro alla grande parte degli stilnovisti e a Dante stesso, per attingere alla figura di una donna che, come abbiamo visto già, in qualche misura in Guido Cavalcanti, è quasi divina e che in una continua tensione mistico religiosa diviene simbolo e fondamento dell'eterna salvezza.

Vediamo ora un esempio di quanto affermato.

L'esempio che si propone è quello del capitolo XXVI della *Vita Nuova* qui riprodotto integralmente anche con la parte prosastica.

²⁰ Stiamo facendo riferimento al capitolo XLII.



Questa gentilissima donna, di cui ragionato è ne le precedenti parole, venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via, le persone correano per vedere lei; onde mirabile letizia me ne giungea. E quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giungea nel cuore di quello, che non ardia di levare li occhi, né di rispondere a lo suo saluto; e di questo molti, sì come esperti, mi potrebbero testimoniare a chi non lo credesse. Ella coronata e vestita d'umiltade s'andava, nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedea e udia. Diceano molti, poi che passata era: «*Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo*». E altri diceano: «*Questa è una meraviglia; che benedetto sia lo Signore, che sì mirabilmente sae adoperare!*». Io dico ch'ella si mostrava sì gentile e sì piena di tutti li piaceri, che quelli che la miravano comprendeano in loro una dolcezza onesta e soave, tanto che ridicare non lo sapeano; né alcuno era lo quale potesse mirare lei, che nel principio nol convenisse sospirare. Queste e più mirabili cose da lei procedeano virtuosamente: onde io pensando a ciò, volendo ripigliare lo stilo de la sua loda, propuosi di dicere parole, ne le quali io dessi ad intendere de le sue mirabili ed eccellenti operazioni; acciò che non pur coloro che la poteano sensibilmente vedere, ma li altri sappiano di lei quello che le parole ne possono fare intendere. Allora dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Tanto gentile*.

*Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
Mòstrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi non la prova:
e par che de la sua labbia si mova*

*un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: «Sospira!»*

Questo sonetto è sì piano ad intendere, per quello che narrato è dinanzi, che non abbisogna d'alcuna divisione; e però lassando lui, [XXVII] dico che questa mia donna venne in tanta grazia, che non solamente ella era onorata e laudata, ma per lei erano onorate e laudate molte. Ond'io, veggendo ciò e volendo manifestare a chi ciò non vedea, propuosi anche di dire parole ne le quali ciò fosse significato: e dissi allora questo altro sonetto, che comincia: *Vede perfettamente ogni salute*, lo quale narra di lei come la sua vertude adoperava ne l'altre, sì come appare ne la sua divisione.

*Vede perfettamente ogni salute
chi la mia donna tra le donne vede;
quelle che vanno con lei son tenute
di bella grazia a Dio render merzede.
E sua bieltate è di tanta vertute,
che nulla invidia a l'altre ne procede,
anzi le face andar seco vestute
di gentilezza d'amore e di fede.
La vista sua fa ogni cosa umile;
e non fa sola sé parer piacente,
ma ciascuna per lei riceve onore.
Ed è ne li atti suoi tanto gentile,
che nessun la si può recare a mente,
che non sospiri in dolcezza d'amore.*

Questo sonetto ha tre parti: ne la prima dico tra che gente questa donna più mirabile pareva; ne la seconda dico sì come era graziosa la sua compagnia; ne la terza dico di quelle cose che vertuosamente operava in altrui. La seconda parte comincia quivi: *quelle che vanno*; la terza quivi: *E sua bieltate*. Questa ultima parte si divide in tre: ne la prima dico quello che operava ne le donne, cio è per loro medesime; ne la seconda dico quello che



operava in loro per altrui; ne la terza dico come non solamente ne le donne, ma in tutte le persone, e non solamente ne la sua presenza, ma ricordandosi di lei, mirabilmente operava. La seconda comincia quivi: *La vista sua*; e la terza quivi: *Ed è ne li atti*.

Siamo qui nel cuore della poetica della loda vale a dire che il poeta di fronte alla natura quasi divina della sua amata, si limita a lodarne la virtù, in particolare, questo accade nel primo sonetto. Nel secondo sonetto viene ribadita la suprema perfezione della donna che ha il merito non solo di essere gentile ma di ingentilire le fortunate donne che sono in sua compagnia.

Beatrice è un miracolo vivente.

In questo senso dobbiamo considerare come la figura di Beatrice supera una accensione allegorica, ancora tipica di Dante e di tutta quanta la cultura medioevale, per finire a rappresentare un primo esempio di "figura"²¹.

È chiaro anche in questo caso come la donna non esista in quanto tale ma ci sia come tale solo se rappresentata, solo se allontanata dal suo essere donna. In questa opera appare presente come abbiamo detto un archetipo che è anche uno stereotipo quello della donna "santa".

In tutto questo credo che sia possibile vedere espressa una visione del mondo tutta al maschile, certamente specchio del Medioevo ma anche modello per i tempi successivi, scopo di questo scritto è anche vedere come.

²¹ Tecnicamente il termine figura o rappresentazione figurale sta a raffigurare, appunto, l'idea dell'artista di considerare insieme i fatti sia nel loro senso terreno sia come simbolo e anticipazione di un destino eterno.



Scarti e cambi di rotta



Laura e Petrarca, miniatura dal Canzoniere



Petrarca riveste un ruolo fondamentale nel nostro percorso dal momento che rappresenta, una frattura, una discontinuità rispetto a quanto abbiamo analizzato fino ad ora.

In lui e nella sua opera la rappresentazione della donna muta e viene resa con una modernità ed un'originalità del tutto particolari. È perciò grazie a Petrarca che i tempi cambiano.

Non a caso, infatti, è stato considerato il primo degli Umanisti non solo da noi oggi ma già nei primi decenni del XV secolo.

Petrarca, da un punto di vista intellettuale compie un'operazione attraverso la quale mette in fase la crisi politica e sociale della fine del Medioevo e la cultura cui il Medioevo aveva fatto riferimento fin lì, quella sulla quale si poggiava.

Il rapporto del poeta con il mondo non è più orientato dalle potenti certezze da quei valori che la cultura medioevale aveva elaborato.

Se guardiamo alla produzione letteraria di Petrarca²², ci balza agli occhi immediatamente un profondo rifiuto delle grandi sintesi medioevali.

Le riflessioni di Petrarca lungo tutto lo snodarsi della sua opera sono la viva dimostrazione dei tempi che stavano cambiando.

Centrale nel ragionamento dell'artista e dell'uomo è una continua interrogazione sul destino individuale allo scopo di disegnare una mappa dei propri impulsi e delle proprie emozioni nell'intento di orientarsi nella vita e di darle un significato non solo da un punto di vista spirituale e religioso ma anche su di un versante più schiettamente laico.

La poetica e la filosofia di Petrarca consistono innanzitutto nella ferma convinzione che la vera sapienza risieda, socraticamente, nel conoscere sé stessi e che l'arte, la letteratura e la parola, siano il metodo per realizzarla.

In questa visione, Petrarca prende una posizione molto netta nella contrapposizione tra Aristotele e Platone, guardando senza dubbi, al secondo, passando oltre, in questo modo, ai contesti e ai luoghi della riflessione scolastica.

²² Ricordiamo, come già presente in premessa, che la nostra analisi si concentra sulla lirica d'amore nel panorama della letteratura italiana dalle origini ad oggi.

L'adesione a Platone così come quella nei confronti di Sant'Agostino è sincera e sicura per l'uomo e un profondo segnale di trasformazione per la letteratura e lo sviluppo della cultura a lui contemporanea.

Questo scarto, insieme alle caratteristiche intrinseche, al temperamento stesso dell'uomo Francesco, dettano le condizioni perché si realizzino e prendano vita i motivi a lui cari, l'amore per la donna e per Dio che non troveranno naturalmente mai una menoma possibilità di conciliazione, l'accidia insieme peccato e abitudine, lo scorrere del tempo, la negazione di qualsiasi ambizione ma, insieme, la ricerca della gloria nella parola e nel verso, la ricerca della laurea poetica.

Con Petrarca abbiamo di fronte a noi un mondo bloccato che, però, sorprendentemente si muove oscillando sulla falsariga di un atto di volontà, sulla necessità di una scelta, un finalmente che non avverrà mai, la fatica di un *labor limae* eternizzato.

Un poeta che è capace di un lavoro di introspezione, di una analisi sulla propria interiorità, ancora non registrato nella nostra letteratura.

Un artista, per tutte queste ragioni, già modernissimo, avendo messo in scena le tensioni, le contraddizioni dell'uomo.

I temi citati sono presenti in molte opere del poeta ma, ad avviso di molti, vengono immortalate nel Canzoniere²³.

L'opera è da considerare come una sorta di romanzo d'amore, risente, quindi del lavoro di selezione e disposizione di testi che certamente raccontano una storia ma che non necessariamente sono in accordo cronologico con la storia medesima come è stato più volte dimostrato.

La raccolta, scaturita dall'opera attenta di selezione e di ordinamento dell'autore, presenta 366 poesie, di cui 317 sonetti, 29 canzoni, 4 madrigali, 9 sestine e 7 ballate.

Anche questa appare una scelta di campo, un'intenzione selettiva, non tutti i metri sono accoglibili, ma solo alcuni, quelli che meglio garantiscono la purezza del tono.

²³ Petrarca aveva la convinzione che fama eterna sarebbe venuta dall'*Africa*, un poema in esametri mai portato a termine: le cose sono andate diversamente.



All'interno del Canzoniere, notiamo un taglio all'altezza del sonetto CCLXIII che indica una voluta bipartizione, le rime in vita di Laura e le rime in morte di Laura.

Possiamo ritenere, ce lo dicono diversi indizi²⁴, che Petrarca abbia avuto un rapporto complesso rispetto alla propria produzione in volgare.

Egli stesso definisce le sue rime *nugae*, sciocchezze, ma, malgrado ciò, non ha mai smesso un costante *labor limae* per portare ogni componimento al massimo della perfezione linguistica e metrica.

La poesia delle rime viene alla luce, indubbiamente come sintesi delle forme, dei temi che provengono dalla tradizione trobadorica e da quella stilnovistica passando per i siciliani e i guittoniani ma ci presenta anche una spinta fortemente innovativa che è in grado di superare e di modernizzare qualsiasi riferimento alla cultura che lo ha preceduto.

Il rimaneggiamento di quei contributi lirici, nei quali mai si dimentica la lezione dei classici e della letteratura latina, è avvenuto grazie ad una inquietudine e di una insoddisfazione che lo spinge a descrivere uno spazio interiore tormentato e sofferto e a non abbandonare mai del tutto quanto prodotto, non volendolo considerare una partita chiusa.

Le rime del Canzoniere sono insomma la prova di un dissidio continuo che, come detto non raggiunge mai la composizione di un equilibrio, in ragione, soprattutto, della dannazione e, insieme, della salvezza che Laura personifica.

Una prima idea di quanto affermato la fornisce il sonetto xxxv del Canzoniere²⁵ che riproduciamo per intero.

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

²⁴ Ce lo dice Petrarca stesso in una importante epistola latina la *Posteritati*.

²⁵ Petrarca F., *Il Canzoniere*, a cura di Contini, G., Einaudi, Torino, 1964.

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

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

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

Petrarca riporta al centro della nostra attenzione uno stereotipo ben conosciuto che non è quello della donna da lodare, della persona che è in grado di avvicinare l'uomo a Dio oppure, come abbiamo visto accadere in Dante, una santa o il Cristo medesimo, qui, invece il poeta ci dice che il carattere, la natura del suo amore è scandalosa, perciò, l'amore è peccato e dunque, implicitamente la donna conduce al peccato anzi, in qualche modo, come una sorta di feticcio, lo rappresenta. Questa è un'ulteriore profonda innovazione che consente Petrarca il pieno superamento delle linee poetiche del Medioevo.

Insomma, la donna è desiderata dal poeta, non c'è la scorciatoia della sublimazione come abbiamo visto accadere sino ad ora. Il desiderio è qualcosa di colpevole.

Da questo senso di colpa sorge la scelta di ricercare l'isolamento, la solitudine, lontano dal volgo che non capirebbe oppure di quanti comprendendolo lo renderebbero però vergognoso.

Il poeta non è più inserito in una cerchia di "intendenti" come avrebbe detto Dante, ma è solo, non c'è nessuna comunità cui riferirsi, nessuno a cui rivolgersi per esprimere i propri sentimenti. Non ha scampo da sé stesso.

Vediamo un ulteriore esempio di quanto sin qui affermato.



Si tratta della prima quartina del sonetto xc, quello in cui viene di nuovo descritto, attraverso il ricordo, il primo fatidico incontro²⁶ con Laura.

*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;
e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi parea:
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di sùbito arsi?
Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; e le parole
sonavan altro che, pur voce umana;
uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi: e se non fosse or tale,
piaga per allentar d'arco non sana.*

Siamo di fronte anche qui al superamento dei moduli dello Stil Novo malgrado la presenza del tema della loda e di quello della donna angelicata.

Gli spunti che offre la poesia sono molti: il tema della memoria, la ricchezza delle figure retoriche, lo scorrere del tempo, la perennità dell'amore, il gioco linguistico sapiente intorno al *senhal*.

La donna è descritta sia giovane e bella che invecchiata e sfiorita. Se questo accade, se il tempo passa per tutti, allora la donna non può recare in sé alcun significato religioso.

Non solo ma Petrarca proprio attraverso i segni del tempo mette il corpo della donna in primo piano.

Il desiderio carnale nasce dalla vista della donna, della sua bellezza, gli occhi non servono più portare l'immagine della donna dentro di sé o per rimirare un angelo ma sono gli strumenti del

²⁶ Il primo incontro tra Petrarca e Laura è raccontato nel sonetto III *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*.

senso che per primo alimenta la brama del possesso, lo sguardo anticipa l'amore fisico.

Un nuovo archetipo quello della corporeità accanto a quello della bellezza, tutti e due a stereotipizzare la donna allontanandola, in un modo differente dagli esempi analizzati in precedenza, da sé stessa e dalla realtà.



La donna nel Rinascimento



Le dame del Pollaiuolo



Per quanto riguarda il ruolo della donna nel periodo umanistico e rinascimentale non siamo riusciti a rilevare fonti o informazioni particolari²⁷, se non in un numero abbastanza ristretto. Sappiamo che erano presenti, come è facile intuire, notevoli differenze tra i ceti sociali.

Leon Battista Alberti, personalità poliedrica che molto ha contribuito nella costruzione di una società serenamente borghese in alcune delle sue opere più importanti, nel dialogo in volgare / *Libri della famiglia*²⁸, testo nel quale riflette su diverse questioni che riguardano la conduzione del nucleo familiare all'interno della società, ci rappresenta, la donna ideale attraverso le qualità morali ideali per la figura di "madre" dell'agiata borghesia, per esempio, la dignità, la discrezione oppure l'onestà.

Alle doti morali si devono affiancare attitudini pratico-organizzative quali il cucito, la cura e il governo della casa maritale ed altre capacità di questo tipo.

Inoltre, la donna deve procreare, essere fedele al marito, non disturbare le faccende legate al suo lavoro, uscire di casa solo con lui e mai da sola.

Salendo ad un livello più alto, Baldassarre Castiglione, nella sua opera più nota²⁹, enumera le virtù domestiche di una buona madre di famiglia, che deve essere una padrona di casa accogliente verso gli ospiti, deve essere dotata di una buona cultura e dimostrarla in discorsi e ragionamenti condotti anche con gli uomini.

Si riteneva che per le ragazze non appartenenti alle classi sociali più elevate, fosse inutile l'istruzione.

²⁷ Ci siamo rifatti, in particolare, a Biasiori, L., *Rinascimento sotterraneo, Inquisizione e popolo nella Firenze del Cinquecento*, Officina Libraria, Roma 2023 e a Fuscolillo, G., *Croniche*, a cura di Ciampaglia, N., Nuovi Segnali, Arce, 2008. Abbiamo poi preso in considerazione, anche in riferimento ai successivi paragrafi, il bel lavoro di Shelly Pescia reperibile in https://tesi.supsi.ch/4053/1/Pescia_Shelly_Tesi_Bachelor.pdf.

²⁸ Leon Battista Alberti, *Libri della famiglia*, Laterza, Bari, 1960.

²⁹ Castiglione, B., *Il Cortegiano*, Einaudi, Torino, 1960.

Lo scopo dell'educazione femminile era quello di sposarsi o dedicarsi alla vita claustrale oppure, infine di rimanere a vivere nella casa dei genitori³⁰.

Il matrimonio era il momento centrale della vita e più ambito nella vita delle donne del tempo. I genitori dello sposo volevano una ragazza bella e sana, un indice di prosperità. Poiché il matrimonio era un contratto tra famiglie, si badava che fosse conveniente e decoroso.

Nelle famiglie principesche i matrimoni venivano celebrati anche con lo scopo di garantire accordi politici.

La vita quotidiana si svolgeva tra le occupazioni domestiche. Gli svaghi, le feste e gli incontri erano rari anche per le donne di rango elevato. Si usciva di casa soprattutto in occasione di cerimonie religiose.

Durante tutto il Rinascimento, le donne cercarono di trovare il loro posto e il loro spazio in una società che non era per davvero pronta ad accoglierle.

Una prospettiva migliore era, invece, appannaggio delle donne che lavoravano in ambiti artistici poiché, grazie al loro lavoro, godevano di una maggiore libertà.

Le cortigiane, raffinate e colte, fenomeno sociale ampiamente presente nel Cinquecento, indipendenti sotto il profilo economico, non sempre però erano ben accette alla società del tempo. L'indicazione "cortigiana onesta" serviva per identificare quelle cortigiane che non erano prostitute e che frequentavano i salotti degli artisti o degli intellettuali.

Della questione torneremo ad occuparci più avanti.

³⁰ Alcune donne hanno fatto, avventurosamente, entrambe le esperienze. È il caso, per esempio, di Laura Cereta che alla morte del coniuge si ritirò in convento. La ricordiamo qui perché finissima intellettuale ed espressione per alcuni studiosi di una sorta di proto-femminismo. Si veda, in riguardo alle citate questioni Icardi, M., *Voci di donne umaniste. Dialoghi di Laura Cereta e Olimpia Fulvia Morata*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2022.



Questioni linguistiche e altro



Pietro Bembo (Tiziano)



La prima edizione delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo apparve a Venezia nel 1525³¹.

Si tratta di un momento molto interessante nella storia della letteratura italiana e, in senso lato, della stessa cultura italiana. Nel trattato scritto in forma dialogica, all'interno del quale si confrontano posizioni diverse, Bembo risolse un problema che, in qualche modo, aveva assillato i letterati italiani fin dal tempo di Dante: quale tipologia di volgare fosse più corretto utilizzare. Bembo, in estrema sintesi, ma senza alcuna semplificazione, risolse, conseguendo un vasto consenso sempre più ampio nel corso del tempo, la questione della lingua in due mosse.

Per prima cosa, Bembo riconobbe al volgare con peculiare riferimento al fiorentino letterario, la stessa dignità del latino.

Inoltre, sostenne che nella produzione artistica, lo scrittore doveva riferirsi elettivamente a Boccaccio per la prosa, a Petrarca per la poesia.

In particolare, Petrarca non doveva essere guardato soltanto come un esempio di equilibrio e di pulizia linguistica, ma anche essere adottato come spunto tematico e narrativo, come un maestro nell'indagare le pieghe dell'animo umano.

Il successo delle posizioni di Bembo è, naturalmente, attestato anche dal fatto che ogni raccolta poetica del tempo cercò di avvicinarsi alla costruzione concettuale del *Canzoniere*: l'impossibilità della scelta tra Dio e Amore, il culto della donna amata, la colpa del desiderio, l'anelito di ritornare a Dio.

Quella di Bembo è stata anche la via più pratica e semplice dal momento che rispettava le caratteristiche della cultura e della società dei suoi tempi, che seguiva una linea evolutiva iniziata per lo meno un secolo prima, nel corso dell'umanesimo, e che, infine, prevedeva l'esistenza di una tradizione già sedimentata, quella dei tre grandi maestri fiorentini fatti dialogare con il recuperato stile degli autori classici.

Questo è il petrarchismo cinquecentesco meglio, queste sono le ragioni del suo successo e della sua diffusione.

³¹ Una seconda edizione sarà pubblicata nel 1538.

A completamento del quadro suggerito vediamo un breve esempio della poesia bembiana: il sonetto XXVIII delle *Rime*³².

*Viva mia neve e caro e dolce foco,
vedete com'io agghiaccio e com'io avampo,
mentre, qual cera, ad or ad or mi stampo
del vostro segno, e voi di ciò cal poco.
Se gite disdegnosa, tremo e loco
non trovo, che m'asconda, e non ho scampo
dal gelo interno; se benigno lampo
degli occhi vostri ha seco pace e gioco,*

*surge la speme, e per le vene un caldo
mi corre al cor e sì forte l'infiamma,
come s'ei fosse pur di solfo e d'esca.*

*Né per questi contrarî una sol dramma
scema del penser mio tenace e saldo,
c'ha ben poi tanto, onde s'avanzi e cresca.*

Come si può osservare ci troviamo di fronte, da un punto di vista linguistico e dello stile, a un vero e proprio calco petrarchesco, così come nel metro, del resto: un esercizio di stile raffinato ma vuoto. Per altro, nessuno richiedeva a Bembo originalità, quanto, piuttosto, il possesso certo della virtù del rifacitore diligente e preparato.

La personalità che con pazienza e sapienza indica e segnala una strada da seguire.

Non si può non sottolineare ancora una volta, il fatto che siamo giunti, dopo Petrarca ad una vera e propria sedimentazione dei caratteri e della figura della donna, bellissima ma entità lontana e indifferente ai languori amorosi del poeta che, disperato, è pienamente vittima di una situazione senza scampo, senza alcuna via d'uscita.

³² Bembo, P., *Prose e rime*, a cura di Dionisotti, C., UTET, Torino, 1960.



Anche il disdegno della donna, portato della tradizione, viene nello sviluppo della poesia evidenziato, come abbiamo in precedenza già notato.

Ci appare con chiarezza che siamo davanti ad uno stereotipo che abbiamo già notato negli esempi precedentemente proposti ma che ora si sta rafforzando.

La bellezza doppiata dall'indifferenza, per lo meno da un punto di vista maschile, nella realtà, potrebbe configurare una situazione potenzialmente esplosiva in un rapporto tra uomo e donna come abbiamo già, in precedenza rimarcato.

L'uomo non riesce a spiegare a sé stesso la natura e il carattere della donna e dunque la questione, che porta con sfaccettature diverse, pare essere di natura culturale.



La lirica femminile



Marta e Maria Maddalena (Caravaggio)



La letteratura del Cinquecento, come stiamo capendo, rivela, in armonia con i caratteri della società di cui era espressione, uno sforzo di depurare l'ambito lessicale e di costruire generi ben definiti e declinati con precisione, ognuno con i propri modelli e il suo specifico stile, per sottrarre la letteratura d'arte a tentativi individuali non perdendo mai di vista il "buon gusto" che tutta intera, quella società intendeva esprimere³³.

Nel caso della poesia lirica, come altrove accennato, seguire l'esempio di Petrarca significava comporre solo in alcuni metri, in particolare il sonetto e la canzone, voleva dire anche limitarsi ai temi erotici rappresentando la donna sul modello di Laura e costruendo, sull'esempio del Canzoniere, una storia d'amore che avesse come traiettoria, attraverso il superamento dell'amore e della colpa che reca con sè, l'abbandono del poeta a Dio.

È in questo contesto che, proprio sulle orme di Bembo e della riforma del petrarchismo cinquecentesco, nasce la lirica femminile, un fenomeno particolare che non si ritrova, per lo meno in queste dimensioni, nel corso di altri periodi della storia della letteratura italiana.

Nella società cortigiana la donna assume una rilevanza più importante di quanto non fosse accaduto in passato, partecipando in modo attivo alla vita culturale del periodo. Abbiamo, infatti, in precedenza fatto riferimento al fenomeno delle "cortigiane".

La manifestazione della vitalità delle donne all'interno della società di riferimento presto si esaurì e venne, addirittura, rimossa.

Si pensi che la figura dell'esponente di maggior rilievo, almeno secondo la maggior parte della critica, di questo fenomeno letterario, la poetessa Gaspara Stampa, dopo la pubblicazione delle sue *Rime*, avvenuta nel 1554 e la prematura sua scomparsa, è stata dimenticata per due secoli³⁴.

³³ Petronio, G., *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura*, Palumbo, Palermo, 1964.

³⁴ Il merito della sua "riscoperta" si deve a Luisa Bergalli, anche lei scrittrice e poetessa.

Questa disattenzione appare ancor più grave e singolare dal momento che, non si può tacere l'apprezzamento e il consenso di cui le "cortigiane" beneficiarono da parte di alcune tra le personalità più influenti del secolo rinascimentale come Bembo, Della Casa, Michelangelo Buonarroti e l'Ariosto come i rapporti epistolari, le dediche, lo scambio di rime, testimoniano³⁵.

Le poetesse e le "cortigiane" per tutto il Cinquecento furono plaudite e celebrate come se, finalmente l'essere donna non fosse più di impedimento ad aspirazioni che non fossero domestiche.

Buona parte della critica ha sottolineato come l'imposizione della "regola" bembiana alla poesia abbia in qualche modo protetto le autrici alle quali ci stiamo riferendo.

L'utilizzo di stilemi convenzionali, l'insistere su ben collaudate dittologie, il fatto di raccontare una storia, permette una sicurezza nell'espressione che è il risultato e il frutto dell'applicazione di una ben codificata regola.

Ritroviamo nei canzonieri, nelle rime di queste autrici nuclei che ben conosciamo, la suddivisione delle poesie "in vita" e di quelle "in morte" dell'amato; la storia di un amore fatto di sospiri e di oscillazione tra la sensualità e la fede cristiana, il vagheggiamento e il pentimento; insomma, i temi cari alla lirica petrarchesca sono una garanzia di nascondimento.

Tutto questo è, in buona parte vero, infatti, mantenere lo schema del poeta che esprime i propri "moti del cuore", nei confronti di un oggetto di amore vicino allo stereotipo invertendo semplicemente l'io poetico, è chiaro che garantisce e rassicura, è vero però anche il contrario.

Vogliamo affermare che, se lo schematismo è una garanzia allora è vero, allo stesso tempo, che esiste una garanzia di accettabilità anche nella variazione possibile, nell'interpretazione personale, nella proposta di scenari non così convenzionali. Non è un caso, infatti, che alcune tra le petrarchiste del Cinquecento seppero trovare talvolta momenti di profonda originalità.

³⁵ Ricordiamo l'amicizia, se non proprio l'amore platonico, che animò la vita di Vittoria Colonna e Michelangelo.



Si tratterebbe di osservare con quanta novità, con che tempra e con che libertà di interpretazione, pur mantenendosi in un determinato alveo, queste poetesse abbiano scritto. Proviamo, per esempio, con uno dei pochi sonetti, dieci, dello smilzo ma appassionato canzoniere³⁶ di Isabella di Morra, il quale contiene anche tre canzoni.

*D'un alto monte onde si scorge il mare
miro sovente io, tua figlia Isabella,
s'alcun legno spalmato in quello appare,
che di te, padre, a me doni novella.*

*Ma la mia avversa e dispietata stella
non vuol ch'alcun conforto possa entrare
nel tristo cor, ma, di pietà rubella,
la calda speme in pianto fa mutare.*

*Ch'io non veggo nel mar remo né vela
(così deserto è lo infelice lito)
che l'onde fenda o che la gonfi il vento.*

*Contra Fortuna alor spargo querela
ed ho in odio il denigrato sito,
come sola cagion del mio tormento.*³⁷

Questa poesia di Isabella, ma, in realtà tutto il Canzoniere di Di Morra, pur inscrivendosi, come quella di tutti o quasi i lirici del classicismo rinascimentale, nell'ambito di quanto il petrarchismo prevedeva e dettava, non manca di accenni di liricità autentica, intimistica, già anticipazione e preludio di accenti che poi saranno presenti in Alfieri ma, soprattutto, in Leopardi.

³⁶ Petronio, G., *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura*, Palumbo, Palermo, 1964.

³⁷ AA. VV., *Lirici del Cinquecento*, a cura di Baldacci, L., Longanesi, Milano 1984.

Non manca, infatti, la dittologia (*adversa e disperata*), è presente il lessico rigorosamente normato da Bembo (*speme, monte veggo, miro*) l'endecasillabo suona pulito, è il paesaggio che è mutato.

È aspro, oscuro e avverso, quasi come se volesse preludere a tensioni romantiche, si fa personaggio cosa per davvero inusuale per il petrarchismo dove il contesto nel quale il poeta è chiamato a muoversi è sempre anonimo.

Non troviamo più i "*deserti campi*", le "*chiare acque*", il "*verde lauro*", qui la vita pulsa dolorosamente, vive e lo fa nel dolore, nella piena solitudine.

Ascoltiamo qui la voce di una donna che è sola e abbandonata da tutti al suo destino ma che appieno, quasi con orgoglio, rivendica a se stessa un'altra vita e la considera ancora possibile. Si vede, insomma, che la lezione di Petrarca è stata ben assimilata ma si vede anche che il petrarchismo è solo un punto di riferimento.

La cosa che certamente rampolla di verità e deve essere ancora una volta sottolineata con forza è la trasfigurazione lirica del paesaggio, che diventa partecipe degli stati d'animo della poetessa, della loro tragicità i luoghi impervi dove il suo dolore giace.

Di Morra ci regala versi di un lirismo profondo nei quali la solitudine e la pena di un'esistenza infelice sono sublimati anzi resi puliti dal canto che ne nasconde la piena accettazione.



Una poetessa nella Venezia del Cinquecento



Ritratto di giovane donna (Sandro Botticelli)



Come da più parti si è riconosciuto³⁸, il canzoniere di Gaspara Stampa è uno dei più riusciti della lirica femminile del Rinascimento.

Le sue rime sono state esaltate per la loro schiettezza e sincerità, eppure, tradizionalmente, la sua poesia è sempre stata rapportata a un poetare patetico, da melodramma.

Per molti, è proprio la sincerità dei suoi accenti poetici che configura, al medesimo tempo il limite e l'attrattiva della sua poesia. Si considera da parte della critica come sia evidente nei suoi versi una sovrabbondanza del sentimento, una cifra che parte sempre dal tono acceso della confessione che perciò non sempre permette all'autrice di dominare il suo mondo.

Nella sua produzione, per lo meno in gran parte di essa, la poesia si fa prima diario che lirica.

A ben vedere anche in questo caso ci troviamo di fronte a uno stereotipo quello della donna negata alla grandezza perché si delicata per natura ma troppo sensibile nelle sue accensioni sentimentali e troppo superficiale nei suoi afflatti lirici.

Forse non è così.

Forse si potrebbe sostenere altro dopo un esercizio di lettura più attento.

Leggiamo, per esempio, il sonetto I del suo *Canzoniere*³⁹

*Voi, ch'ascoltate in queste meste rime,
in questi mesti, in questi oscuri accenti
il suon degli amorosi miei lamenti
e de le pene mie tra l'altre prime,*

*ove fia chi valor apprezzi e stime,
gloria, non che perdon, de' miei lamenti
spero trovar fra le ben nate genti,
poi che la lor cagione è sì sublime.*

³⁸ Petronio, G., *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura*, Palumbo, Palermo, 1964.

³⁹ Stampa, G., *Rime*, a cura di Ceriello, C., R., Rizzoli, Milano, 1976.

*E spero ancor che debba dir qualcuna:
- Felicissima lei, da che sostenne
Per sì chiara cagion danno sì chiaro!*

*Deh, perché tant'amor, tanta fortuna
Per s' nobil signor a me non venne,
ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro?*

Il calco petrarchesco, anche nel caso di Stampa così come accaduto con Bembo, è assolutamente evidente. Nel primo verso l'imitativo *Voi ch'ascoltate*, considerando che è il sonetto iniziale del *Canzoniere*, è qualcosa di addirittura clamoroso.

È da questo sforzo di imitazione che, forse, si sono formate le critiche alla pretesa ingenuità del suo lavoro poetico. La tempra artistica però esiste ed emerge al verso 6.

Ci colpisce, all'inizio del verso 6, il termine *gloria*. Ecco cosa cerca la poetessa, consapevole del proprio valore poetico, e quindi pur negli schemi bembistici, nel linguaggio doverosamente controllato, sorge e rampolla una forza innovativa che sa scoperta.

Non siamo allora, davanti, a un qualche *divertissement* cinquecentesco, siamo di fronte ad una poetessa consapevole del proprio talento e che cerca la fama per sé stessa attraverso l'arte o le arti dato che la Stampa era anche musicista.

La sua convinzione e la stessa esigenza del cantare con uno stile del tutto personale, il suono dei suoi lamenti, sarà uno dei passaggi obbligati e ricorrenti della sua produzione.

Nella sua poesia, oltre a quello della gloria, il tema dell'amore, lo testimonia anche in questo caso, il sonetto proemiale, è argomento assolutamente centrale. L'amore non riamato, infelice e contrastato, rappresenta uno dei temi dominanti di questo ed altri sonetti dell'autrice.

Si tratta però di un amore che la allontana dal petrarchismo osservante. Infatti, il suo io lirico si allontana dall'ideale della donna angelicata, pura e fedele.

Gaspara Stampa non cela la pluralità di amanti e racconta con sincerità le intemperanze della donna per questo non vuole



ignorare la sensualità e le note più carnali del rapporto amoroso.

In questo risiede la sua modernità, l'amore della Stampa è tutto terreno, non ci sono le oscillazioni dubitosamente petrarchesche, la donna è sé stessa anche attraverso il suo corpo, l'amore ferisce ma non può che essere vissuto pienamente.

Ci troviamo di fronte a una donna che non accetta alcuna convenzione ma che è consapevole di sé e della sua arte mostrandoci una sincerità che la rende moderna.



Sensibilità seicentesche



Ritratto di nobildonna, forse Eleonora Gonzaga (Lucrina Fetti)



L'imitazione del Petrarca, proposta dal Bembo nella teoria e nella pratica, è interpretata con sempre maggiore libertà negli anni del Tasso; e proprio le sue Rime che non analizzeremo ne rappresentano un significativo esempio.

Esse non costituiscono un caso unico, a ben vedere, perché l'esigenza di un rapporto inventivo e più sciolto nei riguardi del modello petrarchesco è largamente condivisa da altri poeti del tempo.

Il privilegio e la supremazia, accordato al sonetto su tutte le altre forme metriche, non sono più universalmente condivisi.

Grande fortuna ha il madrigale⁴⁰, carissimo al Tasso, e coltivato, con pari fortuna presso i musicisti contemporanei come, per esempio, Battista Guarini.

Sono madrigali d'amore, che toccano temi abbastanza consueti, ma svolti grazie ad una ricca serie di artifici retorici che ne fanno componimenti articolato e ricchi di complessità

Si è ormai al di fuori della tematica petrarchesca, dopo averne forzate le regole.

Il maggiore esponente di questa tendenza è Luigi Tansillo, ispirato da paesaggi tetri e oscuri lontani dalla scuola petrarchesca. La sua ispirazione testimonia una sensibilità molto lontana da quella suggerita dal Bembo, attraverso l'imitazione formale e sostanziale del canzoniere.

Non manca in Tansillo la linea di sviluppo che ben conosciamo, quella del *Canzoniere*, del romanzo d'amore, dalla terrestrità al raccoglimento nel pensiero di Dio.

Confrontiamoci con uno dei componimenti più interessanti delle sue *Rime*, il sonetto CV.

*E freddo è il fonte, e chiare e crespe ha l'onde,
e molli erbe verdeggian d'ogn'intorno,*

⁴⁰ Si tratta di una soluzione metrica molto diffusa, ma non molto praticata: nel *Canzoniere* di Petrarca, ad esempio, ne sono presenti solo quattro. In origine lo schema prevedeva due strofe di tre versi ciascuna, variamente rimati, chiuse da una coppia di versi a rima baciata. Le varietà sono tuttavia numerose. Dal XVI secolo il madrigale muta profondamente. Oltre all'endecasillabo viene ammesso il settenario e si afferma una grande varietà di metri.

*e 'l platano co' i rami e 'l salce e l'orno
scaccian Febo, che il crin talor v'asconde.*

*E l'aura a pena le più lievi fronde,
scuote, sì dolce spira al bel soggiorno:
ed è rapido sol sul mezzo giorno,
e versan fiamme le campagne bionde.*

*Fermate sovra l'umido smeraldo,
vaghe ninfe, i bei piè, ch'oltra ir non ponno;
sì stanche ed arse al corso ed al sol sète!*

*Darà ristoro a la stanchezza il sonno;
verde ombra ed aura, refrigerio al caldo;
e le vive acque spegneran la sete.*

In questa poesia è molto evidente l'ispirazione classico umanistica.

È presente lo sviluppo di uno dei *topoi* maggiormente utilizzati nella lirica, quello del *locus amoenus*, il luogo in cui la natura è pace e serenità e l'uomo può prendere il suo tempo per riposare dalle fatiche. Notiamo diversi brevi calchi di poesie di Petrarca, ma nello stesso tempo, si avverte il tentativo del poeta di "uscire dallo schema", di forzare la mano, in un tentativo che ricorda, in qualche modo quello compiuto dalla Stampa.

Le piante ombrose sono alberi, non sempre ospitati nella poesia petrarchesca, manca il lauro, c'è invece l'orno, c'è il salice.

Altra questione che appare di tutta evidenza, è questa natura pulsante in cui si muove Tansillo, non siamo più di fronte alla compostezza apollinea della natura rappresentata nel *Canzoniere* di Petrarca, qui c'è l'ardore acceso e bruciante dell'estate, temperato dalla freschezza, dalle ombre.

Da notare, infine, la presenza delle ninfe, una sorta di reificazione della donna che nella poesia del seicento rappresenterà una traiettoria ben seguita da molti.

La donna che adesso esiste ma che per esistere deve essere



ridotta a cosa, anzi a qualcosa che sia per l'uomo accettabile, in qualche modo gestibile senza sforzo.

Del resto, la ninfa nella tradizione è cosa perché rappresenta un aspetto della natura oppure il legame eventuale con un luogo.

In Tansillo si avverte poi, al di là della pratica del petrarchismo, l'intenzione di approfondire il carattere retorico ed artificiale del linguaggio lirico come testimonia anche il componimento che abbiamo selezionato.

Petrarca ancora presente, è un magistero a cui ancora non si può rinunciare, ma qui assistiamo al tentativo di passare oltre.

Giochi di parole, metafore, antitesi sono largamente ricercati, in qualche misura, siamo già nel concettismo.



La condizione della donna nel Seicento



Anna Bolena (sconosciuto)



Con il Seicento non riscontriamo nessun rilevante cambiamento nella vita delle donne. Se il Cinquecento aveva lasciato una qualche speranza nell'ambito dei diritti e del possibile ruolo della donna nella società, dopo il Concilio di Trento, la Chiesa Cattolica si preoccupa di restaurare quel modello sociale che esisteva prima dell'avvento di Lutero⁴¹.

Inoltre, questo secolo riceve in eredità dai secoli che lo hanno preceduto alcune circostanze che ponevano la donna in condizioni di estrema difficoltà: la scelta forzata tra il matrimonio, spesso celebrato in giovanissima età, e, ancora e sempre, il convento in cui, in genere, si entrava tra i dodici e i quattordici anni. Sappiamo, e ciò valeva anche per gli altri secoli analizzati seppur succintamente, che lo scopo di tutto ciò, per le classi più agiate, era legato alla necessità di non intaccare il patrimonio familiare affinché potesse essere appannaggio dei figli maschi. Al contrario di quanto accadeva nei secoli precedenti che, come abbiamo visto, mostravano varchi per consentire alle donne di attingere se non alla cultura per lo meno all'istruzione⁴², nel Seicento, in pratica, l'istruzione e lo studio sono vietati alle donne, fatta eccezione per le donne borghesi e per le nobildonne. Il numero delle donne che si fanno monache per fede è assai esiguo: si entra in convento per non sposarsi oppure per assicurarsi dimora e cibo.

La donna sposata deve essere una seria moglie, una buona donna di casa, una onesta madre. I rari momenti di distrazione, si hanno in casa, con familiari e parenti. Poi ci sono, come accadeva già nel Trecento, le cerimonie e le funzioni religiose, le sporadiche occasioni per le donne di fare vita pubblica.

Le donne contadine assistono gli uomini nel lavoro dei campi; è un lavoro durissimo, con pochi margini di guadagno, che nei tempi più duri, come guerre o carestie, non permette neanche di sfamare i numerosi figli.

⁴¹ Tra gli altri testi, per la stesura di questo paragrafo, ci siamo rifatti a Raimondi, E., *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

⁴² Ricordiamo, per esempio, il tema della lettura al femminile nel Trecento.

Nelle famiglie più indigenti e umili, le donne lavorano anche fuori per guadagnarsi da vivere.

Molte di loro trovano servizio come cameriere nelle case delle famiglie nobili, alcune vi restano per tutta la vita.

Altre, non hanno occupazioni fisse ma fanno servizi alla giornata.

È un periodo storico che ha messo a dura prova, per la sua durezza, tutta l'Europa, che ha portato ad una attesa di vita di quarantacinque anni. Come se non bastasse nel Seicento si sono succeduti diversi conflitti che hanno per davvero insanguinato il continente.

Numerosi studiosi hanno sottolineato che, malgrado tutto, il Seicento è un'età moderna in cui si afferma per la prima volta nella Storia la sfera del privato.

Gli storici hanno notato che, attraverso uno di quei fenomeni di mutamento che durano secoli per compiersi completamente, nel Seicento si conclude l'epoca della comunità, della socialità che era tipica nel Medioevo. Soprattutto i borghesi si ritirano nel loro ambiente e sono meno forti i legami sociali, ad esempio, quello delle corporazioni⁴³.

Le donne dei ceti più abbienti si destinano di più alla famiglia, lasciando il lavoro extradomestico e accentuando l'intimità coi figli nella casa.

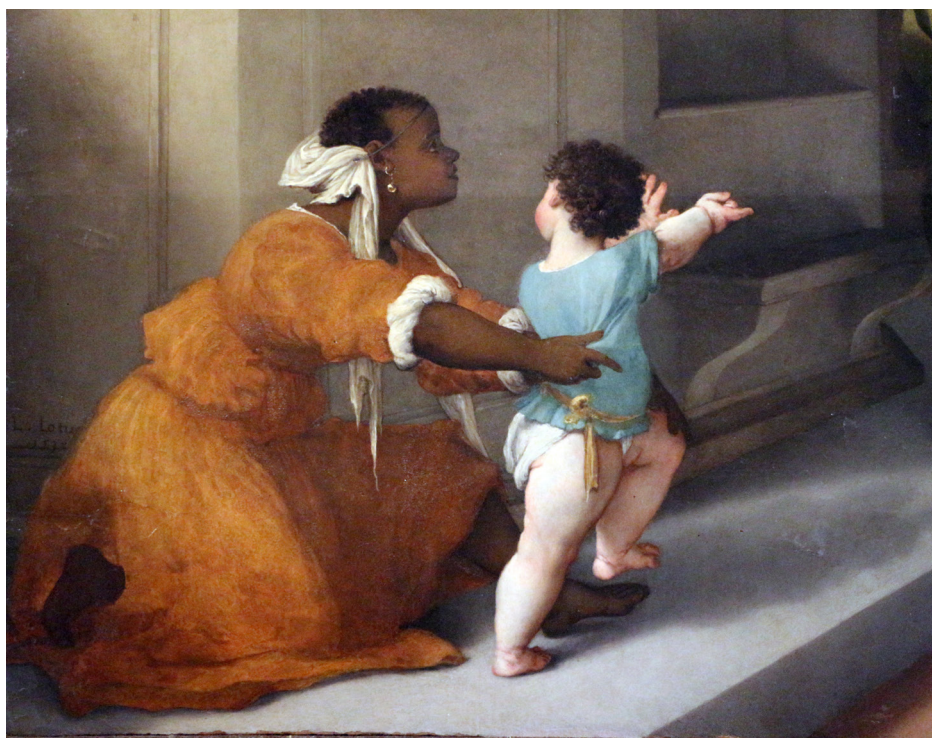
In conclusione, sebbene si tratti di un periodo di luci ed ombre, in termini di emancipazione, alcune figure femminili hanno continuato a contraddistinguersi per le loro qualità e per le loro conquiste⁴⁴.

⁴³ Si confronti il testo *La donna nel Seicento* presente nell'Istituto Italiano Edizioni Atlas consultabile in rete.

⁴⁴ Ricordiamo che nel Barocco si registra la prima Laurea al femminile quella di Elena Lucrezia Corner.



Marino e il concettismo



Donna di colore con bambino (Lorenzo Lotto)



Durante il barocco emerge la volontà di analizzare il meraviglioso presente nella realtà che dunque non appare più monotematica ma ricca e varia.

Tuttavia, l'emersione di questo nuovo gusto estetico sensibilità così difforme da quello che aveva dominato nei secoli precedenti rinvia a ragioni ben precise.

L'evoluzione rapida delle scienze sradica irrimediabilmente, gli antichi modelli che erano portatori di valori come armonia, equilibrio e proporzione ora non sono più adatti: la realtà è continuamente mutevole.

In tutto questo, a partire da una profonda ridefinizione dei punti di riferimento culturali, la rappresentazione della donna, come in parte è possibile notare già in Tansillo, smette di essere oggetto di idealizzazione, non è più associata ai canoni della perfezione, della virtù, della bellezza, non rappresenta più la via per la beatitudine.

La sua raffigurazione, in questo periodo, si trasforma in immagini di concretezza e piena fisicità che arrivano sino allo strano, al brutto, al deforme perfino al grottesco.

La descrizione delle figure femminili si allontana decisamente dal canone estetico classico.

Siamo di fronte a un mondo nuovo a modi artistici inconsueti sino a quel momento, siamo nel concettismo.

Il maggiore rappresentante di questa nuova mentalità è, nelle forme della poesia, Giovanbattista Marino.

Stiamo parlando di un autore estremamente prolifico e curioso, in grado influenzare i contenuti e le poetiche di numerosi autori del Barocco.

L'opera di Marino rappresenta una concezione poetica che si affermò presto in tutti i maggiori paesi del continente.

Proviamo ad analizzare un suo sonetto *Bella schiava Nera* contenuto nella *Lira*, raccolta pubblicata nel 1614 in cui Marino inserì le poesie scritte tra il 1592 e il 1613.

*Nera sì, ma se' bella, o di Natura
fra le belle d'Amor leggiadro mostro.*

*Fosca è l'alba appo te, perde e s'oscura
presso l'ebeno tuo l'avorio e l'ostro.*

*Or quando, or dove il mondo antico o il nostro
vide sì viva mai, senti sì pura,
o luce uscir di tenebroso inchiostro,
o di spento carbon nascere arsura?*

*Servo di chi m'è serva, ecco ch'avolto
porto di bruno laccio il core intorno,
che per candida man non fia mai sciolto.*

*Là 've più ardi, o sol, sol per tuo scorno
un sole è nato, un sol che nel bel volto
porta la notte, et ha negli occhi il giorno.*

Il sonetto *Bella schiava* descrive la bellezza di una schiava di colore ed è tutto costruito su due figure retoriche, l'antitesi esasperata e l'ossimoro, utilizzati con lo scopo di continuare ed insistere sul rovesciamento della tradizione petrarchesca, fondata sulla lode garbata alla donna amata, su di un lessico piano e raffinato.

Marino dichiara e afferma attraverso questo rovesciamento della prospettiva la sua grande originalità.

Le immagini della donna che abbiamo sin qui osservato, attraverso la riscoperta della corporeità, sono dimenticate a favore di effetti stravaganti, di costruzioni ingegnose.

Ci troviamo di fronte a un mondo lirico nuovo e francamente originale anche se, c'è da dire che già a partire dalle rime di Tasso, nei canzonieri del Seicento entra, è bene ribadirlo, la più varia tipologia di donne, appartenenti alle classi sociali più disparate e ritratte in situazioni inedite per la tradizione lirica italiana.

In questo caso, la condizione di schiavitù della donna rappresenta l'estremizzazione della tendenza barocca a mostrare la donna in sprazzi di vita quotidiana, esclusi dalla poesia elevata fino a quel momento.



Il fatto che sia una giovane donna di colore certamente risponde al piacere tutto barocco di rimanere avvinto dallo strano e dall'esotico, per tali ragioni Marino raffigura sovente donne che si caratterizzano per particolari insoliti.

Inoltre, come è tipico della lirica marinista, la poesia si basa su immagini interamente presenti nella tradizione letteraria precedente, armonizzate però, in modo del tutto originale e sorprendente allo scopo di provocare la meraviglia del lettore; è solo un esercizio altamente tecnico, di esibizione della forma e dello stile gratuiti, fini a sé stessi, puro virtuosismo.

Anche le immagini a cui è paragonata la figura femminile, i colori antitetici dell'ebano e dell'avorio, le sensazioni corporee del sole e del calore appartengono alla tradizione lirica, ma, sono qui, ancora una volta, combinate e presentate da una parte, in modo innovativo, dimostrando però, dall'altra, un'idea stereotipata e asservita della donna, in questa come in altre prove dello stesso poeta come di altri esponenti del Barocco.

La donna è una schiava, nessuno nella piramide sociale si colloca in un posto più in basso del suo. Eppure, Marino la rappresenta come una dea, rompendo tutti i modelli e dimostrando che, la poesia, malgrado la ricerca bizzarra di ciò che può sorprendere o sconcertare, è ancora viva e ha molto da dire nelle tecniche e nell'espressione.

Prosegue d'altro canto il processo di reificazione della donna di cui abbiamo già parlato e che è tipico di questo periodo.



La condizione della donna nel Settecento



Ritratto di donna con maschera (Millot)



Con il passaggio al Settecento gli equilibri della società sono destinati a mutare in modo radicale. La scossa si deve all'avvento dell'Illuminismo.

Siamo al punto di arrivo di un processo di profondo rinnovamento avviato dal razionalismo cartesiano e dallo sviluppo del pensiero scientifico occorso già durante la prima metà del XVII e proseguito durante la prima parte del XVIII.

Carattere fondamentale dell'Illuminismo è la fede assoluta nella ragione.

Fondando la conoscenza sull'esperienza gli illuministi si affannano a ricercare le leggi che reggono il mondo fisico e morale, arrivando a negare le verità soprannaturali e ogni principio di autorità, tutto ciò che è presente nella società è il risultato di una costruzione umana.

Si deve notare che, lungo tutto il corso del secolo la libertà delle donne cresce rispetto ai secoli precedenti. È vero che ancora sono sottoposte alle rigide regole familiari, ma, una volta sposate sono libere di svolgere un ruolo predominante all'interno delle pareti domestiche.

Dominante nel periodo appare essere il crescente interesse per la cultura che restituisce importanza all'istruzione dalle scuole alle università.

Nel corso del Settecento si acquiscono le differenze fra la condizione della donna in campagna e quella della donna in città. Nei campi le donne aiutano i mariti e i figli a lavorare la terra.

Nelle realtà cittadine, invece, grazie agli effetti della rivoluzione industriale, esiste la garanzia di poter lavorare contribuendo anche economicamente al benessere della famiglia.

Le ragazze della trionfante borghesia escono di casa molto più che nel passato.

Nel Settecento, tempo storico che può essere ricordato come l'età del razionalismo e delle enciclopedie, delle donne animatrici di salotti o, semplicemente, salottiere, dei cicisbei e dell'aggraziato rococò, assistiamo anche alle prime consapevoli dichiarazioni sulla parità di genere. Ad esempio, con la Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina, emanata il

5 settembre 1791, viene riconosciuta alla donna l'uguaglianza giuridica e legale delle donne rispetto agli uomini.
Un passo avanti di notevole portata.



Le *Rime* di Vittorio Alfieri



Immagine tratta da Freepik



I sonetti e gli altri componimenti delle *Rime* costarono molto impegno ad Alfieri e intorno ad essi egli spese molto tempo. Nella stesura, meglio nelle stesure, cui diede mano, intravediamo un processo estetico assai classicisticamente impegnato, il *labor limae*, che ricorda quello di Petrarca.

In realtà, a proposito di pratica lirica, la scrittura di versi (principalmente sonetti, ma è significativa anche la predilezione per il genere dell'epigramma) accompagnò tutta la vita di Alfieri.

Ogni testo è definito temporalmente dal richiamo alla data precisa e all'occasione concreta della composizione.

La prima raccolta di liriche fu realizzata nel 1789, con un volume che raccoglieva oltre duecento componimenti, scritti per la maggior parte tra il 1786 e il 1788⁴⁵.

In seguito, Alfieri progettò una seconda raccolta, che avrebbe dovuto comprendere le poesie scritte negli anni 1789-98, ma che non venne mai pubblicata durante la sua vita.

La prima raccolta complessiva apparve postuma, nel 1804.

Si nota nelle *Rime* così come appaiono nell'edizione del 1804, uno sforzo pressoché titanico di trovare una misura lirica, una cifra, che ad Alfieri non apparteneva ancora e che non possedeva istintivamente.

La scelta decisiva che si è compiuta è quella di ignorare completamente la poesia a lui appena precedente, quella dell'*Arcadia*.

Le forme facili e cantabili tipiche dell'*Arcadia* erano, infatti, lontane dalla sua sensibilità e dal suo gusto, Alfieri, quindi, nelle sue scelte poetiche si rifece direttamente, seppure in modo del tutto personale, alla lezione petrarchesca.

Con Petrarca condivideva l'attitudine a rendere in poesia conto dei propri moti interiori e dei rarefatti episodi della propria biografia personale.

Inoltre, alla perfezione narrativa del Canzoniere, al romanzo autobiografico che tratta di una storia d'amore, Alfieri preferisce un approccio più diaristico grazie al quale meglio può far emer-

⁴⁵ Si tratta della cosiddetta "prima parte" delle *Rime*.

gere un io lirico più drammatico e teso, talvolta addirittura colerico, sempre impetuoso.

Così, nonostante la presenza della lezione petrarchesca, non si rinviene mai nelle *Rime* la ricercata armonia, l'equilibrio di toni che era tipico di Petrarca.

Al contrario, nelle *Rime* Alfieri ci propone sempre il temperamento di un autore che vive perennemente il dramma di un insanabile conflitto interiore.

Caratteristica tutta personale, anche se già emersa qua e là tra gli artisti analizzati, è la corrispondenza che esiste tra il poeta e la natura che pare continuamente voler corrispondere al poeta, una natura nuda e vuota, fatta di acque travolgenti, di boschi orridi, di spiagge desolate, di alture violente. Un teatro che esibisce una scenografia piena di asprezza e quinte da paesaggio nordico. Gli unici sfondi possibili per animi solitari e grandi.

Apprestiamoci ora alla lettura del sonetto CXXIII delle *Rime*. Il testo venne composto nell'agosto del 1786 durante un soggiorno in Alsazia.

*Tacito orror di solitaria selva
di sì dolce tristezza il cor mi bea,
che in essa al par di me non si ricrea
tra' figli suoi nessuna orrida belva.*

*E quanto addentro più il mio piè s'inselva,
tanto più calma e gioia in me si crea;
onde membrandò com'io là godea,
spesso mia mente poscia si rinselva.*

*Non ch'io gli uomini abborra, e che in me stesso
mende non vegga, e più che in altri assai;
né ch'io mi creda al buon sentier più appresso:*

*ma non mi piacque il vil mio secol mai,
e dal pesante regal giogo oppresso,
sol nei deserti tacciono i miei guai.*



Ecco il paesaggio cui abbiamo fatto riferimento ed ecco la consolazione che proviene dalla nuda e vuota natura.

È il paesaggio aspro e selvaggio che solo può riempire il cuore del poeta di malinconica dolcezza, perché è simile a lui, in perfetta sintonia con il suo fiero sentire.

Alfieri è il solitario che trova conforto unicamente nella natura, silenziosa e buia ma congeniale al proprio animo oppresso.

Si annunciano così, prima del loro tempo, un a serie di motivi già romantici, nel *topos* della fusione fisica e spirituale tra uomo e natura.

La volizione alla solitudine non è prodotta dall'avversione nei confronti degli altri esseri umani e nemmeno dall'ambizione di considerarsi migliore degli altri.

L'accensione del sentimento e, insieme, del temperamento è ascrivibile all'impossibilità di amare il proprio tempo, perché timoroso e rinunciatario, senza ideali né virtù.

Siamo all'interno di un tema ricorrente della letteratura, *il tema degli o tempora o mores*, che dai classici giunge ai grandi maestri del volgare e dopo Alfieri sarà presente per lo meno anche in Foscolo e Leopardi. In questo senso è, il luogo comune che più compiutamente esprime la posizione di Alfieri rispetto alla sua contemporaneità.

Non ritenendo possibile un qualsiasi adattamento alla società nella quale vive, il poeta può soltanto ritrovare sé stesso nella solitudine della natura.

Un sentimento di alterità e di insoddisfazione sempre presente in lui che solo desiderava liberarsi da qualsiasi ambiente ritenesse soffocante o poco libero in una tensione esistenziale che è tipica tanto del suo animo, della sua temperie, quanto della sua poesia.

Si deve osservare, inoltre, all'interno di una poesia che anche se con tutte le cautele espresse in precedenza, guarda alla lezione di Petrarca, la mancanza assoluta della presenza femminile, questa volta siamo di fronte ad uno stato d'animo tutto chiuso in sé stesso e che vive in una tensione artistica che dà luogo, nel coltivare la sua propria e sprezzante solitudine, a una tensione

tutta e solo egoistica. Infatti, anche nei momenti in cui il poeta è travolto dalla passione Alfieri preferisce soffermarsi su di sé. È una verità che, in riferimento al tema dell'amore, a parte alcuni componimenti dedicati alla donna amata, non molto è presente nelle Rime, malgrado l'ideale petrarchesco.

Le poesie amorose presenti nelle diverse edizioni delle sue rime sono ottanta e abbracciano un periodo che va dal 1778 al 1798: è la testimonianza che Alfieri non esagerò nel troppo forzare sue corde sentimentali e forse fece bene. Nei sonetti amorosi la figura della donna si manifesta come un semplice riflesso dell'io, non esiste in quanto sé stessa.

Vediamo per esempio, il sonetto XXIII del 1778.

*S'io t'amo? oh donna! io nol diria volendo.
Voce esprimer può mai quanta m'inspira
Dolcezza al cor, quando pietosa giri
Ver me tue luci, ove alti sensi apprendo?
S'io t'amo? E il chiedi? e nol dich'io tacendo?
E non tel dicon miei lunghi sospiri;
E l'alma afflitta mia, che par che spira,
Mentre dal tuo bel ciglio immobil pendo?
E non tel dice ad ogni istante il pianto,
Cui di speranza e di temenza misto,
Versare a un tempo, e raffrenare io bramo?
Tutto tel dice in me: mia lingua intanto
Sola tel tace, perché il cor s'è avvisto,
Ch'a quel ch'ei sente, è un nulla il dirti: lo t'amo.*

Si tratta di un componimento di maniera, soprattutto se si guarda agli artifici tecnici che vengono presentati all'interno del testo.

I riferimenti concettuali ed estetici che possono tenere conto della lezione di Petrarca, a parte gli aspetti naturalmente metrici e poi linguistici, sono del tutto dimenticati.

L'amore vuole qui essere inteso sulla falsariga dell'ineffabilità, tema già caro ai siciliani e poi agli stilnovisti, è qui trattato con



una ritrosia che, malgrado alcune soluzioni metrico-retoriche molto efficaci come l'endecasillabo a minore del terzo verso, è quasi convenzionale.

Siamo di fronte allo stereotipo dell'amore più grande perché non dichiarato, qualcosa che non richiama alla bellezza del vivere i sentimenti con serenità, qualcosa che probabilmente ad Alfieri non si può nemmeno chiedere.

Questo è stato l'uomo e questo è l'artista.



La condizione della donna nell'Ottocento



Elizabeth Cady Stanton (seduta)



La condizione della donna nell'Ottocento è stata caratterizzata da una serie di sfide, restrizioni e cambiamenti che hanno plasmato profondamente la sua funzione all'interno della collettività. È un periodo in cui le donne hanno lottato per ottenere una maggiore emancipazione e il riconoscimento dei propri diritti, ma hanno anche affrontato numerose discriminazioni e limitazioni sociali.

Possiamo affermare, perciò che la donna in questo periodo viva una importante fase di transizione che implica una presa di coscienza del suo ruolo nel mondo. Tutto questo accade in un periodo storico estremamente mobile e attraversato in lungo e in largo da profonde tensioni sociali e politiche.

Certamente le condizioni della donna nel corso del secolo non sono le stesse in tutti i paesi occidentali e hanno sempre a che fare la posizione sociale ricoperta, in ragione, certamente della diversa evoluzione della società.

In Inghilterra, per esempio, le differenze tra le donne della grande e media borghesia e le donne appartenenti ai ceti meno abbienti. Queste considerazioni valgono tanto in verticale quanto in orizzontale nel senso che così come, per tali questioni si può, per chi lo desidera, condurre una ricerca su di un paese, si possono anche analizzare le condizioni femminili tra diversi paesi.

È chiaro che diversità anche rilevanti possono essere reperite nei comportamenti e nello stile di vita di rappresentanti dell'alta borghesia o, addirittura, della nobiltà, tra donne di paesi diversi: in Italia l'Ottocento è un periodo in cui le donne si battono per la conquista di diritti e si impegnano anche con lo scopo di contribuire alla creazione di uno stato nazionale.

Pur conoscendo la vita e le gesta di alcune eroine "invisibili" del Risorgimento Italiano⁴⁶, si deve, purtroppo affermare che le donne continuano a conservare un ruolo di sottomissione rispetto alla figura maschile.

⁴⁶ In riguardo a questo tema storico, entrato solo di recente nel dibattito scientifico, si faccia riferimento a Bertolo, B., *Donne del Risorgimento. Le eroine invisibili dell'unità d'Italia*, Ananke, Torino, 2010.

Rispetto ai paesi europei maggiormente evoluti in Italia la donna resta in una condizione di inferiorità nei confronti della figura maschile.

Questa situazione si manterrà pressoché inalterata, non solo durante l'Ottocento ma, per certi versi anche nel 900 e oltre.

Il percorso che conduce alla parità dei diritti è ancora lungo, ma non è negabile che nel periodo che stiamo analizzando possano essere intravisti alcuni tra i primi segnali di una nuova femminilità più cosciente di sé.

Le opportunità di lavoro per le donne nell'Ottocento erano limitate e spesso confinate a settori come il lavoro domestico, la fabbrica tessile o il lavoro agricolo.

Le donne ricevevano salari significativamente inferiori rispetto agli uomini per lo stesso lavoro e spesso erano soggette a condizioni di lavoro difficili e sfruttamento.

Molti consideravano l'occupazione femminile come una minaccia all'ordine sociale tradizionale.

Va ricordato, ad esempio, che vivere in campagna necessitava la presenza di un folto numero di lavoratori e che le stesse fattorie venivano gestite da più famiglie, unite dall'obiettivo di concludere i lavori. I terreni, di solito, erano di un unico proprietario che pagava i lavoratori o ne affittava appezzamenti.

Tuttavia, a causa di gravi carestie, le campagne iniziano a spopolarsi e in molti si trasferiscono verso le città, dove le nuove industrie, soprattutto quelle tessili, offrono opportunità di lavoro. È la rivoluzione industriale, cui abbiamo già parzialmente accennato, che porta nuove mansioni anche per le donne, sebbene si inizi a evidenziare, già da allora, un forte divario di genere sia per quanto attiene al salario, sia nelle mansioni.

Vi era una certa concordanza, tutta al maschile, nel ritenere che le donne avessero minor vigore e minore perizia nello svolgere mansioni all'interno dell'industrie. Bisogna considerare come tali aspetti fossero del tutto influenti dal momento che, spesso, le donne svolgevano gli stessi lavori dei colleghi uomini.

Questa opinione ha però comportato che alle donne lavoratrici non siano stati riconosciuti gli stessi diritti dei lavoratori uomini.



In sintesi, nel diciannovesimo secolo, il ruolo principale della donna continuava a essere quello di moglie e madre, la casa era l'*habitat* naturale e il futuro della donna veniva deciso dai genitori, per poi sottostare all'autorità del marito.

Come abbiamo visto in precedenza, è utile sottolineare che anche in quest'epoca, l'istruzione, soprattutto per ciò che attiene le scuole pubbliche, era appannaggio degli uomini.

L'educazione femminile era di tipo domestico, le donne di famiglie altolocate venivano affidate a istruttrici o collegi, dove ricevevano un'infarinatura generale, ma il cui fine ultimo era sempre legato all'uomo.

Le conoscenze di base richieste alla donna, infatti, avevano come obiettivo rendere la sposa presentabile in società, capace di intrattenere gli ospiti con argomentazioni socialmente accettate. Tutto ciò che riguardava approfondimenti o lo sviluppo di uno spirito critico non era ben visto.

Abbiamo, infatti, osservato in diverse epoche storiche come la donna di buona famiglia veniva fatta crescere e istruita al solo scopo di diventare una brava donna di casa, l'"angelo del focolare".

Nell'Ottocento le donne non avevano diritto al voto ed erano completamente escluse dalla vita politica, non avevano possibilità di inserirsi in scelte, ritrovandosi, di fatto, in una posizione di subordinazione sociale.

Nonostante questo, fu proprio nell'Ottocento che iniziarono a prendere forma i primi movimenti per i diritti delle donne. Pionieri come Mary Wollstonecraft⁴⁷ e Elizabeth Cady Stanton⁴⁸

⁴⁷ Mary Wollstonecraft (1759-1797) è stata una filosofa, scrittrice e attivista britannica, considerata una delle figure fondamentali del femminismo moderno. La sua opera più famosa è "*A Vindication of the Rights of Woman*" (1792), in cui sosteneva l'uguaglianza politica, sociale ed educativa delle donne. Il suo lavoro ha avuto un impatto duraturo sul movimento femminista e sulla società in generale.

⁴⁸ Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) è stata una delle figure più influenti del movimento per i diritti delle donne negli Stati Uniti. È nota soprattutto per il suo attivismo per il diritto di voto femminile e per essere stata una delle principali organizzatrici della Convenzione di *Seneca Falls* del 1848, considerata il punto di partenza del movimento per i diritti delle donne negli Stati Uniti. La sua eredità politica è profondamente radicata nella lotta per i diritti delle don-

furono tra coloro che promossero queste rivendicazioni, l'accesso all'istruzione, il diritto al voto e l'uguaglianza di genere costituirono i pilastri della lotta per l'emancipazione femminile, nota come la prima ondata del femminismo.

ne. Il suo impegno intellettuale ha ispirato generazioni di attivisti e ha contribuito a cambiamenti legislativi cruciali, incluso il ratifica dell'XIX emendamento della Costituzione degli Stati Uniti, che garantiva il diritto di voto alle donne.



Come funziona la storia dell'uomo: comprendere Leopardi



Palazzo Leopardi (Recanati)



All'interno del percorso di formazione culturale di Leopardi, ricopre un ruolo molto importante l'approfondimento della concezione filosofica dell'illuminismo⁴⁹ soprattutto in lingua francese⁵⁰. Dobbiamo considerare che la sua formazione lo ha portato a conoscere e rielaborare diversi pensatori e filosofi, nella maggior parte, a parte i classici, appartenenti all'età dell'Illuminismo.

Nella prima fase del suo pensiero Leopardi accoglie le tesi che considerano la fine della fanciullezza dell'individuo anche la fine della sua possibilità di essere felice.

È, infatti, grazie all'immaginazione e alla fantasia che l'uomo può fantasticare, potendo così, coltivando però un'illusione, immaginare per sé stesso un futuro di felicità che è in attesa per lui.

Quando però si entra in pieno contatto con la realtà, tutto ciò accade con il raggiungimento della piena adultità, gli uomini comprendono le limitazioni dell'esistere imparando a conoscere una condizione di infelicità che non ha soluzioni e dunque assistiamo alla caduta di ogni illusione ed alla consapevolezza dell'impossibilità di realizzare tutto quello che si è sognato nella fanciullezza.

Si è parlato, rispetto a questa posizione leopardiana di pessimismo individuale, di una condizione, cioè che tocca indistintamente tutti gli uomini in ogni età della storia, l'idea è quella per cui l'uomo che essere infelice.

Nel corso del tempo Leopardi perfezionerà questa visione e si troverà a considerare come probabilmente gli antichi, i greci e i

⁴⁹ Leopardi nel suo discorso poetico spesso farà leva sulle concezioni illuministiche sulle quali si era formato. Nell'ultimo periodo della sua vita, all'altezza de *La Ginestra*, nel pieno sdegno della polemica antimoderata, tornò a considerare la cultura illuministica come un ideale di intelligenza virile al quale richiamare gli intellettuali del suo tempo e in un certo senso, l'intero genere umano

⁵⁰ Nel *Discorso sull'ineguaglianza* Rousseau sostiene che l'essere umano sperimenta la felicità solo allo "stato di natura", cioè quando è piccolo e non è ancora entrato in contatto con le convenzioni e le leggi che regolano la vita sociale; poi, il progressivo addentrarsi dell'uomo nella civiltà lo rende inevitabilmente infelice. Come Rousseau Leopardi è convinto che lo stato di natura non può essere resuscitato.

latini, ad esempio, cioè la fanciullezza dell'umanità possano essere stati felici.

Così come accade all'individuo nell'antichità gli uomini hanno sperimentato la condizione di felicità, che hanno espresso attraverso quella che Leopardi definisce poesia d'immaginazione. Per Leopardi la ragion d'essere d'ogni uomo è in tutto ciò che è già trascorso.

Possiamo dire con Leopardi che la provenienza dal passato è l'unico modo per capire il presente.

Leopardi pensa che nel suo presente l'umanità abbia perso irreversibilmente la capacità immaginare, di fantasticare, perché lo stadio di coscienza razionale cui è pervenuta ha condotto alla fine di ogni illusione⁵¹.

In questa fase, in buona sostanza, Leopardi sposta la riflessione dagli individui presi singolarmente alla storia dell'umanità nella quale si può riprodurre quanto accede agli individui: l'adolescente è felice perché confidente nel futuro, l'umanità antica è stata felice perché poteva ben fantasticare sulla vita, sulle divinità, sugli accadimenti futuri.

È in questo modo che Leopardi storicizza il suo pessimismo in qualche modo radicalizzandolo.

Più tardi, Leopardi approfondirà questa concezione sull'umanità e considererà che nella vita esistono solo la sofferenza o la noia. Dovunque e in qualunque tempo si sia nati e a qualsivoglia condizione sociale si appartenga, la vita dell'uomo, come ogni altra forma di esistenza, è indice di sofferenza, dalla nascita fino alla morte.

L'uomo non potrà mai raggiungere il piacere, il fine per cui è stato creato, non può dunque che essere infelice.

Si tratta di una ulteriore e più profonda radicalizzazione del suo pensiero: siamo nel cosiddetto pessimismo cosmico.

⁵¹ A livello poetico l'idea che Leopardi ha dell'evoluzione umana si traduce nella poetica delle ricordanze: la poesia consiste cioè, nel riportare alla luce i momenti felici dell'età giovanile, le "illusioni" che hanno cullato la fanciullezza. I ricordi più lontani appaiono sfumati, vaghi, ma capaci di far rivivere l'anima in una realtà emotiva ancora viva e vissuta nel presente. La ricordanza si oppone alla ragione, e dona concretezza alla speranza per il futuro.



La Natura, intesa come forza immanente, è materia e meccanismo ed è rivolta esclusivamente alla propria conservazione, è, perciò indifferente al destino di tutti gli esseri viventi presenti sulla terra.

La differenza tra gli uomini e le altre specie consiste nella circostanza che l'uomo si rende chiaramente conto della propria inconsistenza e limitatezza e perciò la sua sofferenza è maggiore rispetto a quella degli altri esseri⁵².

Nondimeno, proprio nel momento in cui le teorie filosofiche di Leopardi si perfezionano in modo così tragico ed estremo, nelle ultime sue prove si affaccia qualcosa di nuovo, una dimensione sociale che impone la condivisione della tragicità del vivere da mettere in comune con tutti gli esseri, la consapevolezza e, insieme, la socialità, l'idea di opporsi valorosamente e tutti insieme al potere della Natura costruendo quella "social catena" che è in grado di unirli.

È questo il suo ultimo messaggio quello del cosiddetto Leopardi "progressivo", di tale natura è la sua eredità offerta all'arte e alla storia.

⁵² In questo periodo Leopardi affida le sue riflessioni soprattutto a dialoghi filosofici, *Le Operette Morali*, che lo strumento migliore per ammaestrare gli uomini alla verità.



Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, l'interminato
 Spazio di là da quella, e sovrumani
 Silenzii, 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
 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~~^{Infinità} s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Il manoscritto originale de "L'infinito"



Della sedimentazione e della progressiva evoluzione del pensiero leopardiano sono testimonianza i *Canti*⁵³ pubblicati in una prima edizione a Firenze nel 1831, in una seconda, accresciuta e corretta, a Napoli nel 1835⁵⁴.

Nella seconda edizione non viene mutata l'idea del libro in grado di testimoniare l'esperienza intera del poeta, ricomposta in un disegno unitario e compatto, considerando la componente potentemente autobiografica che il poeta racconta.

Le diverse prove poetiche servono per ricomporre le tappe di una riflessione sui temi della sua filosofia, della sua poetica.

Nella storia della letteratura i *Canti* rimangono uno dei rarissimi esempi di libro organico, pensato e progettato come tale, le diverse poesie presenti nel libro sono necessarie per ricomporre una storia, l'evoluzione di un pensiero insieme poetico e filosofico. È chiaro che, riferite queste argomentazioni il pensiero non possa non andare al Canzoniere di Petrarca.

Naturalmente, prescindendo dall'intenzione lirica tra le due opere, ci sono più differenze che similarità. Il testo di Petrarca, come abbiamo avuto modo di affermare in precedenza, vuole essere un romanzo d'amore quello di Leopardi rappresenta una ricerca sui primi e ultimi temi dell'umano. L'identità poetica di Petrarca è quella dell'innamorato che sostanzialmente dialoga con il proprio desiderio, in un movimento pendolare che oscilla senza sosta tra l'anelito al coronamento dell'amore e il desiderio di pace.

Quella di Leopardi è la complessa marcia dell'uomo verso la verità attraverso una dialettica tutta interiore, un rapporto con sé stesso.

Il tema del rapporto dell'io lirico con il sé, in questo caso, configurano un momento, un punto in comune.

⁵³ Il titolo "*Canti*", non significa "canzoni", ma sta ad indicare semplicemente che i testi raccolti sono poesie, a prescindere dalle loro specifiche caratteristiche metriche e stilistiche. Tutto questo ci fa capire e ci indica che lo scopo della raccolta non ha nulla a che fare con qualsivoglia esercizio puramente stilistico.

⁵⁴ In realtà, nel 1845, dopo la morte di Leopardi, sarà pubblicata una terza edizione dell'opera a cura di Antonio Ranieri, con l'aggiunta di due ulteriori poesie, *La ginestra* e *Il tramonto della luna*.

Leopardi, dopo che, per tanto tempo lo sforzo della poesia è apparso essere, la forma nella sua perfezione o, come nel caso del concettismo, la sua intenzionale imperfezione a superamento del modello, ha restituito alla poesia il decoro della tensione etica, della purezza del ragionamento e della riflessione.

L'edizione definitiva comprende 34 testi, suddivisi in cinque grandi momenti, che seguono, per buona parte, i diversi momenti dell'evoluzione del suo pensiero.

Il primo momento è quello delle Canzoni.

Il modello petrarchesco della canzone è qui ampiamente superato: si sente che siamo di fronte a qualcosa di nuovo e, allo stesso tempo, ad una ricerca che è, in questa fase, solo all'inizio. Infatti, le strutture ritmiche sono assai complesse, il lessico è profondamente classico con una ricerca del termine raro o anticheggiante.

Ai temi civili, forse in qualche misura più ingenuamente di maniera, fanno da contraltare quelli filosofici. Nelle Canzoni troviamo le prime considerazioni sull'infelicità dell'uomo moderno, la caduta delle illusioni.

Il secondo momento è quello degli idilli.

A questa altezza troviamo un artista completamente diverso.

Evita l'inarcatura, non cerca la potente figura retorica né il termine prezioso, lo sforzo è quello della semplicità così da permettere al poeta di consegnare senza equivoci il suo messaggio, quello di guardare con chiarezza all'infelicità dell'uomo, portando in sé questa verità.

Il terzo momento, quello dei cosiddetti grandi canti pisano-recanatesi, ci presenta ormai certamente un poeta maturo sovrappiù alla riflessione intorno all'infelicità che è di ora, di prima e di sempre. Prosegue e si dichiara pienamente, in questa fase, la riflessione intorno al pessimismo cosmico, ma con un respiro diverso complice anche il recupero di un potente lirismo che proprio i grandi canti, testimoniano.

L'ampiezza dei componimenti, infatti, e l'affermarsi della canzone libera oltre alle suggestioni che riguardano i temi e le scelte stilistiche che hanno a che fare con la poetica delle ricordanze



rendono questo momento uno dei più studiati e nominati episodi della storia letteraria.

Il momento ulteriore è quello del ciclo di Aspasia che comprende i canti che narrano l'amore del poeta per Fanny Targioni Tozzetti. Questo amore non sarà ricambiato e i componimenti del ciclo rendono conto di una disperazione assoluta e del di qualsiasi ulteriore prospettiva esistenziale.

I Canti che concludono il libro sono noti come i canti napoletani. La dichiarazione che riguarda la transitorietà dell'esistenza umana viene temperata e contrastata dalla consapevolezza che alla inutilità dell'uomo nel cosmo esiste una risposta, è quella della solidarietà tra gli esseri umani uniti contro la Natura in una social catena.

Tutto questo è qui affermato attraverso una ricerca linguistica e metrica sempre più innovative e tese che possono testimoniare della precisione e della accuratezza che hanno per scopo la volontà di restituire nettezza ad un linguaggio che ora si è fatto determinatamente filosofico.

Quale esempio, della stagione poetica leopardiana interrottasi ma non conclusasi con la sua morte proponiamo il testo che è posto a conclusione del ciclo di Aspasia e che ha il valore quindi del suo suggello *A se stesso*.

*Or poserai per sempre,
Stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,
In noi di cari inganni,
non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, né di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Omai disprezza*

*Te, la natura, il brutto
Poter che, ascoso, a comun danno impera,
E l'infinita vanità del tutto.*

Dobbiamo ricordare, prima di tutto, che l'amore, per Leopardi, è la più potente delle illusioni e sarà l'ultima a morire. L'amore è concepito dal poeta come una passione totalizzante che coinvolge l'intera esperienza esistenziale di ogni individuo.

Sarà proprio la potente illusione amorosa che darà al poeta la forza di una sfida estrema alla negatività del mondo, che impone il dovere di una resistenza collettiva al male del mondo. Qui invece riscontriamo la caduta e la fine di ogni illusione.

Notiamo che il componimento, rispetto agli altri canti del ciclo, è molto corto: appena sedici versi. La canzone libera si concentra, perciò, in uno spazio brevissimo rispetto alle grandi canzoni precedenti.

L'inutilità dell'esperienza vissuta, il disinganno doloroso dell'amore provato ma non corrisposto, genera questi versi di estremo pessimismo.

A se stesso ci propone una prova d'artista assolutamente straordinaria che attraverso l'utilizzo di un lessico assai povero e di versi franti che l'utilizzo della paratassi rende musicali ma di una musicalità arrochita dal dolore dell'amore spezzato e dalla resa finale nei confronti della Natura ci mostra la sua volontà di finirla di dire basta.

Nel mentre però questo *cupio dissolvi* si fa largo nel testo, in filigrana, vediamo emergere l'eroismo di una protesta mai urlata, ma disdegnosa e colma di una consapevolezza.

In *A se stesso* troviamo l'espressione di un eroismo lucido, la cui rassegnazione e lo sdegno portano a una chiusura definitiva e totale, che non si spinge più a urlare la propria protesta e il proprio dolore, ma piuttosto conducono a un rifiuto assoluto di guardare negli occhi la verità.

Siamo davanti ad un componimento d'amore in cui mancano sia l'amore sia la donna.

L'uomo è consapevole e colto, non c'è un attacco contro qual-



cuno, manca qualsiasi accento patetico o teso al rimpianto, alla donna non esiste nulla da rimproverare, non ci si lascia andare per commiserazione a nessuno stereotipo, non ci sono colpe da assegnare se non alla Natura, non vediamo nessuna violenza perché vediamo le consapevolezze necessarie per il vivere comune tra uomini, tra uomini e donne.



La condizione della donna nel Novecento



Donne al voto (1946)



Nel corso del Novecento assumono grande vigore e maggiore profondità quelle spinte che abbiamo visto manifestarsi nel secolo precedente e che rivelavano la volontà delle donne di combattere per la loro emancipazione.

Il primo e più significativo oggetto del contendere fu quello della concessione del voto.

Il radicale cambiamento economico, ascrivibile naturalmente alla rivoluzione industriale, iniziato nell'Ottocento prosegue nel Novecento e, come già accennato più volte, l'aumento di scuole unicamente femminili e delle industrie, spinge le donne a pretendere un accesso alla cultura ed una presenza attiva nella società sempre maggiori.

Per la prima volta nella storia si manifesta una vera propria rivoluzione per i diritti delle donne. Infatti, il 10 ottobre 1903 nasce in Inghilterra il movimento chiamato "Women's Social and Political Union"⁵⁵. Questo movimento si fece animatore dell'uguaglianza dei diritti politici e sociali tra uomo e donna attraverso la richiesta del suffragio universale.

Si arrivò nel 1905, attraverso una militanza femminile assai agguerrita, alla promozione di un disegno di legge per il suffragio delle donne che fu fatto cadere in parlamento e non venne più riproposto. Certamente però la questione, complessivamente intesa era stata posta in primo piano.

Dobbiamo osservare il fatto che ormai da qualche secolo, perlomeno a partire dalla prima rivoluzione industriale, le donne svolgevano lavori più o meno pari agli uomini senza considerare le mansioni cui dovevano badare all'interno della famiglia e della casa.

Per queste ragioni la condizione di inferiorità in cui per molti anni avevano vissuto le donne non era sicuramente più accettabile.

L'inizio della Prima Guerra Mondiale, con gli uomini lontani dalla casa e dalla famiglia, permette alle donne di divenire maggiormente attive e presenti nelle fabbriche, sostituendo la mano-

⁵⁵ La guida e l'anima del movimento fu l'attivista Emmeline Pankhurst.

dopera maschile. Si tratta però di una circostanza transitoria dal momento che, una volta conclusosi il conflitto mondiale gli equilibri tornano ad essere quelli prima della guerra.

Nonostante tutto, a partire dai primi anni Dieci del Novecento in molti paesi, non solo europei, seppur con accenti e contrappesi diversi, il diritto di voto viene esteso anche alle donne.

Questa deriva non vale però per i paesi fortemente cattolici dove l'emancipazione si fa attendere.

Lì, infatti, vi era ancora un'idea assai consolidata della donna preposta solo ed esclusivamente al lavoro domestico, alla soddisfazione dei bisogni del marito ed all'educazione dei figli.

Si tratta di paesi ancora legati ad uno schema societario e familiare sorpassato dalla Storia ma, soprattutto profondamente maschilista.

Nel nostro paese, ad esempio, ci accorgiamo che qualcosa di nuovo accade solo nel 1919 con la legge Sacchi⁵⁶.

Il dispositivo giuridico in questione abolisce l'istituto dell'autorizzazione da parte del marito contro cui il movimento femminista, nel corso del tempo, aveva cercato inutilmente di incoraggiare un progetto politico. Questa cancellazione apre la possibilità a molte di accedere liberamente alle professioni e a diversi contesti del mondo del lavoro.

I timidi passi in avanti compiuti su questo versante nei primi anni del Novecento vengono resi inutili dall'avvento del Fascismo. Secondo la visione fascista della società, la donna era un semplice oggetto votato alla riproduzione.

La politica demografica fascista mise in atto perciò numerose iniziative a favore della natalità e della famiglia.

Lo scopo era quello di donare prestigio alla patria mediante l'aumento demografico del paese.

Si contava infatti su una propaganda radicale per spingere la popolazione a procreare il più possibile. Il regime, in questo modo, alimentò l'immagine della donna moglie e madre che si prende cura dei figli e che è l'angelo del focolare.

⁵⁶ Ettore Sacchi, artefice del provvedimento, era ministro di Grazia e Giustizia.



Le donne che lavoravano o studiavano furono ostacolate; da un lato venne reso più complicato il loro accesso all'Università e, dall'altro venne vietata al genere femminile la pratica di determinate professioni che erano considerate prettamente maschili. A disincentivare ulteriormente attività femminili extra casalinghe si poneva il forte taglio di salario, decurtato al minimo rispetto a quello dei colleghi.

La Seconda Guerra Mondiale porta in Italia una presenza molto sentita delle donne nel combattere contro il nazismo ed il fascismo, molte di loro divennero staffette, informatrici e parte attiva e presente nel conflitto.

Una volta terminata la guerra, gli effetti della Resistenza e della Liberazione si esplicitarono come punto di non ritorno per il paese e per la condizione della donna, era impensabile, infatti, ristabilire l'ordine precedente. Il 10 marzo 1946 anche in Italia viene concesso il diritto di voto alle donne.

Si può affermare che la possibilità di voto abbia dato il via ad una serie di riconoscimenti di diritti civili, i quali solo fino a poco tempo prima era impensabile veder riconosciuti ad una donna. Anche in altri paesi europei e oltreoceano, si respira lo stesso clima e le donne si aprono a conoscere un modo di vivere diverso.

L'esperienza della guerra insegnò a tutte che il desiderio di una carriera o di una vita di cui potersi sentire protagoniste è da ora possibile cos come è possibile tornare ad essere mogli e madri sulla base di consapevolezza nuove e diverse anche quelle legate alla coscienza che la strada lungo cui procedere non è conclusa, è ancora lunga ma, d'altra parte il cammino è iniziato ed è ben intrapreso.



L'ultimo *Canzoniere*



Trieste tra il 1910 e il 1915



Nell'ambito della letteratura italiana del Novecento, Saba occupa una posizione singolare.

Si trova, per esempio, al di fuori delle tendenze dominanti della poesia a lui contemporanea che riconosce i suoi maestri in Ungaretti e Montale e che vive, comunque, come centrale l'esperienza dell'ermetismo con il suo portato legato ad un ideale che è quello della poesia pura, lontana da qualsiasi contingenza storica e da ogni occorrenza di tipo autobiografico, innovativa da un punto di vista stilistico e formale.

Inoltre, Saba è lontano dai circoli letterari e dai cenacoli affermati, nasce e vive a Trieste, non proviene direttamente dalla cultura e dalla civiltà cattolica.

Insomma, è un artista fuori dagli schemi anzi lontano da qualsiasi schema. Ci sono, perciò nella sua biografia e nell'espressione della sua arte aspetti che ci riconducono a Leopardi, l'emarginazione del provinciale, la tensione verso una misura ed una cifra del tutto personali, ostinatamente lontane dalle mode, uno sguardo attento e coerente nei confronti della classicità.

Infatti, sin dalle sue prime prove, ci accorgiamo di essere di fronte ad un poeta molto legato alla tradizione, che utilizza forme chiuse come il sonetto o la canzone, che si serve di una lingua dal sapore ottocentesco, che predilige temi di carattere autobiografico cui dà un taglio fortemente realistico.

La poesia si fa in Saba strumento sensibile e utile a comprendere i traumi della propria anima, i dissidi dell'uomo e le origini delle sue nevrosi.

La ricerca interiore, espressa attraverso la semplicità della parola, con un linguaggio familiare, accordato alla musicalità del verso, capace di rappresentare la realtà umana e la vita quotidiana, sono le caratteristiche della sua produzione che inaugura, così, la nuova poesia italiana del Novecento.

La sua prima pubblicazione di versi risale al 1911 ed ebbe un'accoglienza piuttosto fredda. Negli anni successivi seguirono ulteriori pubblicazioni.

Umberto Saba ebbe sempre l'abitudine di organizzare e riorganizzare i materiali frutto della sua produzione poetica cercando

una coerenza interna tra le diverse raccolte che andava producendo, uno tra i risultati di questo lavoro fu la pubblicazione, nel 1921 del *Canzoniere* pubblicato a sue spese in seicento esemplari⁵⁷.

Sono palesi qui le intenzioni dell'autore, dare vita ad una raccolta che in realtà è un racconto autobiografico. In questo senso, ancora una volta, Saba guarda a illustri esempi classici, primo fra tutti Petrarca.

Nella fondamentale edizione del 1945, pubblicata presso l'editore Einaudi, l'autore decide di dividere l'opera in tre volumi, sottoponendo le poesie a un'accurata revisione; molte poesie saranno poi inserite nelle successive edizioni, tra il 1948 e nel 1957, fino a quella postuma del 1961.

Il *Canzoniere* è, come abbiamo detto, la raccolta di una vita che Saba cerca di rappresentare in maniera fedele, lasciando emergere l'evoluzione del suo percorso psicologico ed esistenziale. L'edizione definitiva, pubblicata da Einaudi nel 1965, comprende ventisei sezioni suddivise in tre volumi, all'interno dei quali sono inclusi anche i libri realizzati da Saba negli ultimi anni di vita.

Come abbiamo accennato la lirica di Saba è la restituzione ai lettori di una serie di materiali dai tratti intensamente autobiografici.

Nel *Canzoniere* Saba presenta sé stesso attraverso il racconto in versi della sua vita dall'infanzia, attraversando le diverse età, fino alla vecchiaia. I diversi traumi subiti si compongono e sono in qualche modo superati grazie all'incontro con Lina che diventerà sua moglie ed alla poesia stessa che per Saba assume le caratteristiche di una terapia.

Le difficoltà psichiche non abbandoneranno però il poeta accompagnandolo fino alla sua morte.

Proviamo ora a confrontarci con la sua cifra poetica. La poesia *A mia moglie* è stata una delle sue prime prove e dal 1921 entra a far parte del *Canzoniere*.

⁵⁷ I volumi recavano il nome della casa editrice che era "Libreria Antica e Moderna", la libreria antiquaria aperta da Saba nel 1919.



*Tu sei come una giovane
una bianca pollastra.
Le si arruffano al vento
le piume, il collo china
per bere, e in terra raspa;
ma, nell'andare, ha il lento
tuo passo di regina,
ed incede sull'erba
pettoruta e superba.
È migliore del maschio.
È come sono tutte
le femmine di tutti
i sereni animali
che avvicinano a Dio.
Così, se l'occhio, se il giudizio mio
non m'inganna, fra queste hai le tue uguali,
e in nessun'altra donna.
Quando la sera assonna
le gallinelle,
mettono voci che ricordan quelle,
dolcissime, onde a volte dei tuoi mali
ti quereli, e non sai
che la tua voce ha la soave e triste
musica dei pollai.*

*Tu sei come una gravida
giovenca;
libera ancora e senza
gravezza, anzi festosa;
che, se la lisci, il collo
volge, ove tinge un rosa
tenero la tua carne.
se l'incontri e muggire
l'odi, tanto è quel suono
lamentoso, che l'erba
strappi, per farle un dono.*

*È così che il mio dono
t'offro quando sei triste.*

*Tu sei come una lunga
cagna, che sempre tanta
dolcezza ha negli occhi,
e ferocia nel cuore.
Ai tuoi piedi una santa
sembra, che d'un fervore
indomabile arda,
e così ti riguarda
come il suo Dio e Signore.
Quando in casa o per via
segue, a chi solo tenti
avvicinarsi, i denti
candidissimi scopre.
Ed il suo amore soffre
di gelosia.*

*Tu sei come la pavida
coniglia. Entro l'angusta
gabbia ritta al vederti
s'alza,
e verso te gli orecchi
alti protende e fermi;
che la crusca e i radicchi
tu le porti, di cui
priva in sé si rannicchia,
cerca gli angoli bui.
Chi potrebbe quel cibo
ritoglierle? chi il pelo
che si strappa di dosso,
per aggiungerlo al nido
dove poi partorire?
Chi mai farti soffrire?
Tu sei come la rondine*



*che torna in primavera.
Ma in autunno riparte;
e tu non hai quest'arte.
Tu questo hai della rondine:
le movenze leggere:
questo che a me, che mi sentiva ed era
vecchio, annunciavi un'altra primavera.*

*Tu sei come la provvida
formica. Di lei, quando
escono alla campagna,
parla al bimbo la nonna
che l'accompagna.
E così nella pecchia
ti ritrovo, ed in tutte
le femmine di tutti
i sereni animali
che avvicinano a Dio;
e in nessun'altra donna.*

Nella poesia Saba paragona la moglie ad animali umili, di cui il poeta descrive comportamenti quotidiani. Tutto questo appare come fortemente innovativo rispetto al mondo poetico italiano di quegli anni.

Abbiamo altrove riferito come, dal punto di vista dell'ispirazione e della poetica stessa, Saba rappresenti un artista unico, lontano da ogni moda o cliché. Ne abbiamo proprio qui un illuminante prova.

I sette animali a cui è paragonata la moglie del poeta, nell'ordine la pollastra, la giovenca, la cagna, la coniglia, la rondine, la formica e, infine, l'ape, sono animali mansueti proprio perché non hanno consapevolezza del male di vivere.

Possiamo affermare, che il poeta, testimoniando amore e solidarietà, stia qui dichiarando che l'unicità della moglie, non paragonabile a nessuna altra donna, consista appunto nel fatto che, come gli animali, possiede un'istintività vera e serena.

In sostanza, attraverso le similitudini con i vari animali, Saba celebra la femminilità della donna e la sua naturale vitalità, mostrando una concezione profondamente positiva degli istinti di natura.

Una natura assolutamente non ferina ma riconducibile, quasi leopardianamente alle età dell'uomo che si perdono nel mito.

Il fascino della poesia sta nella sua radicale innovazione rispetto alla tradizione.

Pensiamo ad alcuni passaggi di questo scritto in cui abbiamo visto la donna paragonata agli angeli, trasfigurata nello stilnovismo come certo viatico per il Paradiso.

Siamo molto lontani da quei momenti. Così come siamo molto distanti da dall'ideale di donna raffigurata, secondo il precetto neoplatonico nelle poesie dei petrarchisti, ancora una volta, come tutta avvolta in una dimensione pressoché inattuabile.

Siamo, infine, lontani dalla triade donna, amore, passione che diventa pensiero dominante o morte come in tanta poesia romantica e come abbiamo visto presente anche in Leopardi.

Certo in Saba, lo abbiamo detto la lezione di Leopardi è presente nel linguaggio, in perfetto equilibrio tra l'aulico e il quotidiano, e nella forma metrica che è quella della canzone libera leopardiana.

Con il necessario anticonformismo nei confronti della tradizione, ci troviamo con questa prova di Saba di fronte al superamento di tutti gli stereotipi che abbiamo visto essere costantemente presente, seppur con accenti ed intensità diverse, in tutta la lirica erotica italiana.

Saba è stato in grado, con questa poesia ma anche con altre presenti nel Canzoniere di restituire equilibrio e normalità al rapporto tra uomo e donna, una normalità che è modernità.

Da queste constatazioni che sono vicine all'essere convinzioni, dobbiamo ripartire.



Conclusioni provvisorie



Donne al lavoro in un ufficio postale della Lombardia durante la Prima Guerra Mondiale



Il nostro lavoro si conclude con Saba.

Come abbiamo più volte avuto modo di ricordare le scelte che abbiamo condotto sono state di natura antologica.

È chiaro che avremmo potuto validamente inserire altri autori ed altri testi allo scopo di meglio corroborare le nostre considerazioni⁵⁸.

Non è stato fatto per diverse ragioni alle quali abbiamo variamente accennato. La tirannia dello scarso tempo a disposizione tra queste, ma anche la volontà di non appesantire la trattazione che ha avuto lo scopo, per lo meno nelle intenzioni di partenza, di presentarsi come un primo esempio, come il tentativo di guardare ai temi letterari come potenziali e involontari strumenti per alimentare o mantenere i pregiudizi e gli stereotipi che riguardano gli uomini e le donne.

Mi auguro che si sia presto acquisita l'idea che con questo breve lavoro non abbiamo nutrito alcuna intenzione o volontà di mettere in discussione o criticare il valore di alcuni capolavori letterari che ho preso in considerazione.

Tra i possibili lettori interessati o interessabili al tema ho preso elettivamente in considerazione gli insegnanti, in particolare, quelli delle scuole secondarie di secondo grado. A loro, in questo caso è rivolta l'attenzione.

Per sgombrare il campo da eventuali errate considerazioni che possono insorgere a valle della lettura del testo dico che non intendo assolutamente arrivare a non fare in modo che alcuni autori pur selezionati all'interno delle antologie scolastiche non vengano affrontati e appresi o, addirittura non fatti conoscere: si tratterebbe di presentarsi agli studenti con un approccio antistorico o, peggio, acritico, cose che non restituirebbero lettura a dei professionisti.

Il nostro tentativo è stato un altro.

⁵⁸ Stiamo pensando, per esempio, a uno dei testi che noi personalmente consideriamo tra i più "erotici" della nostra letteratura: la *Digitale purpurea* di Pascoli, un testo che ci presenta l'amore, meglio, la sessualità, come un oscuro mistero, qualcosa da covare in segreto. Si tratta di un'idea in qualche modo aberrante che allontana le donne e gli uomini da un'idea equilibrata intorno ai rapporti anche fisici che possono esserci tra i due sessi.

Abbiamo tentato, e spero di poterlo compiere presto anche con altri, l'impegno di farci consapevoli che anche sui testi più amati, sulle poesie di più e meglio studiate e apprese, sugli autori più ammirati e, da sempre, indimenticabili sono, comunque presenti degli stereotipi non facili da superare, considerando anche che attraverso la lingua, veicolo potentissimo e fondamentale, passa il modo di pensare di un paese.

La consapevolezza intorno alcune questioni è in grado di favorire una meccanica di insegnamento apprendimento meglio tarata su questioni che nella società ma anche nella scuola di oggi, non possono essere eluse.

In ultimo, alcuni chiarimenti sulla forma dei testi qui riportati e proposti. Non ci sono parafrasi sviluppate e proposte con rigore. Non ci sono analisi testuali.

Abbiamo affermato in premessa che i testi non sarebbero stati volutamente presentati con un doveroso apparato critico o con note esplicative.

Si è trattato di una scelta squisitamente intenzionale.

Lo scopo del lavoro, infatti, non era, come già implicitamente chiarito, quello di realizzare una breve contro-antologia poetica, ma quello di provare a seguire un ragionamento e comprendere se e come questo ragionamento era in grado di essere corroborato da testimonianza testuali.

Non volendo cadere in un contesto culturale che, banalmente, si rifà ad un approccio storicistico, dobbiamo comunque, affermare che i diversi sondaggi sui testi che abbiamo effettuato, ci raccontano di un'evoluzione in positivo delle relazioni tra uomo e donna.

È certo che la strada è ancora molto lunga e i passi in avanti possono essere talvolta seguiti da passi indietro, ma ci appare chiaro che un percorso è iniziato e deve essere proseguito.

Questo è l'ammaestramento più importante che abbiamo conseguito attraverso la nostra esperienza.

Speriamo di avere raggiunto il nostro traguardo e lasciamo a chi leggerà il testo un giudizio di merito sullo sforzo compiuto.



Bibliografia¹

Bibliografia

¹ Quella che segue, come abbiamo detto già in altri passaggi, non è una bibliografia completa sulla lirica erotica italiana, non è esaustiva e non ha, tantomeno, alcuna pretesa di scientificità. Si tratta invece di tornare a riferire a mo' di testimonianza di quali libri abbiamo avuto diretto possesso nel momento in cui le pagine che precedono la bibliografia sono state scritte.



AA. VV, *Lirici del Cinquecento*, a cura di Baldacci, L., Longanesi, Milano 1984.

Annunziata, F., S., *Federico II e i Trovatori*, Viella, Roma, 2020.

Antonelli, R., *Seminario romanzo*, Bulzoni, Roma, 1979.

Baldi, G., Giusso, S., Razzetti, M., Zaccaria, G., *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, Paravia, Torino, 1994.

Barberi Squarotti, G., *Letteratura italiana, Lineamenti, Problemi, Autori*, D'Anna, Messina-Firenze, 1985.

Bembo, P., *Prose e rime*, a cura di Dionisotti, C., UTET, Torino, 1960.

Bertolo, B., *Donne del Risorgimento. Le eroine invisibili dell'unità d'Italia*, Ananke, Torino, 2010.

Biasiori, L., *Rinascimento sotterraneo, Inquisizione e popolo nella Firenze del Cinquecento*, Officina Libraria, Roma 2023.

Boezio, S., *Consolazione della Filosofia*, a cura di Luca Obertello, Collana Testi a fronte, Rusconi, Milano, 1996.

Bonifazi, N., *Leopardi. L'immagine antica*, Einaudi, Torino, 1991.

Camera, A., Fabietti, R., *Elementi di storia*, Zanichelli, Milano, 1987.

Cappellano, A., *De amore*, SE, Milano, 2021.

Citati, P., *Leopardi*, Mondadori, Milano 2010.

De Robertis, D., *Il libro della Vita Nuova*, Sansoni, Firenze, 1970.

Dotti, U., *Lo sguardo sul mondo. Introduzione a Leopardi*, Laterza, Roma-Bari 1999.

Ferroni, G., *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi, Milano, 1992.

Fubini, M., *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, La Nuova Italia, Firenze, 1967.

Fuscolillo, G., *Croniche*, a cura di Ciampaglia, N., Nuovi Segnali, Arce, 2008.

Getto, G., Solari, G., Tessari, R., *Introduzione al Novecento*, Minerva Italica, Bergamo, 1989.

Gianni, A., Balestrieri, M., Pasquali, A., *Antologia della letteratura italiana*, D'Anna, Messina-Firenze, 1961.

Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino (1305-1306)*, ed. critica a cura di Delcorno, C., Firenze, Sansoni, 1974.

Giovanni di Pagolo Morelli, *Ricordi: nuova edizione e introduzione storica*, a cura di Tripodi, C., Firenze University Press, Firenze, 2019.

Gorni, G., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, Olschki, Firenze, 1981.

Guglielminetti, M., *Lineamenti di storia della letteratura italiana*, Le Monnier, Firenze, 1980.

Hauser, A. *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1955.

Icardi, M., *Voci di donne umaniste. Dialoghi di Laura Ceresa e Olimpia Fulvia Morata*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2022.

Lavagetto, M., *Per conoscere Saba*, Mondadori, Milano, 1981.

Leopardi, G., *Canti*, Laterza, Roma-Bari, 1984.

Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, a cura di S. Solmi, Mondadori, Milano 1988.

Luporini C., *Leopardi progressivo*, Editori Riuniti, Roma 1992.

Minore, R., *Leopardi. L'infanzia, le città, gli amori*, Rizzoli, Milano 1999.

Orcel, M., *Il suono dell'Infinito*, Liguori Editore, Napoli 1993.

Ortoleva, P., *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, Editori Riuniti, Roma, 1988.

Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, Bologna, Zanichelli, 2011.

Petrarca, F., *Il Canzoniere*, a cura di Contini, G., Einaudi, Torino, 1964.

Petronio, G., *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura*, Palumbo, Palermo, 1964.

Ponchirolì, D., *Lirici del Cinquecento*, Utet, Torino, 1968.



Raimondi, E., *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

Russel, R., *Generi poetici medioevali. Modelli e funzioni letterarie*, SEN, Napoli, 1983.

Saba, U., *Il Canzoniere*, Einaudi, Torino, 1961.

Segre, C., Martignoni, C., *Testi nella storia, La letteratura italiana delle origini al Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1992.

Segre, C., Ossola, C., *Antologia della poesia italiana*, Einaudi, Torino, 1999.

Stampa, G., *Rime*, a cura di Ceriello, C., R., Rizzoli, Milano, 1976.

Tartaro, A., *Leopardi*, Laterza, Roma-Bari, 1978.

Tellini, G., *Leopardi*, Salerno Editore, Roma 2001.

Veneziani, M., *Rovesciare il '68. Pensieri contromano su quarant'anni di conformismo di massa*, Mondadori, Milano, 2008.

Villani, G., *Nuova Cronica*, a cura di Porta, G., Guanda, Parma, 2007.

Vitale, M., *Antologia della letteratura italiana*, Rizzoli, Milano, 1967.

