CAPITOLO

8

Dall'Arcadia all'Illuminismo: il melodramma, Metastasio, il *Caffè*

«Ma se dimostrerò non essere la morte né utile né necessaria, avrò vinto la causa dell'umanità» (Beccaria, Dei delitti e delle pene, cap. XXVIII)

OBIETTIVI

1. Spiegare che cosa fu l'Arcadia e in che senso il suo programma reagisce al Barocco
2. Riconoscere la struttura del melodramma metastasiano (recitativo e aria) e analizzare un'aria e una canzonetta
3. Definire l'Illuminismo, la secolarizzazione e la nascita dell'opinione pubblica
4. Leggere i testi del *Caffè* e di Beccaria riconoscendo tesi, argomenti e tecniche argomentative
5. Collegare le idee di Beccaria alla storia del diritto e alla Costituzione italiana
6. Ricostruire il dibattito settecentesco sulla lingua: la Crusca, il *Caffè*, Cesarotti

INDICE DEL CAPITOLO

8.1 L'Arcadia e la cultura del primo Settecento 2
8.2 Il melodramma e Pietro Metastasio 5
8.3 L'Illuminismo in Europa 13
8.4 L'Illuminismo in Italia: Milano e Napoli 15
8.5 La lingua nel Settecento 22

Italiano 4 · Parte III · Il Settecento: Arcadia, Illuminismo, teatro · versione 1.0
Capitolo 8: Dall'Arcadia all'Illuminismo: il melodramma, Metastasio, il Caffè · pagine 255–284 del volume completo · estratto per lo studio

Roma, 5 ottobre 1690. In un giardino sul colle del Gianicolo quattordici letterati si danno un nome da pastore greco e fondano un'accademia che si chiama come una regione montuosa del Peloponneso, l'Arcadia. Settantaquattro anni dopo, a Milano, un gruppo di giovani nobili che si fa chiamare per scherzo «Accademia dei Pugni» pubblica un giornale intitolato a una bevanda, *Il Caffè*, e uno di loro, Cesare Beccaria, stampa senza firma un libretto di poco più di cento pagine che chiede di abolire la tortura e la pena di morte. Fra questi due momenti la cultura italiana cambia volto: dai pastori in parrucca si passa agli intellettuali che vogliono riformare le leggi, l'economia, la lingua.

Questo capitolo racconta quel cambiamento. Non è una storia di rotture improvvise: l'Arcadia, che pure sembra un gioco di società, nasce da un'esigenza di ordine e di chiarezza che è già razionalistica; il melodramma di Pietro Metastasio, lo spettacolo più amato del secolo, mette in scena eroi che scelgono il dovere contro la passione, cioè la ragione contro l'istinto. L'**Illuminismo** porta questa fiducia nella ragione fuori dai salotti e dai teatri, dentro la vita pubblica: le carceri, i tribunali, i mercati, le scuole.

Studiare questo passaggio significa anche incontrare per la prima volta una prosa che non vuole commuovere né stupire, ma **convincere**: quella dei giornalisti del *Caffè* e di Beccaria. Le tecniche dell'argomentazione che hai imparato a riconoscere in Galileo (capitolo 4) diventano qui strumenti di battaglia civile, e serviranno a te nel laboratorio di scrittura (capitolo 16).

8.1 L'Arcadia e la cultura del primo Settecento

La Figura 8.1 mette in fila, su un asse proporzionale, i fatti di questo capitolo: in alto quelli italiani, in basso quelli europei. Si vede subito che il secolo ha due metà diverse. Nella prima dominano l'Arcadia, il melodramma e il pensiero di due grandi eruditi, Muratori e Vico; nella seconda, dalla metà del secolo, arrivano dalla Francia l'*Encyclopédie* e le idee dei *philosophes*, e in Italia nascono il *Caffè* e il libro di Beccaria.

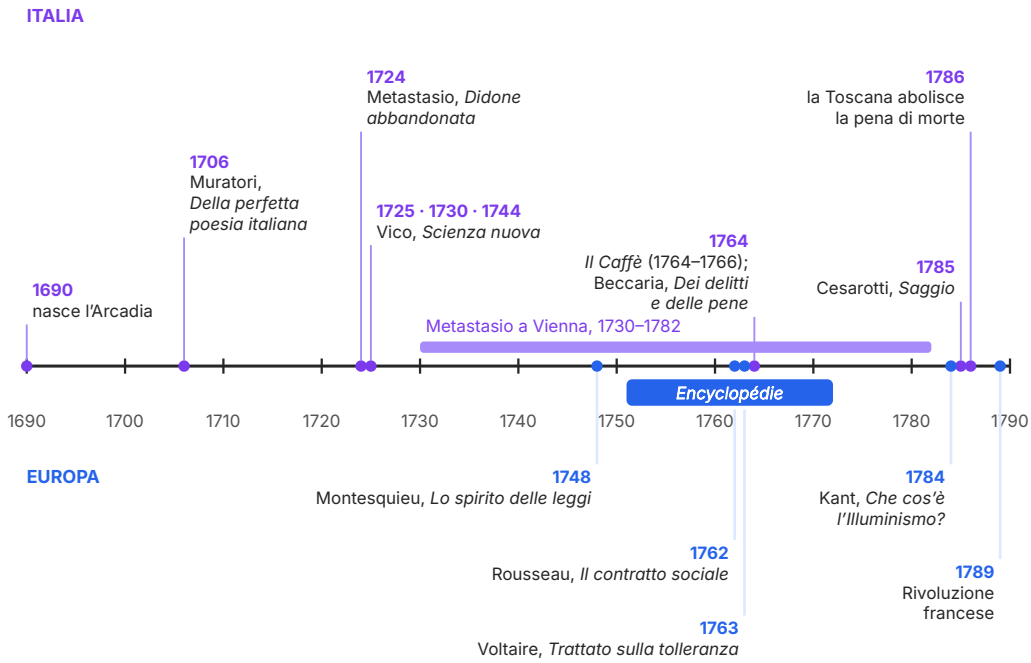


Figura 8.1 Dall'Arcadia alla Rivoluzione francese, 1690–1790 (asse del tempo proporzionale: una divisione = dieci anni). In alto i fatti italiani, in basso quelli europei; le barre indicano una durata (gli anni viennesi di Metastasio e la pubblicazione dell'*Encyclopédie*).

8.1.1 Una repubblica di pastori

L'**Arcadia** fu fondata a Roma il **5 ottobre 1690** da un gruppo di letterati che si erano riuniti fino all'anno prima intorno a Cristina di Svezia, la regina che aveva abdicato al trono, si era convertita al cattolicesimo e viveva a Roma, protettrice di artisti e di dotti. Morta Cristina (1689), i suoi amici diedero vita a una nuova accademia e la dedicarono alla sua memoria. Tra i fondatori c'erano **Giovan Mario Crescimbeni**, che ne fu il primo «custode» per quasi quarant'anni, e il giurista calabrese **Gian Vincenzo Gravina**.

Il nome rimanda all'Arcadia dei poeti antichi. La poesia dei pastori era nata con il greco Teocrito, che ambientava i suoi *Idilli* soprattutto in Sicilia; fu Virgilio, nelle *Bucoliche*, a fare dell'Arcadia, una regione montuosa e povera del Peloponneso, il paesaggio ideale di pastori che cantano e si sfidano in gare di poesia. Gli accademici presero tutti un **nome pastorale** (Crescimbeni era Alfesibeo Cario, con il nome di un pastore delle *Bucoliche*; Metastasio sarà Artino Corasio), adottarono come emblema la siringa, il flauto a canne del dio Pan, e scelsero come protettore Gesù Bambino. Dal 1726 si riunirono all'aperto nel *Bosco Parrasio*, un giardino a terrazze sul Gianicolo. Nel giro di pochi anni l'accademia ebbe «colonie» in quasi tutte le città italiane: fu la prima istituzione letteraria davvero nazionale, in un'Italia divisa in molti Stati.

Che cosa teneva insieme centinaia di poeti, abati, nobili e qualche donna (l'Arcadia accoglieva anche le poetesse)? Una finzione condivisa e un programma. La finzione pastorale era un modo di sottrarsi per qualche ora alle gerarchie sociali: nel bosco si era tutti pastori, uguali davanti alla poesia. Il programma era una **reazione al Barocco**.

8.1.2 Contro il Barocco: chiarezza e buon gusto

Ricordi la poetica della meraviglia di Marino e il gusto per la metafora ardita (capitolo 3). Agli arcadi quella poesia sembrava ormai un eccesso: troppo ingegno, troppo ornamento, troppo poco senso. Contro di essa proposero il **buon gusto**, cioè la capacità di distinguere il bello dal falso brillante, e la **naturalezza**: immagini semplici, sintassi chiara, sentimenti misurati. I modelli furono Petrarca e i lirici del Cinquecento, e per la poesia leggera Gabriello Chiabrera, che già all'inizio del Seicento aveva scritto canzonette sul modello dei lirici greci, soprattutto delle odi attribuite ad Anacreonte.

La forma prediletta dell'Arcadia è la **canzonetta**: un componimento di strofe brevi, fatte di versi corti (settenari, ottonari, quinari), con rime facili e frequenti e spesso un verso tronco in chiusa di strofa. È poesia che si potrebbe cantare, e infatti molte canzonette furono messe in musica; la musicalità è il tratto che il gusto arcadico apprezza di più. Ne scrissero molti; il più apprezzato, prima di Metastasio, fu il romano Paolo Rolli, che visse a lungo a Londra e scrisse anche libretti per Händel.

Il giudizio sull'Arcadia è stato a lungo severo: poesia di maniera, pastorelle di carta, evasione dalla realtà. In parte è vero: la produzione arcadica è immensa e in gran parte ripetitiva. Ma oggi gli storici riconoscono che il suo programma di chiarezza e di semplificazione preparò il terreno a ciò che venne dopo: la lingua limpida di Metastasio, la poesia civile di Parini (capitolo 10), perfino il gusto neoclassico per la misura (capitolo 12).

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **«Arcadia» non vuol dire soltanto evasione.** È sbagliato presentare l'Arcadia come un rifiuto della ragione o come un gioco frivolo e basta. Il suo programma è *razionalistico*: la poesia deve essere chiara, ordinata, verosimile, e il cattivo gusto barocco è condannato proprio perché irragionevole. Frivola è spesso la materia (amori di pastori, piccole galanterie), non l'idea di letteratura che sta dietro. Proprio questa idea di chiarezza rende possibile il passaggio, nella seconda metà del secolo, a una letteratura «utile».

8.1.3 La ragione dietro la poesia: Muratori e Vico

Il programma arcadico ha un fondamento teorico nelle opere di due grandi eruditi. Il modenese **Ludovico Antonio Muratori** (1672–1750), sacerdote e bibliotecario dei duchi d'Este, è soprattutto uno storico: raccolse e pubblicò le fonti medievali della storia d'Italia con un rigore critico nuovo. Nel trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706) sostenne che la poesia nasce dall'accordo

tra la **fantasia**, che produce le immagini, e il **giudizio**, cioè la ragione, che le controlla: quando la fantasia lavora da sola si hanno i deliri del Seicento, quando lavora sotto la guida del giudizio si ha la vera poesia, che diletta e insieme insegna il vero.

Ben più originale è il napoletano **Giambattista Vico** (1668–1744), che insegnò retorica all'università di Napoli e pubblicò la sua opera maggiore, la *Scienza nuova*, in tre redazioni (1725, 1730, 1744). Vico va controcorrente rispetto al razionalismo di Cartesio: la vera conoscenza, sostiene, è quella di ciò che si è fatto (*verum ipsum factum*, «il vero è ciò che è stato fatto»), e poiché la storia è fatta dagli uomini, l'uomo può conoscere la storia meglio della natura. Nella storia di ogni popolo Vico distingue tre età: degli dèi, degli eroi e degli uomini. I primi uomini, dominati dai sensi e dalla fantasia, non ragionavano per concetti ma per immagini: erano, dice Vico, «poeti» per natura, e la poesia è la loro prima forma di sapere. Per questo la poesia non è un ornamento della ragione, ma una forma di conoscenza autonoma, più antica della filosofia.

COLLEGAMENTI

Filosofia · Vico contro Cartesio. Quest'anno in Filosofia studi il «cogito» di Cartesio e il suo metodo: accettare come vero solo ciò che è chiaro e distinto, sul modello della matematica. Vico obietta che questo criterio lascia fuori proprio ciò che più riguarda l'uomo: il linguaggio, i miti, il diritto, la poesia, che sono creazioni storiche e si capiscono ricostruendone la nascita. È un'idea che avrà grande fortuna nell'età romantica (capitolo 14), quando molti leggeranno la *Scienza nuova* come una scoperta della storicità della cultura. Nel Settecento, invece, Vico fu poco letto fuori da Napoli.

8.2 Il melodramma e Pietro Metastasio

8.2.1 La nascita dell'opera

Il **melodramma**, o opera in musica, è uno spettacolo teatrale in cui il testo è interamente cantato. Nacque a Firenze alla fine del Cinquecento, nelle discussioni di un gruppo di nobili, letterati e musicisti che si riunivano in casa del conte Giovanni de' Bardi, la **Camerata de' Bardi**; ne faceva parte anche Vincenzo Galilei, liutista e padre di Galileo (capitolo 4). Il loro sogno era far rivivere la tragedia greca. **Credevano** che gli attori antichi cantassero il testo dall'inizio alla fine, e cercarono un canto che lasciasse capire ogni parola, il «recitar cantando». Era un'ipotesi del loro tempo, non un fatto: come sai dallo studio della tragedia attica (*Italiano 2*, cap. 10) e come vedi quest'anno leggendo i tragici in Greco, erano cantate le parti liriche, cioè i canti del coro e alcuni canti degli attori, mentre i dialoghi in trimetri giambici erano in gran parte recitati. Da un'idea sbagliata dell'antico nacque così un genere moderno. Il primo melodramma di cui ci resta la musica è l'*Euridice* di Jacopo Peri su testo di Ottavio Rinuccini, rappresentata a Firenze nel **1600** per le nozze di Maria de' Medici con il re di Francia Enrico IV. Il primo capolavoro del genere è l'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, rappresentato a **Mantova nel 1607**.

Nato nelle corti, il melodramma conquistò presto il pubblico pagante: nel **1637** a Venezia aprì il Teatro San Cassiano, il primo teatro d'opera con biglietto d'ingresso, e in pochi decenni la città ne ebbe molti. Per tutto il Seicento l'opera fu lo spettacolo barocco per eccellenza: trame intricatissime, personaggi comici accanto a quelli tragici, macchine sceniche, mostri, voli. Il testo poetico, il **libretto** (chiamato così dal piccolo formato in cui si vendeva agli spettatori), contava sempre meno rispetto alla musica e alla bravura dei cantanti. Fu contro questo disordine che, all'inizio del Settecento, alcuni letterati vicini all'Arcadia, primo fra tutti il veneziano Apostolo Zeno, proposero una **riforma**: meno personaggi, niente scene comiche, una trama tragica coerente, una lingua dignitosa.

8.2.2 Pietro Metastasio: dalla Roma dell'Arcadia alla corte di Vienna

Fu Metastasio a portare questa riforma alla perfezione. Pietro Trapassi nacque a **Roma il 3 gennaio 1698** da una famiglia modesta. Ancora bambino, improvvisava versi per strada; lo notò Gravina, che lo prese con sé, lo fece studiare e gli cambiò il cognome in **Metastasio**, traducendolo in greco (μετάστασις, *metástasis*, significa appunto «spostamento, trapasso»). Morto Gravina (1718), il giovane si trasferì a Napoli, dove conobbe la cantante Marianna Bulgarelli, detta la Romanina, che lo incoraggiò a scrivere per il teatro. Il primo successo fu la *Didone abbandonata*, rappresentata a Napoli nel **1724**: la storia di Didone ed Enea del quarto libro dell'*Eneide*, che leggi quest'anno in Latino, ridotta a un conflitto tra l'amore e il dovere.

Nel **1730** Metastasio fu chiamato a Vienna come **poeta cesareo**, cioè poeta ufficiale della corte imperiale degli Asburgo, al posto di Apostolo Zeno. Rimase a Vienna più di cinquant'anni, fino alla morte (**12 aprile 1782**), stipendiato dall'imperatore, scrivendo libretti per le feste di corte e per i teatri: *Olimpiade* (1733), *La clemenza di Tito* (1734), *Attilio Regolo* (scritto nel 1740, ma rappresentato solo nel 1750, a Dresda) e molti altri (l'*Artaserse*, invece, andò in scena a Roma all'inizio del 1730, poco prima della partenza). È un caso esemplare della condizione dell'intellettuale nel primo Settecento: un letterato italiano che lavora per una corte straniera, in una lingua, l'italiano, che a Vienna era la lingua della musica e dello spettacolo.

I suoi drammi ebbero una fortuna che oggi è difficile immaginare: molti libretti furono musicati decine di volte, da compositori diversi, e rappresentati in tutta Europa, da Lisbona a San Pietroburgo. Per molti europei del Settecento l'italiano letterario fu, prima di tutto, la lingua di Metastasio.

8.2.3 La riforma del dramma per musica

Che cosa fa di un dramma di Metastasio un modello? Anzitutto la **struttura**: tre atti, sei o sette personaggi, un'azione unica e coerente tratta in genere dalla storia antica; scompaiono i personaggi comici e le macchine spettacolari. Poi i **temi**: al centro c'è quasi sempre un conflitto tra l'amore e il dovere, tra la passione privata e la ragione di Stato, spesso risolto da un gesto di generosità o di clemenza del sovrano. È una morale che piaceva alle corti dell'assolutismo: il buon re è quello che sa vincere sé stesso.

COLLEGAMENTI

Latino · Attilio Regolo, da Orazio a Metastasio. Durante la prima guerra punica Marco Atilio Regolo, console l'anno prima, fu fatto prigioniero dai Cartaginesi (255 a.C.). Secondo la tradizione romana, i nemici lo mandarono a Roma a trattare lo scambio dei prigionieri, dopo avergli fatto giurare che sarebbe tornato se non avesse ottenuto nulla; Regolo convinse invece il senato a rifiutare e ripartì per Cartagine, dove lo attendeva la morte. La vicenda era narrata anche da Livio nel libro XVIII, oggi perduto (ne resta il riassunto delle *Periochae*); ma il racconto più celebre è quello di Orazio, in una delle odi «romane» (*Carmina* III 5): Regolo parla contro il riscatto, allontana da sé la moglie e i figli e si avvia al supplizio con la calma di chi parte per la sua villa di campagna. Nell'«Argomento» premesso al dramma Metastasio indica lui stesso le sue fonti («Appiano, Zonara, Cicerone, Orazio ed altri») e riprende il quadro oraziano: Regolo riparte «fra le lagrime de' figli, fra le preghiere de' congiunti». È il conflitto metastasiano per eccellenza, gli affetti privati contro il dovere verso la patria, trovato già pronto in un poeta latino. Confronta: che cosa aggiunge il melodramma, che ha bisogno di una trama, al ritratto di un solo gesto che dà l'ode?

Infine la **forma**, che conviene conoscere bene perché resterà la struttura dell'opera italiana fino all'Ottocento. Ogni scena alterna due parti diverse, che la Figura 8.2 confronta su un esempio. Il **recitativo** è la parte dialogata, in cui l'azione va avanti: i personaggi si informano, discutono, decidono. È scritto in versi sciolti, cioè in endecasillabi e settenari alternati liberamente e quasi senza rime, ed era cantato su una melodia vicina al parlato, accompagnata da pochi strumenti. L'**aria** è invece il momento lirico: alla fine della scena un personaggio, rimasto solo o sul punto di uscire, esprime in una o due strofe brevi e regolari di versi corti il sentimento che lo domina. Il tempo dell'azione si ferma; la musica si fa piena e il cantante mostra tutta la sua bravura. Dopo l'aria, di regola, il personaggio esce di scena.

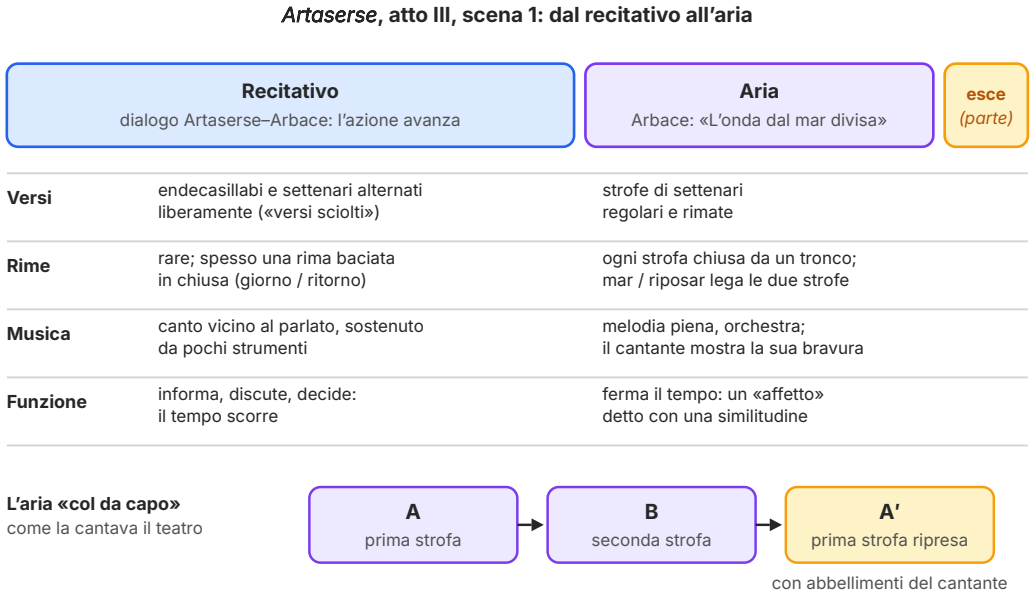


Figura 8.2 Come è costruita una scena del melodramma metastasiano: il recitativo fa avanzare l'azione, l'aria la ferma su un sentimento. L'esempio è la scena che leggerai più avanti (*Artaserse*, atto III, scena 1). In basso, la forma con cui l'aria veniva di solito cantata: le due strofe, poi di nuovo la prima («da capo»).

Molte arie di Metastasio sono costruite su una similitudine: il personaggio si paragona a una nave nella tempesta, a un fiume, a una tortora, a un fiore. Sono le **arie di paragone**, e il loro successo dipende da questo: l'immagine è semplice, universale, facile da cantare e da ricordare, e la si può staccare dal dramma come una piccola poesia autonoma. Molte arie metastasiane circolarono così, cantate e citate da tutti, come oggi le canzoni.

8.2.4 Lettura: «L'onda dal mar divisa» (*Artaserse*, III 1)

Nell'*Artaserse* (1730) il giovane Arbace è accusato di avere ucciso il re di Persia Serse; in realtà l'assassino è suo padre, Artabano, e Arbace tace per non accusarlo. All'inizio dell'atto III il nuovo re Artaserse, figlio di Serse e amico fraterno di Arbace, scende di nascosto nella fortezza in cui l'amico è prigioniero e lo libera, pregandolo di fuggire in un altro regno. Arbace obbedisce: nelle ultime battute del recitativo augura al re lunghi anni felici, poi canta l'aria di congedo. La scena è nella Figura 8.2; il testo segue l'edizione delle *Opere* curata da Fausto Nicolini (Laterza, 1913).

Arbace. Ubbidisco al mio re. Possa una volta
esserti grato Arbace. Ascolti intanto
il cielo i voti miei:
regni Artaserse, e gli anni

del suo regno felice
distinguano i trionfi; allori e palme
tutto il mondo vassallo a lui raccolga;
lentamente ravvolga
i suoi giorni la Parca; e resti a lui
quella pace ch'io perdo,
che non spero trovar fino a quel giorno
che alla patria e all'amico io non ritorno.

(Metastasio, *Artaserse*, atto III, scena 1)

In italiano di oggi: «Obbedisco al mio re. Possa Arbace, un giorno, dimostrarti la sua gratitudine. Intanto il cielo ascolti i miei voti: regni Artaserse, e ogni anno del suo regno felice sia segnato da trionfi; tutto il mondo, a lui sottomesso, gli offra allori e palme [i simboli della vittoria]; la Parca [la dea che fila la vita] avvolga lentamente il filo dei suoi giorni; e a lui resti quella pace che io perdo, e che non spero di ritrovare finché non tornerò alla patria e all'amico». Subito dopo, Arbace canta l'aria.

Tabella 8.1 Metastasio, *Artaserse*, atto III, scena 1: l'aria di Arbace. Testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
L'onda dal mar divisa bagna la valle e 'l monte; va passeggiera in fiume, va prigioniera in fonte; mormora sempre e geme, fin che non torna al mar:	L'acqua, separata dal mare, bagna la valle e il monte; scorre di passaggio nei fiumi, sta prigioniera nelle sorgenti; mormora sempre e si lamenta, finché non torna al mare:
al mar, dov'ella nacque, dove acquistò gli umori, dove da' lunghi errori spera di riposar. *(parte)*	al mare, dove è nata, dove ha preso le sue acque [gli *umori*, i liquidi], dove spera di riposare dopo il lungo vagare [gli *errori*, dal latino *errare*, «vagare»]. *(Esce di scena.)*

Guida alla lettura

Comprensione. Il recitativo e l'aria dicono la stessa cosa in due modi. Nel recitativo Arbace parla al re: lo ringrazia, gli augura un regno lungo e glorioso e, nei due versi finali, rivela il proprio stato d'animo, la pace perduta che ritroverà solo tornando «alla patria e all'amico». L'aria trasforma questo pensiero in un'immagine: Arbace è come l'acqua che, separata dal mare, scorre inquieta tra valli e monti e non trova pace finché non torna al luogo da cui è nata.

Analisi. L'aria è un'**aria di paragone**, ma il secondo termine del paragone non è mai detto: Arbace non dice «io sono come l'onda»; il pubblico, che conosce la situazione, lo capisce da sé. È una **similitudine implicita**, che si avvicina all'allegoria. Il lessico è facile e musicale; due parole sono latinismi che il lettore colto del Settecento sentiva come eleganti: *umori* (le acque) ed

errori (i vagabondaggi, con un gioco sul doppio senso di «sbaglio»). Le due strofe sono legate da un'**anadiplosi**: la parola che chiude la prima, *mar*, apre la seconda («al mar, dov'ella nacque»). L'anafora di *va* e poi di *dove* scandisce il movimento dell'acqua, mentre le coppie antitetiche (*valle / monte*, *passeggiera / prigioniera*, *fiume / fonte*) riassumono tutti gli stati possibili dell'acqua lontana dal mare.

Metrica. L'aria è formata da due strofe di settenari, una di sei e una di quattro versi; ciascuna si chiude con un verso tronco, e i due tronchi rimano tra loro (*mar / riposar*), saldando le strofe. La Figura 8.3 scompone ogni verso nelle sue sillabe metriche. Il recitativo, invece, alterna endecasillabi e settenari senza schema fisso e quasi senza rime: oltre a *raccolga / ravvolga*, rima soltanto la coppia finale, *giorno / ritorno*, che segnala che il recitativo sta per chiudersi.

Interpretazione. La patria e l'amico, per Arbace, sono il «mare» da cui viene: la sua identità. L'aria trasforma così una situazione particolare (un innocente costretto all'esilio per salvare il padre) in un sentimento universale, la nostalgia di chi è lontano da casa, che ogni spettatore poteva riconoscere come proprio. È la grande abilità di Metastasio: costruire drammi pieni di intrecci complicati, e poi distillarne nelle arie pochi affetti semplici, detti con parole che tutti capiscono. Non stupisce che i versi dell'*Artaserse* fossero cantati e citati ovunque.

«L'onda dal mar divisa»: dieci settenari in due strofe

	1	2	3	4	5	6	7	rima
v. 1	L'on	da	dal	mar	di	**vi**	sa	x
v. 2	ba	gna	la	val	le_e 'l	**mon**	te	a
v. 3	va	pas	seg	gie	ra_in	**fiu**	me	x
v. 4	va	pri	gio	nie	ra_in	**fon**	te	a
v. 5	mor	mo	ra	sem	pre_e	**ge**	me	x
v. 6	fin	che	non	tor	na_al	**mar**	(+1)	b′
v. 7	al	mar,	do	v'el	la	**nac**	que	x
v. 8	do	ve_ac	qui	stò	gli_u	**mo**	ri	c
v. 9	do	ve	da'	lun	ghi_er	**ro**	ri	c
v. 10	spe	ra	di	ri	po	**sar**	(+1)	b′

sesta sillaba: l'accento fisso del settenario

sinalefe (_): due vocali in una sillaba

verso tronco: finisce sull'accento e vale una sillaba in più

schema: x a x a x b′ · x c c b′

Figura 8.3 Lo schema metrico di «L'onda dal mar divisa»: ogni casella è una sillaba metrica. In tutti i versi l'accento principale cade sulla sesta sillaba; i versi tronchi (6 e 10) finiscono sull'accento e si contano con una sillaba in più. Nello schema delle rime le lettere minuscole indicano versi più brevi dell'endecasillabo, *x* un verso senza rima e l'apice (′) un verso tronco.

DA RICORDARE

Come si scrive uno schema metrico. In questo volume gli schemi delle rime seguono una convenzione fissa: la **lettera maiuscola** indica un endecasillabo, la **minuscola** un verso più breve; **x** indica un verso che non rima con nessun altro; l'apice **′** dopo la lettera indica un verso **tronco** (che finisce con una parola accentata sull'ultima sillaba, come *mar*, *pietà*). Così l'aria di Arbace si scrive **x a x a x b′ · x c c b′**, e la prima strofa della *Libertà* **a b b c′ a d d c′**. Nel contare le sillabe di un verso tronco se ne aggiunge una: «fin che non torna al mar» ha sei sillabe, ma è un settenario.

8.2.5 Lettura: *La libertà*

Metastasio scrisse anche liriche autonome, soprattutto canzonette. La più famosa è *La libertà*, dedicata a una Nice (nome pastorale di una donna amata, secondo la convenzione arcadica), composta a Vienna nel 1733, molte volte messa in musica e tradotta in varie lingue. Il poeta, liberato da un amore che lo faceva soffrire, si dichiara finalmente indifferente: ma lo dice con tanta insistenza che il lettore comincia a dubitarne. Leggiamo le prime tre strofe (su tredici), di otto settenari ciascuna.

Tabella 8.2 Metastasio, *La libertà*, strofe 1–3: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Grazie agl'inganni tuoi, al fin respiro, o Nice, al fin d'un infelice ebber gli dèi pietà: sento da' lacci suoi, sento che l'alma è sciolta; non sogno questa volta, non sogno libertà.	Grazie ai tuoi inganni, Nice, finalmente respiro; finalmente gli dèi hanno avuto pietà di un infelice: sento che l'anima è sciolta dai suoi lacci [quelli dell'amore che la teneva prigioniera]; questa volta non sogno, la libertà non è un sogno.
Mancò l'antico ardore, e son tranquillo a segno, che in me non trova sdegno per mascherarsi Amor. Non cangio più colore quando il tuo nome ascolto; quando ti miro in volto più non mi batte il cor.	L'antica passione si è spenta, e sono tranquillo a tal punto che Amore non trova in me neppure lo sdegno dietro cui nascondersi [chi ama ancora spesso si mostra sdegnato]. Non cambio più colore quando sento il tuo nome; quando ti guardo in volto, il cuore non mi batte più.

Sogno, ma te non miro sempre ne' sogni miei; mi desto, e tu non sei il primo mio pensier. 20 Lungi da te m'aggiro senza bramarti mai; son teco, e non mi fai né pena né piacer.	Sogno, ma non vedo sempre te nei miei sogni; mi sveglio, e non sei il mio primo pensiero. Mi muovo lontano da te senza mai desiderarti; sto con te, e non mi dai né dolore né piacere.

Guida alla lettura

Comprensione. Il tema è l'**indifferenza** ritrovata dopo un amore infelice. L'io elenca i segni della guarigione, uno dopo l'altro, rovesciando i sintomi tradizionali dell'innamoramento della lirica petrarchesca: non arrossisce più al nome di lei, il cuore non batte più quando la guarda, lei non è più il primo pensiero del mattino.

Analisi. La strofa è di otto settenari, con lo schema **a b b c′ a d d c′**: due metà di quattro versi, ciascuna chiusa da un tronco, e i due tronchi rimano tra loro (*pietà / libertà*, *Amor / cor*, *pensier / piacer*). La sintassi è semplicissima: frasi brevi, quasi sempre coordinate, che coincidono con il verso o con la coppia di versi. Le **anafore** (*al fin… al fin*; *sento… sento*; *non sogno… non sogno*; *quando… quando*) e le **antitesi** (*sogno / mi desto*; *lungi da te / son teco*; *pena / piacer*) danno alla canzonetta il ritmo di una cantilena.

Interpretazione. La canzonetta è un piccolo capolavoro di **ambiguità**. Chi è davvero guarito non ha bisogno di ripeterlo per tredici strofe: il continuo ritorno sul nome di Nice tradisce che il poeta non l'ha affatto dimenticata, e la dichiarazione di libertà diventa una velata confessione. Metastasio lo sa benissimo: più avanti il poeta stesso ammette che Nice non crede spento in lui «l'incendio antico», proprio perché egli ne parla tanto, e si giustifica dicendo che chi è scampato a un pericolo ama raccontarlo. Il tono è leggero, galante, sorridente, lontanissimo dalla sofferenza di Petrarca: è la misura arcadica, che preferisce la grazia all'intensità. Molti lettori del Settecento conoscevano a memoria questi versi.

ESEMPIO SVOLTO

Scandire un settenario tronco. Scandisci il verso 4 della *Libertà*, «ebber gli dèi pietà», e spiega perché è un settenario.

Svolgimento. 1) Dividiamo in sillabe: eb-ber-gli-dèi-pie-tà. *Dèi* è una sola sillaba (dittongo), come *pie-* in *pietà*. 2) Contiamo: le sillabe sono 6. 3) L'ultima parola, *pietà*, è tronca (accento sull'ultima sillaba): per convenzione si aggiunge una sillaba. Totale: 7. 4) L'accento principale cade sulla sesta sillaba (*-tà*), come in ogni settenario. Il verso è dunque un **settenario tronco**; nello schema della strofa si segna con l'apice (c′).

Attenzione. Non c'è sinalefe tra *ebber* e *gli* (la prima parola finisce per consonante): le sinalefi si cercano solo dove una vocale finale incontra una vocale iniziale.

COLLEGAMENTI

Musica · Un libretto, molte opere. Nel Settecento il testo di un melodramma non apparteneva a un solo compositore: lo stesso libretto veniva musicato di nuovo per ogni teatro. L'*Olimpiade* di Metastasio fu messa in musica da Antonio Vivaldi (Venezia, 1734) e da Giovanni Battista Pergolesi (Roma, 1735), e poi da decine di altri. Fra gli ultimi grandi compositori che lavorarono su un libretto metastasiano c'è Wolfgang Amadeus Mozart: *La clemenza di Tito* (Praga, 1791), su un adattamento del testo del 1734. Se ascolti un'aria del Settecento, fai attenzione al «da capo»: quando torna la prima strofa, il cantante la abbellisce con variazioni sue. Il recitativo, invece, è spesso accompagnato soltanto dal clavicembalo.

8.3 L'Illuminismo in Europa

8.3.1 La ragione come luce

Nella seconda metà del secolo la parola che domina il dibattito europeo è un'immagine di luce: *Lumières* in francese, *Enlightenment* in inglese, *Aufklärung* in tedesco, «Lumi» in italiano. L'**Illuminismo** è il movimento culturale che, tra la fine del Seicento e la fine del Settecento, si propone di rischiarare con la luce della ragione ogni campo della vita umana, liberandola dai pregiudizi, dalla superstizione e dall'autorità non giustificata. Non è una scuola con un capo e un programma unico, ma un clima comune, che unisce filosofi, scienziati, economisti, giuristi e scrittori di tutta Europa.

La definizione più famosa la diede il filosofo tedesco Immanuel Kant in un breve scritto del 1784, intitolato *Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?*: l'Illuminismo è l'uscita dell'uomo da uno stato di minorità di cui è egli stesso colpevole, perché non dipende da mancanza di intelligenza, ma da mancanza di coraggio nel servirsene senza la guida di un altro. Il motto che Kant propone è preso da Orazio (*Epistole* I 2, 40): *sapere aude*, «abbi il coraggio di sapere» (trad. della redazione).

Il modello di questa ragione è quello della **scienza nuova** del Seicento: Galileo e soprattutto Newton, che aveva spiegato con poche leggi matematiche il moto dei pianeti e la caduta dei gravi (capitolo 4). Se la natura obbedisce a leggi semplici che l'uomo può scoprire, perché non dovrebbero esistere leggi altrettanto razionali per la società, l'economia, la politica? Gli illuministi applicano alla vita sociale lo stesso metodo: osservare, criticare, sperimentare, riformare.

8.3.2 Tre voci francesi e l'*Encyclopédie*

Il centro del movimento è Parigi. Fra i suoi protagonisti, tre nomi bastano a dare l'idea dei temi principali. **Montesquieu**, nello *Spirito delle leggi* (1748), confronta le costituzioni dei diversi popoli e sostiene che la libertà è garantita solo se i tre poteri (legislativo, esecutivo e giudiziario) sono divisi e si controllano a vicenda: è il principio della **separazione dei poteri**, che ritroverai

in ogni costituzione moderna. **Voltaire**, il polemista più brillante del secolo, combatte l'intolleranza religiosa e il fanatismo; nel *Trattato sulla tolleranza* (1763) difende la memoria di Jean Calas, un mercante protestante di Tolosa condannato a morte ingiustamente. **Jean-Jacques Rousseau**, nel *Contratto sociale* (1762), fonda la legittimità del potere sul patto tra i cittadini e sulla «volontà generale».

L'impresa collettiva che riassume il secolo è l'***Encyclopédie***, il «dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri» diretto da Denis Diderot e dal matematico Jean-Baptiste d'Alembert e pubblicato tra il **1751 e il 1772**: diciassette volumi di testo e undici di tavole illustrate. La sua novità non è solo la quantità di sapere raccolta, ma il criterio: le arti meccaniche (i mestieri degli artigiani, le macchine, le tecniche agricole) vi hanno la stessa dignità della filosofia e della teologia, e le voci rimandano l'una all'altra in modo da suggerire, a chi sa leggere, critiche che la censura avrebbe vietato. Nel 1759 il permesso di stampa fu revocato, e l'opera fu completata tra mille difficoltà.

8.3.3 La secolarizzazione e la sfera pubblica

Il grande cambiamento di mentalità che l'Illuminismo accelera si chiama **secolarizzazione**: il progressivo passaggio di ambiti della vita (il diritto, la morale, la politica, la scienza, l'educazione) dall'autorità religiosa a una giustificazione puramente umana e razionale. Molti illuministi erano credenti: la secolarizzazione non coincide con l'ateismo. Significa piuttosto che una legge non è giusta perché è antica o perché è benedetta, ma perché è utile al benessere degli uomini; e che il fine della politica non è la salvezza delle anime, ma la **felicità pubblica** sulla terra.

Le idee nuove circolano attraverso spazi nuovi. Accanto alle accademie e alle università nasce quella che gli storici chiamano la **sfera pubblica** o **opinione pubblica**: il luogo, materiale e ideale, in cui privati cittadini discutono liberamente di questioni di interesse comune. I suoi luoghi sono i **salotti** (in Francia spesso guidati da donne colte), le logge massoniche, i circoli di lettura e soprattutto le **botteghe del caffè**, dove si leggono le gazzette e si discute con chiunque. Il suo strumento è il **giornale periodico**: il modello per tutta l'Europa fu lo *Spectator* inglese di Joseph Addison e Richard Steele (1711–1712), un foglio quotidiano che parlava di costume, morale e letteratura con un tono amichevole e ironico, rivolto a un pubblico borghese.

COLLEGAMENTI

Storia · L'assolutismo illuminato. In Storia studierai come alcune idee degli illuministi furono adottate dai sovrani stessi, che volevano Stati più efficienti, ricchi e moderni: è l'**assolutismo illuminato** (o dispotismo illuminato). In Italia i casi principali sono la **Lombardia austriaca** di Maria Teresa e di suo figlio Giuseppe II (catasto, riforma delle tasse, scuole pubbliche, limiti ai privilegi del clero) e la **Toscana** di Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, che nel 1786 abolì la pena di morte. Le riforme venivano dall'alto: i sovrani si servivano degli intellettuali come funzionari e consiglieri, ma non intendevano condividere con loro il potere. Molti illuministi milanesi, tra cui Pietro Verri e Beccaria, entrarono infatti nell'amministrazione austriaca.

8.4 L'Illuminismo in Italia: Milano e Napoli

In Italia l'Illuminismo non ebbe un solo centro: la Figura 8.4 mostra i luoghi principali del secolo. I due poli più vivaci furono **Milano**, sotto il dominio austriaco, e **Napoli**, capitale del regno dei Borbone; ma Venezia, Firenze, Livorno e Padova ebbero un ruolo importante come centri di stampa, di riforme o di dibattito.

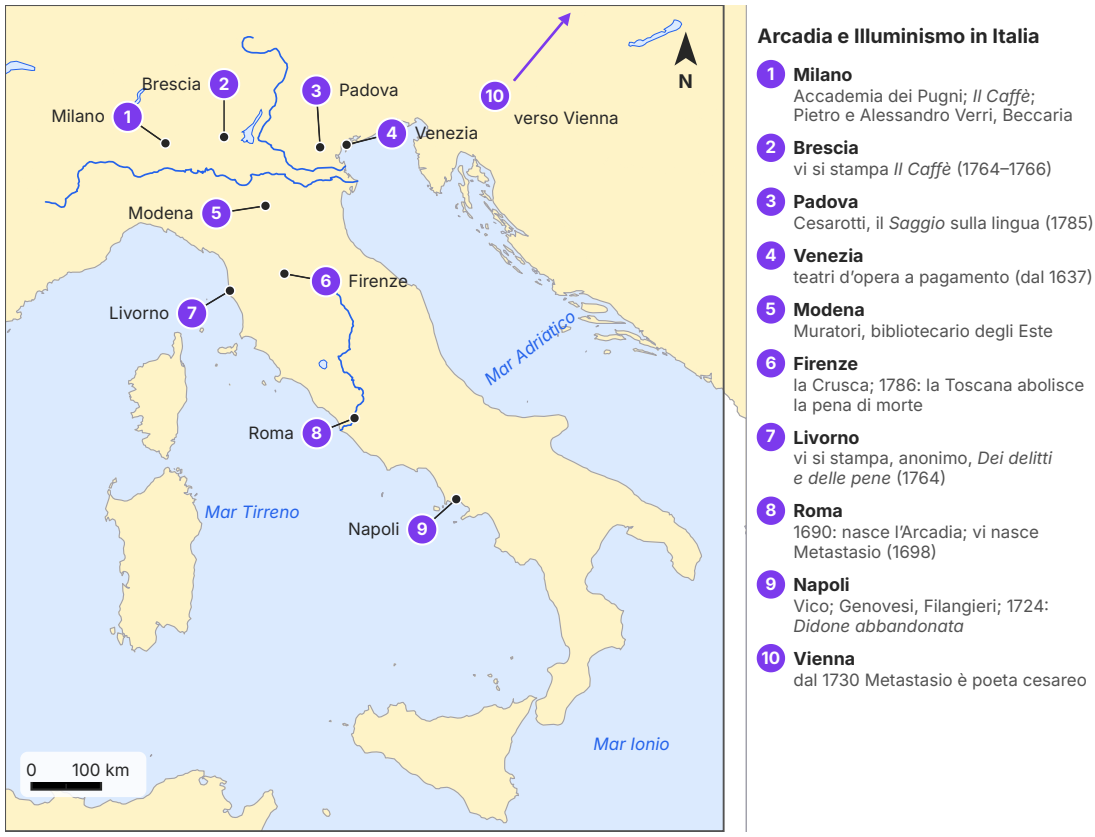


Figura 8.4 L'Italia del Settecento: i luoghi dell'Arcadia, del melodramma e dell'Illuminismo citati nel capitolo. Sono tracciati il Po, l'Adige e il Tevere. Vienna, sede della corte imperiale dove Metastasio visse dal 1730, è fuori della carta, a nord-est.

8.4.1 L'Accademia dei Pugni e *Il Caffè*

Intorno al 1761 un gruppo di giovani nobili milanesi prese a riunirsi nella casa di **Pietro Verri** (1728–1797), economista e funzionario dell'amministrazione austriaca. Ne facevano parte suo fratello **Alessandro** (1741–1816), **Cesare Beccaria** e altri amici; le loro discussioni erano così accese che il gruppo prese il nome scherzoso di **Accademia dei Pugni**. Erano figli di famiglie

dell'aristocrazia, ma in polemica con i propri padri e con il mondo da cui venivano: rifiutavano l'educazione dei collegi religiosi, leggevano gli autori francesi e inglesi, volevano rendersi utili.

Dal **giugno 1764** al **maggio 1766** il gruppo pubblicò il periodico ***Il Caffè***, un foglio che usciva ogni dieci giorni e veniva stampato a Brescia, nel territorio della Repubblica di Venezia, per sottrarlo alla censura milanese. Gli articoli, quasi sempre brevi e non firmati, trattavano di economia, agricoltura, commercio, medicina, diritto, lingua e costume. La finzione che dà il nome al giornale è raccontata nel primo foglio: un greco di nome Demetrio, originario dell'isola di Citera e insofferente della servitù in cui i Turchi tenevano i Greci, ha aperto a Milano una bottega dove si beve un ottimo caffè; il narratore la frequenta e trascrive le conversazioni che vi ascolta.

8.4.2 Lettura: «Cos'è questo Caffè?»

Il primo foglio si apre con un dialogo fittizio tra il redattore e un lettore curioso, che gli rivolge una serie di domande. Il testo è quello della prima raccolta in volume (1764–1766).

> Cos'è questo *Caffè*? È un foglio di stampa che si pubblicherà ogni dieci giorni. Cosa conterrà questo foglio di stampa? Cose varie, cose disparatissime, cose inedite, cose fatte da diversi autori, cose tutte dirette alla pubblica utilità. [...] Qual fine vi ha fatto nascere un tal progetto? Il fine d'una aggradevole occupazione per noi, il fine di far quel bene, che possiamo alla nostra Patria, il fine di spargere delle utili cognizioni fra i nostri Cittadini divertendoli, come già altrove fecero e Steele, e Swift, e Addison, e Pope, ed altri.
> [Nella bottega si leggono i giornali di tutta Europa,] le quali fanno che gli uomini che in prima erano Romani, Fiorentini, Genovesi, o Lombardi, ora sieno tutti presso a poco Europei.
>
> (Pietro Verri, *Il Caffè*, foglio I, giugno 1764)

Guida alla lettura

Comprensione. Il redattore presenta il giornale rispondendo a domande semplici: che cos'è, che cosa conterrà, perché è nato. Le risposte disegnano un programma: varietà degli argomenti, collaborazione di più autori, uno scopo dichiarato, la *pubblica utilità*, e un metodo, istruire divertendo. L'ultima frase (che nel testo viene poco dopo, nella descrizione della bottega) aggiunge un'idea nuova: la lettura dei giornali stranieri trasforma gli italiani delle diverse città in *Europei*.

Analisi. Il tono è colloquiale e spiritoso. La forma a **domanda e risposta** mette il lettore dentro la conversazione; l'**enumerazione** con anafora («cose varie, cose disparatissime, cose inedite...») e il **tricolon** «il fine... il fine... il fine» danno alla prosa un ritmo veloce. Le parole chiave sono quelle dell'Illuminismo: *utilità*, *bene*, *Patria*, *Cittadini*, *cognizioni*. La citazione di Steele, Addison, Swift e Pope dichiara il modello: il giornalismo inglese dello *Spectator*.

Interpretazione. In poche righe c'è un'idea nuova del letterato: non più il cortigiano o il poeta che scrive per un mecenate, ma un cittadino che scrive per altri cittadini, su questioni concrete, per migliorare la società in cui vive. Anche il pubblico cambia: non i dotti, ma chiun-

que sappia leggere e frequenti una bottega del caffè. E la patria, curiosamente, è insieme la propria città, l'Italia e l'Europa.

8.4.3 Cesare Beccaria e *Dei delitti e delle pene*

Cesare Beccaria nacque a Milano nel 1738 da una famiglia nobile e morì nella stessa città nel 1794. Timido e poco incline alla polemica pubblica, è l'autore del libro italiano del Settecento più letto in Europa. Incoraggiato dai fratelli Verri (Alessandro aveva l'incarico di «protettore dei carcerati» e conosceva da vicino le prigioni milanesi), si mise a studiare la giustizia penale del suo tempo, e nel **1764** pubblicò, anonimo, a **Livorno**, il trattato ***Dei delitti e delle pene***. Il libro ebbe un successo immediato: nel 1766 uscì una traduzione francese, Voltaire lo commentò, gli illuministi parigini invitarono l'autore a Parigi. Nello stesso 1766 la Chiesa lo mise all'Indice. Beccaria fu poi professore di economia a Milano e funzionario del governo austriaco. Sua figlia Giulia sarà la madre di Alessandro Manzoni (capitolo 15).

Per capire la forza del libro bisogna ricordare com'era la giustizia penale del tempo. Le leggi erano un intreccio di norme romane, consuetudini e decreti locali, spesso oscure e scritte in latino; il giudice aveva un enorme potere discrezionale; il processo era segreto; la **tortura** era un mezzo normale per ottenere la confessione; le pene erano spesso atroci e pubbliche (la ruota, il rogo, la forca), e variavano secondo la condizione sociale del colpevole. Beccaria applica a questo sistema il metodo dell'Illuminismo: si chiede da dove viene il diritto di punire e a che cosa servono le pene.

La sua risposta parte dal **contrattualismo**: gli uomini, per vivere in pace, hanno ceduto ciascuno una piccola parte della propria libertà, e la somma di queste porzioni è il fondamento delle leggi e del diritto di punire. Ne derivano alcuni principi che oggi ci sembrano ovvi, e che allora erano rivoluzionari. Le pene devono essere stabilite dalla **legge**, scritta in modo chiaro, e non dall'arbitrio del giudice; devono essere **proporzionate** al danno che il delitto reca alla società, uguali per tutti, **pronte** e **certe** più che crudeli; il loro scopo non è vendicarsi né espiare un peccato, ma **impedire** che il colpevole e gli altri commettano nuovi delitti; ed «è meglio prevenire i delitti che punirgli». Il criterio ultimo di ogni legge è la «massima felicità divisa nel maggior numero». Il delitto è distinto dal peccato: la giustizia degli uomini non deve occuparsi della coscienza, ma del danno sociale.

Due capitoli sono rimasti più famosi degli altri: quello sulla tortura e quello sulla pena di morte. La numerazione dei capitoli che usiamo è quella delle edizioni moderne, che seguono l'ultima edizione rivista dall'autore; nelle prime edizioni la divisione e la numerazione dei capitoli erano diverse.

8.4.4 Lettura: contro la tortura (cap. XVI)

Tabella 8.3 Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, cap. XVI («Della tortura»): il dilemma. Testo e italiano di oggi.

Testo	Italiano di oggi
Un uomo non può chiamarsi reo prima della sentenza del giudice, né la società può toglierli la pubblica protezione, se non quando sia deciso ch'egli abbia violati i patti coi quali le fu accordata. Quale è dunque quel diritto, se non quello della forza, che dia la podestà ad un giudice di dare una pena ad un cittadino, mentre si dubita se sia reo o innocente?	Un uomo non può essere chiamato colpevole prima della sentenza del giudice, e la società non può togliergli la protezione delle leggi finché non si è stabilito che ha violato i patti in cambio dei quali essa gli era stata concessa. Quale diritto, allora, se non quello del più forte, dà a un giudice il potere di infliggere una pena a un cittadino mentre non si sa ancora se sia colpevole o innocente?
Non è nuovo questo dilemma: o il delitto è certo o incerto; se certo, non gli conviene altra pena che la stabilita dalle leggi, ed inutili sono i tormenti, perché inutile è la confessione del reo; se è incerto, e' non devesi tormentare un innocente, perché tale è secondo le leggi un uomo i di cui delitti non sono provati.	Il dilemma non è nuovo: o il delitto è certo, o è incerto. Se è certo, al colpevole spetta soltanto la pena stabilita dalle leggi, e la tortura è inutile, perché è inutile la sua confessione. Se è incerto, non si deve torturare un innocente: e per la legge è innocente un uomo i cui delitti non sono stati provati.
Ma io aggiungo di piú, ch'egli è un voler confondere tutt'i rapporti l'esigere che un uomo sia nello stesso tempo accusatore ed accusato, che il dolore divenga il crociuolo della verità, quasi che il criterio di essa risieda nei muscoli e nelle fibre di un miserabile. Questo è il mezzo sicuro di assolvere i robusti scellerati e di condannare i deboli innocenti.	Ma io aggiungo di più: pretendere che un uomo sia insieme accusatore e accusato, che il dolore diventi il crogiolo in cui si saggia la verità, come se la verità si misurasse nei muscoli e nei nervi di un disgraziato, significa confondere tutti i rapporti. È il modo sicuro di assolvere i criminali robusti e di condannare gli innocenti deboli.

Guida alla lettura

Comprensione. Beccaria smonta la tortura con tre argomenti. Il primo è giuridico: prima della sentenza nessuno è colpevole, quindi torturare un imputato significa punire chi, per la legge, è ancora innocente. Il secondo è logico: un **dilemma**, cioè un ragionamento che considera le due sole possibilità e mostra che portano entrambe alla stessa conclusione (la tortura è inutile se il delitto è provato, ingiusta se non lo è). Il terzo è pratico: la tortura non accerta la verità, ma la resistenza fisica, e quindi salva i forti e condanna i deboli.

Analisi. La prosa procede per **periodi argomentativi** lunghi ma chiarissimi, costruiti su connettivi logici (*dunque*, *se… se*, *perché*, *ma io aggiungo di più*). La **domanda retorica** centrale («Quale è dunque quel diritto, se non quello della forza…?») ha la risposta già dentro di sé. La metafora del *crociuolo* (il crogiolo, il recipiente in cui gli orafi fondono i metalli per separare l'oro puro dalle scorie) è presa dal linguaggio della chimica e rovescia l'immagine: il dolore non purifica la verità, la confonde. L'**antitesi** finale, costruita su due membri paralleli («assolvere i robusti scellerati / condannare i deboli innocenti»), resta nella memoria come una sentenza.

Interpretazione. Il principio con cui il passo si apre, che nessuno è colpevole prima della sentenza, è oggi scritto nella Costituzione italiana e nelle carte dei diritti europee: è la **presunzione di innocenza**. Beccaria non lo inventa dal nulla (lui stesso dice che il dilemma «non è nuovo»), ma lo trasforma da argomento di pochi giuristi in convinzione dell'opinione pubblica europea.

8.4.5 Lettura: contro la pena di morte (cap. XXVIII)

Il capitolo più celebre del libro si apre con una domanda sul fondamento del diritto di uccidere.

> Questa inutile prodigalità di supplicii, che non ha mai resi migliori gli uomini, mi ha spinto ad esaminare se la morte sia veramente utile e giusta in un governo bene organizzato. Qual può essere il diritto che si attribuiscono gli uomini di trucidare i loro simili? Non certamente quello da cui risulta la sovranità e le leggi. Esse non sono che una somma di minime porzioni della privata libertà di ciascuno; esse rappresentano la volontà generale, che è l'aggregato delle particolari. Chi è mai colui che abbia voluto lasciare ad altri uomini l'arbitrio di ucciderlo? Come mai nel minimo sacrificio della libertà di ciascuno vi può essere quello del massimo tra tutti i beni, la vita? E se ciò fu fatto, come si accorda un tal principio coll'altro, che l'uomo non è padrone di uccidersi, e doveva esserlo se ha potuto dare altrui questo diritto o alla società intera?
>
> Non è dunque la pena di morte un diritto, mentre ho dimostrato che tale essere non può, ma è una guerra della nazione con un cittadino, perché giudica necessaria o utile la distruzione del suo essere. Ma se dimostrerò non essere la morte né utile né necessaria, avrò vinto la causa dell'umanità.
>
> [...] Non è l'intensione della pena che fa il maggior effetto sull'animo umano, ma l'estensione di essa; perché la nostra sensibilità è piú facilmente e stabilmente mossa da minime ma replicate impressioni che da un forte ma passeggiero movimento.
>
> (Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, cap. XXVIII, «Della pena di morte»)

Guida alla lettura

Comprensione. Il primo paragrafo nega che la pena di morte sia un **diritto**: le leggi nascono dalla somma delle piccole porzioni di libertà che ciascuno ha ceduto, e nessuno può aver ceduto la vita, il bene più grande, tanto più che (secondo la morale comune) l'uomo non ha nemmeno il diritto di togliersela da sé. Il secondo trae la conclusione e annuncia il resto del capitolo: se la pena di morte non è un diritto, è un atto di guerra della nazione contro un cittadino; resta da dimostrare che non è né **necessaria** né **utile**. Il terzo passo, che viene più avanti, enuncia l'argomento psicologico: frena dai delitti la *durata* della pena (l'«estensione») più della sua *violenza* (l'«intensione»).

Analisi. Il capitolo ha una struttura argomentativa perfettamente riconoscibile, che la Figura 8.5 ricostruisce: una tesi, quattro argomenti, un'obiezione prevista e confutata, una conclusione. Nel primo paragrafo la tecnica dominante è la serie di **domande retoriche**, che costrin-

gono il lettore a dare da sé la risposta; nel secondo il **periodo ipotetico** («se dimostrerò..., avrò vinto...») trasforma il ragionamento in una sfida. I termini tecnici *intensione* ed *estensione* vengono dalla filosofia e dalla fisica; Beccaria li usa per misurare, come un fenomeno naturale, l'effetto delle pene sull'animo umano.

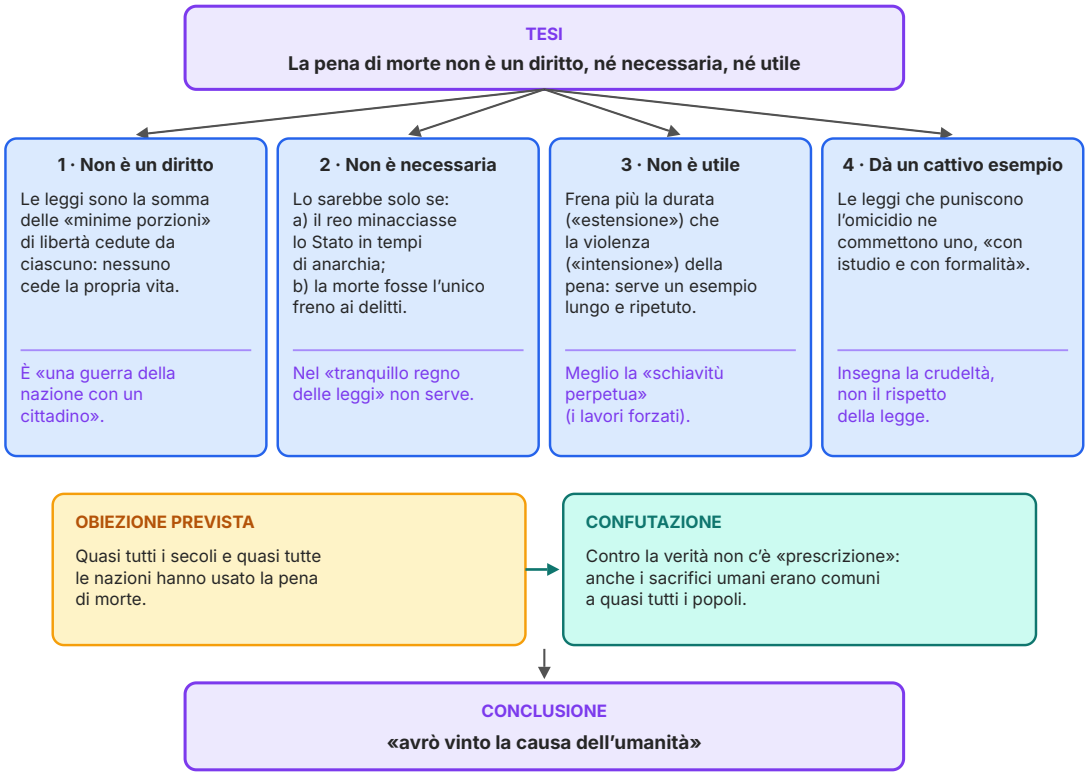


Figura 8.5 L'argomentazione di Beccaria contro la pena di morte (*Dei delitti e delle pene*, cap. XXVIII), ridotta a schema: la tesi, i quattro argomenti che la sostengono, l'obiezione che l'autore stesso prevede e la sua confutazione. Le frasi tra caporali sono citazioni dal capitolo.

Interpretazione. L'argomento più forte, per i lettori del Settecento, era quello dell'**utilità**, perché poteva convincere anche chi non si commuoveva per i condannati. Al posto della morte Beccaria propone la «schiavitù perpetua», cioè i lavori forzati a vita: una pena che a noi appare durissima, ma che secondo lui è più efficace perché offre agli altri un esempio lungo e continuo invece di uno spettacolo di un momento. Il valore del capitolo sta nell'aver spostato la discussione dal piano della tradizione («si è sempre fatto così») a quello della ragione: a chi gli obietta che quasi tutti i popoli hanno usato la pena di morte, Beccaria risponde che contro la verità non c'è prescrizione, e che anche i sacrifici umani erano stati comuni a quasi tutte le nazioni.

ESEMPIO SVOLTO

Riconoscere tesi, argomenti e tecniche. Nel primo paragrafo del capitolo XXVIII, individua la tesi, l'argomento che la sostiene e due tecniche argomentative.

Svolgimento. 1) **Tesi**: la pena di morte non è un diritto della società (è detta esplicitamente all'inizio del secondo paragrafo, «Non è dunque la pena di morte un diritto»: la tesi viene *dopo* l'argomento, come conclusione). 2) **Argomento**: le leggi sono la somma delle porzioni di libertà cedute dai singoli; nessuno può aver ceduto la propria vita; quindi le leggi non hanno il diritto di toglierla. È un **sillogismo**, con una premessa maggiore (contrattualista), una minore e una conclusione. 3) **Tecniche**: la serie di **domande retoriche** («Chi è mai colui…?», «Come mai…?»), che guidano il lettore alla risposta; e l'**argomento di coerenza** nell'ultima domanda: se l'uomo non può uccidersi, non può neppure trasferire ad altri un diritto che non ha.

Per il laboratorio di scrittura. La stessa griglia (tesi, argomenti, obiezione, confutazione, conclusione) è quella che userai per analizzare e per scrivere un testo argomentativo nella tipologia B (capitolo 16).

ERRORE FREQUENTE

Beccaria non chiede pene «più dolci» per bontà d'animo. È un errore leggere *Dei delitti e delle pene* come un libro sentimentale. Beccaria ragiona sull'**utilità sociale** delle pene: vuole pene *certe*, *pronte*, *proporzionate* e *uguali per tutti*, non necessariamente lievi, e propone di sostituire la morte con i lavori forzati a vita proprio perché li considera un freno più forte. Anche l'umanità che invoca («la causa dell'umanità») è un argomento razionale, non uno sfogo: una legge crudele educa alla crudeltà chi la vede applicata.

COLLEGAMENTI

Storia ed Educazione civica · Da Beccaria alla Costituzione. Il primo Stato a cancellare la pena di morte fu il Granducato di **Toscana**, con il codice penale promulgato da Pietro Leopoldo il **30 novembre 1786** (la «Leopoldina»), che abolì anche la tortura; la Toscana ne ha fatto la data della sua festa regionale. La Costituzione della Repubblica italiana (1948), all'articolo 27, stabilisce che «l'imputato non è considerato colpevole sino alla condanna definitiva», che «le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato» e che «non è ammessa la pena di morte». In origine l'articolo faceva un'eccezione per le leggi militari di guerra, eliminata con una legge costituzionale del 2007. Confronta queste formule con il passo sulla tortura: quali idee di Beccaria vi riconosci, e quale idea della pena, invece, è diversa dalla sua?

APPROFONDIMENTO

Pietro Verri, la tortura e la peste del 1630. Negli anni Settanta del Settecento Pietro Verri scrisse le *Osservazioni sulla tortura*, che ricostruivano, sugli atti originali, il processo milanese del 1630 contro i presunti «untori», accusati di diffondere la peste e condannati a morte dopo confessioni estorte con la tortura. L'opera restò inedita fino al 1804. Il nipote di Beccaria, Alessandro Manzoni, tornerà sullo stesso processo nella *Storia della colonna infame*, pubblicata insieme all'edizione definitiva dei *Promessi sposi* (capitolo 15). È un bell'esempio di come un'idea illuminista attraversi tre generazioni di scrittori milanesi.

8.4.6 Napoli: l'economia e la legislazione

A Napoli l'Illuminismo ebbe un carattere più teorico, ma non meno ambizioso. Nel **1754** l'abate **Antonio Genovesi** (1713–1769) ottenne all'università la prima cattedra di economia d'Italia, una delle prime d'Europa, chiamata allora «di commercio e meccanica», e la tenne in italiano invece che in latino, per farsi capire da tutti. Il suo allievo ideale fu **Gaetano Filangieri** (1752–1788), che nella *Scienza della legislazione*, rimasta incompiuta per la sua morte precoce, progettò un sistema di leggi razionali capace di garantire la felicità pubblica; ebbe tra i suoi lettori e corrispondenti Benjamin Franklin, negli anni in cui gli Stati Uniti si davano una costituzione. Fu un Illuminismo di riformatori che contavano sul sovrano; alla fine del secolo, dopo la Rivoluzione francese, molti intellettuali formati in questa scuola, come il giurista Francesco Mario Pagano, sostennero la Repubblica napoletana del 1799 e pagarono con la vita il suo crollo (capitolo 12).

8.5 La lingua nel Settecento

8.5.1 Il francese, lingua d'Europa

Nel Settecento la lingua internazionale della cultura non è più il latino, e non è l'italiano, che pure resta la lingua della musica e del melodramma: è il **francese**. In francese si scrivono i libri dei *philosophes*, si conversa nelle corti di tutta Europa, si scambiano lettere tra dotti. Anche Goldoni scriverà le sue memorie in francese (capitolo 9). L'italiano colto ne è inondato: entrano molti **gallicismi**, cioè parole, significati e costrutti presi dal francese (*dettaglio*, *rimarcare*, *toeletta*, *rango*), e la prosa si modella sulla frase francese, più breve e lineare del lungo periodo boccacciano.

Ma l'italiano, nel frattempo, ha un problema più serio: non è la lingua parlata dagli italiani. Quasi tutti parlano il proprio dialetto; l'italiano è una lingua scritta, fissata dalla tradizione letteraria e dal *Vocabolario* della Crusca (capitolo 3), che ne prende come modello il fiorentino degli scrittori del Trecento. Per chi deve scrivere di economia, di fisica, di agricoltura o di diritto, quel modello è uno strumento insufficiente: mancano le parole per le cose nuove. La domanda «quale italiano?» torna così al centro del dibattito, con un'urgenza nuova.

8.5.2 La «Rinunzia avanti notaio» del *Caffè*

La risposta più provocatoria venne dal *Caffè*. Nel 1764 Alessandro Verri vi pubblicò una finta dichiarazione notarile, la *Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca*, scritta nella lingua solenne e un po' ridicola degli atti legali, che comincia con una formula latina dei notai (*Cum sit*, «poiché è un fatto che»).

> Cum sit che gli Autori del Caffè siano estremamente portati a preferire le idee alle parole, ed essendo inimicissimi d'ogni laccio ingiusto che imporre si voglia all'onesta libertà de' loro pensieri e della ragion loro, perciò sono venuti in parere di fare nelle forme solenne rinunzia alla purezza della toscana favella, e ciò per le seguenti ragioni. [...]
> 3. Perché nessuna legge ci obbliga a venerare gli oracoli della Crusca ed a scrivere o parlare soltanto con quelle parole che si stimò bene di racchiudervi. [...]
> [...] se le cognizioni umane dovessero stare ne' limiti strettissimi che gli assegnano i Grammatici, sapremmo bensì che carrozza va scritta con due erre, ma andremmo tuttora a piedi.
>
> (Alessandro Verri, *Rinunzia avanti notaio...*, *Il Caffè*, 1764)

Guida alla lettura

Comprensione. Gli autori del *Caffè* rinunciano formalmente alla «purezza» della lingua toscana. Le ragioni, elencate come gli articoli di un contratto, sono: anche Dante, Petrarca e Boccaccio inventarono parole nuove, e lo stesso diritto spetta ai moderni; finché non si dimostra che una lingua è giunta alla perfezione, è ingiusto vietare di arricchirla; nessuna legge obbliga a obbedire alla Crusca; si useranno parole straniere quando esprimono meglio un'idea. La battuta finale riassume tutto: se il mondo fosse stato governato dai grammatici, sapremmo scrivere correttamente la parola *carrozza*, ma non avremmo mai costruito le carrozze.

Analisi. Il testo è una **parodia**: imita la forma dell'atto notarile (la formula latina d'apertura, il lessico giuridico, la numerazione delle ragioni) per trattare con ironia una questione che i puristi consideravano sacra. La tesi è nella prima frase: preferire «le idee alle parole». L'argomento della carrozza è una **riduzione all'assurdo** condensata in un'antitesi (*sapremmo… ma andremmo*), con un effetto comico che vale più di una lunga dimostrazione.

Interpretazione. Per gli illuministi la lingua è uno **strumento** del pensiero, non un patrimonio da custodire: conta la chiarezza delle idee, non la loro eleganza. Il bersaglio non è la lingua letteraria in sé, ma il **purismo**, l'idea che una lingua sia perfetta in un'età passata e vada imitata senza cambiare nulla. La provocazione del *Caffè* fece discutere a lungo e scandalizzò i puristi.

8.5.3 Melchiorre Cesarotti e il «genio» della lingua

Una posizione più meditata, a metà tra la Crusca e il *Caffè*, la propose il padovano **Melchiorre Cesarotti** (1730–1808), professore all'università di Padova e traduttore dei poemi di Ossian (ca-

pitolo 12). Nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785; con questo titolo dall'edizione del 1800) applica alla lingua il metodo dell'analisi razionale. Ecco due dei principi da cui parte.

> Niuna lingua è pura. Non solo non n'esiste attualmente alcuna di tale, ma non ne fu mai, anzi non può esserlo [...].
> Niuna lingua è ricca abbastanza; né può assegnarsi alcun tempo in cui ella non abbia bisogno di nuove ricchezze. Le arti, le scienze, il commercio presentano ad ogni momento oggetti nuovi, che domandano d'esser fissati con nuovi termini.
>
> (Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, parte I)

Ogni lingua, dice Cesarotti, nasce dalla mescolanza di idiomi diversi e cambia continuamente, come cambiano le idee e le cose; nessuna è perfetta, e nessun'epoca può pretendere di averla fissata per sempre. Ma il cambiamento ha un limite: Cesarotti distingue nella lingua un **genio grammaticale**, cioè la struttura (suoni, forme, sintassi), che va rispettato, e un **genio retorico**, cioè il modo di esprimere le idee (lessico, immagini, stile), che può e deve evolversi. Le parole nuove e quelle straniere vanno dunque accolte, ma con giudizio, se servono davvero e se si adattano alla struttura dell'italiano. Infine, la lingua non appartiene a una città né a un'accademia, ma alla **nazione**, cioè a tutti quelli che la scrivono bene. La Figura 8.6 mette a confronto le tre posizioni.

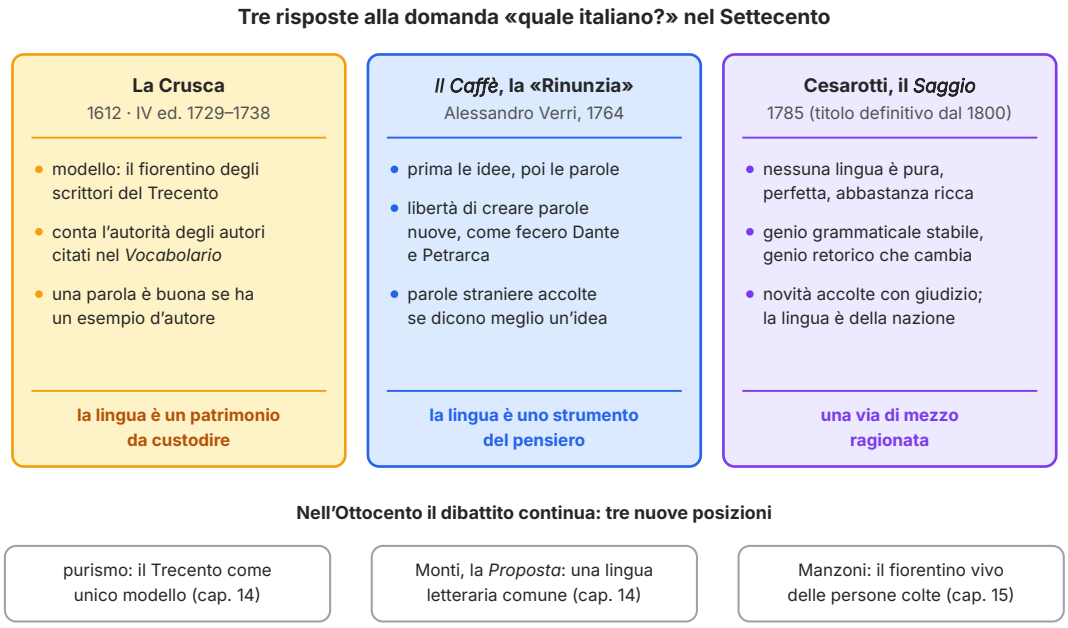


Figura 8.6 Tre risposte alla domanda «quale italiano?» nel Settecento, e i loro sviluppi nell'Ottocento (capitoli 14 e 15). Il *Vocabolario* della Crusca ebbe la quarta edizione negli anni 1729–1738; il *Saggio* di Cesarotti uscì nel 1785 con il titolo *Saggio sopra la lingua italiana*.

IN SINTESI

La questione della lingua nel Settecento. 1) **Crusca**: la lingua è un patrimonio fissato dagli scrittori fiorentini del Trecento; una parola è buona se ha un esempio d'autore. 2) ***Il Caffè*** (A. Verri, 1764): la lingua è uno strumento del pensiero; prima le idee, poi le parole; libertà di neologismi e di prestiti. 3) **Cesarotti** (1785): nessuna lingua è pura, perfetta o abbastanza ricca; il «genio grammaticale» va rispettato, il «genio retorico» può cambiare; novità sì, ma con giudizio; la lingua è della nazione. Nell'Ottocento la questione diventerà politica: i puristi, Monti, Manzoni (Tavola A.5 in appendice).

SINTESI

- L'**Arcadia** (Roma, 1690; Crescimbeni, Gravina) reagisce al Barocco in nome della chiarezza, del buon gusto e della naturalezza; nomi pastorali, colonie in tutta Italia; forma prediletta: la **canzonetta**.
- Il programma arcadico è razionalistico: **Muratori** fonda la poesia sull'accordo di fantasia e giudizio; **Vico** (*Scienza nuova*, 1725–1744) vede nella poesia la prima forma di sapere dell'umanità.
- Il **melodramma** nasce a Firenze dal sogno della Camerata de' Bardi di far rivivere la tragedia greca, che *credevano* interamente cantata (*Euridice*, 1600), e si diffonde con i teatri pubblici (Venezia, 1637); all'inizio del Settecento è riformato da Zeno e soprattutto da **Metastasio**.
- **Metastasio** (1698–1782), allievo di Gravina, poeta cesareo a Vienna dal 1730: drammi in tre atti, pochi personaggi, conflitto tra amore e dovere, sovrani clementi.
- La scena metastasiana alterna il **recitativo** (versi sciolti, l'azione avanza) e l'**aria** (strofe brevi di versi corti, il sentimento si ferma); molte arie sono **arie di paragone**, come «L'onda dal mar divisa».
- L'**Illuminismo** applica la ragione critica a ogni campo della vita sociale; protagonisti francesi: Montesquieu, Voltaire, Rousseau; l'*Encyclopédie* (1751–1772).
- La **secolarizzazione** fonda leggi e morale sull'utilità e sulla felicità pubblica; le idee circolano nella **sfera pubblica**: salotti, caffè, giornali.
- A Milano l'Accademia dei Pugni pubblica ***Il Caffè*** (1764–1766): articoli brevi, di pubblica utilità, sul modello dello *Spectator*.
- **Beccaria**, *Dei delitti e delle pene* (1764): pene legali, proporzionate, certe e pronte; contro la **tortura** (il dilemma) e la **pena di morte** (non è un diritto, né necessaria, né utile).
- La Toscana abolisce la pena di morte nel 1786; la presunzione di innocenza e il rifiuto della pena di morte sono oggi nella Costituzione (art. 27).
- A Napoli Genovesi (prima cattedra italiana di economia, 1754) e Filangieri (*Scienza della legislazione*).
- Lingua: il francese è la lingua d'Europa; il *Caffè* «rinunzia» alla Crusca (prima le idee, poi le parole); **Cesarotti** distingue genio grammaticale e genio retorico e propone novità accolte con giudizio.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Quale di queste affermazioni descrive meglio il programma dell'Arcadia?
   - **A.** recuperare la meraviglia e la metafora ardita del Barocco
   - **B.** una poesia chiara e naturale, sul modello di Petrarca e del Cinquecento
   - **C.** una poesia in dialetto, vicina al popolo
   - **D.** abbandonare la rima e la metrica tradizionale

2. ●● Per Vico i primi uomini erano «poeti» perché:
   - **A.** scrivevano versi per i loro sovrani
   - **B.** erano stati educati alla poesia da maestri e sacerdoti
   - **C.** imitavano i poeti greci
   - **D.** pensavano per immagini, con la fantasia, prima di saper ragionare per concetti

3. ● In una scena di Metastasio il recitativo serve soprattutto a:
   - **A.** esprimere in una similitudine il sentimento del personaggio
   - **B.** mostrare la bravura vocale del cantante
   - **C.** far avanzare l'azione attraverso il dialogo
   - **D.** commentare l'azione con la voce del coro

4. ●● Nell'aria «L'onda dal mar divisa» l'onda rappresenta:
   - **A.** Arbace, costretto all'esilio lontano dalla patria e dall'amico
   - **B.** il re Artaserse, che deve governare un impero vasto
   - **C.** la Persia sconvolta dalla morte di Serse
   - **D.** la passione amorosa che travolge i personaggi

5. ●● Che cosa significa che l'Illuminismo favorisce la secolarizzazione?
   - **A.** che gli illuministi erano tutti atei
   - **B.** che la Chiesa perde ogni potere politico in Europa
   - **C.** che leggi e morale vengono giustificate con ragioni umane, come l'utilità e la felicità pubblica
   - **D.** che la cultura si sposta dalle città alle campagne

6. ● Lo scopo dichiarato del *Caffè* nel primo foglio è:
   - **A.** difendere la purezza della lingua toscana
   - **B.** raccogliere le poesie dei membri dell'Arcadia
   - **C.** pubblicare le notizie politiche delle corti italiane
   - **D.** la pubblica utilità, istruendo i lettori e insieme divertendoli

7. ●●● Nel capitolo XXVIII Beccaria propone di sostituire la pena di morte con la «schiavitù perpetua» perché:
   - **A.** secondo lui la durata di una pena frena i delitti più della sua violenza momentanea
   - **B.** costa meno allo Stato
   - **C.** è una pena più mite e quindi più cristiana
   - **D.** permette al condannato di espiare il proprio peccato

8. ●● Quale posizione sulla lingua sostiene Cesarotti?
   - **A.** la lingua deve restare quella degli scrittori fiorentini del Trecento
   - **B.** la struttura grammaticale va rispettata, ma lessico e stile possono rinnovarsi con giudizio
   - **C.** ogni parola straniera va accolta senza limiti
   - **D.** gli italiani dovrebbero scrivere in francese, la lingua d'Europa

Comprensione e parafrasi

9. ● Fai la parafrasi dei vv. 1–6 di «L'onda dal mar divisa» e spiega il significato di *passeggiera* e di *prigioniera*.

10. ● Spiega il significato di queste parole nei testi letti: *umori* ed *errori* (Metastasio); *crociuolo* e *podestà* (Beccaria); *intensione* ed *estensione* (Beccaria); *cognizioni* (*Il Caffè*).

11. ●● Fai la parafrasi della seconda strofa della *Libertà* («Mancò l'antico ardore… più non mi batte il cor») e spiega perché Amore «non trova sdegno / per mascherarsi».

12. ●● Volgi in italiano di oggi la frase: «Non è dunque la pena di morte un diritto, mentre ho dimostrato che tale essere non può, ma è una guerra della nazione con un cittadino, perché giudica necessaria o utile la distruzione del suo essere».

13. ●● Riscrivi in italiano di oggi la terza ragione della «Rinunzia» e la battuta sulla carrozza, conservandone il tono ironico.

14. ●●● Riassumi in non più di 60 parole il passo di Cesarotti, usando le parole *purezza*, *novità* e *bisogno*.

Analisi del testo

15. ● Individua nell'aria «L'onda dal mar divisa» un'anadiplosi, due anafore e due coppie di parole in antitesi.

16. ●● Scandisci i versi 3 e 10 dell'aria («va passeggiera in fiume»; «spera di riposar»), segnando le sinalefi, il numero delle sillabe e la posizione dell'accento principale.

17. ●● Ricava lo schema delle rime della terza strofa della *Libertà* («Sogno, ma te non miro…») secondo la convenzione del capitolo e confrontalo con quello della prima.

18. ●● Nella *Libertà* il poeta ripete di non amare più Nice. Individua almeno tre spie testuali (ripetizioni, negazioni, il ritorno del «tu») che fanno dubitare della sua sincerità.

19. ●● Nel primo foglio del *Caffè* riconosci: la forma del dialogo, un'enumerazione con anafora, un tricolon e tre parole chiave del lessico illuminista.

20. ●●● Ricostruisci lo schema del dilemma di Beccaria sulla tortura (premessa, prima ipotesi e conseguenza, seconda ipotesi e conseguenza, conclusione) e spiega perché è un ragionamento difficile da confutare.

21. ●● Spiega la metafora del *crociuolo* nel passo sulla tortura: da quale campo del sapere viene, e perché Beccaria la usa proprio per negare che la tortura «purifichi» la verità?

22. ●●● Nella «Rinunzia» individua gli elementi che imitano un atto notarile e spiega che effetto produce questa parodia sul lettore del 1764.

Contestualizzare e collegare

23. ●● Arcadia e Barocco: spiega in che senso l'Arcadia è una reazione al gusto di Marino (capitolo 3) e in che senso, invece, ne continua alcuni aspetti (il gusto per la musicalità, la letteratura come gioco di società).

24. ●● Il letterato e il potere: confronta la condizione di Metastasio, poeta cesareo a Vienna, con quella degli autori del *Caffè*. Per chi scrivono, e chi li paga?

25. ●●● Beccaria e la scienza: il capitolo XXVIII usa termini come *intensione*, *estensione*, *impressione*, *elasticità* e misura l'effetto delle pene come un fenomeno naturale. In che senso il metodo di Beccaria ricorda quello di Galileo (capitolo 4)? Ci sono differenze?

26. ●● Leggi l'articolo 27 della Costituzione nel riquadro *Collegamenti* sulla pena di morte e individua almeno due principi che vengono da Beccaria e uno che invece è diverso dalla sua idea della pena.

27. ●● La Camerata de' Bardi e la tragedia greca. Che cosa credevano i fiorentini della Camerata sul modo in cui si recitava una tragedia antica? Confronta la loro idea con quello che sai della tragedia attica (*Italiano 2*, cap. 10, e le letture di Greco): quali parti erano cantate e quali recitate? In che senso il melodramma nasce da un errore «fecondo»?

Scrivere

28. ●● Scrivi un commento (10–15 righe) all'aria «L'onda dal mar divisa», spiegando come Metastasio trasforma la situazione di Arbace in un sentimento universale.

29. ●●● «Prima le idee, poi le parole.» Scrivi un breve testo argomentativo (circa 300 parole) in cui discuti se e quando è giusto accogliere nell'italiano parole straniere, partendo dalla «Rinunzia» e da Cesarotti e portando esempi di oggi.

30. ●● Riscrivi il primo foglio del *Caffè* come se fosse la presentazione di un blog o di un podcast di oggi (10–12 righe), mantenendo la forma a domanda e risposta e lo scopo della «pubblica utilità».

Verso la verifica

31. ●● Rileggi il passo del capitolo XXVIII («Questa inutile prodigalità… avrò vinto la causa dell'umanità»). a) Riassumilo in 3 righe. b) Individua la tesi. c) Individua due domande retoriche e spiega a che cosa servono. d) Che cosa intende Beccaria con «una guerra della nazione con un cittadino»?

32. ●● Rileggi «L'onda dal mar divisa». a) Fai la parafrasi della seconda strofa. b) Scrivi lo schema metrico. c) Spiega perché è un'«aria di paragone». d) Spiega il rapporto tra l'aria e il recitativo che la precede.

33. ●●● Rileggi la «Rinunzia» e il passo di Cesarotti. a) Qual è la tesi di ciascun testo? b) In che cosa sono d'accordo? c) In che cosa Cesarotti è più prudente? d) Quale dei due ti sembra più vicino all'italiano di oggi? Motiva in 5–6 righe.

PER APPROFONDIRE

- [FER] Per l'Arcadia, il melodramma, Metastasio e l'Illuminismo italiano nel quadro della letteratura del Settecento.
- [MIG] Per la lingua del Settecento: i francesismi, il dibattito sulla Crusca, il *Caffè* e Cesarotti.
- [BEL] Per la canzonetta, la metrica dell'aria e del recitativo e i versi tronchi.

Glossario del capitolo

Arcadia
Accademia letteraria fondata a Roma nel 1690, con colonie in tutta Italia; i membri usavano nomi pastorali e proponevano una poesia chiara e naturale contro gli eccessi del Barocco.

Aria
Momento lirico del melodramma: una o due strofe brevi e regolari in cui un personaggio esprime un sentimento, di solito prima di uscire di scena.

Aria di paragone
Aria costruita su una similitudine (l'onda, la nave, il fiore) il cui secondo termine, il personaggio, è spesso sottinteso.

Assolutismo illuminato
Politica dei sovrani del Settecento che adottarono riforme ispirate all'Illuminismo per modernizzare lo Stato, senza rinunciare al potere assoluto.

Camerata de' Bardi
Gruppo di nobili, letterati e musicisti riuniti a Firenze dal conte Giovanni de' Bardi alla fine del Cinquecento; volendo far rivivere la tragedia greca, che credevano interamente cantata, posero le basi del melodramma.

Canzonetta
Componimento di strofe brevi di versi corti, con rime frequenti e spesso un verso tronco in chiusa; forma prediletta dell'Arcadia e di Metastasio, adatta al canto.

Contrattualismo
Teoria secondo cui la società e le leggi nascono da un patto tra gli individui, che cedono parte della propria libertà in cambio di sicurezza.

Dilemma
Ragionamento che considera le sole due ipotesi possibili e mostra che entrambe portano alla stessa conclusione.

Gallicismo
Parola, significato o costrutto preso dal francese.

Genio della lingua
Per Cesarotti, il carattere proprio di una lingua: il «genio grammaticale» (la struttura, da rispettare) e il «genio retorico» (lessico e stile, che possono rinnovarsi).

Illuminismo
Movimento culturale europeo del Settecento che vuole rischiarare con la ragione ogni campo della vita umana, contro pregiudizi, superstizioni e autorità ingiustificate.

Libretto
Il testo poetico di un melodramma, così detto dal piccolo libro in cui si vendeva agli spettatori.

Melodramma
Spettacolo teatrale interamente cantato, nato a Firenze intorno al 1600; detto anche opera in musica o dramma per musica.

Opinione pubblica
Lo spazio di discussione in cui privati cittadini ragionano liberamente di questioni comuni, attraverso giornali, salotti e caffè; detta anche sfera pubblica.

Poeta cesareo
Poeta ufficiale della corte imperiale di Vienna, incaricato dei testi per le feste e i teatri di corte; lo fu Metastasio dal 1730.

Presunzione di innocenza
Principio per cui nessuno può essere considerato colpevole prima della sentenza definitiva; sostenuto da Beccaria, è oggi nell'art. 27 della Costituzione.

Recitativo
Parte dialogata del melodramma, in versi sciolti (endecasillabi e settenari liberi), cantata in modo vicino al parlato: vi avanza l'azione.

Soluzioni

1. B. L'Arcadia reagisce al Barocco con la chiarezza e la naturalezza, sul modello di Petrarca e del Cinquecento.

2. D. Per Vico i primi uomini, dominati dai sensi e dalla fantasia, pensavano per immagini: la poesia è la loro prima forma di sapere.

3. C. Il recitativo è la parte dialogata in cui i personaggi si informano e decidono: l'azione avanza.

4. A. L'onda separata dal mare è Arbace, che va in esilio e non avrà pace finché non tornerà «alla patria e all'amico».

5. C. Secolarizzazione non vuol dire ateismo: leggi e morale si giustificano con ragioni umane (utilità, felicità pubblica) invece che con l'autorità religiosa o la tradizione.

6. D. «Cose tutte dirette alla pubblica utilità», e il fine di «spargere delle utili cognizioni fra i nostri Cittadini divertendoli».

7. A. L'argomento è psicologico: l'«estensione» della pena, cioè la sua durata, colpisce l'animo più dell'«intensione»; un esempio lungo e continuo frena più di uno spettacolo di un momento.

8. B. Cesarotti distingue genio grammaticale (da rispettare) e genio retorico (che può cambiare): novità sì, ma con giudizio.

9. Parafrasi: «L'acqua, separata dal mare, bagna la valle e il monte; scorre di passaggio nei fiumi, sta chiusa come in prigione nelle sorgenti; mormora sempre e si lamenta, finché non torna al mare». *Passeggiera*: «di passaggio», perché nel fiume l'acqua scorre senza fermarsi; *prigioniera*: perché nella fonte è chiusa, ferma, trattenuta dalla terra. Le due condizioni opposte (il movimento senza sosta, l'immobilità forzata) sono entrambe lontane dalla pace del mare.

10. *Umori*: le acque, i liquidi (latinismo); *errori*: i vagabondaggi, dal latino *errare*, «vagare»; *crociuolo*: il crogiolo, il recipiente in cui si fondono i metalli per separarne le impurità; *podestà*: il potere, l'autorità; *intensione*: l'intensità, la violenza della pena; *estensione*: la durata della pena nel tempo; *cognizioni*: conoscenze.

11. Parafrasi: «L'antica passione si è spenta, e sono tranquillo a tal punto che Amore non trova in me neppure lo sdegno dietro cui nascondersi. Non cambio più colore quando sento il tuo nome; quando ti guardo in volto, il cuore non mi batte più». Chi è ancora innamorato spesso si mostra sdegnato e offeso: lo sdegno è una «maschera» dell'amore. Se il poeta non prova nemmeno sdegno, l'amore non ha più dove nascondersi: la guarigione è completa (o almeno così il poeta afferma).

12. «La pena di morte, dunque, non è un diritto, dato che ho dimostrato che non può esserlo: è una guerra della nazione contro un cittadino, che essa giudica necessario o utile eliminare.» *Mentre* ha qui valore causale («dato che»); *il suo essere* è la sua esistenza.

13. Traccia: «Terzo: nessuna legge ci obbliga a venerare come oracoli i giudizi della Crusca e a scrivere o parlare usando soltanto le parole che essa ha deciso di mettere nel suo vocabolario.» «Se il sapere umano fosse dovuto restare dentro i confini strettissimi che gli fissano i grammatici, sapremmo benissimo che *carrozza* si scrive con due erre, ma andremmo ancora a piedi.» Il tono ironico va conservato, per esempio con l'antitesi finale.

14. Modello: «Secondo Cesarotti la purezza di una lingua è un'illusione: nessuna lingua è pura, né lo è mai stata, perché ogni lingua nasce dalla mescolanza di idiomi diversi. E nessuna è mai abbastanza ricca: le arti, le scienze e il commercio producono sempre cose nuove, e c'è sempre bisogno di parole nuove per nominarle. Le novità sono quindi necessarie.» (circa 58 parole)

15. Anadiplosi: *mar* chiude la prima strofa e apre la seconda («fin che non torna al mar: / al mar...»). Anafore: *va... va* (vv. 3–4) e *dove... dove* (vv. 8–9; anche *dov'ella*, v. 7). Antitesi: *valle / monte*; *passeggiera / prigioniera*; *fiume / fonte*.

16. «va-pas-seg-gie-ra‿in-fiu-me»: sinalefe *ra‿in*; 7 sillabe; settenario piano, accento sulla 6ª (*fiù-*), accento secondario sulla 4ª (*-giè-*, che porta l'accento di *passeggiera*). «spe-ra-di-ri-po-sar»: 6 sillabe, ultima parola tronca, quindi 6 + 1 = 7: settenario tronco, accento sulla 6ª (*-sar*); nessuna sinalefe. Lo schema completo dell'aria è **x a x a x b′ · x c c b′**.

17. Terza strofa: miro (a) · miei (b) · sei (b) · pensier (c′) · aggiro (a) · mai (d) · fai (d) · piacer (c′): **a b b c′ a d d c′**. Lo schema è identico a quello della prima strofa (tuoi, Nice, infelice, pietà, suoi, sciolta, volta, libertà); cambiano naturalmente i suoni delle rime. In ogni strofa i due tronchi rimano tra loro.

18. Traccia: le continue **negazioni** (*non sogno, non cangio, non mi batte, non miro, tu non sei, né pena né piacer*) parlano sempre di lei; il **«tu»** è presente in quasi ogni verso; le **ripetizioni** (*non sogno... non sogno*; *sento... sento*) hanno il tono di chi vuole convincersi; ammettere di sognarla «non sempre» significa ammettere di sognarla qualche volta. Chi fosse davvero indifferente non avrebbe bisogno di dimostrarlo per tredici strofe.

19. Dialogo: domande del lettore e risposte del redattore («Cos'è questo Caffè? È un foglio...»). Enumerazione con anafora: «cose varie, cose disparatissime, cose inedite, cose fatte da diversi autori, cose tutte dirette...». Tricolon: «il fine d'una aggradevole occupazione... il fine di far quel bene... il fine di spargere...». Parole chiave: *utilità*, *cognizioni*, *Patria*, *Cittadini*, *bene* (bastano tre).

20. Premessa: nessuno è colpevole prima della sentenza. Prima ipotesi: il delitto è certo → basta la pena di legge, la confessione è inutile, quindi la tortura è inutile. Seconda ipotesi: il delitto è incerto → l'imputato è per legge innocente, e non si può torturare un innocente, quindi la tortura è ingiusta. Conclusione: in nessun caso la tortura è giustificata. È difficile da confutare perché le due ipotesi esauriscono tutte le possibilità (o il delitto è provato o non lo è) e conducono entrambe alla stessa conclusione: per difendere la tortura bisognerebbe negare una delle premesse.

21. Il *crociuolo* viene dalla chimica e dall'oreficeria: è il recipiente in cui il metallo viene fuso ad alta temperatura per separarne le impurità. I sostenitori della tortura pensavano che il dolore, come il fuoco, facesse emergere la verità «pura». Beccaria riprende l'immagine per rovesciarla: la verità non sta «nei muscoli e nelle fibre», e il dolore misura soltanto la resistenza fisica dell'imputato. Nel resto del capitolo usa la stessa ironia contro l'idea che il dolore «purghi l'infamia».

22. Elementi notarili: la formula latina d'apertura *Cum sit*; il lessico giuridico (*rinunzia, nelle forme, solenne, sono venuti in parere*); il titolo stesso («avanti notaio»); l'elenco numerato delle ragioni, come gli articoli di un contratto. Effetto: il contrasto tra la forma solenne e la materia (la lingua dei letterati) è comico; la parodia tratta con leggerezza ciò che i puristi consideravano sacro e mostra che la «purezza» della lingua è una convenzione a cui si può rinunciare, come a un'eredità.

23. Traccia: reazione: rifiuto della metafora ardita, dell'ingegno fine a sé stesso e della meraviglia; ricerca di chiarezza, naturalezza, buon gusto, ritorno a Petrarca. Continuità: il gusto per la musicalità del verso (già forte in Marino e in Chiabrera), la poesia come gioco elegante di una società colta (le accademie del Seicento), la preferenza per i temi leggeri e galanti. L'Arcadia cambia lo stile più che la funzione sociale della poesia.

24. Traccia: Metastasio scrive per una corte e per un sovrano che lo stipendia; i suoi drammi celebrano la clemenza del buon re e intrattengono un pubblico aristocratico (e quello pagante dei teatri). Gli autori del *Caffè* sono nobili che si pagano da sé il giornale; scrivono per i «Cittadini» che frequentano le botteghe, cioè per un pubblico ampio, borghese e nobile; vogliono informare e riformare. È il passaggio dal letterato cortigiano al letterato che si rivolge all'opinione pubblica; molti di loro, però, entreranno a loro volta al servizio del governo austriaco.

25. Traccia: come Galileo, Beccaria rifiuta il principio di autorità (la tradizione, «quasi tutti i secoli»), ragiona a partire da principi chiari e verifica le conseguenze; tratta l'animo umano come un oggetto osservabile, con un lessico preso dalla fisica (*impressione*, *elasticità*, *intensione/estensione*). Differenze: Beccaria non fa esperimenti né misure; il suo è un ragionamento sull'esperienza comune e sulla storia, non una dimostrazione matematica; la «scienza» di cui parla è la scienza dell'uomo e della società.

26. Da Beccaria: la presunzione di innocenza («l'imputato non è considerato colpevole sino alla condanna definitiva»; il passo sulla tortura: «Un uomo non può chiamarsi reo prima della sentenza»); il rifiuto della pena di morte; il rifiuto delle pene contrarie al senso di umanità. Diverso: la Costituzione affida alla pena il fine della **rieducazione** del condannato, mentre per Beccaria il fine principale è impedire nuovi delitti con l'esempio, tanto che egli propone la «schiavitù perpetua».

27. Traccia: i membri della Camerata credevano che gli attori antichi cantassero tutto il testo e cercarono quindi un canto che lasciasse capire le parole (il «recitar cantando»). In realtà nella tragedia attica erano cantate le parti liriche (la parodo e gli stasimi del coro, i canti degli attori, come i lamenti), mentre gli episodi, in trimetri giambici, erano in gran parte recitati. L'errore fu «fecondo» perché, cercando di ricostruire l'antico, i fiorentini inventarono un genere nuovo, il melodramma, con una distinzione che ricorda quella antica: il recitativo per il dialogo, l'aria per il momento lirico.

28. Traccia: presentare la situazione (Arbace innocente, liberato da Artaserse, costretto all'esilio per non accusare il padre); spiegare la similitudine implicita onda/Arbace e mare/patria-amico; analizzare le figure (anafore, antitesi, anadiplosi) e la metrica (settenari, i due tronchi in rima); concludere sul passaggio dal particolare all'universale (la nostalgia di chiunque sia lontano da casa). Criteri: comprensione corretta della situazione; uso del lessico tecnico (aria di paragone, settenario, tronco); citazioni brevi e pertinenti; ordine dell'argomentazione.

29. Traccia: tesi chiara (per esempio: le parole straniere vanno accolte quando nominano cose o idee nuove per cui manca una parola italiana, non quando la sostituiscono per moda); argomenti tratti dalla «Rinunzia» (le idee prima delle parole; la lingua cresce con le cose) e da Cesarotti (nessuna lingua è pura; novità con giudizio, rispettando il «genio grammaticale»); esempi di oggi (lessico dell'informatica, dello sport, del lavoro); un'obiezione (il rischio di impoverire l'italiano) e la sua confutazione. Criteri: tesi riconoscibile; argomenti pertinenti e collegati ai testi; almeno un'obiezione discussa; lessico preciso e connettivi corretti.

30. Traccia: conservare la serie di domande e risposte («Che cos'è questo podcast? È…», «Di che cosa parlerà?», «Perché l'abbiamo fatto?») e le tre parti del programma (che cos'è, che cosa conterrà, quale fine); rendere in termini di oggi la «pubblica utilità» e l'idea di istruire divertendo; mantenere il tono amichevole e ironico. Criteri: fedeltà alla struttura del modello; registro adatto; chiarezza dello scopo; correttezza linguistica.

31. a) Beccaria si chiede con quale diritto gli uomini uccidano i propri simili: le leggi sono la somma delle piccole porzioni di libertà cedute dai cittadini, e nessuno può aver ceduto la vita; dunque la pena di morte non è un diritto. Se dimostrerà che non è neppure utile né necessaria, avrà vinto la causa dell'umanità. b) Tesi: la pena di morte non è un diritto (e, nel capitolo, non è né utile né necessaria). c) «Qual può essere il diritto…?»; «Chi è mai colui che abbia voluto…?»; «Come mai nel minimo sacrificio…?»: coinvolgono il lettore e lo portano a formulare da sé la risposta negativa, che l'autore considera evidente. d) Se uccidere un cittadino non è l'esercizio di un diritto, è un atto di forza: la società si comporta con lui come con un nemico in guerra, decidendo che eliminarlo le è necessario o utile.

32. a) «Al mare, dove è nata, dove ha preso le sue acque, dove spera di riposare dopo il lungo vagare.» b) Due strofe di settenari: **x a x a x b′ · x c c b′** (rime: monte/fonte, mar/riposar, umori/errori). c) È fondata su una similitudine (l'onda separata dal mare), il cui secondo termine (Arbace) è sottinteso.

d) Il recitativo, rivolto al re, fa avanzare l'azione (Arbace accetta di fuggire) e anticipa il tema nei due versi finali (la pace perduta fino al ritorno «alla patria e all'amico»); l'aria ferma il tempo e trasforma quel pensiero in immagine; dopo l'aria il personaggio esce.

33. a) «Rinunzia»: le idee contano più delle parole e gli scrittori moderni hanno il diritto di creare parole nuove e di prenderle da altre lingue. Cesarotti: nessuna lingua è pura né abbastanza ricca; le novità sono necessarie. b) Entrambi rifiutano il purismo e l'idea di una lingua perfetta e immobile; entrambi legano il rinnovamento della lingua al progresso delle conoscenze. c) Cesarotti chiede di accogliere le novità «con giudizio», rispettando il genio grammaticale dell'italiano, e non ne fa una provocazione; la «Rinunzia» è polemica e ironica. d) Risposta libera, motivata: per esempio, l'italiano di oggi accoglie molti prestiti (come voleva il *Caffè*) ma li adatta in parte alla propria grammatica (come voleva Cesarotti).