CAPITOLO

3

Il Seicento: il Barocco, Marino e la lingua della Crusca

È del poeta il fin la meraviglia. (Marino, La Murtoleide)

OBIETTIVI

1. Inquadrare il Seicento italiano tra dominio spagnolo, crisi, Chiesa della Controriforma e vita delle accademie
2. Spiegare la poetica barocca della meraviglia e il funzionamento del concetto e della metafora
3. Leggere e analizzare un sonetto di Marino e tre ottave dell'*Adone*, riconoscendo il rapporto con Petrarca e con Tasso
4. Riconoscere la varietà del Seicento: i marinisti, la linea classicista di Chiabrera, il poema eroicomico, la fiaba d'autore
5. Ricostruire la nascita dell'Accademia della Crusca e i caratteri del *Vocabolario* del 1612 come seguito della questione della lingua

INDICE DEL CAPITOLO

3.1 Il Seicento: un secolo di contrasti 2
3.2 Giovan Battista Marino 7
3.3 Marinisti, classicisti e nuovi generi 13
3.4 La lingua: l'Accademia della Crusca e il Vocabolario 17

Italiano 4 · Parte I · Controriforma, Barocco, nuova scienza · versione 1.0
Capitolo 3: Il Seicento: il Barocco, Marino e la lingua della Crusca · pagine 79–106 del volume completo · estratto per lo studio

Nella Galleria Borghese, a Roma, una ninfa di marmo sta diventando albero. Le dita di Dafne si allungano in foglie d'alloro, i piedi mettono radici, la corteccia le sale sui fianchi proprio mentre Apollo, che la insegue, la raggiunge. Gian Lorenzo Bernini scolpì il gruppo da giovane, negli anni Venti del Seicento: chi gira intorno alla statua vede la metamorfosi compiersi sotto i propri occhi e si chiede come una pietra possa sembrare così leggera. Quella domanda, quello stupore davanti a un artificio che supera la natura, è la chiave di un intero secolo. I poeti del Seicento la chiamarono **meraviglia**.

In questo capitolo entriamo nel **Barocco**, la stagione che va, grosso modo, dalla fine del Cinquecento agli ultimi decenni del Seicento. Conoscerai un'Italia in gran parte dominata dalla Spagna, colpita dalla peste e dalla crisi economica, ma piena di accademie, teatri, chiese e palazzi nuovi; leggerai il poeta che i contemporanei consideravano il più grande del secolo, **Giovan Battista Marino**, e alcuni dei suoi seguaci e avversari; incontrerai un poema che fa la parodia dell'epica, una raccolta di fiabe in napoletano e, infine, il libro che più ha inciso sulla storia della nostra lingua in quegli anni: il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612), il primo grande dizionario dell'italiano.

Tieni presente un avvertimento. Per più di due secoli il Seicento è stato giudicato un'epoca di cattivo gusto, e la parola «secentismo» è diventata sinonimo di stile gonfio e artificioso. Oggi gli studiosi lo leggono in un altro modo: come una cultura coerente, con le sue regole e le sue domande, che sono spesso sorprendentemente vicine alle nostre. Il capitolo ti chiede di fare lo stesso: prima capire, poi giudicare.

3.1 Il Seicento: un secolo di contrasti

3.1.1 L'Italia spagnola, la crisi e la peste

Dopo la pace di Cateau-Cambrésis (1559), che hai studiato nel Capitolo 1, la Spagna controlla direttamente il Ducato di Milano, il Regno di Napoli, la Sicilia e la Sardegna, e condiziona la politica di quasi tutti gli altri Stati italiani. Restano indipendenti la Repubblica di Venezia, il Ducato di Savoia, che proprio nel Seicento diventa un piccolo Stato ambizioso, e lo Stato della Chiesa; il Granducato di Toscana e i ducati padani (Mantova, Modena, Parma) si muovono tra le grandi potenze. Il Seicento europeo è un secolo di guerre: la più lunga, la **guerra dei Trent'anni** (1618–1648), coinvolge anche l'Italia del Nord, dove eserciti stranieri passano e saccheggiano.

Gli storici parlano di una **crisi del Seicento**. Le grandi rotte del commercio si sono spostate sull'Atlantico, e le città italiane, che nel Rinascimento erano le più ricche d'Europa, perdono terreno; molti mercanti investono il denaro in terre e titoli nobiliari invece che in botteghe e manifatture; le carestie si ripetono. Nel 1630 la **peste** colpisce Milano e la Lombardia con una

violenza terribile, e tra il 1630 e il 1631 anche Venezia: è la stessa epidemia che Alessandro Manzoni racconterà nei *Promessi sposi*, ambientati proprio nella Lombardia spagnola di quegli anni (lo riprenderemo nel Capitolo 15). Nel 1647 a Napoli scoppia la rivolta guidata dal pescivendolo Masaniello, presto repressa.

Eppure lo stesso secolo è pieno di energia. Roma diventa un cantiere: papi e cardinali costruiscono chiese, piazze e fontane per mostrare la forza della Chiesa uscita dal Concilio di Trento. Nascono il **melodramma** (le prime opere in musica sono di questi anni: le ritroverai nel Capitolo 8) e i teatri d'opera pubblici a pagamento, il primo dei quali apre a Venezia nel 1637. E soprattutto il Seicento è il secolo di Galileo e della nuova scienza, a cui è dedicato il Capitolo 4. Contrasto, appunto: povertà e lusso, paura della morte e voglia di festa, censura e scoperta.

3.1.2 La Chiesa dopo Trento e il mondo delle accademie

La Chiesa della Controriforma controlla la cultura attraverso l'**Indice dei libri proibiti** e l'Inquisizione (vedi Capitolo 1), ma è anche la più grande committente di arte: le chiese barocche, con i loro stucchi dorati, le statue in movimento e i soffitti dipinti che sembrano aprirsi sul cielo, vogliono commuovere il fedele e convincerlo con la bellezza. I collegi dei Gesuiti formano le classi dirigenti di mezza Europa, e insegnano con cura la retorica: l'arte di persuadere e di stupire.

Il luogo tipico della vita intellettuale del secolo, però, non è la corte né l'università: è l'**accademia**, un'associazione di letterati, nobili e studiosi che si riuniscono per leggere i propri versi, discutere di lingua, filosofia o scienza, organizzare feste e spettacoli. Ne nascono centinaia, in ogni città. Hanno nomi scherzosi o enigmatici, che dichiarano un'intenzione con un po' di ironia: gli *Umoristi* di Roma, gli *Incogniti* di Venezia, i *Gelati* di Bologna (il loro emblema era un bosco coperto di brina, segno che gli accademici non sarebbero rimasti a lungo «gelati», cioè inariditi). Ogni socio prende un soprannome accademico e sceglie un'**impresa**, cioè un'immagine accompagnata da un motto breve, che ne riassume il carattere: un piccolo enigma da decifrare, come piaceva al gusto del tempo.

Le accademie hanno funzioni diverse. Alcune sono letterarie, come gli Umoristi, di cui fecero parte Marino e Alessandro Tassoni; alcune si occupano della lingua, come la Crusca di Firenze, che studieremo nel paragrafo finale; altre sono scientifiche, come i **Lincei**, fondati a Roma nel 1603 da Federico Cesi, a cui Galileo fu ammesso nel 1611, o l'Accademia del Cimento (1657–1667), che incontrerai nel Capitolo 4. Alla fine del secolo, nel 1690, nasce a Roma l'**Arcadia**, che si proporrà di riformare il gusto «barocco» (Capitolo 8). La Figura 3.1 colloca nel tempo le accademie di cui parla questo volume.

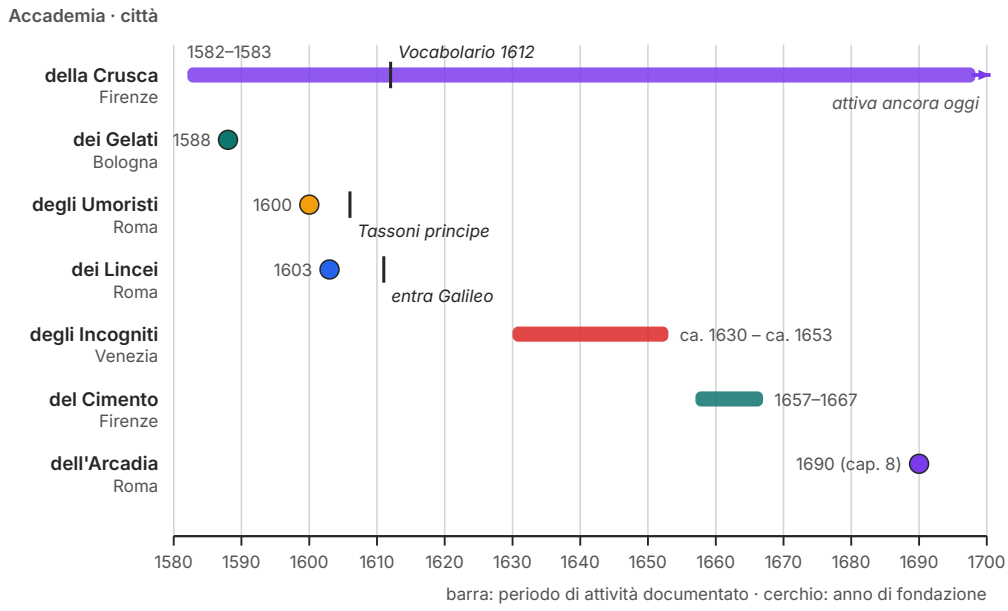


Figura 3.1 Alcune accademie italiane tra il 1580 e il 1700, su un asse del tempo proporzionale (una divisione = dieci anni). Le barre indicano un periodo di attività documentato; il cerchio, l'anno di fondazione di accademie che durarono a lungo o le cui vicende successive non riguardano questo capitolo. La data degli Incogniti è quella tradizionale.

3.1.3 Che cosa significa «barocco»

Come «Manierismo» (Capitolo 1), anche **Barocco** è un'etichetta inventata dopo, dagli storici dell'arte, e usata in origine con intenzione negativa: indicava ciò che era bizzarro, irregolare, stravagante. L'etimologia non è sicura, e se ne discutono due ipotesi principali.

- **La perla irregolare.** In portoghese *barroco* (in spagnolo *barrueco*) era una perla di forma non rotonda; attraverso il francese *baroque* la parola sarebbe passata a indicare tutto ciò che è irregolare e fuori dalla norma.
- **Il sillogismo tortuoso.** Nella logica delle scuole medievali *baroco* era il nome convenzionale di un tipo di sillogismo, corretto ma complicato (per esempio: «tutti gli uomini sono razionali; alcuni animali non sono razionali; dunque alcuni animali non sono uomini»). Un «argomento in baroco» divenne un ragionamento contorto e pedante.

Le due ipotesi non si escludono: è possibile che si siano sovrapposte. Oggi, comunque, la parola ha perso il suo valore negativo e indica lo stile dominante in Europa tra la fine del Cinquecento e la fine del Seicento, nella pittura, nell'architettura, nella musica e nella letteratura.

ERRORE FREQUENTE

Barocco non vuol dire «decadenza»

Nell'Ottocento i critici romantici, e tra loro Francesco De Sanctis nella sua *Storia della letteratura italiana*, videro nel Seicento il secolo della decadenza: una letteratura vuota, fatta solo di giochi di parole, specchio di un'Italia serva degli stranieri e della Controriforma. Quel giudizio ha pesato a lungo sui manuali. È però un **giudizio storico**, legato alle idee e alle passioni di chi lo formulò, non un fatto. Il Novecento ha rivalutato il Barocco come una cultura coerente, che ha prodotto capolavori in tutta Europa. Quando scrivi, dunque, evita frasi come «il Seicento fu un'epoca di decadenza»: semmai, «per i critici dell'Ottocento il Seicento fu un'epoca di decadenza».

3.1.4 La poetica della meraviglia

Che cosa vogliono i poeti barocchi? La risposta più famosa sta in un sonetto satirico di Marino, scritto durante una lite con il poeta genovese Gaspare Murtola e raccolto, dopo la morte dei due, nella *Murtoleide* (1626). Marino finge di difendere il rivale dalle critiche e dice che nessuno sa far «meravigliare» come lui. Poi enuncia la regola:

> È del poeta il fin la meraviglia
> (parlo de l'eccellente e non del goffo):
> chi non sa far stupir, vada alla striglia!

(Marino, *La Murtoleide*, sonetto «Vuo' dar una mentita per la gola», vv. 9–11; testo dell'edizione curata da Benedetto Croce, 1913)

Il fine del poeta è la **meraviglia**, cioè lo stupore del lettore; chi non sa stupire vada a fare lo stalliere («alla striglia», l'attrezzo con cui si pulisce il pelo dei cavalli). Attenzione al contesto: il sonetto è ironico, perché il «meravigliare» di Murtola è lo stupore che nasce dalla sua goffaggine, come chiarisce l'ultima terzina. Ma la frase è diventata il manifesto di un'intera poetica proprio perché dice in modo scherzoso una cosa che Marino pensava sul serio: dopo il Rinascimento, che aveva imitato i classici e Petrarca, la poesia deve sorprendere, dire cose già dette in un modo che nessuno si aspetta.

Lo strumento principale della meraviglia è il **concetto** (o *concettino*, o *arguzia*): un accostamento ingegnoso tra due idee lontane, che il lettore deve decifrare come un indovinello. La tecnica si chiama **concettismo**, e la sua figura regina è la **metafora**. Una donna che si pettina, in Marino, diventa una nave che attraversa un mare d'oro; un orologio, in Ciro di Pers, diventa una tromba di guerra e un becchino che bussa alla tomba. Più i due campi sono distanti, più grande è lo stupore quando si scopre il legame nascosto (Figura 3.2).

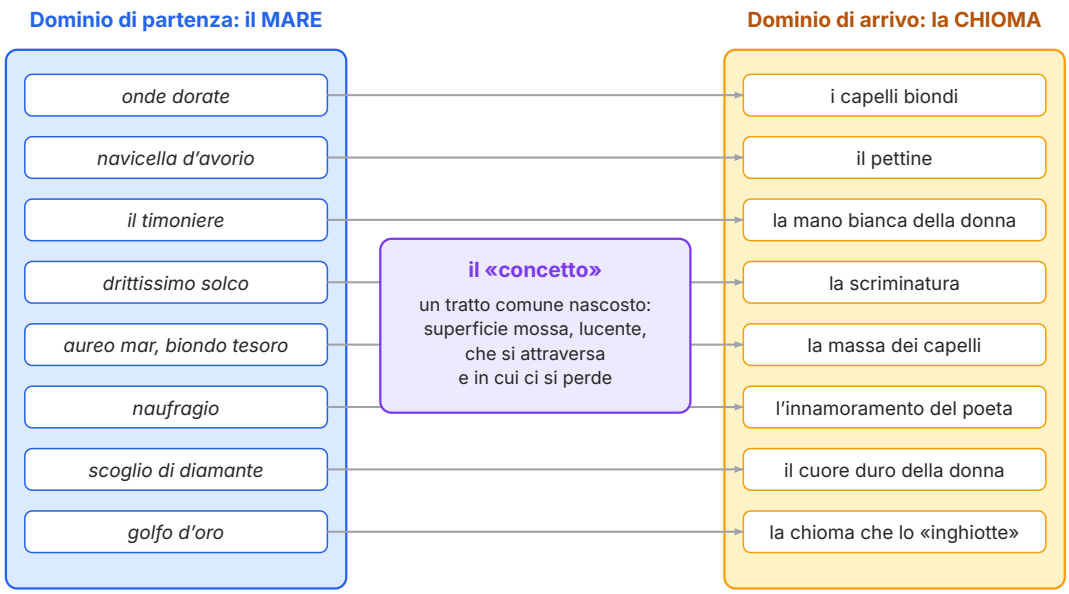
La teoria più completa di questa poetica è in un trattato del letterato torinese **Emanuele Tesauro** (1592–1675), a lungo gesuita, *Il cannocchiale aristotelico* (1654). Il titolo è già un concetto: il cannocchiale, lo strumento con cui Galileo aveva scoperto cose mai viste nel cielo, diventa l'im-

magine di una retorica che fa vedere legami mai visti tra le cose; e l'aggettivo «aristotelico» rivendica una radice antica, la *Retorica* di Aristotele, che già lodava la metafora. Per Tesauro la metafora è la più ingegnosa di tutte le figure, perché costringe la mente a passare velocemente da un oggetto all'altro e a cogliere in un lampo una somiglianza: impariamo qualcosa e, insieme, proviamo piacere. Dietro l'**ingegno**, la facoltà che trova queste somiglianze, Tesauro vede la stessa forza creatrice che lega tra loro tutte le parti del mondo.

DA RICORDARE

Metafora e concetto

Una **metafora** sostituisce un termine con un altro, sulla base di una somiglianza («le onde dorate» per i capelli). Il **concetto** barocco è una metafora, o una catena di metafore, costruita apposta per stupire: il legame tra i due campi è lontano, inatteso, spesso sviluppato fino in fondo con coerenza quasi logica (se i capelli sono un mare, il pettine è una nave, la riga è il solco, l'innamoramento è un naufragio). Il piacere del lettore sta nel ricostruire il percorso.



Il lettore deve ricostruire ogni corrispondenza: la «meraviglia» nasce da questo lavoro.

Figura 3.2 Come funziona un concetto: la metafora continuata del sonetto «Onde dorate» di Marino. Ogni elemento del campo del mare corrisponde a un elemento della scena della donna che si pettina; al centro, il tratto comune che rende possibile l'accostamento.

COLLEGAMENTI

Storia dell'arte · Bernini, Borromini e lo spazio che si muove

Le stesse idee guidano gli artisti. **Gian Lorenzo Bernini** (1598–1680) rende il marmo morbido come carne (l'*Apollo e Dafne* descritto all'inizio del capitolo) e trasforma l'architettura in teatro: il grande baldacchino di bronzo sopra l'altare di San Pietro, con le colonne tortili, e il colonnato della piazza, due braccia curve che sembrano accogliere i fedeli. **Francesco Borromini** (1599–1667) piega le facciate in curve concave e convesse e progetta chiese su piante ovali o stellate, come San Carlo alle Quattro Fontane e Sant'Ivo alla Sapienza, dove lo spazio sembra muoversi intorno a chi entra. In entrambi c'è la ricerca della meraviglia: superare i limiti del materiale, coinvolgere lo spettatore, mescolare le arti (scultura, architettura, luce, pittura) in un'unica scena.

3.2 Giovan Battista Marino

3.2.1 Una vita tra prigioni e corti

Giovan Battista Marino nacque a Napoli nel 1569. Il padre, giurista, voleva che studiasse legge, ma il figlio preferì la poesia e la vita libera, e fu cacciato di casa. Fu due volte in prigione a Napoli (la seconda, nel 1600, per aver falsificato documenti nel tentativo di salvare un amico dalla condanna a morte) e fuggì a Roma, dove entrò al servizio di prelati e del cardinale Pietro Aldobrandini, nipote del papa. Nel 1602 pubblicò a Venezia le *Rime*, che lo resero subito famoso.

Al seguito dell'Aldobrandini arrivò nel 1608 a **Torino**, alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia, e qui si scontrò con il segretario del duca, il poeta Gaspare Murtola: i due si scambiarono sonetti satirici (le *Fischiate* di Marino, che poi diedero origine alla *Murtoleide*) finché, nel 1609, Murtola sparò a Marino in una strada della città, mancandolo. Nominato cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro (da allora fu il «cavalier Marino»), nel 1611 finì in carcere per alcuni versi satirici che gli venivano attribuiti. Nel 1615 lasciò Torino per **Parigi**, dove lo aveva invitato la regina Maria de' Medici: vi restò fino al 1623, ricco e celebrato, e vi pubblicò il suo grande poema, l'*Adone*. Tornato in Italia, fu accolto a Roma con grandi onori dagli Umoristi, l'accademia di cui fu anche principe; ma il papa Urbano VIII, poeta classicista, non lo amava, e l'*Adone* fu denunciato all'Indice. Marino morì a Napoli nel 1625. Due anni dopo il poema fu definitivamente proibito.

3.2.2 La *Lira* e la *Galeria*

La produzione lirica di Marino è immensa. Le *Rime* del 1602, in due parti, ripubblicate con una terza parte nel 1614 con il titolo complessivo di *La Lira*, sono ordinate per temi, secondo uno schema che deriva dalle rime di Tasso (Capitolo 1) ma lo moltiplica: rime amorose, marittime, boscherecce, eroiche, lugubri, morali, sacre. Il tema dominante è l'amore, ma un amore molto

diverso da quello di Petrarca: sensuale, giocoso, attento al corpo e ai gesti quotidiani (la donna che si pettina, che cuce, che si guarda allo specchio, che ha un neo sul viso). Marino usa il linguaggio di Petrarca, ma per dire cose nuove, e spesso per sorprendere il lettore che quel linguaggio conosce a memoria.

Nella *Galeria*, pubblicata tra il 1619 e il 1620, Marino raccoglie centinaia di componimenti, quasi tutti brevi, dedicati a quadri e sculture, veri o immaginari, come se il lettore passeggiasse in una galleria d'arte: ritratti di uomini famosi, scene mitologiche e sacre. È un esempio di **ecfrasi**, la descrizione di un'opera d'arte in parole, e mostra quanto il Barocco amasse mescolare le arti: la poesia diventa una pittura che parla.

Lettura · «Onde dorate, e l'onde eran capelli»

Il sonetto appartiene alle rime amorose ed è uno dei testi più noti di Marino. Il titolo con cui è conosciuto nelle edizioni moderne, *Mentre la sua donna si pettina*, descrive la scena: la donna amata si pettina i lunghi capelli biondi. Marino trasforma il gesto quotidiano in un viaggio per mare che finisce con un naufragio. Il testo è quello dell'edizione curata da Benedetto Croce (1913), con gli accenti moderni (Tabella 3.1).

Tabella 3.1 Marino, «Onde dorate, e l'onde eran capelli»: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Onde dorate, e l'onde eran capelli, navicella d'avorio un dì fendea; una man pur d'avorio la reggea per questi errori preziosi e quelli;	Una piccola nave d'avorio [il pettine] un giorno solcava onde dorate, e le onde erano capelli; una mano, anch'essa d'avorio [bianchissima], la guidava qua e là per questi giri preziosi [le ciocche, in cui il pettine «vaga»].
e, mentre i flutti tremolanti e belli con drittissimo solco dividea, l'òr de le rotte fila Amor cogliea, per formarne catene a' suoi rubelli.	E mentre divideva le onde ondeggianti e belle con un solco dritto [la scriminatura], Amore raccoglieva l'oro dei fili spezzati [i capelli strappati dal pettine] per farne catene per chi si ribella a lui.
Per l'aureo mar, che rincrespando apria il procelloso suo biondo tesoro, agitato il mio core a morte gìa.	Su quel mare d'oro, che increspandosi di nuovo apriva il suo biondo tesoro in tempesta, il mio cuore sballottato andava verso la morte.
Ricco naufragio, in cui sommerso io moro, poich'almen fûr, ne la tempesta mia, di diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro!	Ricco naufragio, nel quale muoio sommerso, perché almeno, nella mia tempesta, lo scoglio [contro cui mi infrango] fu di diamante e il golfo [che mi inghiotte] fu d'oro!

Guida alla lettura

La situazione e la metafora. Il primo verso contiene già tutto il sonetto: prima l'immagine («Onde dorate»), poi la sua spiegazione («e l'onde eran capelli»), come se il poeta svelasse il trucco al lettore. Da qui la metafora si sviluppa con una coerenza quasi geometrica: il pettine è

una «navicella d'avorio», la mano è il timoniere, la riga tracciata dal pettine è un «drittissimo solco», la chioma è un «aureo mar» con le sue tempeste (Figura 3.2). Si chiama **metafora continuata** (o allegoria in senso retorico) una metafora che si prolunga per tutto un testo.

Il gioco con Petrarca. I materiali vengono dal *Canzoniere*: i capelli d'oro, la mano d'avorio, Amore che prepara catene per i ribelli, il cuore in tempesta. Anche il mare e il naufragio sono metafore petrarchesche della vita in balìa della passione. Ma Petrarca guardava i capelli di Laura «a l'aura sparsi» e li ricordava con nostalgia; Marino li mostra mentre vengono pettinati, in una scena domestica e un po' intima, e fa nascere la metafora da un oggetto concreto, il pettine. La novità non è nei materiali, ma nel modo in cui sono combinati.

Le figure. Nota le **antitesi** e gli **ossimori**: il «ricco naufragio» unisce la perdita e la ricchezza, la morte e il piacere. La parola *errori* (v. 4) ha due sensi: «giri, percorsi tortuosi» (dal latino *errare*, vagare) e «sbagli», come se il pettine si perdesse nella chioma. «L'òr de le rotte fila» (v. 7) è una doppia **metafora**: i capelli sono «fila», fili spezzati dal pettine, e il loro biondo è «oro». Gli aggettivi preziosi (*dorate*, *avorio*, *aureo*, *biondo*, *diamante*, *oro*) creano un mondo di materiali splendenti: la donna non viene descritta, viene trasformata in un tesoro.

La chiusa. L'ultimo verso è la «punta» del sonetto, il luogo dove si concentra la meraviglia: il poeta muore, ma almeno muore in un naufragio di lusso, tra uno scoglio di diamante (il cuore duro e insensibile della donna, secondo un'immagine tradizionale) e un golfo d'oro (la chioma). La sofferenza amorosa, che in Petrarca era un dramma interiore, qui diventa uno spettacolo elegante e un po' autoironico.

ESEMPIO SVOLTO

Lo schema metrico di un sonetto barocco

Problema. Ricava lo schema delle rime di «Onde dorate» e verifica che il v. 1 sia un endecasillabo.

1. Le rime delle quartine. *capelli* (A), *fendea* (B), *reggea* (B), *quelli* (A); *belli* (A), *dividea* (B), *cogliea* (B), *rubelli* (A). Schema ABBA ABBA: rime incrociate, con le stesse due rime nelle due quartine, come nel sonetto petrarchesco.

2. Le rime delle terzine. *apria* (C), *tesoro* (D), *gìa* (C); *moro* (D), *mia* (C), *oro* (D). Schema CDC DCD: rime alternate.

3. Il computo del v. 1. On / de / do / ra / te_e / l'on / de_e / ran / ca / pel / li = 11 sillabe, con due sinalefi (*te_e*, *de_e*); accenti principali sulla 4ª (*do**rà**te*), sulla 6ª (*l'**ón**de*) e sulla 10ª (*ca**pél**li*): un endecasillabo *a minore*.

Conclusione. ABBA ABBA CDC DCD: la forma è quella tradizionale. Marino non rompe le regole metriche: la sua novità è tutta nelle immagini.

3.2.3 L'*Adone*

Marino lavorò per più di vent'anni al poema della sua vita, l'*Adone*, pubblicato a Parigi nel 1623. Il soggetto è un mito narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, che conosci dallo studio del latino: gli amori della dea **Venere** per il bellissimo giovane **Adone**, ucciso da un cinghiale e trasformato in fiore (l'anemone). Su questa trama esile Marino costruisce un poema enorme: **venti canti** in ottave, come la *Gerusalemme liberata*, ma con oltre **5.100 ottave**, cioè quasi 41.000 versi, più dell'*Orlando furioso*. È il poema più lungo della grande tradizione italiana.

La Figura 3.3 mostra la struttura del poema. Adone, giunto a Cipro dall'Arabia, è accolto dal pastore Clizio; Venere, ferita dalla freccia di Amore, si innamora di lui (canti I–III). Nel palazzo di Amore e nel giardino del Piacere i due amanti attraversano le «porte» dei **cinque sensi**, uno dopo l'altro (VI–VIII); poi visitano la fonte di Apollo e salgono nei cieli della Luna, di Mercurio e di Venere, dove Mercurio spiega ad Adone le meraviglie dell'universo (IX–XI). Marte, geloso, torna a Cipro; Adone fugge, cade nelle mani della maga Falsirena, vive avventure e travestimenti, e alla fine vince una gara di bellezza che lo fa re di Cipro (XII–XVI). Quando Venere parte, Marte gli manda contro un cinghiale che lo uccide (XVIII); la dea piange l'amato, lo seppellisce, lo trasforma in fiore e istituisce in suo onore giochi funebri (XIX–XX).

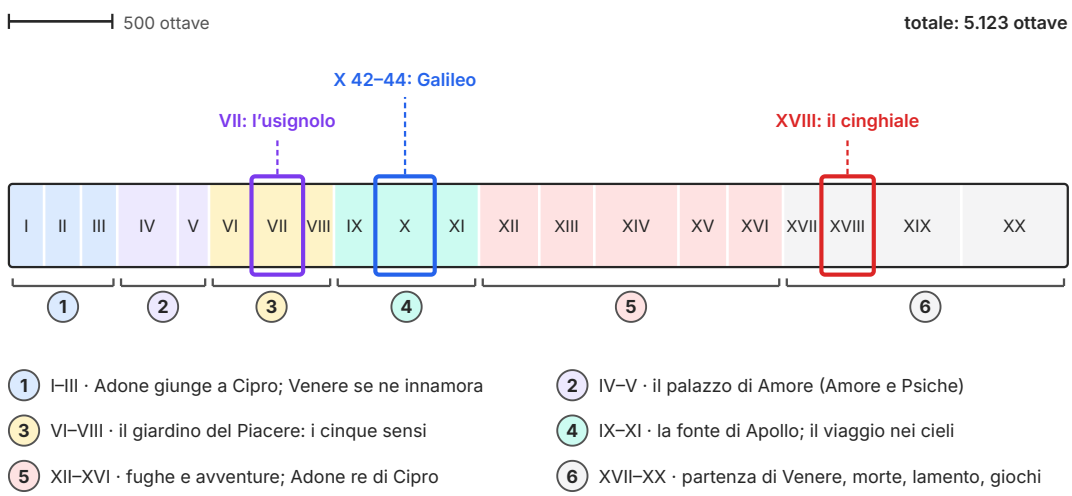


Figura 3.3 La struttura dell'*Adone* (1623): i venti canti in proporzione al numero di ottave di ciascuno (conteggio sull'edizione di Giovanni Pozzi). Le fasce colorate raggruppano i canti per nuclei narrativi; sono evidenziati il canto VII (l'usignolo), il canto X (l'elogio di Galileo) e il canto XVIII (la morte di Adone).

Due cose colpiscono subito. La prima è la sproporzione tra la storia, quasi immobile, e le **digressioni**: racconti inseriti (la favola di Amore e Psiche occupa quasi tutto il canto IV), descrizioni di giardini, palazzi, cieli, oggetti, lunghi discorsi di scienza e di mitologia. Il poema non vuole andare avanti, vuole fermarsi a guardare. La seconda è il tono: l'*Adone* non canta guerre né eroi, ma l'amore e il piacere. Nella prefazione che accompagnava la prima edizione, il letterato francese Jean Chapelain lo difese come un «poema di pace», un nuovo tipo di poema eroico. Il confronto con Tasso è inevitabile: la *Liberata* cercava l'unità e il fine morale (Capitolo 2); l'*Adone* sceglie la varietà, l'ornamento, l'abbandono ai sensi. Anche il giardino del Piacere, con i suoi incanti, ricorda il giardino di Armida; ma qui nessuno arriva a richiamare l'eroe al dovere.

COLLEGAMENTI

Fisica · Galileo nell'*Adone*

Nel canto X, mentre Venere e Adone salgono al cielo della Luna, Mercurio spiega che le macchie lunari sono montagne e valli, e profetizza che un giorno uno strumento fatto di «un picciol cannone e duo cristalli», un tubo e due lenti, le mostrerà da vicino: lo costruirà Galileo, «novello Endimion» (Endimione era il pastore amato dalla Luna), che potrà osservare il satellite «ignudo» e scoprire anche le lune di Giove (*Adone* X 42–44). È una profezia «dopo i fatti»: il *Sidereus nuncius* era uscito nel 1610 (Capitolo 4). L'omaggio dimostra quanto la nuova scienza colpisse l'immaginazione dei poeti: anche il cannocchiale, per il Barocco, è uno strumento della meraviglia. Ma Marino non condivide il metodo di Galileo: nel suo poema scienza, mito e fantasia stanno sullo stesso piano.

Lettura · La gara dell'usignolo (*Adone* VII)

Il canto VII è dedicato all'udito: nel giardino del Piacere Adone ascolta i canti degli uccelli, e Mercurio gli racconta una storia esemplare. Una notte un giovane innamorato suonava il liuto nel bosco per sfogare il suo dolore; un usignolo, attirato dalla musica, cominciò a imitarlo, nota per nota. Il suonatore, offeso di essere sfidato da una creatura così piccola, eseguì passaggi sempre più difficili, e l'uccello lo seguì per ore, finché morì di sfinimento. Il musicista, commosso, lo seppellì nella cassa del liuto. Leggiamo tre ottave (*Adone* VII 33, 37 e 54), nel testo dell'edizione Laterza (1975–1977) confrontato con quello dell'edizione di Giovanni Pozzi.

Le prime due ottave descrivono il canto dell'usignolo, che Marino chiama poco prima «la Sirena de' boschi».

33
Udir musico mostro (oh meraviglia),
che s'ode sì, ma si discerne a pena,
come or tronca la voce, or la ripiglia,
or la ferma, or la torce, or scema, or piena,
or la mormora grave, or l'assottiglia,
or fa di dolci groppi ampia catena:
e sempre, o se la sparge, o se l'accoglie,
con egual melodia la lega e scioglie.

37
Chi crederà, che forze accoglier possa
animetta sì picciola cotante?
e celar tra le vene e dentro l'ossa
tanta dolcezza un atomo sonante?
o ch'altro sia, che da liev'aura mossa
una voce pennuta, un suon volante?
e vestito di penne un vivo fiato,
una piuma canora, un canto alato?

Le ottave 40–53 raccontano la sfida: il suonatore prima la prende per gioco, poi si irrita, «arrossisce» di poter essere vinto da una «sì vil cosa», tende le corde e imita perfino il fragore di una battaglia; l'usignolo raccoglie tutte le sue forze. Ecco la fine.

54
Poi che molte e molt'ore ardita e franca
pugnò del pari la canora coppia,
ecco il povero augel, ch'alfin si stanca,
e langue, e sviene, e 'nfievolisce, e scoppia.
Così qual face, che vacilla e manca,
e maggior nel mancar luce raddoppia,
da la lingua, che mai ceder non volse,
il dilicato spirito si sciolse.

Guida alla lettura

Spiegazione letterale. Ottava 33: «(Si può) udire un prodigio musicale (che meraviglia!), che si sente bene ma si vede appena, (e sentire) come ora interrompe la voce, ora la riprende, ora la ferma, ora la piega, ora ridotta, ora piena, ora la mormora bassa, ora la assottiglia, ora forma una lunga catena di dolci gorgheggi; e sempre, sia che la spanda sia che la raccolga, la lega e la scioglie con la stessa melodia». *Mostro* ha il senso latino di «prodigio» (*monstrum*), non di essere spaventoso; i *groppi* sono, nel linguaggio musicale del tempo, gruppi di note rapide, abbelli-

menti. Ottava 37: «Chi crederà che un'animuccia così piccola possa raccogliere tanta forza, e che un atomo sonoro nasconda tanta dolcezza tra le vene e le ossa? o che sia altro che una voce piumata, un suono che vola mosso da una brezza leggera, un soffio vivo vestito di penne, una piuma che canta, un canto con le ali?». Ottava 54: «Dopo che per molte e molte ore la coppia canora ebbe combattuto alla pari, con audacia e franchezza, ecco che il povero uccello alla fine si stanca, e si indebolisce, e sviene, e perde le forze, e scoppia. Così, come una fiaccola che vacilla e si spegne e, proprio nello spegnersi, raddoppia la luce, dalla lingua che non volle mai cedere si sciolse l'anima delicata».

La musica delle parole. L'ottava 33 imita con il suono ciò che descrive: la serie anaforica di *or… or… or…* (ripetuto nove volte) e i verbi brevi e accostati per asindeto (*tronca, ripiglia, ferma, torce*) riproducono i continui cambiamenti della voce dell'uccello. Anche l'ottava 54 usa un ritmo spezzato, con il **polisindeto** del v. 4 («e langue, e sviene, e 'nfievolisce, e scoppia»), in **climax**: quattro verbi sempre più forti, l'ultimo dei quali, *scoppia*, è violento e quasi fisico.

Il concetto. L'ottava 37 è una piccola collana di metafore: l'usignolo è un «atomo sonante», una «voce pennuta», un «suon volante», un «vivo fiato» vestito di penne, una «piuma canora», un «canto alato». Il procedimento è tipico di Marino: le definizioni scambiano tra loro le qualità dell'uccello (le penne, il volo) e quelle del suono (la voce, il canto), finché l'uccello diventa musica pura. La parola *atomo*, che nel Seicento tornava di moda con la riscoperta delle filosofie antiche, mostra l'interesse di Marino per il lessico della scienza. Nell'ultima ottava la similitudine della fiaccola che brilla di più proprio mentre si spegne è un concetto in miniatura: il massimo della vita nel momento della morte.

Arte e natura. Il racconto parla di un tema caro al Barocco: la gara tra la **natura** (il canto spontaneo dell'usignolo) e l'**arte** (la tecnica del musicista). Vince l'arte, ma la sua vittoria ha un sapore amaro, e il musicista piange la sua vittima. Il poema stesso, con la sua abilità virtuosistica, partecipa alla gara: Marino gareggia con la natura e con i poeti che lo hanno preceduto, e cerca di superarli in ornamento: la meraviglia nasce dalla bravura.

3.3 Marinisti, classicisti e nuovi generi

3.3.1 I marinisti

Marino ebbe moltissimi imitatori, i **marinisti**, attivi in tutta Italia nella prima metà del Seicento: tra i più noti il bolognese Claudio Achillini e il friulano Ciro di Pers. Molti di loro esagerarono il gusto del concetto fino al virtuosismo; ma i migliori usarono la tecnica barocca per esprimere i temi più profondi del secolo: la fugacità del tempo, la fragilità della bellezza, la morte, la vanità delle cose umane.

Ciro di Pers (1599–1663), nobile friulano e cavaliere di Malta, lasciò più di trecentocinquanta poesie, pubblicate dopo la sua morte. Il suo sonetto più noto è dedicato all'**orologio a ruote**, una macchina allora relativamente nuova nelle case private, e quindi un oggetto «moderno»: un buon esempio di come il Barocco trasformi un oggetto della tecnica in un simbolo. Lo leg-

giamo, con il titolo «L'orologio da ruote», nel testo dell'antologia *Lirici marinisti* curata da Benedetto Croce (1910), con gli accenti moderni (Tabella 3.2); alcune antologie scolastiche, al v. 1, leggono «Mobile» invece di «Nobile».

Tabella 3.2 Ciro di Pers, «L'orologio da ruote»: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Nobile ordigno di dentate rote lacera il giorno e lo divide in ore, ed ha scritto di fuor con fosche note a chi legger le sa: sempre si more.	Un nobile congegno di ruote dentate fa a pezzi il giorno e lo divide in ore, e all'esterno [sul quadrante] porta scritto con segni scuri, per chi li sa leggere: «si muore continuamente».
Mentre il metallo concavo percuote, voce funesta mi risuona al core; né del fato spiegar meglio si puote che con voce di bronzo il rio tenore.	Mentre batte sul metallo cavo [la campana], una voce di morte mi risuona nel cuore; né si potrebbe esprimere meglio il corso crudele del destino che con una voce di bronzo.
Perch'io non speri mai riposo o pace, questo, che sembra in un timpano e tromba, mi sfida ognor contro all'età vorace.	Perché io non speri mai riposo o pace, questo orologio, che sembra insieme un tamburo e una tromba [di guerra], mi sfida continuamente a combattere contro il tempo che divora tutto.
E con que' colpi onde 'l metal rimbomba, affretta il corso al secolo fugace, e perché s'apra, ognor picchia alla tomba.	E con quei colpi con cui fa rimbombare il metallo affretta il corso del tempo che fugge, e batte continuamente alla porta della tomba, perché si apra.

Guida alla lettura

La struttura. Ogni strofa aggiunge una nuova metafora all'orologio. Nella prima quartina è uno strumento che «lacera» il giorno e un libro che porta scritta una sentenza: *sempre si more*, cioè ogni ora che passa è un pezzo di morte. Nella seconda è una voce di bronzo che annuncia il destino. Nella prima terzina è uno strumento di guerra (il timpano e la tromba erano i segnali della battaglia) che sfida il poeta a lottare contro il tempo. Nell'ultima è un becchino, o un visitatore, che bussa alla tomba. La sequenza va dal vedere (le «note» sul quadrante) all'udire (la campana), dal pensiero alla morte vera e propria: un climax che chiude il sonetto sulla parola *tomba*.

Le figure. «Il metallo concavo» per la campana e il «bronzo» per il suono sono **metonimie** (la materia per l'oggetto). «Lacera il giorno» è una metafora violenta: il tempo non scorre, viene strappato. Le rime in *-ore* (*ore, more, core, tenore*) e in *-omba* (*tromba, rimbomba, tomba*) hanno un suono cupo che imita i rintocchi. Lo schema è ABAB ABAB CDC DCD.

Il tema. Il *memento mori* («ricordati che devi morire») è antichissimo, ma il Seicento lo sente con particolare intensità: è il secolo delle pestilenze e delle guerre, delle «vanitas» dipinte (nature morte con teschi, clessidre, candele spente) e delle meditazioni religiose sulla morte. Ciò che è barocco, in Ciro di Pers, è il modo: un pensiero tragico affidato a un oggetto tecnico e svi-

luppato con l'ingegno di un concetto. Confrontalo con Marino: lo stesso metodo, la metafora continuata, serve qui a un tema opposto, non il piacere ma l'angoscia.

3.3.2 La linea classicista: Gabriello Chiabrera

Non tutti i poeti del Seicento seguirono Marino. Il savonese **Gabriello Chiabrera** (1552–1638) cercò una strada diversa: rinnovare la poesia italiana imitando i lirici greci, Pindaro e Anacreonte, e non soltanto Petrarca. Per questo sperimentò molte forme metriche nuove: strofe brevi di versi corti (ottonari, settenari, quinari), spesso con rime tronche e sdrucciole, fatte per essere cantate. Sono le **canzonette**, componimenti leggeri, musicali, su temi d'amore, di vino e di festa, che piaceranno moltissimo all'Arcadia e a Metastasio (Capitolo 8). Nelle odi di argomento eroico, invece, Chiabrera rifece la struttura delle odi di Pindaro, divise in triadi di strofe. Il suo classicismo non è un ritorno al passato: è un'altra forma di sperimentazione, e mostra che anche il Seicento ebbe le sue voci di misura e di chiarezza.

3.3.3 Il poema eroicomico: *La secchia rapita*

Un genere nuovo nasce proprio dalla crisi del poema eroico: il **poema eroicomico**, che racconta una vicenda bassa, quotidiana o ridicola con lo stile solenne dell'epica, ottenendo un effetto comico dal contrasto. Il modello è *La secchia rapita* di **Alessandro Tassoni** (Modena 1565 – Modena 1635), un letterato polemico e anticonformista, membro della Crusca e degli Umoristi, che criticò anche il culto di Petrarca e il *Vocabolario* della Crusca. Il poema, in dodici canti di ottave, fu stampato a Parigi nel 1622 sotto pseudonimo, e poi rivisto più volte.

La storia prende spunto da un episodio reale del Trecento: dopo uno scontro tra Modena e Bologna, i Modenesi portarono via come trofeo un secchio di legno da un pozzo bolognese, e lo conservarono nella torre maggiore della loro città. Tassoni immagina che per riavere il secchio scoppi una guerra, alla quale partecipano perfino gli dèi dell'Olimpo; e mescola liberamente fatti di epoche diverse, come la cattura di re Enzo, figlio dell'imperatore Federico II, che risale al secolo precedente. Leggiamo la prima ottava, il proemio (Tabella 3.3; testo dell'edizione Laterza del 1930).

Tabella 3.3 Tassoni, *La secchia rapita*, I 1: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Vorrei cantar quel memorando sdegno, ch'infiammò già ne' fieri petti umani un'infelice e vil Secchia di legno, che tolsero ai Petroni i Gemignani.	Vorrei cantare la memorabile ira che un tempo accese nei fieri petti umani un disgraziato e misero Secchio di legno, che i Modenesi [devoti di san Geminiano] tolsero ai Bolognesi [devoti di san Petronio].
Febo, che mi raggiri entro lo 'ngegno l'orribil guerra e gli accidenti strani, tu che sai poetar, servimi d'aio e tiemmi per le maniche del saio.	Febo [Apollo], tu che mi fai girare nella mente la guerra orribile e i casi strani, tu che sai fare poesia, fammi da precettore e tienimi per le maniche della tonaca.

Il proemio è una **parodia**, cioè un'imitazione che rovescia il senso del modello. L'attacco «Vorrei cantar quel memorando sdegno» ricalca l'inizio dell'*Iliade*, che canta l'ira di Achille, e quello della *Gerusalemme liberata* («Canto l'arme pietose», Capitolo 2); ma il canto si apre con un condizionale esitante, e l'ira non nasce da una donna rapita, come quella di Troia, bensì da un secchio. L'ottava passa poi dal tono alto al basso: l'invocazione alla divinità diventa una richiesta familiare (Apollo dovrebbe fare da «aio», cioè da precettore di un bambino, e tenere il poeta per le maniche come un bambino), chiusa da una rima comica, *aio*/*saio*. La comicità sta tutta nella distanza tra lo stile e l'argomento: è il procedimento contrario a quello di Marino, che rendeva preziosa una scena quotidiana.

3.3.4 Le fiabe di Basile

A Napoli, il cortigiano e letterato **Giambattista Basile** (morto nel 1632) scrisse in napoletano *Lo cunto de li cunti* («Il racconto dei racconti»), pubblicato dopo la sua morte, tra il 1634 e il 1636, con lo pseudonimo anagrammatico di Gian Alesio Abbattutis. È una raccolta di cinquanta fiabe (compresa quella che fa da cornice), raccontate per lo più da dieci vecchie popolane in cinque giornate (di qui il titolo di *Pentamerone*, con cui l'opera fu poi conosciuta), dentro una cornice che imita il *Decameron* di Boccaccio. Vi compaiono per la prima volta in forma letteraria trame che diventeranno famose in tutta Europa con Perrault e i fratelli Grimm: una delle prime versioni scritte di Cenerentola, la *Gatta Cenerentola*, e storie che ricordano la Bella addormentata e Raperonzolo. È considerata la prima grande raccolta europea di fiabe d'autore. Il sottotitolo dice che sono racconti «per i piccoli», ma il pubblico è adulto: la lingua è ricchissima, piena di metafore barocche e di parodie del linguaggio letterario, e il mondo delle fiabe è pieno di crudeltà e di ironia.

APPROFONDIMENTO

Il Barocco europeo

Il Barocco non è solo italiano. In Spagna è il «Siglo de Oro»: **Miguel de Cervantes** pubblica il *Don Chisciotte* (1605 e 1615), il romanzo di un hidalgo che, impazzito per aver letto troppi romanzi cavallereschi, crede di essere un cavaliere errante, e che fa la parodia di quei libri come Tassoni fa la parodia dell'epica; Luis de Góngora scrive una poesia densa di metafore difficili, il «culteranesimo», simile al marinismo; **Pedro Calderón de la Barca** porta in scena *La vita è sogno*, sul tema barocco dell'illusione. In Inghilterra **William Shakespeare** (1564–1616) scrive le sue ultime tragedie nei primi anni del secolo, e i suoi personaggi parlano spesso per concetti e giochi di parole; i poeti «metafisici», come John Donne, costruiscono metafore ardite simili ai concetti italiani. Marino, a Parigi, ebbe lettori e ammiratori anche tra i letterati francesi. Il Barocco è il primo grande stile comune dell'Europa moderna.

3.4 La lingua: l'Accademia della Crusca e il *Vocabolario*

3.4.1 Dove eravamo rimasti

Nel terzo volume (*Italiano 3*, cap. 11) hai studiato la **questione della lingua** del Cinquecento: quale lingua devono usare gli Italiani che scrivono, in un Paese diviso in tanti Stati e tanti dialetti? Le risposte erano tre: il fiorentino letterario del Trecento, di Petrarca per la poesia e di Boccaccio per la prosa (la proposta di Pietro **Bembo**, nelle *Prose della volgar lingua*, 1525); una lingua «cortigiana», comune alle corti italiane (Castiglione); il fiorentino vivo, parlato ai propri giorni. Alla metà del secolo aveva vinto, di fatto, la soluzione di Bembo, favorita dalla stampa e dalle grammatiche. Ma una norma, per diventare davvero di tutti, ha bisogno di uno strumento che dica parola per parola che cosa è corretto: un dizionario. È questo il passo che compie il Seicento (Figura 3.4).

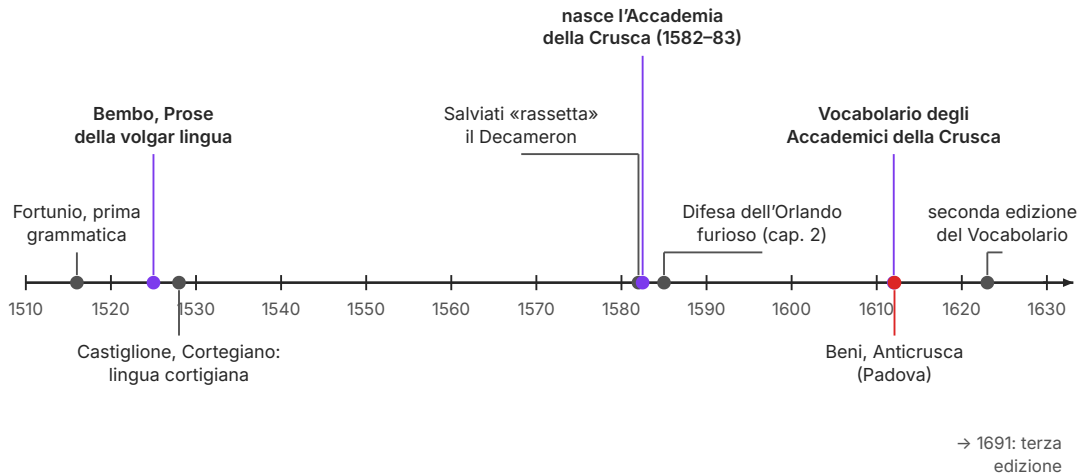


Figura 3.4 La questione della lingua dalle prime grammatiche al *Vocabolario* della Crusca, 1516–1623 (asse del tempo proporzionale; una divisione = dieci anni). In viola le tappe della norma fiorentina; in rosso la prima grande critica al *Vocabolario*.

3.4.2 Dalla «brigata dei Crusconi» all'Accademia

L'Accademia della Crusca nacque a Firenze tra il 1582 e il 1583 da un gruppo di amici che si chiamavano scherzosamente la «brigata dei Crusconi»: si riunivano per mangiare insieme e recitare discorsi bizzarri e burleschi, le «cruscate», in polemica con la seriosa Accademia Fiorentina protetta dai Medici. Il nome veniva dalla *crusca*, la parte di scarto del grano: le loro chiac-

chiere, dicevano, valevano quanto la crusca. Con l'ingresso del filologo **Leonardo Salviati** (1540–1589), nel 1582, il gruppo cambiò natura e si diede uno scopo serio: studiare e difendere la purezza della lingua fiorentina.

Il nome rimase, ma cambiò significato. Ora gli accademici dovevano separare la parte buona della lingua (la farina) da quella cattiva (la crusca), proprio come fa il **frullone**, la macchina che setaccia la farina, che divenne l'emblema dell'Accademia, con un motto preso da un verso di Petrarca: «Il più bel fior ne coglie» (il *fiore* è anche il «fior di farina», la parte più fine). Tutto, nell'Accademia, rimandava al grano e al pane: i soci avevano soprannomi come l'Infarinato (Salviati) o l'Inferigno (Bastiano de' Rossi, uno dei fondatori, che curò la seconda edizione del *Vocabolario*), le sedie dell'Accademia, ancora conservate, sono ceste da pane rovesciate con una pala da forno come schienale, e ogni socio aveva la sua *pala* dipinta, con il nome accademico, l'impresa e il motto. Era lo spirito ludico delle accademie barocche, messo al servizio di un progetto rigoroso.

Salviati aveva già lavorato sulla lingua del Trecento: nel 1582 aveva curato una nuova edizione del *Decameron*, «rassettata» secondo le richieste della censura ecclesiastica (ricordi le *rassettature* dal volume del terzo anno), e nei suoi *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* aveva descritto con cura la grammatica del fiorentino antico. Fu lui a dare all'Accademia il suo programma: il modello è il fiorentino del Trecento, non solo quello dei tre grandi autori, ma anche quello degli scrittori minori e dei testi «di poco conto» dell'epoca, purché fiorentini. Dietro c'era un'idea quasi religiosa del Trecento come «secolo d'oro» della lingua. Fu anche Salviati a scrivere la parte principale della *Difesa dell'Orlando furioso* (1585) contro Tasso, che hai incontrato nel Capitolo 2: la lingua di Tasso, piena di latinismi e di forme non toscane, era per la Crusca un esempio da non seguire.

3.4.3 Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612)

Il lavoro al dizionario cominciò all'inizio degli anni Novanta del Cinquecento, dopo la morte di Salviati, e durò circa vent'anni. Gli accademici si divisero gli autori e fecero lo **spoglio** dei testi: li lessero parola per parola, schedando le voci e copiando gli esempi, non solo dai libri a stampa ma anche da manoscritti inediti (i «testi a penna»). Il **Vocabolario degli Accademici della Crusca** uscì nel **1612**, stampato a Venezia, il grande centro della tipografia europea, da Giovanni Alberti. Fu il primo grande dizionario della lingua italiana e uno dei primi grandi dizionari di una lingua moderna in Europa: un anno prima, nel 1611, era uscito il *Tesoro* della lingua castigliana di Sebastián de Covarrubias.

Le sue caratteristiche si possono riassumere così.

- **È un dizionario normativo.** Non registra la lingua come si parla, ma come si *deve* scrivere: è un **vocabolario normativo**, che stabilisce un modello, e non descrittivo. Una parola entra nel *Vocabolario* perché si trova negli autori del Trecento, e l'esempio d'autore ne garantisce la correttezza.

- **Il canone è fiorentino e trecentesco.** Al centro ci sono Dante, Petrarca e Boccaccio (le «tre corone») e gli scrittori fiorentini del Trecento; gli autori del Cinquecento sono usati poco, e alcuni grandi autori non toscani sono esclusi del tutto, come Tasso, che entrerà solo nella terza edizione.
- **Ha una struttura nuova e ordinata.** Le voci sono in ordine alfabetico; ciascuna ha una definizione, spesso i corrispondenti latini (e talvolta greci), e soprattutto gli **esempi** tratti dagli autori, con l'indicazione precisa del passo. La ricchezza e l'esattezza delle citazioni, per quei tempi esemplari, fecero la fortuna dell'opera.
- **È povero di parole tecniche e scientifiche.** Gli scrittori del Trecento parlavano poco di meccanica o di astronomia, e il *Vocabolario* registra pochissimi termini delle arti e delle scienze: proprio mentre Galileo stava creando il lessico della fisica (Capitolo 4).

ESEMPIO SVOLTO

Come è fatta una voce del *Vocabolario*

Problema. Che cosa contiene una voce del *Vocabolario* del 1612, e che cosa ci dice sulla concezione della lingua degli accademici? Osserva la voce modello della Figura 3.5, costruita dalla redazione sullo schema delle voci originali (non è la riproduzione di una voce reale).

1. Il lemma. La parola è scritta in maiuscolo, nella forma di base (il singolare dei nomi, l'infinito dei verbi), e la voce è inserita al suo posto nell'ordine alfabetico.

2. La definizione e i corrispondenti latini. Una breve spiegazione del significato, seguita dalle parole latine equivalenti (*Lat.*): il latino, lingua comune dei dotti europei, serve a far capire la parola anche a chi non è toscano.

3. Gli esempi. Il cuore della voce sono le citazioni, introdotte da un'abbreviazione che indica l'autore e il passo (*Dant. Inf. 34* = Dante, *Inferno*, canto XXXIV). Gli esempi della figura sono reali e verificati: «E quindi uscimmo a riveder le stelle» (*Inf.* XXXIV 139) e «Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto» (*Inf.* XV 55–56).

4. I significati ulteriori. Un segno di paragrafo (§) introduce un altro significato, qui quello figurato di «destino», anch'esso documentato da un esempio. Il significato figurato non è un'invenzione del lessicografo: esiste perché lo ha usato un grande autore.

Conclusione. La voce mostra un principio: è l'uso degli scrittori del Trecento che rende legittima una parola e un significato. Il dizionario non descrive la lingua di tutti, ma la «buona» lingua di un canone di autori; per questo, nella figura come negli originali, l'esempio pesa più della definizione.

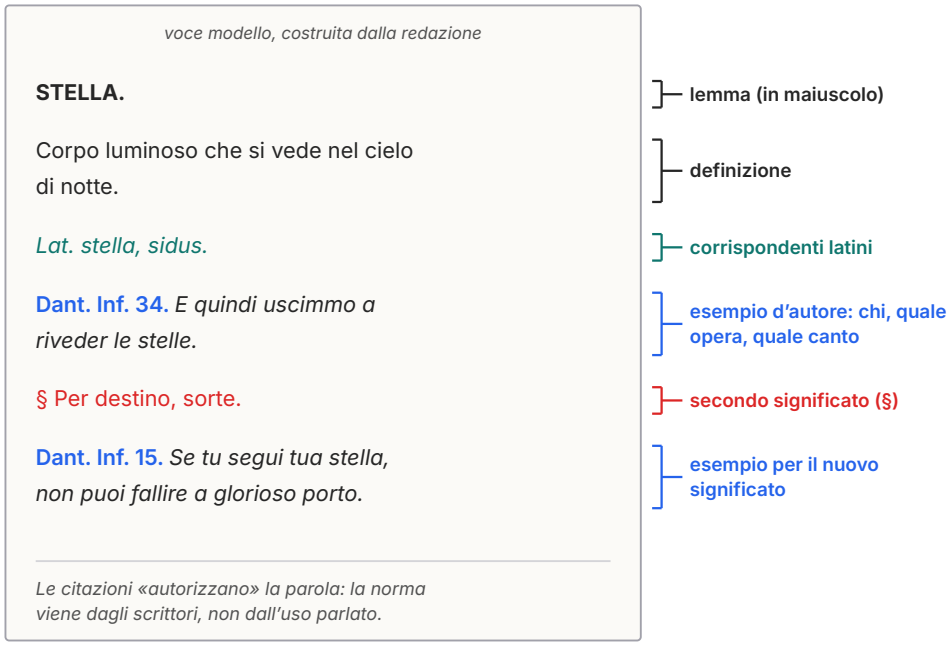


Figura 3.5 Una voce modello sullo schema del *Vocabolario* della Crusca (1612), costruita dalla redazione: non è la riproduzione di una voce reale. Le citazioni di Dante (*Inf.* XXXIV 139 e XV 55–56) sono esatte.

3.4.4 Successo, critiche, nuove edizioni

Il *Vocabolario* ebbe subito un enorme successo, in Italia e all'estero, ma anche critiche durissime. Già nel 1612 il professore padovano Paolo Beni pubblicò l'*Anticrusca*, in cui rimproverava agli accademici di aver chiuso la lingua dentro i confini di Firenze e del Trecento, e difendeva una lingua letteraria italiana moderna, aperta agli scrittori del Cinquecento; anche Tassoni scrisse postille polemiche contro il dizionario. Erano le stesse domande della questione cinquecentesca, che tornavano: una lingua antica e fiorentina, o una lingua moderna e comune?

Gli accademici tennero conto di una parte delle critiche nelle edizioni successive (Tabella 3.4). La terza, del 1691, introdusse il segno *V.A.* («voce antica») per le parole registrate solo per capire i testi antichi e non da imitare, accolse molti autori moderni (tra cui Tasso e Galileo) e un buon numero di termini scientifici, grazie al lavoro di accademici scienziati come Francesco Redi (Capitolo 4).

Tabella 3.4 Le prime quattro edizioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*.

Edizione	Luogo	Novità principali
1ª, 1612	Venezia	il canone fiorentino del Trecento; ordine alfabetico, definizioni, corrispondenti latini, esempi d'autore
2ª, 1623	Venezia	poco più di una ristampa, con qualche correzione e alcuni autori nuovi
3ª, 1691	Firenze	tre volumi; il segno *V.A.* per le voci antiche; entrano autori moderni, tra cui Tasso e Galileo, e molti termini scientifici
4ª, 1729–1738	Firenze	sei volumi; l'opera cresce ancora per numero di voci e di esempi

Il *Vocabolario* fu anche un modello per gli altri Paesi: il *Dictionnaire de l'Académie française*, pubblicato nel 1694, nasceva da un progetto simile, quello di un'accademia che fissa la norma di una lingua nazionale. Ma la storia non finisce qui. Nel Settecento gli illuministi milanesi del *Caffè* «rinunceranno» polemicamente al *Vocabolario* della Crusca (Capitolo 8); all'inizio dell'Ottocento i puristi lo ripubblicheranno come un testo sacro e Vincenzo Monti lo criticherà (Capitolo 14); e Manzoni cercherà nel fiorentino vivo, non in quello del Trecento, la lingua della nazione (Capitolo 15). La Tavola A.5 dell'appendice riassume l'intero percorso.

COLLEGAMENTI

Scienze e lingua · Le parole che mancavano

Il *Vocabolario* del 1612 accoglie pochissime parole delle arti e delle scienze, perché gli autori del Trecento ne usavano poche. Proprio in quegli anni, invece, Galileo scriveva in volgare di *momento*, *impeto*, *gravità*, e i medici e i naturalisti avevano bisogno di nomi per animali, piante, strumenti. Una lingua costruita solo sui libri del passato rischia di non avere parole per le cose nuove. È un problema che riguarda anche te: quando studi fisica o biologia usi termini che non si trovano nella lingua di tutti i giorni, o che vi hanno un significato diverso. Per questo, nel Capitolo 16, lavorerai sui **lessici disciplinari**.

IN SINTESI

Il Seicento in quattro parole chiave

- **Meraviglia**: il fine della poesia è stupire il lettore (Marino).
- **Concetto**: l'accostamento ingegnoso di due idee lontane, di solito una metafora continuata; la teoria è nel *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro (1654).
- **Parodia**: il poema eroicomico rovescia lo stile epico (Tassoni, *La secchia rapita*, 1622).
- **Norma**: il *Vocabolario* della Crusca (1612) fissa la lingua sul modello del fiorentino trecentesco.

SINTESI

- Il Seicento italiano è un secolo di **contrasti**: dominio spagnolo, guerre, crisi economica e la **peste del 1630**, ma anche grandi cantieri artistici, il melodramma, i teatri pubblici e la nuova scienza.
- La vita intellettuale si svolge nelle **accademie** (Umoristi, Incogniti, Gelati, Lincei, Crusca…), con nomi, soprannomi e imprese giocose.
- **Barocco** è un'etichetta posteriore, di etimologia incerta (la perla irregolare o il sillogismo *baroco*); il giudizio di «decadenza» è dei critici dell'Ottocento ed è stato rivisto.
- La poetica barocca punta sulla **meraviglia** («È del poeta il fin la meraviglia», Marino) ottenuta con il **concetto**, un accostamento ingegnoso tra idee lontane; Tesauro, nel *Cannocchiale aristotelico* (1654), fa della metafora la regina delle figure.
- **Giovan Battista Marino** (Napoli 1569 – Napoli 1625) ebbe una vita avventurosa tra Napoli, Roma, Torino e Parigi; scrisse *La Lira* (1602–1614), la *Galeria* (1619–1620) e l'*Adone* (Parigi 1623), messo all'Indice nel 1627.
- In «Onde dorate» la donna che si pettina diventa un viaggio per mare che finisce in un «ricco naufragio»: una **metafora continuata** costruita con i materiali di Petrarca.
- L'*Adone* (20 canti, oltre 5.100 ottave) racconta l'amore di Venere e Adone con infinite **digressioni**: è un poema dei sensi e della pace, opposto alla *Liberata*; nel canto VII la gara tra il liutista e l'usignolo mette in scena la sfida tra arte e natura.
- I **marinisti** usano il concetto anche per i temi della morte e del tempo (Ciro di Pers, «L'orologio da ruote»); **Chiabrera** rappresenta la linea classicista e sperimenta la **canzonetta**.
- Il **poema eroicomico** (Tassoni, *La secchia rapita*, 1622) applica lo stile epico a una vicenda ridicola; Basile, nel *Cunto de li cunti* (1634–1636), crea la prima grande raccolta europea di fiabe d'autore, in napoletano.
- L'**Accademia della Crusca** (Firenze, 1582–1583), guidata da Leonardo Salviati, sceglie come modello il fiorentino del Trecento; il suo emblema è il frullone che separa la farina dalla crusca.
- Il **Vocabolario degli Accademici della Crusca** (Venezia, 1612) è il primo grande dizionario dell'italiano: normativo, fondato sugli esempi d'autore, povero di termini tecnici; criticato subito (Beni, *Anticrusca*, 1612), si apre nelle edizioni successive (1691) agli autori moderni e alla scienza.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Che cosa intende Marino quando scrive che il fine del poeta è la «meraviglia»?
   - **A.** che la poesia deve insegnare la morale cristiana
   - **B.** che la poesia deve imitare fedelmente i classici
   - **C.** che la poesia deve stupire il lettore con accostamenti inattesi
   - **D.** che la poesia deve descrivere la natura in modo realistico

2. ● Il termine «barocco»:
   - **A.** fu usato dai poeti del Seicento per definire il proprio stile
   - **B.** è un'etichetta posteriore, di etimologia incerta, nata con un valore negativo
   - **C.** deriva sicuramente dal nome di un pittore
   - **D.** indica soltanto l'architettura romana del Seicento

3. ●● Un «concetto» barocco è:
   - **A.** un ragionamento filosofico in versi
   - **B.** una massima morale posta alla fine di un sonetto
   - **C.** un termine tecnico della metrica
   - **D.** un accostamento ingegnoso tra due idee lontane, di solito sviluppato come una metafora

4. ●● In che cosa l'*Adone* si oppone alla *Gerusalemme liberata*?
   - **A.** canta l'amore e il piacere, con infinite digressioni, invece di un'azione unitaria con un fine morale
   - **B.** è scritto in endecasillabi sciolti invece che in ottave
   - **C.** racconta una guerra storica invece di un mito
   - **D.** ha meno canti e meno versi

5. ●● Il poema eroicomico ottiene il suo effetto comico:
   - **A.** usando il dialetto al posto della lingua letteraria
   - **B.** raccontando una vicenda bassa o ridicola con lo stile solenne dell'epica
   - **C.** eliminando le ottave e le rime
   - **D.** facendo morire tutti i personaggi

6. ●● Perché l'emblema dell'Accademia della Crusca è il frullone?
   - **A.** perché i primi accademici erano mugnai
   - **B.** perché il frullone era il simbolo della città di Firenze
   - **C.** perché, come il frullone separa la farina dalla crusca, l'Accademia vuole separare la lingua buona da quella cattiva
   - **D.** perché il primo *Vocabolario* fu stampato in un mulino

7. ●●● Il *Vocabolario* del 1612 si definisce «normativo» perché:
   - **A.** registra tutte le parole parlate in Italia
   - **B.** fu imposto per legge in tutti gli Stati italiani
   - **C.** contiene soprattutto termini giuridici
   - **D.** stabilisce quale lingua si deve scrivere, sulla base degli esempi degli autori del Trecento

8. ●●● Quale di queste critiche al *Vocabolario* fu mossa da Paolo Beni nell'*Anticrusca*?
   - **A.** aveva chiuso la lingua nei confini di Firenze e del Trecento
   - **B.** aveva accolto troppi termini scientifici
   - **C.** non conteneva esempi d'autore
   - **D.** era scritto in latino invece che in volgare

Comprensione e parafrasi

9. ● Fai la parafrasi della prima quartina di «Onde dorate» (vv. 1–4), sciogliendo ogni metafora.

10. ● Spiega il significato delle parole *errori* (v. 4) e *rubelli* (v. 8) di «Onde dorate», e perché la prima ha due sensi.

11. ●● Fai la parafrasi dell'ottava 54 del canto VII dell'*Adone* (la morte dell'usignolo).

12. ●● Nell'ottava 33 del canto VII dell'*Adone*, che cosa significano *musico mostro* e *groppi*? Perché *mostro* non ha il significato di oggi?

13. ●● Fai la parafrasi delle due terzine dell'«Orologio da ruote» di Ciro di Pers.

14. ●●● Riscrivi in italiano di oggi l'ottava I 1 della *Secchia rapita*, spiegando chi sono i «Petroni» e i «Gemignani».

Analisi del testo

15. ● Costruisci una tabella con due colonne, «campo del mare» e «scena reale», per tutte le metafore di «Onde dorate».

16. ● Scrivi lo schema delle rime dell'«Orologio da ruote» e indica in quali rime il suono imita i rintocchi della campana.

17. ●● Esegui il computo sillabico del v. 7 di «Onde dorate» («l'òr de le rotte fila Amor cogliea»), segnando le sinalefi e gli accenti principali.

18. ●● Nell'ottava 33 dell'*Adone*, individua l'anafora e l'asindeto. Che effetto producono, rispetto a ciò che il testo descrive?

19. ●● Nell'ottava 37 dell'*Adone*, elenca le metafore con cui Marino definisce l'usignolo e spiega come scambiano tra loro le qualità dell'uccello e quelle del suono.

20. ●● Individua nell'«Orologio da ruote» due metonimie e spiega la metafora «lacera il giorno».

21. ●●● Il v. 4 dell'ottava 54 dell'*Adone* («e langue, e sviene, e 'nfievolisce, e scoppia») contiene un polisindeto e un climax: spiegali e commenta la scelta dell'ultimo verbo.

22. ●●● Nell'ottava I 1 della *Secchia rapita*, mostra con almeno tre esempi il passaggio dal registro alto al registro basso.

Contestualizzare e collegare

23. ●● Confronta il proemio della *Secchia rapita* con quello della *Gerusalemme liberata* (Capitolo 2): che cosa riprende Tassoni e che cosa rovescia?

24. ●● Spiega perché il trattato di Tesauro si intitola *Il cannocchiale aristotelico*, collegando il titolo a Galileo (Capitolo 4).

25. ●● Perché il *Vocabolario* del 1612 conteneva pochissimi termini scientifici, e perché questo era un problema proprio negli anni di Galileo?

26. ●●● La gara tra il liutista e l'usignolo mette in scena il rapporto tra arte e natura. Collegala a un'opera di Bernini descritta nel capitolo, spiegando che cosa hanno in comune.

Scrivere

27. ●● Scrivi un breve commento (10–15 righe) di «Onde dorate», mettendo in luce il rapporto con il linguaggio di Petrarca e la novità di Marino.

28. ●● Costruisci tu un «concetto» barocco: scegli un oggetto quotidiano (lo smartphone, la sveglia, la bicicletta…) e sviluppa in 8–10 versi liberi o in prosa una metafora continuata, come fa Ciro di Pers con l'orologio. Poi spiega in 3–4 righe le corrispondenze che hai costruito.

29. ●●● «Il Seicento fu un secolo di decadenza». Discuti l'affermazione in un testo argomentativo di circa 20 righe, distinguendo i fatti storici dai giudizi e usando almeno due esempi del capitolo.

Verso la verifica

30. ●● Rileggi «L'orologio da ruote» (Tabella 3.2) e rispondi: a) qual è la «sentenza» scritta sul quadrante e che cosa significa; b) quali sono le quattro metafore con cui il poeta presenta l'orologio, una per strofa; c) qual è lo schema metrico; d) in che senso il sonetto è barocco pur trattando un tema antico come il *memento mori*?

31. ●●● Confronta «Onde dorate» di Marino e «L'orologio da ruote» di Ciro di Pers: tema, tecnica della metafora continuata, tono della chiusa. Rispondi in 12–15 righe.

PER APPROFONDIRE

- [FER] Per il quadro del Seicento, Marino, i marinisti, Tassoni e Basile nella storia della letteratura italiana.
- [MIG] Per l'Accademia della Crusca, il *Vocabolario* del 1612 e la lingua del Seicento.
- [BEL] Per il sonetto, l'ottava e le forme della canzonetta di Chiabrera.
- [GER] Da rileggere accanto all'*Adone*: i canti del giardino di Armida (XIV–XVI) mostrano un'altra idea del piacere e del dovere.

Glossario del capitolo

Accademia
Associazione di letterati, nobili o studiosi che si riuniscono per discutere di poesia, lingua, filosofia o scienza; tipica della cultura del Seicento.

Barocco
Lo stile dominante in Europa tra la fine del Cinquecento e la fine del Seicento; etichetta posteriore, di etimologia incerta.

Concettismo
La tecnica poetica barocca fondata sui concetti.

Concetto
Accostamento ingegnoso e inatteso tra due idee lontane, di solito una metafora sviluppata, che il lettore deve decifrare.

Ecfrasi
Descrizione in parole di un'opera d'arte, reale o immaginaria.

Guerra dei Trent'anni
Il lungo conflitto europeo (1618–1648) che coinvolse anche l'Italia del Nord.

Impresa
Figura accompagnata da un breve motto, che esprime in forma di enigma il carattere o il programma di una persona o di un accademico.

Ingegno
Per i teorici barocchi, la facoltà di cogliere somiglianze tra cose lontane, da cui nascono le metafore e i concetti.

Marinisti
I poeti del Seicento che imitarono lo stile di Giovan Battista Marino.

Meraviglia
Lo stupore del lettore o dello spettatore, che la poetica barocca considera il fine dell'arte.

Metafora
Figura che sostituisce un termine con un altro sulla base di una somiglianza; per Tesauro, la più ingegnosa delle figure.

Metafora continuata
Metafora sviluppata per tutto un testo, con una serie coerente di corrispondenze tra due campi.

Parodia
Imitazione di un testo o di uno stile che ne rovescia il senso, di solito a fini comici.

Poema eroicomico
Poema che racconta una vicenda bassa o ridicola con lo stile solenne dell'epica (Tassoni, *La secchia rapita*).

Spoglio
Lettura sistematica di un testo per schedarne le parole e gli esempi, in vista di un dizionario.

Vocabolario degli Accademici della Crusca
Il primo grande dizionario della lingua italiana (Venezia, 1612), fondato sugli esempi degli autori del Trecento.

Vocabolario normativo
Dizionario che indica quale lingua si deve usare, fondandosi su un modello (per la Crusca, gli scrittori fiorentini del Trecento).

Soluzioni

1. C. La meraviglia è lo stupore del lettore davanti a un accostamento inatteso; la frase viene da un sonetto ironico della *Murtoleide*, ma esprime la poetica di Marino.

2. B. «Barocco» è un'etichetta degli storici dell'arte, nata con valore negativo; l'etimologia è discussa (perla irregolare o sillogismo *baroco*).

3. D. Il concetto è un accostamento ingegnoso tra idee lontane, di solito una metafora continuata che il lettore deve decifrare.

4. A. La *Liberata* cerca l'unità dell'azione e un fine morale; l'*Adone* ha una trama esile e infinite digressioni, e canta l'amore e i sensi («poema di pace»).

5. B. Il comico nasce dal contrasto tra lo stile alto dell'epica e un argomento basso (un secchio di legno).

6. C. Il frullone setaccia la farina separandola dalla crusca: così l'Accademia vuole separare la lingua buona da quella cattiva.

7. D. Il *Vocabolario* non descrive la lingua parlata ma indica quella da scrivere; la correttezza di una parola è garantita dagli esempi degli autori trecenteschi.

8. A. Beni rimproverava alla Crusca il fiorentinismo e l'arcaismo, e difendeva una lingua letteraria moderna e comune.

9. *Parafrasi modello*: «Un giorno una piccola nave d'avorio, cioè il pettine, solcava onde dorate, cioè i capelli biondi della donna; e una mano anch'essa d'avorio, cioè bianchissima, la guidava qua e là tra le ciocche preziose, tra cui il pettine sembrava vagare». Le metafore da sciogliere: *onde dorate* = capelli biondi; *navicella d'avorio* = pettine; *man d'avorio* = mano bianca; *errori preziosi* = le ciocche, percorsi tortuosi.

10. *Errori* significa «giri, percorsi tortuosi» (dal latino *errare*, «vagare») e insieme «sbagli»: il pettine vaga e quasi si perde tra le ciocche, e il doppio senso fa parte del gioco ingegnoso. *Rubelli* è la forma antica di «ribelli»: coloro che resistono ad Amore, per i quali Amore prepara catene fatte di capelli.

11. *Parafrasi modello*: «Dopo che per molte, moltissime ore la coppia di cantori, l'uomo e l'uccello, ebbe lottato alla pari, con coraggio e senza esitare, ecco che il povero uccello alla fine si stanca: perde le forze, sviene, si indebolisce e scoppia. E come una fiaccola che vacilla e si spegne, e proprio mentre si spegne fa una luce doppia, così dalla lingua che non aveva mai voluto arrendersi si staccò la sua anima delicata».

12. *Musico mostro* significa «prodigio musicale»: *mostro* conserva il senso del latino *monstrum*, «cosa straordinaria, portento», che oggi si è perso a favore di quello di «essere spaventoso». I *groppi* sono, nel linguaggio musicale del tempo, gruppi di note rapide, gorgheggi e abbellimenti, che l'usignolo concatena («ampia catena»).

13. *Parafrasi modello*: «Perché io non possa mai sperare quiete o pace, questo orologio, che sembra insieme un tamburo e una tromba di guerra, mi sfida continuamente a combattere contro il tempo che divora ogni cosa. E con i colpi con cui fa rimbombare la campana accelera la corsa del tempo che fugge, e bussa senza sosta alla tomba, perché si apra (per me)».

14. *Parafrasi modello*: «Vorrei cantare la famosa ira che un tempo accese il cuore di uomini fieri a causa di uno sfortunato e misero secchio di legno, che i Modenesi portarono via ai Bolognesi. Apollo, tu che mi fai girare nella testa questa guerra terribile e questi strani avvenimenti, tu che sai fare poesia, fammi da precettore e tienimi per le maniche della veste». I *Petroni* sono i Bolognesi, dal patrono di Bologna, san Petronio; i *Gemignani* sono i Modenesi, dal patrono di Modena, san Geminiano.

15. Campo del mare → scena reale: onde dorate → capelli biondi; navicella d'avorio → pettine; chi regge la nave (la mano d'avorio) → la mano bianca della donna; errori → ciocche e percorsi del pettine; flutti tremolanti → capelli mossi; drittissimo solco → scriminatura; rotte fila (raccolte da Amore) → capelli strappati; aureo mar, biondo tesoro procelloso → la massa della chioma; core agitato → cuore del poeta innamorato; naufragio → innamoramento, «morte» d'amore; scoglio di diamante → cuore duro della donna; golfo d'oro → la chioma che lo inghiotte.

16. Schema: ABAB ABAB CDC DCD (rote, ore, note, more / percuote, core, puote, tenore / pace, tromba, vorace / rimbomba, fugace, tomba). Le rime in *-ore* (*ore, more, core, tenore*), con la vocale cupa *o* e la liquida, e soprattutto quelle in *-omba* (*tromba, rimbomba, tomba*), con il gruppo nasale *mb*, imitano il suono profondo e ripetuto della campana.

17. l'òr / de / le / rot / te / fi / la_A / mor / co / gliè / a = 11 sillabe, con una sinalefe (*fila Amor*); *cogliea* ha tre sillabe (*co-glié-a*, con lo iato *e-a*), e *gli* è un digramma che non forma sillaba a sé. Accenti principali sulla 4ª (*rótte*), sulla 6ª (*fìla*), sull'8ª (*Amór*) e sulla 10ª (*cogliéa*): endecasillabo *a minore*, dal ritmo regolare e quasi cantilenante.

18. Anafora: *or… or…* ripetuto all'inizio dei membri dei vv. 3–6 (nove volte in tutto). Asindeto: i verbi accostati senza congiunzioni (*tronca… ripiglia… ferma… torce*), come gli aggettivi *scema… piena*. L'effetto è mimetico: il ritmo spezzato e veloce riproduce i continui cambiamenti della voce dell'usignolo, che si ferma, riprende, si piega, si assottiglia.

19. Metafore: «animetta sì picciola», «atomo sonante», «voce pennuta», «suon volante», «vivo fiato vestito di penne», «piuma canora», «canto alato». In ciascuna una qualità dell'uccello (le penne, il volo, la piccolezza) è attribuita al suono, o una qualità del suono (la voce, il canto) all'uccello: alla fine i due termini si confondono e l'usignolo diventa puro canto. La serie, costruita come un elenco di definizioni sempre più ingegnose, è un esempio di concettismo.

20. Metonimie: «il metallo concavo» (v. 5) per la campana; «voce di bronzo» (v. 8) per il suono della campana (la materia per l'oggetto). «Lacera il giorno» (v. 2) presenta il tempo come qualcosa che viene strappato con violenza, a pezzi: il meccanismo non misura il tempo, lo distrugge.

21. Polisindeto: la congiunzione *e* ripetuta davanti a ogni verbo. Climax: i verbi vanno in ordine crescente di intensità, dallo stancarsi (*langue*) allo svenire, all'indebolirsi, fino a *scoppia*. L'ultimo verbo è brusco e fisico, quasi brutale dopo la dolcezza del canto: la morte arriva come un'esplosione, proprio nel momento dello sforzo massimo, e prepara il concetto della fiaccola che brilla di più quando si spegne.

22. Esempi: «memorando sdegno» e «fieri petti umani» (registro epico) contro «infelice e vil Secchia di legno» (oggetto umile); l'invocazione a Febo, tipica dell'epica, contro la richiesta che Apollo faccia da «aio» e tenga il poeta «per le maniche del saio» (immagine familiare e infantile); la rima finale *aio*/*saio*, comica e quasi popolare; la solennità di «orribil guerra» accanto agli «accidenti strani».

23. *Traccia*: Tassoni riprende la struttura del proemio epico (il verbo «cantare» in apertura, l'argomento, l'invocazione alla divinità), e l'attacco richiama anche l'*Iliade* (l'ira di Achille). Rovescia però tutti gli elementi: Tasso dice «Canto», con sicurezza, Tassoni «Vorrei cantar»; Tasso canta «l'arme pietose» e il capitano che liberò il sepolcro di Cristo, Tassoni l'ira nata per un secchio; Tasso invoca la Musa celeste, Tassoni chiede ad Apollo di fargli da «aio», da precettore, come a un bambino. Il risultato è la parodia del poema eroico.

24. *Traccia*: il cannocchiale di Galileo aveva permesso di vedere cose mai viste (le montagne della Luna, i satelliti di Giove); Tesauro presenta la sua retorica, e in particolare la metafora, come uno strumento che fa vedere legami mai visti tra le cose. «Aristotelico» indica la radice antica della teoria (la *Retorica* di Aristotele). Il titolo stesso è un concetto: unisce la scienza nuova e l'autorità antica.

25. *Traccia*: il canone del *Vocabolario* era formato dagli scrittori fiorentini del Trecento, che usavano

pochi termini tecnici e scientifici; quindi il dizionario registrava poche parole delle arti e delle scienze. Proprio in quegli anni Galileo scriveva di fisica in volgare (*momento*, *impeto*, *gravità*) e la nuova scienza aveva bisogno di parole precise: una lingua fondata solo sul passato rischiava di non avere nomi per le cose nuove. La terza edizione (1691) accolse Galileo e molti termini scientifici.

26. *Traccia*: nella gara il musicista, con la sua tecnica, vince l'usignolo, simbolo della natura; nell'*Apollo e Dafne* Bernini fa sembrare il marmo una materia leggera e viva, carne che diventa corteccia e foglie. In entrambi l'arte supera la natura e i limiti del materiale, producendo meraviglia; in entrambi c'è una metamorfosi (l'uccello diventa «canto alato», la ninfa diventa albero) e il fascino del virtuosismo tecnico.

27. *Traccia*: situazione (la donna che si pettina) e metafora continuata del mare; materiali petrarcheschi (capelli d'oro, mano d'avorio, Amore e le catene, la tempesta del cuore); la novità: una scena quotidiana e intima, la metafora che nasce da un oggetto concreto (il pettine), lo sviluppo coerente fino al «ricco naufragio»; il tono elegante e un po' ironico della chiusa. *Criteri*: correttezza della comprensione; uso di citazioni brevi e pertinenti; riconoscimento delle figure; giudizio motivato.

28. *Traccia*: la consegna è libera; conta la coerenza delle corrispondenze. Esempio: la sveglia «gallo d'acciaio» che «canta» un'alba senza sole, il quadrante «campo» in cui le lancette «arano» le ore... *Criteri*: scelta di due campi lontani; sviluppo coerente di almeno quattro corrispondenze; una chiusa che sorprende; spiegazione chiara del meccanismo.

29. *Traccia*: distinguere i fatti (dominio spagnolo, crisi economica, peste del 1630, guerre, censura) dal giudizio di «decadenza», formulato dai critici dell'Ottocento (De Sanctis) con criteri morali e politici; presentare gli argomenti contrari (la ricchezza dell'arte barocca, Bernini e Borromini; il melodramma; la nuova scienza; la Crusca e il *Vocabolario*; la novità di generi come il poema eroicomico e la fiaba d'autore); concludere con una tesi equilibrata. *Criteri*: tesi chiara; distinzione tra fatti e giudizi; almeno due esempi pertinenti; ordine argomentativo.

30. a) «sempre si more»: ogni ora che passa avvicina alla morte; vivere è morire un po' alla volta. b) Prima quartina: un congegno che lacera il giorno e un libro con una scritta; seconda quartina: una voce di bronzo che annuncia il destino; prima terzina: un timpano e una tromba di guerra che sfidano il poeta contro il tempo; seconda terzina: qualcuno che bussa alla tomba. c) ABAB ABAB CDC DCD. d) Il tema è antico, ma è trattato con la tecnica barocca: un oggetto tecnico moderno trasformato, attraverso metafore ingegnose e sempre più cupe, in simbolo della morte; il concetto finale sorprende il lettore.

31. *Traccia*: tema (l'amore e il piacere in Marino; il tempo e la morte in Ciro di Pers); tecnica comune (un oggetto o un gesto quotidiano, il pettine o l'orologio, diventa una metafora continuata sviluppata fino in fondo); tono della chiusa (il «ricco naufragio», elegante e quasi giocoso; la tomba a cui si bussa, cupa e angosciosa). Conclusione: lo stesso strumento barocco, il concetto, serve a esprimere esperienze opposte. *Criteri*: confronto ordinato per punti; citazioni brevi; conclusione motivata.