VERIFICA

3

Verifica di fine parte · Il Settecento

Capitoli 8–11: l'Arcadia e il melodramma, l'Illuminismo e il Caffè, la riforma di Goldoni, Parini e Alfieri.

Italiano 4 · Parte III · Il Settecento: Arcadia, Illuminismo, teatro · versione 1.0
Verifica: Verifica di fine parte · Il Settecento · pagine 383–390 del volume completo · estratto per lo studio

Tempo: 60 minuti. **Punteggio totale:** 100 punti; il punteggio di ogni esercizio è indicato tra parentesi quadre. Leggi tutte le consegne prima di cominciare e riserva gli ultimi cinque minuti alla rilettura. La griglia di valutazione è alla fine.

A. Domande a scelta multipla [10 × 2 = 20 punti]

1. I letterati della Camerata de' Bardi volevano far rivivere la tragedia greca. Quale affermazione sul loro progetto è corretta? [2]
   - **A.** Copiarono le melodie greche che avevano ritrovato in alcuni manoscritti antichi.
   - **B.** Volevano un teatro cantato soltanto dal coro, come quello di Atene.
   - **C.** Sapevano che i Greci recitavano tutto senza musica, ma preferirono cantare per gusto moderno.
   - **D.** Credevano che gli attori antichi cantassero il testo dall'inizio alla fine: un'ipotesi sbagliata, da cui nacque un genere nuovo.

2. Nell'aria «L'onda dal mar divisa» (*Artaserse*, III 1) la similitudine è detta «implicita» perché: [2]
   - **A.** Arbace non dice mai «io sono come l'onda»: il secondo termine del paragone lo ricava lo spettatore dalla situazione
   - **B.** l'onda e il mare non compaiono nel testo, ma solo nella musica
   - **C.** il paragone è spiegato dal coro nella scena successiva
   - **D.** l'aria non ha rapporto con la vicenda del dramma e si può cantare da sola

3. Nel capitolo «Della tortura» (cap. XVI) Beccaria usa un *dilemma*, cioè un ragionamento che: [2]
   - **A.** riferisce l'opinione di un'autorità antica e la accetta senza discuterla
   - **B.** considera le sole due possibilità (il delitto è certo, il delitto è incerto) e mostra che in entrambi i casi la tortura non si giustifica
   - **C.** racconta un caso concreto e ne ricava una regola generale
   - **D.** presenta due tesi opposte e lascia al lettore la scelta

4. Perché nel Settecento la domanda «quale italiano?» torna al centro del dibattito con un'urgenza nuova? [2]
   - **A.** Perché la Crusca aveva smesso di pubblicare il suo *Vocabolario*.
   - **B.** Perché i sovrani riformatori avevano imposto il francese negli uffici pubblici.
   - **C.** Perché l'italiano è una lingua scritta, che quasi nessuno parla, e il modello della Crusca non ha le parole per le cose nuove dell'economia, delle scienze e del diritto.
   - **D.** Perché Metastasio aveva diffuso in Europa il dialetto romano.

5. Nella *Bottega del caffè* Goldoni mostra, secondo il cap. 9, il «rovescio» dello spazio da cui prende il nome il periodico dei Verri, perché: [2]
   - **A.** il caffettiere Ridolfo è un nemico delle idee nuove
   - **B.** la bottega è frequentata soltanto da nobili e non dal popolo
   - **C.** nella commedia nessuno legge i giornali né discute di politica
   - **D.** le chiacchiere di don Marzio fanno circolare le calunnie, come nella bottega dei Lumi circolano le idee

6. Nei *Rusteghi* Goldoni scrive tutta la commedia in veneziano perché: [2]
   - **A.** voleva far ridere il pubblico del modo di parlare dei mercanti
   - **B.** la censura veneziana vietava l'italiano sulle scene comiche
   - **C.** a Venezia il veneziano era la lingua di tutti, patrizi compresi, e quindi la lingua normale di una casa di mercanti veneziani
   - **D.** i suoi attori non sapevano recitare in italiano

7. Perché, citando un passo del *Giorno*, bisogna sempre dire quale redazione si cita? [2]
   - **A.** Perché *Il Mattino* e *Il Mezzogiorno* uscirono in traduzione francese prima che in italiano.
   - **B.** Perché esistono il testo stampato nel 1763 e nel 1765 e quello rielaborato poi da Parini, diversi nelle parole, in interi passi e nella numerazione dei versi.
   - **C.** Perché il poema fu scritto in parte in prosa e in parte in versi.
   - **D.** Perché *Il Vespro* e *La Notte* furono composti da Francesco Reina.

8. Nella *Caduta* (1785) il poeta, rialzato da un passante, rifiuta il suo consiglio («Umano sei, non giusto») perché: [2]
   - **A.** il passante gli ha proposto di lasciare Milano e tornare a Bosisio
   - **B.** non vuole ammettere di essere vecchio e malato
   - **C.** il passante gli consiglia di uscire dalla povertà corteggiando i potenti, mentre il buon cittadino chiede ciò che gli spetta a fronte alta, senza adulare
   - **D.** il passante non lo ha riconosciuto come l'autore del *Giorno*

9. Nell'*Antigone* di Alfieri, rispetto a quella di Sofocle: [2]
   - **A.** Creonte si ravvede dopo la profezia di Tiresia, ma troppo tardi
   - **B.** Ismene è sostituita da Argia, che viene dalla *Tebaide* di Stazio, e non ci sono né il coro né Tiresia
   - **C.** il coro dei vecchi tebani è sostituito da un confidente di Antigone
   - **D.** Antigone accetta di sposare Emone per salvarsi la vita

10. Perché il *Saul*, secondo il cap. 11, si avvicina all'eroe tragico della *Poetica* di Aristotele più dei tiranni come il Creonte alfieriano? [2]

   A. Perché Saul è un re grande e colpevole insieme, che si perde per il sospetto e l'orgoglio, e suscita pietà oltre che paura.

   B. Perché Saul è perfettamente virtuoso e muore innocente.

   C. Perché nel *Saul* Alfieri reintroduce il coro e il messaggero.

   D. Perché Saul alla fine vince i Filistei e salva il regno.

B. Goldoni, *La locandiera*, atto II, scena 4 [4 × 5 = 20 punti]

È l'ora del pranzo. Mirandolina ha portato di persona al Cavaliere di Ripafratta un «intingoletto fatto colle mie mani», ha lodato il vino di Borgogna che lui ha ordinato, ha accettato un bicchiere e, su suo invito, si è seduta alla sua tavola, osservando: «Se lo sapessero il signor Conte ed il signor Marchese, povera me!». Il servitore, stupito, ha commentato fra sé: «Il mio padrone vuol morire: non ha mai fatto altrettanto», e il Cavaliere gli ha raccomandato di non dire a nessuno che la padrona è stata a sedere alla sua tavola. Poi le ha sussurrato: «Non vorrei che voi mi faceste mutar natura», e ha mandato via il servitore a cuocergli due uova. Testo dell'edizione veneziana delle *Opere complete*, come nel cap. 9. *Garbata*: graziosa, gentile; *sofferenza*: pazienza, capacità di sopportare; *sangui che s'incontrano*: temperamenti fatti per intendersi; *genio*: inclinazione, simpatia; *operi da suo pari*: si comporti come si addice a un uomo come lei; *dia nelle*: cada nelle; *con vezzo*: con grazia civettuola; *languente*: languido; *tocchi*: brindi toccando il bicchiere.

> **Scena IV** [dalla battuta che segue l'uscita del Servitore alla fine della scena]
>
> **Cavaliere.** Mirandolina, voi siete una garbata giovine.
>
> **Mirandolina.** Oh signore, mi burla.
>
> **Cavaliere.** Sentite. Voglio dirvi una cosa vera, verissima, che ritornerà in vostra gloria.
>
> **Mirandolina.** La sentirò volentieri.
>
> **Cavaliere.** Voi siete la prima donna di questo mondo, con cui ho avuto la sofferenza di trattar con piacere.
>
> **Mirandolina.** Le dirò, signor Cavaliere: non già ch'io meriti niente, ma alle volte si danno questi sangui che s'incontrano. Questa simpatia, questo genio, si dà anche fra persone che non si conoscono. Anch'io provo per lei quello che non ho sentito per alcun altro.
>
> **Cavaliere.** Ho paura che voi mi vogliate far perdere la mia quiete.
>
> **Mirandolina.** Oh via, signor cavaliere, se è un uomo savio, operi da suo pari. Non dia nelle debolezze degli altri. In verità, se me n'accorgo, qui non ci vengo più. Anch'io mi sento un non so che di dentro, che non ho più sentito; ma non voglio impazzire per uomini, e molto meno per uno che ha in odio le donne; e che forse forse per provar-

> mi, e poi burlarsi di me, viene ora con un discorso nuovo a tentarmi. Signor Cavaliere, mi favorisca un altro poco di Borgogna.
>
> **Cavaliere.** Eh! Basta... *(versa il vino in un bicchiere)*
>
> **Mirandolina.** (Sta lì lì per cadere). *(da sè)*
>
> **Cavaliere.** Tenete. *(le dà il bicchiere col vino)*
>
> **Mirandolina.** Obbligatissima. Ma ella non beve?
>
> **Cavaliere.** Sì, beverò. (Sarebbe meglio ch'io mi ubbriacassi. Un diavolo scaccerebbe l'altro). *(da sè; versa il vino nel suo bicchiere)*
>
> **Mirandolina.** Signor Cavaliere. *(con vezzo)*
>
> **Cavaliere.** Che c'è?
>
> **Mirandolina.** Tocchi. *(gli fa toccare il bicchiere col suo)* Che vivano i buoni amici.
>
> **Cavaliere.** Che vivano. *(un poco languente)*
>
> **Mirandolina.** Viva... chi si vuol bene... senza malizia tocchi.
>
> **Cavaliere.** Evviva...
>
> **Scena V** · *Il Marchese e detti.*
>
> **Marchese.** Son qui ancor io. E che viva?

11. **Il personaggio.** Ricostruisci le mosse di Mirandolina nella sua battuta più lunga («Oh via, signor cavaliere...»): che cosa concede, che cosa rifiuta, di che cosa accusa il Cavaliere, e con quale richiesta chiude? Che cosa rivela l'a parte «Sta lì lì per cadere», e in che senso è ambiguo il brindisi finale «senza malizia»? In questa scena Mirandolina è un'innamorata, una padrona di locanda o un'attrice? [5]

12. **Il realismo.** La conquista passa per un pranzo. Quali oggetti e quali gesti della vita quotidiana di una locanda compaiono nella scena e nell'antefatto (cibo, vino, bicchieri, servitore)? Perché il fatto che la padrona sieda alla tavola di un cliente nobile è una trasgressione, e da quali reazioni dei personaggi lo capiamo? Che funzione ha, alla fine, l'ingresso del Marchese? [5]

13. **La lingua.** a) Quale forma di cortesia usa ciascuno dei due personaggi con l'altro (cerca anche *ella*), e che cosa rivela del loro rapporto? b) Spiega l'effetto comico di «la sofferenza di trattar con piacere» in bocca al Cavaliere. c) Individua nelle battute del Cavaliere le reticenze e il proverbio: che cosa mostrano del suo stato d'animo? d) Perché qui Goldoni usa un italiano medio e non il veneziano? [5]

14. **La riforma e la tradizione.** a) Nella scena ci sono due a parte, uno per ciascun personaggio: che cosa sa il pubblico che nessuno dei due sa dell'altro? b) Da quali battute si vede che il Cavaliere è un «carattere che cambia», rispetto al misogino del primo atto? c) Nella commedia di Plauto, che hai letto in *Latino 3*, chi dirigeva la beffa? Chi la dirige qui, e con quali mezzi, se la confronti con gli inganni della commedia antica? [5]

C. Alfieri, *Rime*, «Tacito orror di solitaria selva» [4 × 6 = 24 punti]

È il sonetto che hai letto nel cap. 11, nel testo delle *Rime varie* (edizione del 1903). *Orror*: timore reverente, come quello che ispira un luogo sacro (latinismo); *bea*: rende beato; *al par di*: quanto; *membrando*: ricordando; *abborra*: aborrisca, odi; *mende*: difetti; *appresso*: vicino; *deserti*: luoghi solitari.

> 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 gioja in me si crea;
> Onde membrando 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.

15. **Parafrasi.** Scrivi la parafrasi completa del sonetto. [6]

16. **Metrica.** a) Scrivi lo schema delle rime con la convenzione di questo volume, elencando le parole in rima. Che cosa hanno in comune *selva*, *s'inselva* e *si rinselva*, e *ricrea* e *crea*? b) Dividi in sillabe metriche i vv. 1 e 12, segnando sinalefi e accenti principali: perché il v. 12 ha soltanto dieci sillabe ed è comunque un endecasillabo? [6]

17. **Lessico e figure.** a) Spiega l'accostamento di *orror* e *dolce tristezza* nei vv. 1–2: come si chiama la figura? b) Quale costruzione lega i vv. 5–6, e che cosa esprime? c) Nelle terzine, con quali negazioni e con quale congiunzione il poeta arriva alla vera ragione della sua fuga? d) In che modo l'ultimo verso riprende il primo? [6]

18. **Interpretazione e confronto.** Nel cap. 8 di *Italiano 3* hai letto un altro sonetto di fuga nella solitudine, *Solo et pensoso i più deserti campi* di Petrarca (*RVF* 35). Confronta i due testi: da che cosa fugge ciascun poeta, che cosa trova nei luoghi deserti, che cosa lo segue o non lo segue? Spiega infine quale idea dei trattati politici di Alfieri si riconosce nei vv. 12–14. (8–10 righe) [6]

D. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, cap. XLI [3 × 6 = 18 punti]

È l'inizio del capitolo «Come si prevengano i delitti», nella numerazione delle edizioni moderne, come nel cap. 8. Il testo è quello delle edizioni moderne, controllato sull'edizione del 1780.

Punirgli: punirli; *chimera*: illusione; *azioni indifferenti*: né buone né cattive; *gli spingono*: li spingono; *chiamansi*: si chiamano; *commettergli*: commetterli; *condensata*: concentrata.

> È meglio prevenire i delitti che punirgli. Questo è il fine principale d'ogni buona legislazione, che è l'arte di condurre gli uomini al massimo di felicità o al minimo d'infelicità possibile, per parlare secondo tutt'i calcoli dei beni e dei mali della vita. Ma i mezzi impiegati fin ora sono per lo piú falsi ed opposti al fine proposto. Non è possibile il ridurre la turbolenta attività degli uomini ad un ordine geometrico senza irregolarità e confusione. Come le costanti e semplicissime leggi della natura non impediscono che i pianeti non si turbino nei loro movimenti cosí nelle infinite ed oppostissime attrazioni del piacere e del dolore, non possono impedirsene dalle leggi umane i turbamenti ed il disordine. Eppur questa è la chimera degli uomini limitati, quando abbiano il comando in mano. Il proibire una moltitudine di azioni indifferenti non è prevenire i delitti che ne possono nascere, ma egli è un crearne dei nuovi [...]. Per un motivo che spinge gli uomini a commettere un vero delitto, ve ne son mille che gli spingono a commetter quelle azioni indifferenti, che chiamansi delitti dalle male leggi; e se la probabilità dei delitti è proporzionata al numero dei motivi, l'ampliare la sfera dei delitti è un crescere la probabilità di commettergli. [...]
>
> Volete prevenire i delitti? Fate che le leggi sian chiare, semplici, e che tutta la forza della nazione sia condensata a difenderle, e nessuna parte di essa sia impiegata a distruggerle. Fate che le leggi favoriscano meno le classi degli uomini che gli uomini stessi. Fate che gli uomini le temano, e temano esse sole. Il timor delle leggi è salutare, ma fatale e fecondo di delitti è quello di uomo a uomo.

19. **Tesi e argomenti.** a) Qual è la tesi del passo, e con quale definizione della *legislazione* Beccaria la giustifica? A quale criterio generale del suo libro, che hai studiato nel cap. 8, corrisponde questa definizione? b) Ricostruisci in tre passaggi numerati il ragionamento con cui Beccaria dimostra che moltiplicare i divieti non previene i delitti, ma li crea. [6]

20. **Le tecniche.** a) Spiega l'analogia con i pianeti: da quale scienza viene, e perché Beccaria se ne serve proprio per indicare un limite delle leggi? b) Che funzione hanno la domanda «Volete prevenire i delitti?» e i tre periodi che cominciano con *Fate che*? A chi si rivolge l'autore? c) Analizza l'ultima frase: quale figura oppone i due tipi di timore, e quale ordine delle parole la rende memorabile? [6]

21. **Lessico e collegamenti.** a) Individua almeno quattro parole o espressioni del passo che vengono dai linguaggi della matematica, della fisica e del diritto, e spiega che cosa dice questa scelta del modo in cui Beccaria guarda alla società. b) In *Della tirannide* Alfieri sostiene che la sola base della tirannide è la paura. Confronta questa idea con la frase «fatale e fecondo di delitti è quello di uomo a uomo» e con «Fate che gli uomini le temano, e temano esse sole»: in che cosa i due autori concordano, e in che cosa li separa la fiducia nelle riforme fatte dai sovrani? [6]

E. Trattazione [18 punti]

22. Nell'*Ars poetica* Orazio scrive che ottiene ogni voto chi mescola l'utile al dolce, istruendo il lettore mentre lo diletta (*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*, v. 343). In circa 12 righe spiega come **due** autori a scelta del Settecento italiano tra Pietro Verri (*Il Caffè*), Beccaria, Goldoni e Parini reinterpretano questa formula: per ciascuno indica almeno un testo letto, il pubblico a cui si rivolge, che cosa è per lui l'*utile* e con quali mezzi lo rende piacevole. Puoi aprire con l'Arcadia, in cui secondo il cap. 10 il dolce aveva prevalso, o chiudere con Alfieri, che mette al primo posto un altro valore. [18]

Tabella V3.1 Griglia di valutazione della verifica di fine parte III.

Sezione	Esercizi	Criteri	Punti
A · Scelta multipla	1–10	2 punti per ogni risposta esatta	20
B · Goldoni	11–14	personaggio, realismo, lingua, riforma e tradizione (5 ciascuno), secondo i criteri indicati nelle soluzioni	20
C · Alfieri	15–18	parafrasi, metrica, lessico e figure, interpretazione e confronto (6 ciascuno)	24
D · Beccaria	19–21	tesi e argomenti, tecniche, lessico e collegamenti (6 ciascuno)	18
E · Trattazione	22	conoscenza dei testi (6), confronto argomentato (6), organizzazione ed espressione (6)	18
Totale		voto in decimi = punteggio : 10, arrotondato al mezzo voto (sufficienza: 60 punti)	**100**

Soluzioni

1. D. Credevano che nella tragedia attica tutto fosse cantato e cercarono il «recitar cantando»; in realtà erano cantate le parti liriche (il coro e alcuni canti degli attori), mentre i dialoghi in trimetri giambici erano in gran parte recitati. Da un'idea sbagliata dell'antico nacque il melodramma (cap. 8).

2. A. Il secondo termine non è mai detto: il pubblico sa che Arbace, innocente, va in esilio e capisce da sé che l'onda lontana dal mare è lui, che non avrà pace finché non tornerà «alla patria e all'amico»; la similitudine si avvicina all'allegoria (cap. 8).

3. B. O il delitto è certo, e allora basta la pena della legge e la confessione è inutile; o è incerto, e allora non si può tormentare chi per la legge è innocente. Le due sole possibilità portano alla stessa conclusione (cap. 8).

4. C. Fuori della Toscana l'italiano è una lingua scritta, fissata sul fiorentino del Trecento; a chi scrive di economia, fisica, agricoltura o diritto mancano le parole: di qui la «Rinunzia» del *Caffè* e il *Saggio* di Cesarotti (cap. 8).

5. D. La bottega del caffè è l'immagine dell'opinione pubblica, dove si leggono le gazzette e si discute; Goldoni ne mostra il lato oscuro nel pettegolezzo di don Marzio, che fa arrestare il biscazziere e finisce rovinato dalla propria lingua (cap. 9).

6. C. Il veneziano non è un dialetto «basso» né un espediente comico: è la lingua della città, parlata anche dai patrizi, e quindi la lingua vera di quattro mercanti veneziani e delle loro famiglie (cap. 9).

7. B. Le due redazioni differiscono in parole, passi interi e numerazione: il «v. 125» dell'una non coincide con quello dell'altra. Reina pubblicò nel 1801 le parti incompiute scritte da Parini, non le compose (D) (cap. 10).

8. C. Il passante, riconosciuto l'autore del *Giorno*, gli suggerisce di adulare i potenti e i loro servitori; il poeta risponde che il buon cittadino «né si abbassa per duolo, / né s'alza per orgoglio» e se ne va «bieco»: la vera caduta sarebbe quella morale (cap. 10).

9. B. Argia, la vedova di Polinice, prende il posto di Ismene ed è una seconda Antigone; spariscono coro e Tiresia, e Creonte è un tiranno lucido che non si ravvede mai (A vale per Sofocle); Antigone sceglie la morte («Emon?» «Morte.») (cap. 11, Tabella 11.3).

10. A. Per Aristotele l'eroe più efficace non è né perfettamente virtuoso né malvagio, ma cade per un errore (ἁμαρτία): Saul, grande e colpevole, ne è vicino; i tiranni come Creonte ispirano orrore, e la pietà va alle loro vittime (cap. 11).

11. Mirandolina concede subito qualcosa: ammette una «simpatia», un «genio», «un non so che di dentro» che non ha mai provato. Poi si ritrae e rimprovera: un uomo «savio» non deve cadere nelle «debolezze degli altri», e se se ne accorgerà non verrà più. Infine accusa il Cavaliere di volerla mettere alla prova e poi burlarsi di lei, perché ha «in odio le donne»: così rovescia la situazione, e ora tocca a lui dimostrare di essere sincero. La richiesta finale, «un altro poco di Borgogna», riapre l'intimità che la battuta sembrava chiudere. L'a parte «Sta lì lì per cadere» rivela al pubblico il calcolo: *cadere* vuol dire cedere, innamorarsi, e annuncia lo svenimento di II 17, dopo il quale dirà «Ora poi è caduto affatto». Il brindisi «senza malizia» dice il contrario di ciò che lei sta facendo: è pura malizia travestita da innocenza. È un'attrice, la migliore commediante della locanda (cap. 9), che usa come strumenti i mezzi della padrona di locanda: il piatto cucinato da lei, il vino, l'ospitalità. Criteri: le mosse della battuta lunga (2), l'a parte e il brindisi (2), tipo di personaggio (1).

12. Oggetti e gesti: il «tondo» con l'intingoletto, il vino di Borgogna, la bottiglia e i bicchieri, il pane per fare la zuppa nel vino, le due uova ordinate al servitore, il brindisi con i bicchieri che si toccano: è la vita quotidiana di una locanda, senza magie né

travestimenti. La trasgressione sta nelle gerarchie: una locandiera serve, non siede alla tavola di un nobile cliente; per questo il servitore si stupisce («non ha mai fatto altrettanto»), il Cavaliere gli chiede di non dire a nessuno che la padrona è stata a sedere alla sua tavola, e Mirandolina teme che lo sappiano il Conte e il Marchese, che «cento volte» hanno cercato invano di farle accettare da bere o da mangiare. Il pranzo è il terreno di Mirandolina: la conquista passa attraverso il suo lavoro. L'ingresso del Marchese interrompe il brindisi nel punto più alto («Evviva...» / «E che viva?»): è il meccanismo comico del terzo che arriva al momento sbagliato, e salva Mirandolina da una dichiarazione esplicita, lasciando il Cavaliere in sospeso. Criteri: oggetti e gesti (2), la trasgressione e i segni che la rivelano (2), la funzione dell'ingresso (1).

13. a) Mirandolina dà al Cavaliere del *lei* («mi burla», «operi da suo pari», «mi favorisca»), con il pronome *ella* («Ma ella non beve?»): è la forma rispettosa che una locandiera deve a un nobile, e le permette di mantenere la distanza proprio mentre finge di accorciarla. Il Cavaliere le dà del *voi* («voi siete una garbata giovine», «Sentite», «Tenete»), la forma di chi sta più in alto. b) *Sofferenza* significa pazienza, sopportazione: il complimento («la prima donna... con cui ho avuto la sofferenza di trattar con piacere») tradisce ancora il misogino, che considera una fatica parlare con una donna, mentre il «con piacere» confessa che la fatica è diventata piacere: un elogio quasi involontariamente comico. c) Le reticenze («Eh! Basta...», «Evviva...») mostrano un uomo che non trova più le parole e si arrende; il proverbio «Un diavolo scaccerebbe l'altro», detto a parte, rivela che teme l'amore come una tentazione e pensa di vincerlo con il vino. All'inizio parlava con sicurezza («una cosa vera, verissima»): il cambiamento si vede nella lingua. d) La commedia si svolge a Firenze e i personaggi non sono veneziani: Goldoni usa un italiano medio, vicino alla conversazione (cap. 9), con forme come *beverò*, *ubbriacassi*. Criteri: forme di cortesia (1), *sofferenza* (1), reticenze e proverbio (2), scelta della lingua (1).

14. a) Mirandolina dice a parte «Sta lì lì per cadere»: il pubblico sa che lei recita e calcola. Il Cavaliere dice a parte che sarebbe meglio ubriacarsi, perché «un diavolo scaccerebbe l'altro»: il pubblico sa che lui è già innamorato e lotta contro sé stesso. Ciascuno ignora il segreto dell'altro, lo spettatore li conosce entrambi: è la doppia comunicazione dell'a parte, che rende comica ogni battuta successiva (il brindisi «senza malizia», il «Che vivano» languido). b) Nel primo atto il Cavaliere disprezzava le donne; qui la loda («garbata giovine», «la prima donna di questo mondo»), confessa la paura di «perdere la mia quiete» e, nell'antefatto, di «mutar natura», e alla fine brinda «un poco languente»: il carattere si trasforma sotto gli occhi del pubblico, cosa che una maschera fissa non poteva fare. c) Nella commedia di Plauto la beffa è diretta dal servo astuto, il *servus callidus*, come Pseudolo, che si paragona a un poeta; qui la regia passa alla padrona della locanda, Mirandolina. Gli strumenti non sono travestimenti, lettere false o scambi di persona, ma un piatto, un bicchiere di vino e le parole giuste: il meccanismo antico della beffa è piegato al verisimile (cap. 9, «I meccanismi comici»). Criteri: i due a parte (2), il carattere che cambia (2), la regia della beffa e il verisimile (1).

15. «Il silenzio cupo e solenne di un bosco solitario mi riempie il cuore di una tristezza così dolce che nessuna belva feroce, fra le creature che vi abitano, vi trova sollievo quanto me. E quanto più il mio piede si addentra nel bosco, tanto più nascono in me la calma e la gioia; per questo, ricordando come godevo là, spesso poi la mia mente torna nel bosco. Non perché io odi gli uomini, o non veda difetti in me stesso, e molto più che negli altri; né perché mi creda più vicino degli altri alla via del bene: ma perché il mio secolo vile non mi è mai piaciuto; e, oppresso dal pesante giogo dei re, solo nei luoghi solitari sento tacere le mie pene.» Criteri: completezza (2), fedeltà al senso, con *orror*, *bea*, *si ricrea*, *figli suoi*, *s'inselva*, *membrando*, *abborra*, *mende*, *più che in altri assai* e *regal giogo* resi correttamente (3), italiano corretto (1).

16. a) Rime: *selva* A, *bea* B, *ricrea* B, *belva* A; *s'inselva* A, *crea* B, *godea* B, *rinselva* A; *stesso* C, *assai* D′, *appresso* C; *mai* D′, *oppresso* C, *guai* D′. Schema: ABBA ABBA CD′C D′CD′ (le rime D sono tronche). *Selva*,

s'inselva, *si rinselva* sono parole della stessa famiglia, e lo stesso vale per *ricrea* e *crea*: sono rime derivative, in cui la parola più breve è contenuta nella più lunga; i due verbi in *-selva* sono coniati alla maniera di Dante (cap. 11). b) v. 1: **Ta**-ci-to‿or-**ror**-di-so-li-**ta**-ria-**sel**-va: 11 sillabe, sinalefe *to‿or*; *-ria* è una sola sillaba (dittongo); accenti di 1ª, 4ª, 8ª e 10ª: endecasillabo a minore, con la pausa dopo *orror*. v. 12: Ma,-non-mi-**piac**-que‿il-**vil**-mio-**se**-col-**mai**: 10 sillabe, sinalefe *que‿il*, *mio* una sola sillaba; accenti di 4ª, 6ª, 8ª e 10ª. Il verso finisce con una parola tronca (*mai*): l'ultimo accento cade sulla decima sillaba come in ogni endecasillabo, e per convenzione si conta una sillaba in più (cap. 8, «Da ricordare»). Criteri: schema e parole in rima (2), rime derivative (1), v. 1 (1,5), v. 12 e la regola del tronco (1,5).

17. a) *Orror*, in senso latino, è il timore sacro che ispira la selva; *dolce tristezza* unisce due concetti opposti: è un ossimoro, e insieme a *orror* fa della selva un luogo che spaventa e consola; è una sensibilità che annuncia il Preromanticismo (cap. 12). b) È una correlazione comparativa, «quanto... più... / Tanto più»: la gioia cresce nella stessa misura in cui il piede si addentra nel bosco; la corrispondenza fra il cammino nello spazio e il moto dell'anima continua nella rima *s'inselva* / *si rinselva*, dove il piede e poi la mente entrano nella selva. c) Due negazioni coordinate, «Non ch'io... / Né ch'io...», escludono le spiegazioni sbagliate (odio per gli uomini, presunzione di virtù, con l'onesta ammissione dei propri difetti); l'avversativa «Ma» (v. 12) introduce la vera ragione, il disprezzo per il «vil... secol» e il «regal giogo». d) Il primo verso parla del silenzio della selva (*Tacito*), l'ultimo dice che nei deserti «tacciono i miei guai»: il silenzio del luogo diventa il silenzio delle pene, e il sonetto si chiude ad anello. Criteri: 1,5 punti per ciascuna delle quattro risposte.

18. Traccia. Petrarca fugge dagli uomini per nascondere il proprio amore: la gente leggerebbe nel suo volto «com'io dentro avampi»; nei «più deserti campi» il paesaggio riflette la sua anima ma non la guarisce, e l'ultima terzina, aperta da «Ma pur», dice che Amore lo segue dappertutto. Alfieri fugge dal suo secolo e dal giogo dei re: nella selva trova davvero «calma e gioja», e lì i suoi «guai» tacciono; nulla lo insegue, anzi è la sua mente che torna nel bosco. In Petrarca la solitudine è il luogo di un dissidio interiore, in Alfieri un rifugio morale e politico, che la natura selvaggia (le belve, l'*orror*) rende più sicuro della città; e diversamente dall'Arcadia la natura non è un idillio di pastori. I vv. 12–14 riprendono l'idea dei trattati: l'uomo libero non può vivere sotto un tiranno, sceglie la solitudine piuttosto che la servitù (cap. 11, *Della tirannide* e Figura 11.3); e come nel trattato, il «giogo» è quello di ogni re, non di un sovrano cattivo. Criteri: da che cosa fuggono i due poeti (2), che cosa trovano e che cosa li segue (2), il collegamento con i trattati (2).

19. a) Tesi: «È meglio prevenire i delitti che punirgli», enunciata in apertura come una sentenza. La giustifica la definizione della legislazione come «l'arte di condurre gli uomini al massimo di felicità o al minimo d'infelicità possibile», secondo un calcolo dei beni e dei mali: se il fine delle leggi è la felicità, impedire un delitto vale più che punirlo dopo. È il criterio utilitaristico di tutto il libro, la «massima felicità divisa nel maggior numero» (cap. 8). b) 1. I motivi che spingono a un vero delitto sono pochi; per ciascuno ce ne sono mille che spingono a compiere azioni indifferenti, né buone né cattive. 2. Le «male leggi» chiamano delitti anche queste azioni: proibendole, allargano la «sfera dei delitti». 3. Se la probabilità dei delitti cresce con il numero dei motivi, chi moltiplica i divieti moltiplica le occasioni di violarli: non previene i delitti, ne crea di nuovi. È un argomento per conseguenze, costruito come una proporzione matematica. Criteri: tesi (1), definizione e criterio utilitaristico (2), i tre passaggi (3).

20. a) L'analogia viene dalla fisica di Newton, il modello della ragione illuminista (cap. 8): le leggi della natura sono «costanti e semplicissime», eppure i pianeti, attratti gli uni dagli altri, deviano dalle loro orbite. Se non ci riesce la natura, non ci riusciranno le leggi umane, davanti alle «attrazioni del piacere e del dolore»: la pretesa di un «ordine geometrico» è una «chimera» degli uomini di potere. Beccaria usa il prestigio della scienza contro un uso sbagliato della ragione, il sogno del controllo totale. b) La domanda retorica, rivolta a un *voi* (i legislatori, i so-

vrani, ma anche ogni lettore che ragiona), riapre il discorso dopo la critica e lo trasforma in un programma; i tre periodi aperti da *Fate che* (anafora, tricolon, imperativo) danno le risposte concrete: leggi chiare e semplici, uguali per tutti, temute esse sole. c) È un'antitesi tra il timore delle leggi («salutare») e il timore di un uomo verso un altro («fatale e fecondo di delitti»); l'ordine delle parole è a chiasmo (soggetto e predicato nel primo membro, predicato e soggetto nel secondo), con l'allitterazione *fatale e fecondo*, e la frase si chiude come una massima. Criteri: analogia (2), domanda e anafora (2), antitesi e chiasmo (2).

21. a) Matematica: *calcoli*, *massimo* e *minimo*, *ordine geometrico*, *probabilità*, *proporzionata*; fisica: *leggi della natura*, *pianeti*, *attrazioni*, *condensata*, *forza*; diritto: *legislazione*, *delitti*, *leggi*, *classi*. Beccaria guarda alla società come a un sistema di forze che si può misurare e prevedere, e alle leggi come a uno strumento tecnico, da giudicare dai risultati (cap. 8). b) I due autori concordano su un punto: un popolo deve temere solo la legge; quando si teme un uomo (un potente, un giudice arbitrario, un tiranno) nascono i delitti per Beccaria, la servitù per Alfieri, per il quale il tiranno è chiunque stia al di sopra delle leggi e il suo regno si regge sulla paura, del suddito e del tiranno stesso («trema chi fa tremar»). Li separa la fiducia nelle riforme: Beccaria si rivolge al legislatore, entrò nell'amministrazione austriaca e conta sui sovrani riformatori; per Alfieri anche le monarchie illuminate sono tirannidi, e l'uomo libero non aspetta nulla dall'alto (cap. 11). Criteri: almeno quattro termini corretti con i loro ambiti (2), che cosa dice la scelta (1), l'accordo sulla paura e sulla legge (2), la differenza sulle riforme (1).

22. Traccia. Introduzione: la formula oraziana dell'utile e del dolce attraversa tutta la tradizione classicista; il Settecento illuminista la riprende e sposta l'accento sull'utile, cioè sul bene pubblico, sulla «pubblica felicità», mentre nell'Arcadia aveva prevalso il dolce della musica e della grazia. Esempi possibili. *Il Caffè*: «cose tutte dirette alla pubblica utilità», «spargere delle utili cognizioni fra i nostri Cittadini divertendoli»; articoli brevi, varietà, tono colloquiale, la forma a domanda e risposta; il pubblico dei cittadini che frequentano le botteghe, il modello dello *Spectator* (cap. 8). Beccaria: l'utile è il criterio stesso della giustizia («la massima felicità divisa nel maggior numero»); il piacere è quello di una prosa chiara e serrata, con domande retoriche, dilemmi, antitesi memorabili; il pubblico è l'opinione pubblica europea e i sovrani riformatori (cap. 8). Goldoni: la commedia corregge i costumi facendo ridere dei vizi (il cicisbeo, la villeggiatura, la maldicenza), con caratteri presi dal «libro del Mondo» e resi graditi agli «occhi dilicati degli spettatori» dal «libro del Teatro»; il pubblico pagante dei teatri veneziani, che va divertito ogni sera (cap. 9). Parini: dichiara la formula oraziana nella *Salubrità dell'aria* («l'utile unir può al vanto / di lusinghevol canto»); l'utile è la salute pubblica e la scienza (l'*Innesto del vaiuolo*), il dolce la forma classica dell'ode e l'ironia del *Giorno*; il pubblico è quello dei nobili colti, la stessa classe che critica (cap. 10). Confronto: tutti uniscono utile e piacere, ma con strumenti diversi (il giornale, il trattato, la scena, la poesia) e per pubblici diversi. Conclusione possibile: Alfieri rifiuta la protezione dei principi e mette al primo posto la libertà dello scrittore (*Del principe e delle lettere*, cap. 11). Criteri (18 punti): conoscenza dei testi, con almeno un riferimento preciso per autore (6); confronto argomentato, non due schede separate, e uso pertinente della formula oraziana (6); organizzazione, lessico e correttezza (6).