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 363–370 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. Il programma dell'Arcadia è stato definito «razionalistico» perché: [2]
   - **A.** rifiutava la poesia d'amore in nome della filosofia
   - **B.** chiedeva una poesia chiara, ordinata e verosimile, e condannava il gusto barocco proprio perché irragionevole
   - **C.** voleva sostituire la poesia con la prosa scientifica
   - **D.** imponeva ai poeti di scrivere in latino, la lingua della ragione

2. In una scena del melodramma di Metastasio, recitativo e aria si distinguono perché: [2]
   - **A.** nel recitativo l'azione avanza, in versi sciolti; nell'aria un personaggio ferma l'azione ed esprime un sentimento in strofe brevi di versi corti
   - **B.** il recitativo è cantato dal coro, l'aria dal protagonista
   - **C.** il recitativo è in prosa, l'aria in endecasillabi rimati
   - **D.** l'aria apre la scena e annuncia l'azione, il recitativo la chiude commentandola

3. Che cosa si intende per *secolarizzazione*? [2]
   - **A.** L'abbandono della fede religiosa da parte di tutti gli illuministi.
   - **B.** La confisca dei beni della Chiesa da parte dei sovrani riformatori.
   - **C.** Il passaggio del diritto, della morale e della politica dall'autorità religiosa a una giustificazione umana e razionale, fondata sull'utilità e sulla felicità pubblica.
   - **D.** L'abitudine degli storici di dividere il passato in secoli.

4. Con la «Rinunzia avanti notaio» gli autori del *Caffè* sostengono che: [2]
   - **A.** l'italiano va abbandonato e sostituito con il francese, lingua d'Europa
   - **B.** chi scrive di cose milanesi deve usare il dialetto milanese
   - **C.** la Crusca deve aggiornare il *Vocabolario* con le parole dei mestieri
   - **D.** le idee contano più delle parole, e chi scrive è libero di usare parole nuove o straniere quando esprimono meglio un'idea

5. Perché si dice che con il teatro di Goldoni cambiano «le forme della committenza»? [2]
   - **A.** Goldoni fu il primo commediografo stipendiato da un principe.
   - **B.** Goldoni scriveva su contratto per una compagnia e per un pubblico pagante, che decideva il successo tornando o non tornando a teatro.
   - **C.** Le sue commedie erano finanziate dalle confraternite religiose veneziane.
   - **D.** Goldoni recitava di persona le proprie commedie e ne incassava i biglietti.

6. Quale affermazione sulla riforma di Goldoni è corretta? [2]

   A. Goldoni abolì le maschere tutte insieme, con un manifesto pubblicato nel 1750.

   B. Dopo la riforma la commedia dell'arte scomparve dai teatri italiani ed europei.

   C. La riforma fu graduale: per anni le maschere restarono in scena, ma con battute scritte e caratteri più umani.

   D. Goldoni scrisse tutte le sue commedie nel toscano letterario della Crusca.

7. Nel *Dialogo sopra la nobiltà* il poeta mostra al nobile che il sangue non trasmette alcun merito. Quale posizione esprime Parini? [2]

   A. La vera nobiltà è quella del merito e dell'utilità sociale; ma l'aristocrazia va corretta dall'interno, non abolita.

   B. La nobiltà va abolita, anche con una rivoluzione.

   C. Il governo dello Stato va affidato ai poeti e ai filosofi.

   D. Dopo la morte i nobili saranno puniti più duramente dei poveri.

8. L'innesto del vaiolo, che Parini difende nell'ode del 1765: [2]

   A. è la vaccinazione introdotta da Jenner

   B. usava il vaiolo delle mucche, una malattia lieve per l'uomo

   C. era una cura per chi si era già ammalato

   D. trasmetteva a una persona sana il vaiolo umano, preso da una forma lieve, perché sviluppasse una malattia leggera e restasse protetta

9. Secondo *Della tirannide* di Alfieri, un governo è una tirannide quando: [2]

   A. il sovrano è crudele e ingiusto

   B. il potere passa per eredità da padre in figlio

   C. chi deve eseguire le leggi può anche farle, infrangerle o eluderle senza essere punito, qualunque sia la sua bontà

   D. il re non è stato eletto dal popolo

10. Nelle tragedie di Alfieri le regole classiciste (cinque atti, tre unità, pochi personaggi, nessun confidente) servono soprattutto a: [2]

    A. rispettare Aristotele, che nella *Poetica* aveva prescritto tutte e tre le unità

    B. concentrare il conflitto e spostarlo dall'esterno all'interno dei personaggi

    C. rendere gli spettacoli più brevi ed economici per le compagnie

    D. lasciare spazio alle arie cantate, come nel melodramma

B. Goldoni, *La locandiera*, atto II, scena 17 [4 × 5 = 20 punti]

A pranzo Mirandolina ha servito al Cavaliere di Ripafratta piatti cucinati con le sue mani, e lui ha deciso di partire: ha ordinato al servitore di preparare i bauli e ha chiesto il conto. Fabrizio gli ha detto che i conti li fa sempre la padrona, che «sa far di conto meglio di qualche giovane di negozio»; poi, rimasto solo, il Cavaliere ha confessato a sé stesso: «Non è maraviglia, se ancor io principiava a sentirmi accendere. Ma anderò via». Mirandolina entra con un foglio in mano.

Testo dell'edizione veneziana delle *Opere complete*, come nel cap. 9. *Paoli*: monete d'argento; *doppie*: monete d'oro, di valore molto più alto; *grembiale*: grembiule; *flussione*: infiammazione; *s'imbroglia*: si confonde; *spiriti*, *ampolle*: essenze e boccette per far rinvenire chi è svenuto; *affatto*: del tutto.

> **Scena XVII** · *Mirandolina con un foglio in mano, e detto.*
>
> **Mirandolina.** Signore. *(mestamente)*
>
> **Cavaliere.** Che c'è, Mirandolina?
>
> **Mirandolina.** Perdoni. *(stando indietro)*
>
> **Cavaliere.** Venite avanti.
>
> **Mirandolina.** Ha domandato il suo conto; l'ho servita. *(mestamente)*
>
> **Cavaliere.** Date qui.
>
> **Mirandolina.** Eccolo. *(si asciuga gli occhi col grembiale, nel dargli il conto)*
>
> **Cavaliere.** Che avete? Piangete?
>
> **Mirandolina.** Niente, signore, mi è andato del fumo negli occhi.
>
> **Cavaliere.** Del fumo negli occhi? Eh! basta... quanto importa il conto? *(legge)* Venti paoli? In quattro giorni un trattamento sì generoso: venti paoli?
>
> **Mirandolina.** Quello è il suo conto.
>
> **Cavaliere.** E i due piatti particolari che mi avete dato questa mattina, non ci sono nel conto?
>
> **Mirandolina.** Perdoni. Quel ch'io dono, non lo metto in conto.
>
> **Cavaliere.** Me li avete voi regalati?
>
> **Mirandolina.** Perdoni la libertà. Gradisca per un atto di... *(si copre, mostrando di piangere)*
>
> **Cavaliere.** Ma che avete?
>
> **Mirandolina.** Non so se sia il fumo, o qualche flussione di occhi.
>
> **Cavaliere.** Non vorrei che aveste patito, cucinando per me quelle due preziose vivande.
>
> **Mirandolina.** Se fosse per questo, lo soffrirei... volentieri... *(mostra trattenersi di piangere)*
>
> **Cavaliere.** (Eh, se non vado via!) *(da sé)* Orsù, tenete. Queste sono due doppie. Godetele per amor mio... e compatitemi... *(s'imbroglia)*
>
> **Mirandolina.** *(Senza parlare, cade come svenuta sopra una sedia.)*
>
> **Cavaliere.** Mirandolina. Ahimè! Mirandolina. È svenuta. Che fosse innamorata di me? Ma così presto? E perché no? Non sono io innamorato di lei? Cara Mirandolina... Cara?

> Io cara ad una donna? Ma se è svenuta per me. Oh, come tu sei bella! Avessi qualche cosa per farla rinvenire. Io che non pratico donne, non ho spiriti, non ho ampolle. Chi è di là? Vi è nessuno? Presto... Anderò io. Poverina! Che tu sia benedetta! *(parte, e poi ritorna)*
>
> **Mirandolina.** Ora poi è caduto affatto. Molte sono le nostre armi, colle quali si vincono gli uomini. Ma quando sono ostinati, il colpo di riserva sicurissimo è uno svenimento. Torna, torna. *(si mette come sopra)*
>
> **Cavaliere.** *(Torna col vaso d'acqua)* Eccomi, eccomi. E non è ancor rinvenuta. Ah, certamente costei mi ama. *(la spruzza, ed ella si va movendo)* Animo, animo. Son qui, cara. Non partirò più per ora.

11. **Il personaggio.** Elenca le battute e le didascalie con cui Mirandolina finge il dolore. Rimasta sola per un momento, che cosa rivela la battuta «Ora poi è caduto affatto...»? Spiega il doppio senso di *caduto* e perché le «armi» di cui parla rimandano alla sfida del primo atto (I 9). In questa scena Mirandolina è un'innamorata, una commerciante o un'attrice? [5]

12. **Il realismo.** La scena gira intorno a un conto. Che cosa dicono il «foglio», i «venti paoli», i «due piatti particolari» non segnati e le «due doppie» del mondo in cui vivono i personaggi? Spiega come Mirandolina trasforma un documento commerciale in uno strumento di seduzione, e che cosa fa il Cavaliere quando prova a ripagare il regalo. [5]

13. **La lingua.** a) Quale forma di cortesia usa ciascuno dei due con l'altro, e che cosa rivela? Quando, credendo di non essere ascoltato, il Cavaliere passa al *tu*? b) Individua i tratti del parlato nel monologo del Cavaliere dopo lo svenimento (domande, ripetizioni, esclamazioni): che cosa mostrano del suo stato d'animo? c) Perché qui Goldoni non usa il veneziano, come nei *Rusteghi*? [5]

14. **La riforma.** Spiega in che modo la scena realizza la riforma goldoniana: a) che ruolo hanno le didascalie, rispetto al canovaccio della commedia dell'arte? b) Da che cosa si vede che il Cavaliere è un «carattere che cambia»? c) Nei *Mémoires* Goldoni scrive che la maschera impedisce di mostrare le passioni «con i tratti del volto»: perché questa scena non si potrebbe recitare in maschera? [5]

C. Parini, *Il Mattino* (1763), vv. 37–45 e 53–60 [4 × 6 = 24 punti]

Il precettore ha appena annunciato al giovin signore quali «soavi cure» debbano guidare il suo mattino, e comincia descrivendo il mattino degli altri: il sole sorge e rallegra animali, piante, campi e acque (vv. 33–36); poi si alza il contadino. Nei versi omessi (vv. 46–52) si alza anche il fabbro, che riapre l'officina e torna a fabbricare serrature e casseforti per i ricchi, o gioielli e vasi d'oro e d'argento. Testo: *Il Mattino* (1763), nell'edizione Bellorini (Laterza, 1929), come nel cap. 10. *Intiepidìr*: intiepidirono, scaldarono; *arnesi*: attrezzi; *ritrovàr*: inventarono; *Cerere e Pale*: le dee romane dei campi e delle greggi; *umor*: liquido; *gisti*: andasti; *corcarti*: coricarti; *piume*: letto; *vulgo*: popolo.

> Allora il buon villan sorge dal caro
> letto cui la fedel sposa e i minori
> suoi figlioletti intiepidìr la notte;
> poi, sul collo recando i sacri arnesi
> che prima ritrovàr Cerere e Pale,
> va, col bue lento innanzi, al campo, e scuote
> lungo il picciol sentier da' curvi rami
> il rugiadoso umor che, quasi gemma,
> i nascenti del sol raggi rifrange.
>
> [...]
>
> Ma che? tu inorridisci, e mostri in capo,
> qual istrice pungente, irti i capegli
> al suon di mie parole? Ah, non è questo,
> signore, il tuo mattin. Tu col cadente
> sol non sedesti a parca mensa, e al lume
> dell'incerto crepuscolo non gisti
> ieri a corcarti in male agiate piume,
> come dannato è a far l'umile vulgo.

15. **Comprensione.** Riassumi in 3–4 righe che cosa fa il villano nei vv. 37–45; poi scrivi la parafrasi completa dei vv. 53–60. [6]

16. **Metrica.** a) Quale verso usa Parini, e come si chiama questa versificazione? Da che cosa la riconosci? b) Dividi in sillabe metriche i vv. 44 e 57, segnando sinalefi e accenti principali, e indica se sono *a maiore* o *a minore*. c) Individua tre enjambement nei vv. 37–45 e spiega l'effetto di quello che separa il verbo *scuote* (v. 42) dal suo complemento oggetto. [6]

17. **L'ironia.** a) Con quale tono il precettore descrive la giornata di chi lavora (vv. 37–45), e con quale si rivolge al giovin signore (vv. 53–60)? b) Spiega l'antifrasi del v. 60, «come dannato è a far l'umile vulgo»: che cosa dice il precettore, che cosa capisce il lettore? c) Che effetto ha la similitudine dell'istrice (vv. 53–55)? [6]

18. **Stile e collegamenti.** a) Spiega le perifrasi dei vv. 40–41 («i sacri arnesi…») e dei vv. 43–45 («il rugiadoso umor…»): che registro danno agli oggetti e ai gesti del lavoro? b) Il verbo *rifrange* (v. 45) viene dal lessico di una scienza: quale, e che fenomeno descrive? c) Collega il passo a un'idea illuminista studiata nei capp. 8 e 10 (la dignità delle arti meccaniche nell'*Encyclopédie*, oppure il merito contro il sangue nel *Dialogo sopra la nobiltà*). [6]

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

Siamo nel capitolo «Della pena di morte», di cui hai letto l'inizio nel cap. 8. Beccaria ha già sostenuto che la pena di morte non è un diritto, che non è necessaria e che frena i delitti meno

della «schiavitù perpetua». Testo delle edizioni moderne, come nel cap. 8. *Dovrebbono*: dovrebbero; *con istudio*: con premeditazione, con cura; *parmi*: mi sembra; *indegnazione*: indignazione; *carnefice*: boia; *stromento*: strumento; *ad onta della*: nonostante la; *in potestà*: in potere.

> Non è utile la pena di morte per l'esempio di atrocità che dà agli uomini. Se le passioni o la necessità della guerra hanno insegnato a spargere il sangue umano, le leggi moderatrici della condotta degli uomini non dovrebbono aumentare il fiero esempio, tanto piú funesto quanto la morte legale è data con istudio e con formalità. Parmi un assurdo che le leggi, che sono l'espressione della pubblica volontà, che detestano e puniscono l'omicidio, ne commettono uno esse medesime, e, per allontanare i cittadini dall'assassinio, ordinino un pubblico assassinio. Quali sono le vere e le piú utili leggi? Quei patti e quelle condizioni che tutti vorrebbero osservare e proporre, mentre tace la voce sempre ascoltata dell'interesse privato o si combina con quello del pubblico. Quali sono i sentimenti di ciascuno sulla pena di morte? Leggiamoli negli atti d'indegnazione e di disprezzo con cui ciascuno guarda il carnefice, che è pure un innocente esecutore della pubblica volontà, un buon cittadino che contribuisce al ben pubblico, lo stromento necessario alla pubblica sicurezza al di dentro, come i valorosi soldati al di fuori. Qual è dunque l'origine di questa contradizione? E perché è indelebile negli uomini questo sentimento ad onta della ragione? Perché gli uomini nel piú secreto dei loro animi, parte che piú d'ogn'altra conserva ancor la forma originale della vecchia natura, hanno sempre creduto non essere la vita propria in potestà di alcuno fuori che della necessità, che col suo scettro di ferro regge l'universo.

19. **Tesi e argomento.** a) Qual è la tesi del passo, e quale posto occupa nell'argomentazione dell'intero capitolo che hai studiato nel cap. 8? b) Ricostruisci in tre passaggi numerati il ragionamento della frase «Parmi un assurdo…». Perché una contraddizione delle leggi è un argomento contro la pena di morte? [6]

20. **Le tecniche.** a) Dalla terza frase in poi il passo procede per domande. Individuale e spiega chi risponde e come: che funzione hanno nel ragionamento? b) Il carnefice è descritto con espressioni di lode («un innocente esecutore della pubblica volontà, un buon cittadino…»): perché Beccaria lo «loda», e perché subito dopo parla di «contradizione»? c) Spiega l'effetto della ripetizione di *assassinio* nella frase «per allontanare i cittadini dall'assassinio, ordinino un pubblico assassinio». [6]

21. **Lessico e collegamenti.** a) Spiega che cosa significano nel passo *pubblica volontà*, *patti* e *interesse privato*, e da quale teoria politica provengono. b) Secondo Beccaria gli uomini sentono, «ad onta della ragione», che la vita non è «in potestà di alcuno»: collega questa convinzione al primo argomento del capitolo (la pena di morte non è un diritto) e a ciò che stabilisce oggi l'articolo 27 della Costituzione. [6]

E. Trattazione [18 punti]

22. In circa 12 righe spiega che cosa significa, per gli scrittori dell'Illuminismo italiano, che la letteratura debba essere *utile*, confrontando **due** autori a scelta tra Pietro Verri (*Il Caffè*), Beccaria, Goldoni e Parini. Per ciascuno indica almeno un testo letto, il pubblico a cui si rivolge e il modo in cui unisce l'utile al piacere della lettura o dello spettacolo. Puoi concludere con un cenno ad 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 (5 ciascuno), secondo i criteri indicati nelle soluzioni	20
C · Parini	15–18	comprensione e parafrasi, metrica, ironia, stile e collegamenti (6 ciascuno)	24
D · Beccaria	19–21	tesi e argomento, 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. B. Contro il Barocco gli arcadi chiedono buon gusto, naturalezza e chiarezza, cioè una poesia governata dalla ragione; leggera è spesso la materia dei loro versi, non l'idea di letteratura che li guida (cap. 8).

2. A. Il recitativo, in endecasillabi e settenari liberi e quasi senza rime, fa avanzare l'azione; l'aria, in strofe brevi e regolari di versi corti, la ferma su un sentimento (cap. 8, l'esempio di *Artaserse* III 1).

3. C. Molti illuministi erano credenti: la secolarizzazione non coincide con l'ateismo (A); significa che una legge è giusta perché utile al benessere degli uomini, non perché antica o benedetta (cap. 8).

4. D. Gli autori preferiscono «le idee alle parole» e rivendicano il diritto di usare neologismi e parole straniere; il bersaglio è il purismo, non l'italiano (cap. 8).

5. B. Tasso scriveva per il duca, Goldoni per un capocomico e per chi comprava il biglietto: a decidere il successo è il pubblico (cap. 9, la tabella sulla committenza).

6. C. La riforma fu graduale (dal 1738 al 1753) e contrattata con attori e pubblico; la commedia dell'arte declinò ma non sparì (B); molte commedie sono in veneziano o mescolano italiano e dialetto (D) (cap. 9).

7. A. Il nobile non viene condannato ma convinto: è la posizione di un illuminismo moderato, che vuole correggere l'ordine sociale dall'interno (cap. 10).

8. D. La variolazione usava il vaiolo umano; il vaiolo delle mucche (B) è il metodo di Jenner, introdotto nel 1796, trent'anni dopo l'ode (cap. 10, la figura sull'innesto e la vaccinazione).

9. C. Il criterio è istituzionale, non morale: tiranno è chiunque stia al di sopra della legge, «buono o tristo, uno o molti» (cap. 11).

10. B. Le regole sono uno strumento di concentrazione: il nemico vero è una parte di sé. La *Poetica* prescrive soltanto l'unità d'azione; le tre unità sono una codificazione del Cinquecento (cap. 11).

11. Segni della finzione: «Signore» e «Ha domandato il suo conto» detti *mestamente*; *stando indietro*; si asciuga gli occhi col grembiale; la scusa del «fumo negli occhi» e poi della «flussione»; le frasi interrotte («Gradisca per un atto di...», «lo soffrirei... volentieri...»); le didascalie *mostrando di piangere*, *mostra trattenersi di piangere*, *cade come svenuta*: l'autore stesso avverte il lettore che è tutta una recita. Rimasta sola, Mirandolina rivela il calcolo: lo svenimento è il «colpo di riserva sicurissimo» per gli uomini «ostinati». *Caduto* gioca su due sensi: lei è caduta per finta sulla sedia, lui è «caduto» davvero, cioè vinto e innamorato. Le «armi» e il «colpo» sono il lessico di una battaglia: è la sfida annunciata in I 9, innamorare l'unico uomo che disprezza le donne. Qui è soprattutto un'attrice, la migliore commediante della locanda, che usa anche le abilità della commerciante (il conto). Criteri: segni della finzione (2), la battuta da sola e il doppio senso (2), tipo di personaggio (1).

12. Il conto mostra la realtà economica di una locanda: un foglio scritto dalla padrona, una cifra precisa (venti paoli per quattro giorni), monete vere; nessuna magia, nessun travestimento, ma il lavoro quotidiano di una donna che manda avanti un'impresa (anche il grembiale e il fumo della cucina). Mirandolina non mette in conto i piatti cucinati per lui: «Quel ch'io dono, non lo metto in conto». Così trasforma un rapporto d'affari (il cliente paga, la locandiera serve) in un rapporto personale (lei regala, lui riceve), e il prezzo basso diventa un segno d'affetto. Il Cavaliere prova a ristabilire la distanza con il denaro, due doppie d'oro, molto più del conto («Godetele per amor mio»): ma lei non risponde e sviene. Il regalo non si lascia ripagare, e il

Cavaliere resta in debito, cioè conquistato. Criteri: il mondo economico della locanda (2), il conto trasformato in seduzione (2), il gesto delle doppie (1).

13. a) Mirandolina dà del *lei* al Cavaliere («Perdoni», «l'ho servita», «Gradisca»): mantiene la distanza rispettosa di chi serve un nobile; il Cavaliere le dà del *voi* («Venite avanti», «Che avete?»), il pronome di chi sta più in alto. Passa al *tu* («Oh, come tu sei bella!», «Che tu sia benedetta!») solo quando crede che lei sia svenuta e non possa sentirlo: la lingua tradisce ciò che non osa dire, e Mirandolina, che finge, sente tutto. b) Domande che si pone e a cui si risponde da solo («Che fosse innamorata di me? Ma così presto? E perché no? Non sono io innamorato di lei?»), la ripetizione che si corregge («Cara Mirandolina… Cara? Io cara ad una donna?»), le esclamazioni e i richiami concitati («Chi è di là? Vi è nessuno? Presto…»): è il pensiero che si forma mentre parla; il misogino scopre di essere innamorato e si confonde. Anche le reticenze di Mirandolina («…volentieri…») imitano l'emozione. c) La commedia si svolge a Firenze e i personaggi non sono veneziani: Goldoni usa un italiano medio, vicino alla conversazione (forme come *anderò*, *pratico donne*, *affatto*); nei *Rusteghi* il veneziano è la lingua vera di mercanti veneziani nella loro città (cap. 9). Criteri: forme di cortesia e passaggio al *tu* (2), tratti del parlato (2), scelta della lingua (1).

14. a) Le didascalie fissano gesti, toni e tempi (*mestamente*, *si asciuga gli occhi col grembiale*, *cade come svenuta*, *la spruzza*): l'autore decide non solo le parole ma anche il modo di recitarle; nel canovaccio gli attori improvvisavano battute e lazzi, qui ogni effetto comico è scritto. b) Nel primo atto il Cavaliere disprezzava le donne; qui si chiede «Io cara ad una donna?», si convince che lei lo ama («certamente costei mi ama») e, dopo aver ordinato i bauli, decide di restare («Non partirò più per ora»): cambia idea e sentimento sotto gli occhi del pubblico, e proprio per questo diventa ridicolo. Una maschera, fissata una volta per tutte, non potrebbe cambiare. c) La scena si regge sul volto: le lacrime, gli occhi arrossati dal «fumo», lo svenimento che il Cavaliere legge come prova d'amore, e il suo turbamento che il pubblico vede crescere. Con una maschera di cuoio, «sempre lo stesso», queste passioni vere o finte non si vedrebbero: è l'argomento dei *Mémoires* (cap. 9). Criteri: didascalie e canovaccio (2), il carattere che cambia (2), il volto e la maschera (1).

15. Riassunto. All'alba il buon contadino si alza dal letto che la moglie fedele e i figli piccoli hanno scaldato nella notte, si carica in spalla gli attrezzi del lavoro dei campi e va al campo dietro al bue, che cammina lento davanti a lui; lungo il sentiero stretto scuote dai rami piegati la rugiada, che come una gemma rifrange i primi raggi del sole. Parafrasi dei vv. 53–60: «Ma come? Tu inorridisci e, come un istrice pungente, mostri in testa i capelli ritti al suono delle mie parole? Ah, signore, non è questo il tuo mattino. Ieri tu non ti sei seduto a una cena frugale al tramonto, e non sei andato a coricarti alla luce incerta del crepuscolo in un letto scomodo, come è costretto a fare il popolo umile.» Criteri: riassunto completo e ordinato, senza il fabbro dei versi omessi (2); parafrasi fedele, con *inorridisci*, *irti*, *parca mensa*, *gisti*, *corcarti*, *male agiate piume*, *dannato*, *vulgo* resi correttamente (4).

16. a) Endecasillabi sciolti, cioè senza rima: le parole finali (*alba*, *appare*, *lieti*, *onde*, *caro*, *minori*…) non rimano tra loro; il ritmo è affidato alla sintassi e agli enjambement. b) v. 44: il-ru-gia-**do**-so‿u-**mor**-che,-**qua**-si-**gem**-ma: 11 sillabe (*gia* è una sola sillaba: la *i* serve solo a rendere dolce la *g*), sinalefe *so‿u*; accenti di 4ª, 6ª, 8ª e 10ª: *a maiore*. v. 57: **sol**-non-se-**de**-sti‿a-**par**-ca-**men**-sa,‿e‿al-**lu**-me: 11 sillabe, sinalefi *sti‿a* e *sa‿e‿al* (tre vocali in una sillaba); accenti di 1ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª: *a maiore*. c) Per esempio «dal caro / letto» (vv. 37–38), «i minori / suoi figlioletti» (vv. 38–39), «e scuote / lungo il picciol sentier da' curvi rami / il rugiadoso umor» (vv. 42–44), «quasi gemma, / i nascenti del sol raggi» (vv. 44–45). Tra *scuote* e il suo oggetto, *il rugiadoso umor*, si stende un verso intero: la frase avanza lenta come il contadino lungo il sentiero, e l'oggetto arriva in fondo come la scoperta della rugiada; l'iperbato «i nascenti del sol raggi» completa l'effetto di sintassi latina. Criteri: verso e versificazione (1), i due versi scanditi (2 + 2), enjambement ed effetto (1).

17. a) Per chi lavora il tono è sereno e affettuoso, quasi da poema georgico: il «buon villan», la «fedel sposa», i «figlioletti», la rugiada come una gemma; il lavoro segue il ritmo della natura, il sole che sorge «a render lieti» tutti gli esseri. Al giovin signore il precettore si rivolge con finta premura, come chi si scusa di aver offeso un essere superiore: «Ah, non è questo, / signore, il tuo mattin». b) Il precettore adotta il punto di vista del signore: cenare presto e frugalmente, dormire di notte in un letto modesto è una condanna, il destino del «vulgo». Il lettore capisce il contrario: è la vita sana e onesta di chi lavora, mentre il vero condannato è il signore, che rovescia la notte nel giorno e non sa che fare del suo tempo. Le «male agiate piume» del popolo, poi, ricordano il «caro» letto scaldato dalla famiglia: la scomodità è solo apparente. c) L'istrice con gli aculei ritti è un'iperbole comica: un orrore da eroe epico davanti a un prodigio è provocato dall'idea di alzarsi all'alba, e il paragone con un animale abbassa il signore mentre finge di compatirlo; è la sproporzione che produce l'effetto eroicomico (cap. 10). Criteri: i due toni (2), l'antifrasi (2), la similitudine (2).

18. a) «I sacri arnesi / che prima ritrovàr Cerere e Pale» sono semplicemente gli attrezzi dei campi, detti «sacri» perché, secondo il mito, inventati dalle dee dell'agricoltura e della pastorizia; «il rugiadoso umor che, quasi gemma, / i nascenti del sol raggi rifrange» è la rugiada che brilla al sole del mattino. Le perifrasi nobilitanti e il mito danno al lavoro la dignità dei poemi classici; qui lo stile alto non è ironico, lo diventa quando passa al signore. b) Il verbo viene dall'ottica: la luce, passando dall'aria all'acqua della goccia, cambia direzione (rifrazione) e si scompone nei colori, per questo la goccia brilla come una gemma tagliata. Parini porta in poesia il lessico della scienza, come *atomi* e *vapor* nella *Salubrità dell'aria*. c) L'*Encyclopédie* dà alle arti meccaniche la stessa dignità della filosofia: Parini fa altrettanto con il campo del contadino e, nei versi omessi, con l'officina del fabbro: chi lavora è l'unico, nel passo, che produce qualcosa di utile. Oppure: nel *Dialogo* il merito vale più del sangue; qui i «magnanimi lombi» del signore (vv. 1–2) non producono nulla, mentre il villano e il fabbro sono utili alla società. Criteri: perifrasi e registro (2), lessico scientifico (2), collegamento (2).

19. a) Tesi: la pena di morte non è utile, perché dà agli uomini un esempio di atrocità (prima frase). È il quarto dei quattro argomenti del capitolo, dopo «non è un diritto», «non è necessaria» e «frena meno della schiavitù perpetua»: quello del cattivo esempio. b) 1. Le leggi esprimono la volontà pubblica e detestano e puniscono l'omicidio. 2. Con la pena di morte le stesse leggi commettono un omicidio, e per di più a sangue freddo, «con istudio e con formalità», davanti a tutti. 3. Dunque le leggi fanno ciò che vietano: invece di moderare la violenza che le passioni e la guerra hanno insegnato, la aumentano con il loro esempio e la rendono legittima. Una legge incoerente perde l'autorità morale su cui si regge e insegna proprio ciò che vuole impedire: è un argomento di coerenza, che porta la posizione avversaria all'assurdo («Parmi un assurdo»). Criteri: tesi e posto nel capitolo (2), i tre passaggi (3), il tipo di argomento (1).

20. a) Le domande sono quattro: «Quali sono le vere e le piú utili leggi?», «Quali sono i sentimenti di ciascuno sulla pena di morte?», «Qual è dunque l'origine di questa contradizione?» e «E perché è indelebile...?». Risponde subito l'autore stesso, e la seconda risposta chiama in causa il lettore («Leggiamoli», cioè guardiamo che cosa proviamo davanti al boia). Ogni domanda annuncia il passaggio successivo: il ragionamento procede come un dialogo con il lettore, che viene guidato e coinvolto, mentre nell'inizio del capitolo le domande retoriche avevano la risposta già implicita. b) La lode è una concessione: secondo la logica delle leggi il carnefice è un servitore dello Stato come il soldato. Eppure tutti lo disprezzano, mentre onorano i soldati: questa «contradizione» tra ciò che la legge dice e ciò che tutti sentono è la prova che la coscienza comune non accetta l'uccisione legale. c) La stessa parola indica il delitto e la pena: la ripetizione cancella la differenza che la legge vorrebbe stabilire, e l'aggiunta di *pubblico* crea un'antitesi con il delitto privato che rende evidente l'assurdo. Criteri: le domande e la

loro funzione (2), la lode e la contraddizione (2), la ripetizione (2).

21. a) *Pubblica volontà*: la volontà generale, la somma delle volontà dei cittadini che le leggi rappresentano; *patti*: gli accordi con cui gli uomini, per vivere in società, hanno ceduto una piccola parte della loro libertà; *interesse privato*: il vantaggio del singolo, che le buone leggi devono saper ignorare o far coincidere con quello pubblico. Vengono dal contrattualismo, la teoria del contratto sociale (Rousseau, cap. 8): le leggi più utili sono quelle che tutti accetterebbero se non pensassero al proprio tornaconto. b) Il primo argomento dice che nessuno, nel contratto, ha ceduto la propria vita, il bene più grande, e che perciò la società non ha il diritto di toglierla. Il sentimento comune conferma la stessa idea da un'altra parte: anche chi non ragiona sente che la vita non appartiene ad altri uomini. Per Beccaria ragione e natura arrivano alla stessa conclusione. L'articolo 27 della Costituzione oggi stabilisce che «non è ammessa la pena di morte» e che le pene devono tendere alla rieducazione del condannato (cap. 8). Criteri: i tre termini (2), la teoria (1), collegamento con il primo argomento (2), con la Costituzione (1).

22. Traccia. Introduzione: per gli illuministi la letteratura non è un ornamento ma uno strumento per migliorare la società; il criterio è l'utilità, la «pubblica felicità». Esempi possibili. *Il Caffè*: «cose tutte dirette alla pubblica utilità», «spargere delle utili cognizioni fra i nostri Cittadini divertendoli»; articoli brevi, tono colloquiale, un pubblico di cittadini che frequentano le botteghe e leggono i giornali; istruire divertendo, sul modello dello *Spectator*. Beccaria: la prosa argomentativa chiara, con domande e dilemmi, al servizio di una riforma concreta, l'abolizione della tortura e della pena di morte; l'utilità è il criterio stesso della giustizia; il pubblico è l'opinione pubblica europea e i sovrani riformatori. Goldoni: la commedia corregge i costumi facendo ridere dei vizi (il cicisbeo, la villeggiatura, la maldicenza), con personaggi verosimili presi dal «libro del Mondo»; il pubblico pagante dei teatri veneziani, che va divertito ogni sera. Parini: la formula oraziana dell'utile e del dolce; la *Salubrità dell'aria* («l'utile unir può al vanto / di lusinghevol canto»), l'*Innesto del vaiuolo*, la satira del *Giorno*; il pubblico dei nobili colti e degli accademici, la stessa classe che critica. Confronto: tutti uniscono utile e piacere, ma con strumenti diversi (il giornale, il trattato, la scena, la poesia classica) e con diversa radicalità. Conclusione: Alfieri sposta l'accento dall'utilità alla libertà dello scrittore, che deve rifiutare ogni protezione (*Del principe e delle lettere*). Criteri (18 punti): conoscenza dei testi, con almeno un riferimento preciso per autore (6); confronto argomentato, non due schede separate (6); organizzazione, lessico e correttezza (6).