

La passione di coppia: coppie celebri nel mito e nella poesia

Orfeo ed Euridice



Orfeo, poeta e musicista, secondo una leggenda era figlio di Apollo e Calliope: dedicatosi con grande abilità a suonare la lira, decise di aggiungervi due corde, portandole da sette a nove, quante erano le Muse. La sua musica e i suoi versi erano così incantevoli che l'acqua dei torrenti rallentava la sua corsa, i boschi si spostavano, gli uccelli si commuovevano e cadevano a terra, le ninfe uscivano dagli alberi e le belve dalle tane per ascoltarlo.

Orfeo aveva occhi solo per la ninfa Euridice, figlia di Apollo, che volle sua sposa. Il destino però non prevedeva per loro un amore duraturo: la bellezza della donna fece innamorare Aristeo, pastore e apicoltore, che cercò di conquistarla. Lei per sfuggirgli si mise a correre, ma calpestò un serpente che mordendola ne provocò la morte. Orfeo, impazzito dal dolore e non riuscendo a concepire la vita senza la sua sposa, decise di scendere nell'Ade e con la sua musica convinse Caronte a traghettarlo, il cane Cerbero e i giudici dei morti a farlo passare, e giunse alla presenza di Ade e Persefone, signori degli inferi. Al suo canto le stesse Erinni piansero, la ruota di Issione si fermò, gli avvoltoi cessarono di divorare il fegato di Tizio, Tantalo dimenticò la sua sete: e per la prima volta nell'oltretomba si conobbe la pietà. Così Ade gli concesse di ricondurre Euridice, a patto che durante il viaggio non si voltasse a guardarla fino a quando non fossero tornati alla luce. Orfeo, quasi giunto in superficie, si voltò: e la donna tornò definitivamente negli Inferi.

Orfeo a questo punto pianse ininterrottamente per sette mesi (come narra Virgilio, mentre Ovidio parla di soli sette giorni!) e la sua morte sopraggiunse, narrata in molte varianti: ucciso dalle Baccanti irritate dai suoi lamenti; o dalle donne dei Ciconi, che ambivano a unirsi a lui; o dalle Menadi, trascurate a causa dei suoi nuovi amori omosessuali. Sia Virgilio che Ovidio narrano comunque che la testa di Orfeo finì nel fiume Ebro, dove continuò prodigiosamente a cantare e ad invocare Euridice. Secondo un'altra versione del mito, le Muse recuperarono le membra di Orfeo e le seppellirono ai piedi del monte Olimpo: e ancor oggi, in quel luogo, il canto degli usignoli è più soave che in qualunque parte della terra. Fu recuperata anche la sua lira, che venne portata a Lesbo nel tempio di Apollo: e il dio decise di trasferirla in cielo in modo che tutti potessero vederla: nacque così la costellazione della Lira.

Ma perché Orfeo si volta, perché non riesce ad aspettare? è solo impazienza? è il dubbio atroce che lei non lo stia seguendo? è forse eccesso d'amore? Le risposte sono molteplici.

- **Virgilio** (*Georgiche* IV, 706-791) iscrive la vicenda di Orfeo nel racconto di Aristeo: per il poeta trace egli parla di “dementia” e “furor”, di passione amorosa così potente da portarlo alla follia e quindi al gesto inconsulto, allo sguardo che gli fa perdere definitivamente Euridice.
- **Ovidio** (*Metamorfosi* X, 41-63) riprende la narrazione virgiliana ampliando e motivando i passaggi della vicenda. Mentre in Virgilio Orfeo è vittima del suo “furor”, Ovidio è condotto solo dall'amore; in Virgilio Euridice reagisce al “respicere”, allo sguardo di Orfeo, con parole di amara recriminazione, in Ovidio invece la donna non dice una parola perché, commenta il narratore, “*di nulla avrebbe potuto lamentarsi se non di essere amata*”: muta e quasi ombra del marito. Ovidio introduce poi una potente novità: il ritorno di Orfeo morto nel regno dei morti e il suo abbraccio ad Euridice che chiude circolarmente la vicenda.
- Anche **Angelo Poliziano** (*Fabula di Orfeo*, 1480), nell'opera commissionatagli dal cardinale mantovano Francesco Gonzaga, giustifica lo sguardo di Orfeo con l'eccesso d'amore (“*Oimè, che 'l troppo amore n'ha disfatti ambendua*”), ma pone in primo piano la figura del poeta Orfeo, perché in lui si riconosce e si identifica.
- Un'altra possibile interpretazione pone l'accento sulla **hybris**, la presunzione di Orfeo, che osa troppo, pretendendo dagli dei la sconfitta della morte e la conseguente visione estatica: ma poiché egli dubita di questi dèi, proprio questo è il suo peccato più grave, che lo porta alla dannazione, cioè alla perdita definitiva di Euridice.
- Pure di stampo religioso è l'ipotesi che Orfeo rappresenti l'**immagine allegorica dell'anima sensibile** che cade vittima della sua concupiscenza, impermeabile agli inviti dello Spirito e incapace di attenderne la luminosa epifania. Orfeo combatte, ma perde la sua battaglia contro la morte, simile in questo a Gilgamesh, l'eroe mesopotamico (anche lui beffato dal serpente). Nessuno di loro è il Cristo, l'unico destinato a sconfiggere la morte e a scardinare le porte dell'Inferno traendone fuori le anime.
- Gli **gnostici** danno un'ulteriore motivazione: secondo loro è la stessa Euridice a decretare la propria fine quando avverte pienamente il senso del peccato, che vede riflesso in Aristeo, dal cui amore si sente compromessa; così ella non può più desiderare la luce del mondo dei vivi, ma preferisce “seppellirsi” nell'oscurità dell'Oltretomba.
- La vicenda fu ripresa anche da musicisti come **Claudio Monteverdi**, *Orfeo* (1607), **Christoph Willibald Gluck**, *Orfeo ed Euridice* (1762) e **Jacques Offenbach**, *Orphée aux enfers* (1858)

- Diversa è la spiegazione del grande poeta boemo **Rainer Maria Rilke** che nella poesia ***Orpheus, Euridyke, Hermes*** (1904) sottolinea l'estraneità e la disaffezione della giovane donna nei confronti del regno dei vivi. Secondo lui Euridice ormai appartiene al regno delle ombre, e se anche tornasse sulla Terra, non sarebbe più la stessa, poiché ha assaporato il frutto della morte. Forse Orfeo, nell'istante in cui sta per riabbracciarla, ha bisogno di sapere non tanto che lei sia lì fisicamente, ma che sia come era un tempo, che sia ancora sua moglie esattamente come prima. Si chiede se lei sia ancora capace di amare come amano i vivi, e dubitando di questo, la perde definitivamente. Altra è la materia ispiratrice dei *Sonetti a Orfeo*, una raccolta di cinquantacinque componimenti del 1922 nei quali Rilke, già malato di leucemia, trasmette la visione della propria fine imminente e sceglie come *alter ego* Orfeo, il poeta mitico che per amore aveva intrapreso la discesa agli inferi.
- Una lettura nuova è fatta da **Cesare Pavese** (*L'inconsolabile*, in *Dialoghi con Leucò*, 1947) che sostiene che Orfeo si sia voltato di proposito perché era sceso agli inferi non per riavere al sua donna, ma per "ritrovare se stesso", per mettersi alla prova. *«È andata così. Salivamo il sentiero tra il bosco delle ombre. Erano già lontani Cocito, lo Stige, la barca, i lamenti. S'intravedeva sulle foglie il barlume del cielo. Mi sentivo alle spalle il fruscio del suo passo. Ma io ero ancora laggiù e avevo addosso quel freddo. Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò ch'è stato sarà ancora. Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò ch'è stato sarà. Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi "Sia finita" e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio, come d'un topo che si salva [...] è necessario che ognuno scenda una volta nel suo inferno [...] ho cercato me stesso. Non si cerca che questo».*
- Anche **Roberto Vecchioni** nella sua canzone dal titolo ***Euridice*** (1993) accetta la lezione pavesiana. Il suo Orfeo, infatti, si volta intenzionalmente per evitare che la sua amata debba provare di nuovo il dolore della morte che ha da poco subito: *"Ma non avrò più la forza di portarla là fuori (...) mi volterò perché l'ho visto il gelo che le ha preso la vita, e io, io adesso, nessun altro, dico che è finita".*
- Simile è l'interpretazione di **Gesualdo Bufalino**, che sostiene (con amaro sarcasmo) che Orfeo si sia liberato volontariamente di Euridice proprio per poter cantare il proprio dolore. Il vero scopo del suo viaggio agli Inferi è dunque quello di mettere alla prova se stesso, di vede-

re se è in grado di riuscire a impietosire anche animi perfidi come quelli delle divinità ctonie; ora che Orfeo sa che il suo canto può ogni cosa, forse non ha più bisogno di un'Euridice in vita, perché il meglio di sé lo dà celebrando la mancanza di lei. Forse proprio in quell'istante Orfeo si rende conto che mai come nella morte il suo amore era stato così forte, mai come in quel momento egli aveva saputo magnificare Euridice, e quindi ha bisogno che lei rimanga dov'è per continuare a 'cantare' quella poesia struggente da cui è ispirato. Nel suo ***Il ritorno di Euridice*** (in *L'uomo invaso*, 1986) Bufalino fa parlare la sposa sfortunata di Orfeo (finalmente il suo punto di vista!), il quale non fa certo una gran figura: affetto da inguaribile narcisismo romantico (che peraltro tocca un po' tutti gli artisti), egli risulta innamorato più di un'Euridice defunta, perduta, capace di ispirargli tanti canti struggenti, che di quella viva, bella e giovane, ma infeconda sul piano poetico. Euridice stessa lo comprende, al termine di una sofferta riflessione sulla vicenda d'amore che l'ha legata all'uomo che ora la guarda affondare nel buio dell'Averno pizzicando le corde della cetra per un canto d'addio già preparato: «*Allora Euridice si senti d'un tratto sciogliere quell'ingorgo nel petto e trionfalmente, dolorosamente capi: Orfeo s'era voltato apposta*».

- Straniante è anche l'interpretazione che del mito fa **Italo Calvino** ne ***Il cielo di pietra***, racconto del 1968 tratto dalla raccolta *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, riscritto qualche anno dopo (1980) in ***L'altra Euridice***: qui è Plutone che si lamenta con i "terrestri" che gli hanno sottratto Euridice e fa balenare l'idea del mondo dentro la Terra come di un luogo ben più reale e importante di quello che sta sopra ("Era il regno della diversità e della totalità che doveva prendere origine da quelle mescolanze e vibrazioni: era il regno del silenzio e della musica. Vibrazioni continue, propagantesi con diversa lentezza, a seconda delle profondità e della discontinuità dei materiali, avrebbero increspato il nostro grande silenzio, l'avrebbero trasformato nella musica incessante del mondo, nella quale si sarebbero armonizzate le voci profonde degli elementi. Questo per dirvi com'è sbagliata la vostra via, la vostra vita, dove lavoro e godimento sono in contrasto, dove la musica e il rumore sono divisi; questo per dirvi come fin da allora le cose fossero chiare, e il canto di Orfeo non fosse altro che un segno di questo vostro mondo parziale e diviso. Perché Euridice cadde nella trappola? Apparteneva interamente al nostro mondo, Euridice, ma la sua indole incantata la portava a prediligere ogni stato di sospensione, e appena le era dato di librarsi in volo, in balzi, in scalate dei camini vulcanici, la si vedeva atteggiare la sua persona in torsioni e falcate e cabrate e contorsioni").

- Ancor più recente (2006) la lettura che fa **Claudio Magris** nel testo teatrale ***Lei dunque capirà***, dove Euridice stessa racconta la vicenda sottolineando il narcisismo di Orfeo. È un ricordo sincero, e quindi implacabile, che non teme di soffermarsi sulle gioie come sulle miserie della vita di coppia. Dice la donna: *«Non era venuto per salvarmi, ma per essere salvato. Come potrei cantare le mie canzoni in terra straniera? Mi diceva. Ero io la sua terra perduta, la linfa della sua fioritura, della sua vita. Era venuto a riprendersi la sua terra, da dove era stato esiliato. E anche per essere di nuovo protetto da quei colpi feroci che arrivano da ogni parte e che io avevo sempre parato per lui, le frecce velenose destinate a lui che incontravano invece il mio seno, tenero nella sua mano ma forte come uno scudo rotondo a ricevere e a fermare quelle frecce, a intercettarle e ad assorbire il loro veleno prima che arrivasse a lui. Alla fine sono state troppe e il veleno mi ha vinta; però fra le sue braccia anch'io sono stata felice e senza paura; non importa dove arriva la freccia, sul fianco o sul cuore, sul mio o sul tuo, quando due sono uno. Senza di lui, anch'io non sarei stata niente, come lui; una donnetta e un ometto che si guardano pavidamente intorno cercando di far bella figura, senza vedere i gigli dei campi»*. Euridice sa che il senso ultimo della vita e della morte è inattuabile, che la Verità è inconoscibile: sceglie allora di allontanare da sé Orfeo, per restituirlo alla vita. È questo il suo ultimo atto d'amore: rinunciare a lui per proteggerlo. Claudio Magris ci offre una straordinaria figura di donna, tenera e spietata, fragile e sicura, innamorata e disillusa, che è anche un grande omaggio alla femminilità. Ci sono poi le **interpretazioni psicologiche** secondo cui Orfeo è la manifestazione di un io immaturo e narcisista che non sa investire il proprio *eros* in un altro fuori da sé. Il suo orizzonte affettivo è chiuso, avvilito su se stesso, strozzato, come quello di Narciso, al quale Orfeo assomiglia anche per quel rifiuto dell'amore e della donna che gli procurerà l'odio delle baccanti. D'altronde già nell'antichità si pensò che in qualche modo la sua figura si connettesse al diffondersi dell'omosessualità. Più sottilmente c'è qualcosa nel comportamento dell'eroe che esclude il femminile, il rapporto con l'altra metà del cielo, in una sorta di autarchia affettiva dominata esclusivamente dal maschile, reso meno virile dalla sconfitta. O forse un maschile che fatica a rielaborare il lutto e lo nega inglobando il femminile come parte di sé, negandolo come altro. Sono tutte ipotesi suggestive, ma nessuna risulta completamente soddisfacente. C'è sempre qualcosa che ci sfugge. La domanda perciò resta aperta: *“perché Orfeo si è voltato?”*, *“se non l'avesse fatto, qualcosa (e che cosa?) sarebbe cambiato nella storia del mondo?”*

Ulisse e Penelope



Diversa è la “storia d'amore” tra l'eroe itacese Ulisse e la moglie Penelope, pur se anche qui siamo di fronte ad un allontanamento che assomiglia un po' a una perdita definitiva, a una morte.

Il primo e fondamentale riferimento si trova ovviamente in **Omero**, nell'**Odissea**. Nel secondo canto Penelope si rivolge all'aedo Femio che sta cantando le vicende della guerra di Troia e lo esorta a evocare altre imprese che non le facciano rivivere quella per lei tremenda realtà:

“Femio, molte altre mirabili imprese degli uomini e degli dei tu conosci, quelle che cantano i cantori; canta una di queste, seduto tra loro, e loro silenziosi bevano il vino: ma smetti di intonare questo canto doloroso, che sempre il cuore nel petto mi tormenta, poiché profondamente mi ferì la sofferenza insopportabile” (Odissea II, vv. 337-342).

Dopo le lunghe peripezie e i diversi incontri che Odisseo deve affrontare nell'arco dei dieci anni di peregrinazioni, una volta tornato ad Itaca, egli si rivela alla moglie (*Odissea* XIX, 303-325). Alla nostra sensibilità odierna può sembrare inconcepibile la durezza di Penelope di fronte al marito ritrovato dopo vent'anni: ma vanno tenuti in considerazione alcuni aspetti fondamentali. Anzitutto l'Odisseo che le si presenta è ovviamente ben diverso dall'uomo che l'aveva salutata vent'anni prima; in secondo luogo è normale nel mondo greco arcaico pensare all'inganno di uomini o addirittura di dèi che potrebbero sostituirsi (con ovvi vantaggi) a qualcun altro; infine teniamo conto che l'Odissea è anzitutto il poema di Ulisse (e in secondo piano quello di Telemaco), dove il ruolo della donna e i suoi affetti sono assolutamente secondari. In ogni caso l'affetto e la passione tra Odisseo e Penelope sono finemente proposti da Omero nei canti finali dell'opera, pur in mezzo a vicende crudele come l'uccisione dei Proci (e poi dei loro parenti e amici) e delle ancelle infedeli. Si veda il canto XXIII, il penultimo: *“Qui tacque; ed ella, che il suo dir conobbe Al ver conforme, pallida, tremante, Gli mosse incontro, gli gittò le braccia Intorno al collo, e lagrimando il viso E gli occhi gli baciò. Quindi proruppe: Deh! non volerti adirar meco, Ulisse, Tu che sempre di senno e di prudenza Fosti agli altri maestro. Alla sventura Ci condannava il fato, a cui non piacque Che godessimo l'uno all'altro uniti La cara gioventù, finché raggiunti N'avesse la vecchiezza. Ah! mi perdona Se al tuo primo apparir corsa non sono Ad abbracciarti. Io tutta*

abbrividia Sospettando che un qualche avventuriero Non m'ingannasse; perocché la frode E la malizia cova a molti in core. Così la figlia del Saturnio Giove, Elena, si mescea con lo straniero, E il letto ne salia, non conoscendo Che l'avrebbero un giorno alle paterne Mura di novo i prodi Achei condotta; Né l'opra vergognosa ella per certo Avria compiuta, se un perverso Nume Non le impedìa di scernere la colpa, Che fu di tante angosce a noi cagione. Ma tu del nostro letto rivelasti Il segreto, a noi due solo palese, E alla fantesca Attòride, venuta Meco il dì delle nozze, e che tenea Del talamo la chiave; ed ogni dubbio Dell'incredulo cor così vincesti. A questi detti un gran desio di pianto Si destò nell'eroe, mentre la casta Sua donna al petto si stringea. Ma come Grato il lido apparir suole ai nocchieri, Cui d'improvviso il grande Enosigeo²⁸⁰Ruppe la salda nave, orribilmente Dalla bufera combattuta, e pochi, Di marina salsedine coperti, Nuotando, a stento afferrano la spiaggia; Così gioia Penelope mirando Il diletto consorte, e non sapea Dal suo collo staccar le bianche braccia. E forse ancora in pianto la novella Alba còtti gli avria, se ad impedirlo Non calava Minerva. In sul confine Del suo corso la Dea fermò la Notte, E trattenendo ne' marini gorgi La figlia del mattino, non permise Che i veloci destrier Lampo e Fetonte Giugnesse all'aureo cocchio, della luce Ai mortali e ai Celesti apportatore" (Odissea XXIII, 244-325).

Nell'ultimo secolo diversi scrittori si sono cimentati nella rilettura del poema omerico.

- **Alberto Savinio** dedica all'eroe greco un «dramma» (**Capitano Ulisse**) e un saggio (**La verità sull'ultimo viaggio**, 1925) proponendoci una rilettura del mito di Ulisse che egli considera personaggio congeniale e familiare, quasi *alter ego*, in quanto uomo «incompreso» per «eccesso di futilità». Sono testi provocatori e densi di straordinaria comicità, perché Savinio non si limita a recuperare il mito, ma lo interpreta e scandaglia rintracciandone gli elementi di attualità. Nel saggio con pungente ironia definisce Penelope «vergine cronica», «zittella famelica», dal «fare dottorale», dall' «aria saccente», dalla «mentalità da quacchera» e «dall'incapacità di stare allo scherzo». D'altronde la sua idea è che «solo l'ironia ci ridà vivo il passato. Solo l'ironia ci ridà la serietà del passato – di quello che per noi non ha più serietà, perché non partecipa più della vita nostra. E non parliamo dell'ironia come elemento conservativo: questo alcool nel quale il passato si mantiene vivo. Solo l'ironia ci unisce a quello che per noi vivamente non è più. Tanto vero che un passato già per se stesso ironico (Aristofane) non c'è ironia che possa riportarlo a noi. Così è. Si vuol togliere davvero dalla noia le riesumazioni classiche? Siano intinti nell'ironia Eschilo, Sofocle, Euripide soprat-

tutto, così compromesso dalla sua propria ironia. Diversamente da come credono gli ingenui, l'ironia non è ironica. L'ironia è seria. Profondamente seria».

- **Stefano Benni** nel 2003 pubblica il romanzo di ***Achille piè veloce***, che in chiave postmoderna trasforma Penelope in una giovane clandestina sudamericana ribelle alle ingiustizie sociali cui è assoggettata, Pilar Maria Penelope, che Ulisse (redattore in una casa editrice sull'orlo del fallimento) chiama Patinha, cioè Paperina. Il soprannome conserva qualcosa dell'ambivalenza del riferimento alla 'papera', se si pensa che in una delle storie inventate da Achille, Pilar partecipa a un concorso per accedere alle selezioni di «Paperina 2004», *«il massimo onore a cui una ragazza poteva aspirare in quel paese»*, e appare perfino propensa a uno spogliarello pur di ottenere il titolo. Ricordiamo d'altra parte che il nome Penelope fa riferimento a una razza di anatre dai colori sgargianti. «Padre cileno, madre colombiana. Il padre era un insegnante, *desaparecido* nel golpe, lei andò in Colombia e Canada, poi venne in Italia. Studia alla scuola d'Arte, dipinge e disegna stoffe. Ha ventisei anni e sta per laurearsi con una tesi sui *murales*. Sono tre anni che la fa e la disfa. Per pagarsi le tasse lavora allo Shop Eden, il grande magazzino vicino all'aeroporto. Ma l'hanno licenziata, e dal prossimo mese sarà disoccupata». Nell'umorismo corposo di Benni, dunque, i personaggi assumono parodicamente le vesti degli eroi mitologici e ne ripercorrono le imprese, nei limiti della grigia realtà d'ogni giorno. Nell'immaginazione trasognata di Ulisse le anatre, anch'esse identificate con nomi 'classici', riconoscono di essere in misterioso e singolare legame con Pilar-Patinha: *«Insieme camminarono fino allo stagno delle anatre. Riconoscendo in Penelope l'amata sorella, tutte accorsero festanti. Vennero saziati con una merendina. Una insisteva per avere altre leccornie, e Ulisse le rifilò una caramella alla menta glaciale. La sventurata la ingoiò e si mise a sbattere le ali e starnazzare»*. L'Achille del titolo è invece un giovane gravemente malato che può comunicare solo attraverso il PC, e che si mette in contatto con Ulisse instaurando via via con lui un rapporto di amicizia destinato a cambiare in profondità entrambi gli uomini.
- **Anna Maria Farabbi** nello stesso anno propone un libro composito, ***La tela di Penelope***, nel quale ci presenta una Penelope che è l'esatto opposto di Ulisse, non in senso fisico ma ontologico; scrive l'autrice: *"Nella sonorità orchestrale dell'Odissea, tra le musiche dei venti delle acque dei fuochi dei passi dei canti delle voci dialoganti delle preghiere dei lamenti dei pianti, ho ascoltato il linguaggio di Penelope [...] L'occidente - non Dante - ha scelto Ulisse. Lo ha as-*

sunto come seme patriarcale. Qui non mi riferisco soltanto alla letteratura ma alla cultura in tutti i suoi aspetti, dalle disposizioni dei re ai minuti della vita del nostro quotidiano popolare. L'occidente conferma Ulisse figura della conoscenza. Interpretando la conoscenza nel prendere, possedere, distruggere, vincere, vivere, elaborare, digerire l'esperienza tecnica, non tanto l'interiorità significativa della relazione intima (con le altre creature, con il creato, con il creare, con sé stessi). Ulisse viaggia nel labirinto della propria dimensione orizzontale, concentrato nel punto centrale del suo bersaglio: la propria identità sociale. Vince e abbaglia. Abbaglia, cioè con/fonde la lettura del poema. Che ha molto altro, oltre questa via". All'intelligenza di Ulisse, che si muove fisicamente nel mondo ed ha il mondo davanti a sé da sfidare e vincere, si contrappone un'altra dimensione del nous umano che è femminile, capace di comprendere e accogliere lo spazio e il tempo, con l'ambizione di governarli. Ed è, questa, una dimensione che scaturisce più da un profondo sensibile, quasi dalla platonica intuizione, più che dal calcolo che si affida alla percezione dei sensi. Il terzo archetipo che l'occidente non ha letto nell'opera di Omero è l'esatto opposto del viaggio - l'arrestarsi, il permanere fisico ma non mentale - che è tipico del femminile e, pertanto, accantonato dalla civiltà occidentale proprio per la stessa ragione per la quale Penelope stessa è stata accantonata. Si tratta dunque di una rilettura del poema omerico che tiene conto della dimensione femminile dell'umano, basandosi proprio sugli archetipi che nell'Odissea sono stati messi da Omero e che gli occhi dell'occidente non hanno saputo o voluto vedere. La figura di Penelope emerge poco a poco dal testo come archetipo dei valori (nascosti) del femminile: il permanere vs/ il viaggiare, la concretezza e la pienezza della terra vs/ il vuoto del tempo e dello spazio, il governo dell'attesa e la pazienza vs/ l'irruenza e l'impazienza, l'accoglienza vs/ l'intrusione, la sottigliezza della psicologia vs/ la meccanica superficialità del calcolo, ecc.

- **Margaret Atwood**, scrittrice canadese, pubblica nel 2005 il romanzo ***Il canto di Penelope*** rileggendo la vicenda dell'*Odissea* in chiave femminile (o, potremmo dire, femminista): dall'Ade, dove può finalmente dire la verità senza temere la vendetta degli dèi, Penelope racconta la sua storia. Figlia di una ninfa e del re di Sparta, da bambina rischia di essere affogata dal padre, turbato da una profezia e viene salvata dalle anatre ("*anas penelope*"). Sposa di Ulisse, subisce le angherie dei suoceri, vede scoppiare la guerra di Troia a causa della sciocca cugina Elena, e dopo anni di solitudine deve respingere l'assalto dei Proci. Al ritorno di Ulisse

assiste angosciata alla vendetta che colpisce le ancelle infedeli e perciò impiccate; e la morte di quelle fanciulle che le erano amiche la perseguita anche nell'Ade.

- Anche **Marilena Lucente** nella recentissima (2017) *pièce* teatrale ***Di un Ulisse, di una Penelope*** evidenzia i dubbi, le paure, le emozioni di Ulisse e Penelope, due ostinati amanti che si ritrovano dopo un'interminabile sosta. Dice l'autrice: "Li ho visti impauriti, annichiliti, spaventati, come sempre, in quei momenti della vita in cui si viene a contatto con quello che non pensavamo potesse accadere. Quei momenti in cui sussurriamo a noi stessi prima ancora che a chi ci sta di fronte: non ti aspettavo. Ulisse non si aspettava una Penelope così nuova, diversa. Non ha mai viaggiato tanto come quel giorno in cui è tornato a casa. Non si è mai sentito così incerto come l'istante prima in cui stava per riavere tutto quello che era suo e che non aveva mai smesso di desiderare. Anche per Penelope niente è andato come aveva immaginato. Non se l'aspettava, ecco. Nonostante l'inganno della tela, nonostante la tenacia con cui teneva testa agli stranieri, agli assalti della realtà, ogni tanto Ulisse doveva esserle sfuggito dalla mente. Doveva aver smesso di credere in lui. E non si può aspettare qualcuno in cui non si crede più. O forse, semplicemente aveva perso ogni speranza e si era smarrita, pur rimanendo ferma, a Itaca, per vent'anni". In realtà i due personaggi omerici sono un uomo e una donna del nostro tempo che si interrogano se sia più facile conoscersi o riconoscersi. Dopo 20 anni di assenza, la paura di essere stati dimenticati e sostituiti è forte, quasi terrorizzante. La fiducia sembra farsi labile, e i due personaggi ci mettono del tempo prima di abbandonarsi ad un abbraccio. La domanda fondamentale che l'autrice si pone è: *«Che cos'è l'amore, se due persone non possono dividerlo nel quotidiano? È più facile fidarsi dell'altro o di quello che sentiamo noi stessi?»*.

Saffo e Faone



Saffo è stata una grande poetessa greca vissuta tra il VII e il VI sec. a.C.; nata a Ereso nell'isola di Lesbo, visse prevalentemente a Mitilene. Di famiglia aristocratica dedicò la sua vita alla poesia e a educare giovani donne nel "tiaso", una sorta di collegio in cui si preparavano le ragazze al matrimonio. Tra le varie materie insegnate vi erano la musica, la letteratura, l'estetica,

le belle maniere, ma anche l'educazione sessuale, che veniva impartita tramite pratiche omosessuali, considerate al tempo del tutto normali. Da qui derivano i termini "lesbico" e "saffico", coniati in epoca classica per indicare l'omosessualità femminile, con una connotazione però decisamente negativa.

Ben poco sappiamo di lei con certezza: solo che ebbe un marito, una figlia di nome Cleide e tre fratelli, che andò probabilmente in esilio per motivi politici, che conobbe un altro grande poeta di Mitilene, Alceo, che scrisse testi poetici che ci sono giunti quasi esclusivamente in forma frammentaria nelle citazioni dei grammatici (dei nove libri che pare abbia scritto ci restano poche decine di versi). Molte altre leggende la riguardano, ma spesso sono contraddittorie: secondo alcune di esse morì giovane, suicidandosi per l'amore non corrisposto di Faone; secondo altre sarebbe invece morta in tarda età. Anche la vicenda dell'amore per Faone appare leggendaria, e l'esistenza stessa di Faone è discussa: probabilmente il suo è puramente un mito senza fondamento storico.

- **Ovidio** scrisse tra il 20 e il 2 a.C. l'opera *Heroides*, una raccolta di lettere d'amore che avrebbero scritto alcune eroine mitologiche agli amati, e tre lettere scritte in risposta alle eroine da parte degli uomini: Paride, Leandro e Aconzio. La XV lettera è quella che la poetessa Saffo avrebbe inviato al giovane Faone dopo l'abbandono. Secondo il mito Faone sarebbe stato un vecchio traghettatore dell'isola di Lesbo, che aveva ricevuto da Afrodite, riconoscente per essere stata trasportata da Mitilene a Chio, il dono della gioventù e della bellezza; per questo tutte le donne di Mitilene si innamoravano di lui, che passava senza remore dall'una all'altra, fino ad attirarsi le ire dei legittimi mariti. Saffo, anch'ella innamorata di Faone e non corrisposta, si sarebbe uccisa gettandosi in mare da una rupe dell'isola di Leucade (Lefkada), dove tutt'oggi viene presentato ai turisti il "salto di Saffo", ovvero la spiaggia sotto la rupe nei pressi di Porto Katsiki.
- Il poeta inglese **John Lyly** nel XVI secolo riprende la vicenda dell'amore di Saffo per Faone rendendola chiave di lettura delle vicende dell'Inghilterra elisabettiana. Nella sua commedia *Saffo e Faone* (1584) la poetessa è presentata come sovrana di Siracusa: sebbene sia innamorata di Faone, che ricambia il suo amore, l'enorme divario sociale esistente fra i due è considerato a quei tempi una barriera insuperabile per il matrimonio. Saffo nasconde quindi la propria infatuazione, fingendo di essere febbricitante, e chiede a Faone, che ha fama di essere esperto del potere delle erbe, un rimedio che faccia calare la febbre. La commedia si conclude con

Faone che lascia la Sicilia, mentre Cupido si ribella alla volontà della madre e resta con Saffo, adottandola come sua nuova madre. La commedia è a chiave: Saffo è da identificare con la regina Elisabetta I, Faone sarebbe il duca d'Alençon, che fu pretendente alla sua mano dal 1572 alla morte (10 giugno 1584), mentre l'isola siciliana è la Gran Bretagna.

- **Giacomo Leopardi** accetta in pieno la leggenda di una Saffo decisamente non bella e per questo motivo rifiutata da Faone e infine gettatasi da una rupe: ma non è chi non veda come il poeta recanatese riversi sulla poetessa lesbica la concezione che ha di sé e le sofferenze d'amore che lui stesso prova. Egli d'altra parte spiega esplicitamente che il canto di Saffo vuole "rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane". **L'ultimo canto di Saffo** è una canzone in endecasillabi sciolti, composta nel 1822 e inserita già nell'edizione 1831 dei *Canti*. Nelle quattro strofe che la compongono assistiamo a un crescendo di tensione drammatica, finché Saffo dichiara che la Natura è matrigna e malvagia verso tutti gli esseri viventi (per l'uomo in particolare) e che l'unica possibilità di ribellarvisi è scegliendo la morte volontaria.

*Morremo. Il **velo indegno** a terra sparto,
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
e il crudo **fallo** emenderà del cieco
dispensator de' **casi**. E tu, cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
d'implacato desio furor mi strinse,
vivi felice, se felice in terra
visse nato mortal.*

[...]

*Ecco di tante
sperate **palme** e dilettoni errori,
il Tartaro **m'avanza**; e il prode ingegno
han la tenaria diva,
e l'**atra** notte, e la silente riva.*

- **Roberto Vecchioni**, nella canzone **Il cielo capovolto** rilegge la vicenda di Saffo in chiave femminile, dando voce a una Saffo tenera e appassionata, dolce e forte, delusa per l'abbandono ma ancora fiduciosa in un ritorno di Faone: e le ultime parole del suo canto prefigurano un addio che sembra un arrivederci: "Le tue parole / sembreranno nella sera / come l'ultimo bacio / dalla tua bocca leggera". Nel testo si sottolinea anche la differenza di sensibilità e di prospettive tra l'uomo e la donna, che rende comprensibile anche il titolo

della canzone: “Gli uomini son come il mare: / l'azzurro capovolto / che riflette il cielo; / sognano di navigare, / ma non è vero. [...] Gli uomini, continua attesa, / e disperata rabbia / di copiare il cielo; / rompere qualunque cosa, / se non è loro!”

- La scrittrice newyorkese **Erica Jong**, in un recente romanzo molto discusso, intitolato ***Il salto di Saffo*** (2005), mescola dati storici e invenzioni fantasiose, ma ha comunque il pregio di attualizzare la figura di Saffo e l'epoca in cui visse. All'inizio della narrazione la poetessa è presentata sulla cima di un monte, in procinto di gettarsi dall'alta rupe. Ma prima ella rivede la sua intera esistenza: il rapporto rivelatore con la schiava Prassinia, l'amore per Alceo e il tentativo, compiuto insieme con lui, di abbattere il tiranno Pittaco, le avventure erotiche che l'avevano condotta da Delfi all'Egitto, fino ai confini del mondo antico, alla terra delle Amazzoni e al tenebroso regno dell'Ade. E proprio rievocando gli amori che avevano costellato la sua vita (e la poesia che ne era scaturita), Saffo trova la forza per desistere dal suo proposito e continuare a vivere. Saffo riemerge così dalle brume del mito per diventare una moderna eroina indimenticabile.

Catullo e Lesbia



Il grande poeta latino, vissuto nel primo secolo avanti Cristo, dedica i suoi 116 ***Carmina*** prevalentemente al suo amore tormentato per Lesbia (in realtà una tal Clodia, gentildonna della “Roma bene”, più vecchia di dieci anni, sposata ma disposta a divertirsi, oltre che con Catullo, con molti altri amanti

contemporaneamente). Ambivalenti sono i sentimenti di Catullo verso la donna: dapprima follemente innamorato, poi sempre più consapevole dell'infedeltà della donna, ma non per questo capace di troncargli il rapporto (si vedano le parole a se stesso rivolte: “*Miser Catulle, desinas ineptire, / et quod vides perisse perditum ducas*” «Povero Catullo, smetti di impazzire, e ciò che è perduto definitivamente, consideralo perduto» - carme VIII), Catullo continua a rivolgersi alla donna alternando dichiarazioni d'amore, lamenti da innamorato tradito, ingiurie alla donna infedele, teneri riferimenti, critiche feroci e violente. Questi stati d'animo contrastanti sono ben evidenti nel brevissimo carme LXXXV, che così recita: *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior* (Odio e amo. Probabilmente tu ti chiedi perché io faccia ciò. / Non lo so, ma sento che ciò accade e mi torturo). In certi

testi il poeta esprime con delicatezza i suoi sentimenti: si veda la poesia di stampo alessandrino dedicata al passero della donna, forse donatole da lui stesso, secondo un'usanza del tempo:

*"O passero, tesoro della mia ragazza,
lei con te scherza, lei ti tiene in grembo,
lei ti porge il pollice quando le voli incontro,
lei provoca sovente le tue pungenti beccate,
quando lei, la mia accecante passione,
ama inventare non so quale piacevole svago*

...

*e piccolo conforto al suo dolore
-almeno immagino- allora passerà la febbre d'amore.
Potessi anch'io, come lei, scherzare con te
e liberare il cuore dai miei melanconici pensieri"*

All'inizio del libro poetico troviamo dichiarazioni d'amore struggenti come questa:

V

*Viviamo, mia Lesbia, ed amiamo,
i brontolii dei vecchi troppo seri
valutiamoli tutti un soldo!
I soli possono tramontare e ritornare:
per noi, quando una volta la breve luce tramonti,
c'è un'unica perpetua notte da dormire.
Dammi mille baci, poi cento,
poi mille altri, poi ancora cento,
poi sempre altri mille, poi cento.
Poi, quando ne avremo fatti molte migliaia,
li mescoleremo, per non sapere,
o perché nessun malvagio possa invidiarli,
sapendo esserci tanti i baci.*

Quando invece si rende conto dei tradimenti della donna, le si rivolge offeso, dichiarando di volerle meno bene che in passato:

LXXII

*Un tempo dicevi di amare soltanto Catullo,
o Lesbia, e per me di non volere l'abbraccio di Giove.
Allora ti amai, non solo come il volgo l'amante,
ma come il padre ama i suoi figli e i suoi generi.
Ora ti ho conosciuta; perciò anche se brucio più forte,
tuttavia mi sei molto più vile e leggera.
"Come è possibile?", dici. Perché tale offesa costringe
l'amante ad amare di più, ma a volere meno bene.*

Ma l'amore per lei è immortale, resiste a tutte le infedeltà, gli inganni, le offese, tanto che il poeta può affermare di aver amato questa donna più di quanto qualsiasi uomo abbia amato una donna:

LXXXVII

Nessuna donna può dire di essere stata amata così sinceramente, quanto la mia Lesbia fu amata da me. Mai in nessun patto ci fu tanta fedeltà, quanta si è potuta riscontrare nel mio amore per te.

Lancillotto e Ginevra



Pur se quasi certamente risalente a tradizioni popolari antichissime, la vicenda di Lancillotto e Ginevra è giunta a noi in una versione del XII secolo, opera di **Chrétien de Troyes**, un poemetto in lingua d'oïl in versi "octosyllabes" a rima baciata intitolato **Lancillotto, o il cavaliere della carezza**. Il titolo rimanda a un episodio ivi narrato: Lancillotto, il più valoroso dei cavalieri della Tavola Rotonda, pur di salvare la donna

amata, la regina Ginevra, rapita dal perfido Meleagant e rinchiusa in una torre, non esita a salire sulla carretta destinata a portare al patibolo i condannati a morte, subendo in tal modo un grande disonore.

Lancillotto era figlio di Re Ban e della regina Elena, ma da bambino era stato rapito da una misteriosa Dama del Lago, che lo aveva condotto nel suo regno, un'isola abitata da sole donne dove regnava una primavera eterna. All'età di 15 (o 18) anni, Lancillotto chiede e ottiene di abbandonare il regno del lago per recarsi alla corte di Re Artù ed essere nominato cavaliere. Qui conosce la sua origine regale e recupera il proprio posto nella società. Rimane alla corte di Artù come cavaliere e in occasione del salvataggio della regina Ginevra ne diviene amante; alla fine la relazione viene svelata a re Artù che condanna Ginevra al rogo. Per impedire la morte dell'amata, Lancillotto assalta la corte uccidendo molti cavalieri; sopravvive ad Artù, a Ginevra e alla distruzione della Tavola Rotonda, e divenuto eremita trascorre la sua vecchiaia in odore di santità e muore vecchissimo.

L'immagine di Lancillotto che si è maggiormente affermata nell'immaginario moderno corrisponde allo stereotipo del guerriero perfetto, forte, bello, carismatico e nobile d'animo, condannato all'amore catastrofico per la sua regina, di cui invece poco è detto. Il legame tra Lancillotto e

Ginevra ricalca in pieno le caratteristiche dell'amor cortese, riallacciandosi al famoso trattato **De amore** di **Andrea Cappellano**: si tratta quindi di un amore adulterino tra un nobile cavaliere e la moglie del re; lui giura eterna fedeltà e devozione alla donna, lotta per lei e sopporta gravi umiliazioni pur di salvarla; il convegno notturno tra i due si svolge secondo il rituale tipico dei romanzi cortesi: Ginevra si affaccia a una finestra, ma un'inferriata la separa dal cavaliere e impedisce ai due di abbracciarsi; Lancillotto dichiara di volersi unire a lei solo se anche lei lo vuole, sconfigge l'inferriata ferendosi a una mano, e la raggiunge, per poi morire insieme a lei.

Queste sono in sintesi le regole che **Andrea Cappellano**, cappellano della corte di Maria di Francia, vissuto tra 1145 e 1198, aveva esposto nel suo trattato **De amore** (1185):

- Il culto per la donna amata, degna di ogni venerazione, è **quasi divino**.
- L'amante deve rendere **omaggio** alla donna amata, adorarla umilmente e porsi al suo servizio, praticando così il "**servizio d'amore**".
- L'Amore resta sempre **inappagato** perché non è un amore spirituale e platonico, ma ha forti connotazioni sensuali: essendo vissuto fuori dal vincolo matrimoniale, esso non permette al cavaliere innamorato di giungere al possesso della donna amata, che rimane oggetto inafferrabile del suo desiderio.
- L'Amore impossibile a realizzarsi diventa fonte di **sofferenza** e tormento.
- L'Amore, nonostante le difficoltà insormontabili da affrontare, riesce ugualmente a generare gioia e **pienezza vitale**.
- L'Amore ha come suo vero fine quello di **ingentilire l'animo**, perché amare è un continuo esercizio di perfezionamento interiore; Andrea Cappellano definisce così l'Amore: «fonte e origine di ogni cosa buona».
- L'Amore è sempre **adulterino**, fuori dal vincolo coniugale, perché, dice l'autore: "Con certezza dico che amare non può affermare il suo potere tra due coniugi, perché gli amanti si scambiano gratuitamente ogni piacere senza nessun tipo di costrizione, mentre i coniugi sono per legge tenuti ad obbedire l'uno alla volontà dell'altro senza potersi rifiutare"; ma nelle classi alte questa scelta risponde anche ad interessi concreti, di tipo politico o economico.
- L'amore verso la dama è metafora del **legame fiduciario** che intercorre tra feudatario e vassallo; diventa terreno privilegiato per far mostra delle proprie virtù cavalleresche: valore, coraggio, gentilezza, generosità, eleganza.
- Il risultato è che ci si sposa per interesse o costrizione e ci si ama per elezione, giungendo in casi estremi anche **all'uccisione della consorte** nel caso ella sia di ostacolo a nozze più vantaggiose.
- Essendo amore "**fino**", esso è rivolto ad una gran dama, spesso la consorte del proprio re o signore, di cui il cavaliere amante è vassallo; egli dunque osservare i valori propri della cavalleria: **generosità, lealtà, coraggio, onore e fedeltà** al suo signore.
- Vanno rifiutati gli atteggiamenti opposti, disdicevoli: **avarizia, slealtà, codardia, disonore, infedeltà**.

- L'Amore è una **passione esclusiva**, dinanzi alla quale tutto il resto perde importanza.
- L'Amore adultero, proprio per il suo carattere non istituzionale, esige il **segreto** per tutelare l'onore della donna amata.
- Il **bacio della dama** è una vera e propria investitura, con la quale ella dà il permesso al cavaliere prescelto di porsi al suo servizio; tale bacio, come tutti gli altri rituali di stampo feudale, dev'essere formalizzato alla presenza di testimoni ("**mallevadori**", come Galehot per Lancillotto e Ginevra).

L'amore di Lancillotto per Ginevra si carica anche di significati religiosi, come è ben visibile nei vocaboli utilizzati: egli l'"adora" e si "inchina" di fronte a lei come davanti a una "reliquia", alla fine della notte soffre "come un martire", lasciando l'altro una gran quantità di sangue tra le lenzuola (quello perso dalle piaghe alla mano). Altrettanto tipico il riferimento alla simbologia classica di Amore che colpisce l'amante con la propria freccia, ripreso successivamente dai trovatori provenzali e dai lirici italiani del Duecento.

- La vicenda di Lancillotto e Ginevra viene ripresa indirettamente anche da **Dante** nella **Commedia** (*Inferno*, V, 127-138), quando Francesca spiega che lei e Paolo scoprirono di amarsi, si baciaron e iniziarono una relazione adulterina proprio leggendo l'episodio del bacio tra Lancillotto e Ginevra.
- Chi volesse leggere tutta la vicenda può affidarsi alla ricostruzione fatta in linguaggio contemporaneo da **Jacques Boulenger** in **Il romanzo di Merlino** (Sellerio, Palermo 2007).

Tristano e Isotta



Tristano, orfano cresciuto dallo zio, re Marco di Cornovaglia, diventato guerriero, decide di liberare la sua terra, ma viene ferito da un colpo di spada avvelenata ed è curato dalla figlia del re d'Irlanda, Isotta. Re Marco decide di prendere in moglie colei a cui appartiene un capello d'oro portato dal mare e manda Tristano a cercarla. Questi parte per l'Irlanda, dove deve combattere contro un terribile drago: lo uccide, ma resta ferito e, ancora una volta, è curato da Isotta, che accoglie la richiesta di sposare re Marco per sa-

nanare le rivalità tra i due regni; si imbarca dunque con Tristano verso la Britannia. Intanto la regina d'Irlanda affida a un'ancella il compito di preparare un filtro magico da far bere ai due sposi la notte delle nozze. Durante la navigazione, però, Tristano beve per errore il filtro e lo offre a Isotta. I due cadono così preda dell'amore. Isotta sposa comunque re

Marco, ma diviene l'amante di Tristano. I due innamorati, dopo varie peripezie, scoperti e condannati a morte, riescono a fuggire. Rintracciati da re Marco, devono separarsi: Tristano restituisce la donna al re, e si reca in Bretagna dove sposa Isotta dalle Bianche Mani. Più volte però si reca in Cornovaglia travestito per incontrare la regina. Ferito gravemente durante una spedizione, capisce che solo Isotta la Bionda può guarirlo e la manda a chiamare, chiedendo che vengano messe vele bianche alla nave con cui verrà, vele nere se si rifiutasse. Ma la sposa di Tristano gli riferisce che le vele sono nere: credendosi abbandonato, Tristano si lascia morire. Isotta al suo arrivo muore di dolore. Pentita per le conseguenze tragiche della sua menzogna, Isotta dalle Bianche Mani rimanda i corpi in Cornovaglia, facendoli seppellire insieme.

L'amore contrastato, invincibile, travolgente e infine tragico che unisce Tristano e Isotta può certamente richiamare le consuetudini del romanzo cortese, ma numerose sono anche le differenze: al culto dell'amore visto come sprone alla perfezione (l'amore raffinato, la *fin'amor* di origine provenzale) è qui contrapposto un desiderio incontrollabile e devastante (l'amore folle, la *fol'amor*), fonte di dolore più che di elevazione spirituale, che non può che portare alla morte. I due si pongono in costante sfida nei confronti della società, rendendo impossibile una conciliazione dei valori morali e sociali con quelli dell'amore; il loro è amore-passione, provocato dal filtro magico, e quindi inarrestabile.

- All'origine della vicenda vi è il cantare anonimo composto nel secolo XIV e intitolato *Morte di Tristano*, che narra l'episodio culminante della celebre vicenda; il cantastorie (di cui praticamente non sappiamo nulla) si rifà probabilmente a un testo italiano.

Quando Tristano la vidde venire, dice:

- Reina, alta stella chiarita,
da voi per forza mi convien partire,
ch'a questo mondo poco è più mia vita. -

Quando Isotta l'udì così dire,
sopra a Tristano si gittò ismarrita,
sicché Tristano per lo gran dolore
sì ne perdé la favella e il sentore.
E tramortito sta il baron sovrano;
nel letto in braccio tien madonna Isotta;
e lo re Marco, ch'ha duol prossimano
non lo richiama e non fa motto allotta.

'Nfin l'altro giorno non parlò Tristano,
po' mise un grido che ogni uomo indotta:

- Oggi convien che a mia morte vada!
Recatemi il mio scudo e la mia spada. -

[...]

E la reina, che l'udì parlare,
dice: - Tristan, cuore del corpo mio,
se tu ti muori, oh come deggio fare?
Pregar ti voglio, per l'amor di Dio,
che dietro a te non mi deggi lasciare;
ché bene non avrebbe il corpo mio,
anzi morrebbe in pene e in dolore
a viver senza te, o mio signore. –
Messer Tristano dice alla reina:
- Gentil donna, io muoio veramente. -
Isotta, che di lagrime non fina,
sopra a Tristan si gittò strettamente.
Messer Tristan, che già morte gl'inchina,
sì forte abbraccia Isotta piacente,
che in corpo a ciascun si partì il core:
così abbracciati morir per amore.
Tutta rinforza la doglia e il tormento
pur per Isotta e per Tristan piacente.
Furon messi in un ricco munimento
ben lavorato (se il cantar non mente)
di belle storie d'oro e d'ariento,
fatt'a figura molto sottilmente:
«Qui giace Isotta con messer Tristano»,
dicon le scritte, secondo il Lucano.

- Moltissimi scrittori si sono rifatti a questa tragica vicenda: romanzieri, tragediografi, musicisti, pittori e registi cinematografici, suggestionati dalla passione travolgente. Un testo di fondamentale importanza è quello di **Giacomo Leopardi** che nelle *Operette morali* (1832) propone il ***Dialogo di Tristano e di un amico***, dove illustra i nuclei teorici che stanno alla base della sua ideologia poetica.
- Una riscrittura della vicenda è stata attuata poi da Joseph Bédier nel 1900 (***Il romanzo di Tristano e Isotta***) fondendo elementi tratti dalle redazioni francesi di **Bérout** (1170) e di **Tommaso d'Inghilterra** (1175), e l'opera di **Richard Wagner**, ***Tristan und Isolde*** (1859).

Paolo e Francesca



Francesca da Polenta, figlia sedicenne di Guido Minore, signore di Ravenna, è costretta a sposare per motivi politici Gianciotto Malatesta, signore di Rimini, anziano e zoppo. Il matrimonio avviene per procura e a rappresentare Gianciotto è il fratello Paolo, bello e raffinato; i due si innamorano e divengono amanti: ma,

scoperti da Gianciotto, vengono uccisi. La loro morte violenta viene inizialmente tenuta nascosta: ma le caratteristiche di questo rapporto, la compresenza di amore e morte, passione e gelosia, inganno e tradimento, politica e potere, finiscono per trasformare i due innamorati nel prototipo degli amanti appassionati, il cui amore è tanto forte che continua a tenerli avvinti oltre la morte.

Proprio questi aspetti dovettero colpire **Dante**, che riprese la vicenda incontrando i due amanti tra i lussuriosi, dove li interroga, apparendo perplesso: come è possibile (si chiede) che l'amor cortese tra i due si trasformi in peccato degno dell'Inferno? e che colpa hanno essi se a provocare la fiamma d'amore è stato proprio un libro dove si celebra l'amore tra Lancillotto e Ginevra, vissuto con le stesse regole cortesi alle quali anche Dante aveva aderito in gioventù, e che gli aveva ispirato gli splendidi versi della *Vita Nuova*? Non vi sono risposte esplicite nella *Commedia*, ma un indizio importante è che al termine del colloquio Dante personaggio, impietosito, sviene.

*Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense".
Queste parole da lor ci fuor porte.
Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: "Che pense?".
Quando rispuosi, cominciai: "Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!".
Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: "Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.
Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conoscesti i dubbiosi disiri?".
E quella a me: "Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.*

*Ma s'a conoscer la prima radice
 del nostro amor tu hai cotanto affetto,
 dirò come colui che piange e dice.
 Noi leggiavamo un giorno per diletto
 di Lancialotto come amor lo strinse;
 soli eravamo e senza alcun sospetto.
 Per più fiate li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci il viso;
 ma solo un punto fu quel che ci vinse.
 »Quando leggemmo il disiato riso
 esser basciato da cotanto amante,
 questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante".
 Mentre che l'uno spirto questo disse,
 l'altro piangëa; sì che di pietade
 io venni men così com'io morisse.
 E caddi come corpo morto cade.*

- Valgono anche per Paolo e Francesca le regole che **Andrea Cappellano**, cappellano alla corte di Maria di Francia, aveva esposto nel suo trattato ***De amore*** (1185): anche in questo caso si tratta di un amore adulterino, che fatalmente travolge i due amanti senza che essi possano opporvisi. È un amore che non li eleva ma li prostra, trattandosi di *fol'amor*. Il bacio suggella anche in questo caso la passione tra loro, mentre a far da "mallevadore" non è una persona in carne ed ossa, ma il libro che narra le vicende di Lancillotto e Ginevra, che divengono modello per la loro relazione. Anche qui la vicenda si conclude tragicamente, con la morte dei due innamorati.
- La vicenda dell'amore infelice, travagliato e drammatico di Paolo e Francesca ha ovviamente avuto grande eco soprattutto nel periodo romantico, nel quale si valorizzavano l'immaginazione, la libertà creativa, i sentimenti, le emozioni. Ecco quindi **Silvio Pellico** proporre la vicenda nella sua tragedia ***Francesca da Rimini*** (1813) e **Gabriele d'Annunzio** riprendere un secolo dopo l'episodio nella sua ***Francesca da Rimini*** (1902), di cui cura anche, per il compositore Zandonai, la trasposizione per la scena lirica. Egli vide essenzialmente la sua protagonista come la vittima di un Medioevo sanguinario e brutale che, con la violenza e l'inganno, calpesta ogni sentimento d'amore: ed affidò il personaggio di Francesca alla sua musa ed ispiratrice, **Eleonora Duse**, che ne diede una struggente interpretazione.

Francesco Petrarca e Laura



Siamo qui in presenza di due persone reali: certamente lo è Francesco Petrarca, uno dei più grandi poeti del Trecento, nato in Toscana e attivo poi in Provenza; ma pare che anche la donna che egli canta come Laura sia esistita, e potrebbe essere identificata in **Laura de Noves**, una nobildonna francese nata intorno al 1310 e morta nel 1348 a causa della “pe-

ste nera”. In realtà già intorno al 1330 il cardinale Giacomo Colonna, amico e protettore del Petrarca, aveva avuto dei dubbi sulla reale esistenza della donna, ritenendo le poesie d'amore inventate e i sospiri del poeta simulati (*ficta carmina*; *simulata suspiria*); nella lettera di risposta Petrarca afferma invece che il suo pallore e le sue sofferenze testimoniano a sufficienza del suo amore, poiché non è possibile fingere simili cose (cfr. *Familiares*, II, 9).

Certamente il nome **Laura** è per il poeta ricchissimo di riferimenti impliciti ed espliciti, avendo attinenza con il **lauro** (l'alloro caro ad Apollo, la pianta in cui viene trasformata Dafne inseguita dal dio), **l'auro** (latinismo per oro, materiale prezioso) e **l'aura** (il soffio vitale, l'aria che respiriamo). Inoltre costante è l'uso del **simbolismo numerico**: in particolare il sei è considerato un numero sacro perché sei furono i giorni della Creazione e nel sesto giorno secondo la *Genesi* fu creato l'uomo; la teologia patristica, che il Petrarca conosce bene, aggiunge che nel sesto giorno Adamo peccò, e che in un sesto giorno fu generato Cristo, redentore dei peccati. Le date sono quindi sentite come valori spirituali, quasi come segni del destino. Non a caso il **Canzoniere** petrarchesco è composto di 366 testi: il primo che funge da introduzione generale e gli altri 365, uno per ogni giorno dell'anno, perché l'amore per Laura dura tutto l'anno, e poi tutti gli anni, anche oltre la morte di lei.

1 primo testo per Laura = 6 aprile 1327, Venerdì Santo (che in realtà quell'anno cadeva il 10)

264 primo testo “in morte di Madonna Laura” = 25 dicembre 1327

366 ultimo testo del Canzoniere = 6 aprile 1328 > ... > 6 aprile 1348 (Venerdì Santo, dice il poeta, ma in realtà era l'ultima domenica di quaresima, ovvero la cosiddetta *Dominica in passione*).

Il simbolismo numerico in questo caso lega strettamente Laura alla figura di Cristo: nasce l'amore del poeta per lei in occasione del ricordo della morte di Cristo (Venerdì Santo), muore Laura il 6 aprile 1348 (Venerdì Santo) ma nel Canzoniere ciò corrisponde al 25 dicembre, giorno in cui si ricorda la nascita di Cristo.

La passione che dilania Francesco Petrarca è espressa con la consueta simbologia desunta dal *De amore* (e ancor prima dalla poesia d'amore dei secoli precedenti). Non è possibile qui analizzarla nel dettaglio: mi limito a suggerire alcuni spunti che si riferiscono al fuoco d'amore, all'assalto di Amore, al tema degli occhi e del sorriso, al tema (inconsueto) dell'invecchiamento di Laura che non causa comunque un indebolimento della passione nel poeta.

Nel sonetto XVII tutto ruota intorno agli occhi e alla bocca di Laura, ai suoi "atti soavi" che agghiacciano il poeta (in contrasto con il fuoco d'amore che arde nel suo cuore).

Nella ballata LV il fuoco d'amore e le "faville" si contrappongono al "freddo tempo" e all'invecchiamento di Laura, che non cessa in ogni caso di affascinare il poeta.

Nel sonetto CIX si conteggiano gli assalti costanti d'Amore, che non cessano né di giorno né di notte, "a nona, a vespro, a l'alba et a le squille"; e ancora si nominano il "chiaro viso" e le "parole accorte" di una Laura che si mostra come un angelo, "un spirto gentil di paradiso".

Straordinaria è poi la canzone CXXVI, nella quale gli accostamenti del vocabolo "bello" in tutte le sue valenze grammaticali e di altri aggettivi incantevoli come "dolci", "gentil", "leggiadra", "angelico", "sacro", "amoroso" fanno capire che tutto ciò che Laura tocca si trasforma in qualcosa di divinamente bello (come re Mida trasformava in oro tutto ciò che toccava), perché è lei stessa la dea della bellezza e dell'amore che ha sostituito Venere:

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir' mi rimembra)
a lei di fare al bel fianco colonna;
herba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udiencia insieme
a le dolenti mie parole extreme.

S'egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,

qualche gratia il meschino
corpo fra voi ricopra,
e torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo;
ché lo spirito lasso
non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata et l'ossa.

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansueta,
et là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno
volga la vista **disiosa et lieta**,
cercandomi: et, o pietà!,
già terra infra le pietre
vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
coperta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le **treccie bionde**,
ch'**oro forbito** et perle
eran quel dì, a vederle;
qual si posava in terra, et qual su l'onde;
qual, con un vago errore
girando, pareva dir: Qui regna Amore.

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:

Costei per fermo nacque in paradiso.
Così carco d'oblio
il **divin** portamento
e 'l volto e le parole e 'l **dolce** riso
m'aveano, et si diviso
da l'immagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
questa herba sì, ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del boscho et gir in fra la gente.

(Orlando) Angelica e Medoro



Poco più di cinquecento anni fa, il 22 aprile 1516, in un'oscura officina tipografica ferrarese, con una tiratura di un migliaio di esemplari usciva la prima edizione dell'**Orlando Furioso**: il successo immediato convinse Ariosto a una parziale riscrittura che portò alla seconda edizione del 1521, e poi a un rifacimento molto più radicale, che sfociò nel 1532 nell'edizione definitiva. Il passaggio dalla prima alla terza stampa implicò grandissimi mutamenti sul piano letterario, linguistico e ideologico, in considerazione anche dei forti e veloci cambiamenti che segnarono la letteratura e la storia in quel pur breve lasso di tempo, durante il quale si determinò un nuovo ordine mondiale, si trasformarono generi e forme, e sulla scorta della proposta di Pietro Bembo esposta nelle sue *Prose della volgar lingua* (1525) si affermò il toscano letterario come nuova lingua nazionale. Ariosto seppe tener conto di tutto questo e si adeguò ai rapidissimi mutamenti che si svolgevano sotto i suoi occhi, adattando via via il poema ai nuovi valori e stili di vita; anche se, come sottolinea Cesare Segre, si può essere d'accordo sulla bellezza di molte aggiunte del 1532, sulla perfezione dei ritocchi di stile e di struttura; ma nel primo *Furioso* c'era una libertà, una gioia di esprimersi, una felicità che il totale impegno formale forse sacrificò in parte.

Lo scenario che fa da sfondo alle intricate vicende è quanto mai vario: immaginate un bosco, un immenso bosco che copre tutta l'Europa

(come realmente era qualche secolo fa) e in questo bosco immaginate dame e cavalieri, paladini e servi, cristiani e mori, uomini e cavalli che si incontrano, si scontrano, si battono, s'inseguono, si perdono e si trovano, si cercano e si sfuggono, si conoscono o s'illudono di conoscersi. Questo è anzitutto l'*Orlando furioso*: un poema vasto quanto un bosco medievale, ricco di alberi, cespugli, fiori, animali di ogni genere; un bosco come ne esistevano allora, così smisurato che veramente sarebbe stato possibile attraversare l'Europa senza scendere dagli alberi, come (in un certo senso) fa Cosimo Piovasco di Rondò, il *Barone rampante* di Italo Calvino. Una foresta nella quale si svolge la maggior parte delle vicende del poema, in «profonde / selve» (XII, 7) che si aprono però improvvisamente in radure luminose e fiorite, o vengono solcate da acque limpide di fiumi e torrenti (dalle quali però può uscire il fantasma di un guerriero ucciso e vilipeso), e infine si arrampicano sui balzi dei Pirenei percorsi a volo dall'ippogrifo, e si moltiplicano a specchio nelle valli e nelle montagne della Luna su cui approda Astolfo.

In uno di questi spiazzi si presenta agli occhi di Ruggiero in cerca di Bradamante «un grande e ricco ostello» (XII, 7): si tratta del secondo edificio costruito dal mago Atlante (il primo era il castello tutto d'acciaio nei Pirenei, distrutto da Bradamante): un palazzo più che mai metaforico e simbolico perché rappresenta il luogo nel quale si concentrano tutti i desideri umani. Un palazzo in cui «a tutti par che quella cosa sia / che più ciascun per sé brama e desia» (XII, 20). E, come è giusto, anch'esso infine si scioglie «in fumo e in nebbia» (XXII, 23), perché il desiderio umano è insaziabile e inappagabile, per definizione: come commenta con finezza Calvino, cessa d'essere uno spazio esterno a noi, con porte e scale e mura, per ritornare a celarsi nelle nostre menti, nel labirinto dei pensieri. Nel palazzo incantato erano finiti, per volere del mago Atlante, tutti i migliori cavalieri cristiani e mori, persi in una vana ricerca di ciò che stava loro maggiormente a cuore. Ma in effetti ogni personaggio del poema è «*en quête*», in cerca di qualcuno o di qualcosa: Orlando cerca Angelica, la quale cerca un uomo che non sia un eroe (e troverà un umile soldato ferito di cui innamorarsi); Bradamante cerca Ruggiero e lui cerca lei fino in fondo al poema, e Astolfo è mandato a cercare il senno di Orlando fin sulla Luna; Cloridano e Medoro cercano il cadavere del loro signore sul campo di battaglia, mentre Ferraù cerca il suo elmo caduto nel fiume e Rinaldo il suo cavallo Baiardo sfuggitogli con astuzia più umana che equina; Isabella cerca Zerbino e Zerbino cerca Isabella fino a che entrambi vengono uccisi senza pietà. In effetti la ricerca è quasi sempre destinata a fallire, lasciando uomini e donne ad aggirarsi in un bosco che somiglia sempre più a un labirinto: perché in un simile spazio le strade non sono quelle

ortogonali di un *castrum* romano, bensì circonvoluzioni strane, intrecci e intrichi di sentieri che possono far tornare un personaggio sui suoi passi (come capita ad esempio a Ferraù: «Pel bosco Ferraù molto s'avvolse, / e ritrovossi al fine onde si tolse») o far incontrare a un guerriero senza macchia e senza paura i fantasmi del suo desiderio inappagabile (è quello che succede a Orlando, capitato per sbaglio nei luoghi dove è deflagrato l'amore tra Angelica e Medoro e per questo destinato a impazzire, diventando, appunto, «furioso»).

Un **bosco**, un **labirinto**, o anche un **arazzo** intessuto, su cui si stagliano di profilo figure bidimensionali ricamate con abilità, episodi che si intrecciano in una trama e un ordito magistralmente costruiti, in **ottave d'oro** disegnate con la lingua dei grandi maestri toscani. O ancora potremmo paragonare il poema a un'immensa **partita a scacchi**, nella quale ogni pezzo ha la sua mossa, fissa e inderogabile: così Angelica è la donna seducente da tutti concupita, Olimpia la bella donna sventurata e sempre tradita, Bradamante la guerriera totalmente fedele al suo amore; Astolfo si ritrova sempre tra le mani oggetti magici, Rodomonte impazza con la sua forza mostruosa, incapace di fermarsi di fronte alla delicatezza della donna che ingannandolo si fa uccidere; Atlante è il mago intenerito che cerca di salvare Ruggiero dal suo destino crudele.

Bosco intricato, labirinto inestricabile, arazzo intessuto tortuosamente, partita a scacchi sull'immensa scacchiera del mondo, il «poema dell'armonia» è quindi anche nello stesso tempo il poema magmatico del disordine, la celebrazione dell'incostanza e della precarietà, la manifestazione degli abbagli e degli incanti in cui cade l'umanità. Come dice Calvino, «la giostra delle illusioni è il palazzo, è il poema, è tutto il mondo». Ma il libro, **portolano** non solo della Terra, ma perfino della Luna su cui sale Astolfo, nasce per la volontà ariostesca di riorganizzare questo caos, di ricostruire un universo di ordinata misura, nella malinconica nostalgia di un mondo cavalleresco che già ai suoi tempi era tramontato, ma i cui ideali secondo lui non potevano e non dovevano essere stravolti. E allora al protagonista Orlando (l'unico pezzo della scacchiera che non ha un ruolo fisso, ma deve impazzire prima di ritornare il guerriero saggio e gagliardo che evita la disfatta dei suoi) è concesso fin dal titolo di affrontare (e superare) la pazzia senza evitarla né demonizzarla, perché Orlando impazzito per amore è in ogni caso *alter ego* di Ariosto, come appare fin dalla seconda ottava del primo canto in cui ironicamente l'autore dichiara che potrà scrivere il poema solo se gli sarà permesso ancora di lavorare «da colei che tal (cioè "pazzo") quasi m'ha fatto / che 'l poco ingegno ad ora ad or mi lima...».

Diceva Italo Calvino che quest'opera contiene tutto il mondo e che in questo mondo è iscritto a sua volta un libro che vuol essere il mondo.

Non per niente la metafora più calzante per definire l'*Orlando furioso* la troviamo nell'episodio del duello tra la guerriera Bradamante e il mago Atlante, il quale «da la sinistra sol lo scudo avea, / tutto coperto di seta vermiglia; / ne la man destra un libro, onde facea / nascer, leggendo, l'alta meraviglia: / che la lancia talor correr pareva, / e fatto avea a più d'un batter le ciglia; / talor pareva ferir con mazza o stocco, / e lontano era, e non avea alcun tocco» (IV, 17).

Dunque **un libro magico** (come ogni vero libro), che sa far nascere «l'alta meraviglia»; un libro denso di illusione e trasfigurazione onirica della realtà; ma anche un libro tutto concretezza e corporeità, perché Ariosto sa costruire con abilità e finezza paragoni arditi tra le vicende clamorose degli eroi e le umili faccende della vita quotidiana. Così per descrivere l'agguato di Cimosco a Orlando parla dei pescatori che nel delta del Po circondano le anguille con le reti, e quando Orlando trafigge i nemici con la sua lancia fa riferimento ai cuochi che infilzano tortellini sul forchettoni e ai pescatori che infilzano le rane sullo spiedo.

Un essere straordinario come l'ippogrifo schiva i morsi dell'Orca come una mosca evita il morso del mastino, e a sua volta l'Orca tramortita dallo scudo magico di Ruggiero sembra una trota stordita con la calce; e quando tocca ad Orlando affrontare il mostro marino, la sua tecnica di battaglia ricorda il lavoro dei minatori che puntellano le gallerie dove scavano, mentre l'Orca è ridotta al rango di un toro preso al laccio; Orlando e Mandricardo combattono furiosamente, ma sembrano «duo villan per sdegno fieri» che litigano per un confine di campo o per un diritto d'irrigazione.

È anche questa «quotidianità sospesa», questo intreccio inscindibile di aulicità e ordinarietà che contribuisce all'armonia dell'opera, un po' come nei *Promessi sposi* l'alternanza di personaggi storici e personaggi inventati, di signori e plebei, di grandi scenari e di umili vicende di popolani. E se un solo capitolo, quello finale, spremendo «il sugo della storia», giunge a compiere con lieto fine il testo manzoniano, ad Ariosto servono molti canti (compresi i sei aggiunti nella terza edizione) per concludere le intricate vicende del poema, fatto in realtà di **tre poemi intrecciati** e aperti alla libera circolazione dei personaggi: **il poema brettone dell'amor cortese** si conclude allora con vari matrimoni felici e con il buffo ruzzolone di Angelica in fuga verso l'Africa con l'amato Medoro; **il poema carolingio della guerra santa** si conclude con la morte di Rodomonte, la sconfitta dei saraceni e la vittoria dei cristiani; **il poema postmoderno del conflitto tra amore coniugale e libertà** si conclude con la rappacificazione di Ruggero e Bradamante dalla cui unione nascerà la stirpe estense (se volete, parliamo pure in questo caso di tema encomiastico).

Molti sono i guerrieri innamorati di Angelica, la bellissima figlia del re del Catai, giunta appositamente in Francia per far innamorare di sé tutti i cavalieri cristiani e distrarli dalla guerra un atto contro i Saraceni. Nel campo cristiano spiccano Orlando, che per difenderla abbatte il re di Tartaria Agricane che voleva costringerla con la forza a sposarlo, e suo cugino Rinaldo, che finisce per combattere contro di lui. Angelica, giunta a Parigi, promette di sposare chi riuscirà a prevalere in duello sul fratello Argalia; chi perderà invece sarà fatto prigioniero. Ma Argalia combatte con armi magiche e tutti vengono via via sconfitti, finché Astolfo non riesce a rubargliela durante la notte, e nello scontro successivo Argalia viene ucciso dal saraceno Ferraù, a sua volta invaghito di Angelica (come un altro campione saraceno, Sacripante). Angelica però non è disposta ad onorare gli accordi presi, e scappa, inseguita da numerosi cavalieri; finché si imbatte in Medoro ferito.

In lei non troviamo più niente dell'“angelo” stilnovistico o della Laura petrarchesca: la donna di Boiardo e di Ariosto ha una sua psicologia e varietà, è tenera e appassionata, seducente e crudele. L'amore qui descritto non è di tipo neoplatonico, perché non affina, non ingentilisce l'uomo, ma al contrario lo fa smarrire e impazzire. Angelica infine si imbatte in Medoro rimasto ferito e dopo averlo curato fugge con lui.

Clorinda e Tancredi



La Gerusalemme liberata è l'opera più importante di Torquato Tasso: venne completata nel 1575, ma pubblicata nella sua veste definitiva nel 1581. La vicenda è ambientata durante l'assedio a Gerusalemme della Prima Crociata, che però nel poema dura sei anni anziché tre. I cavalieri più forti sono tra i cristiani Rinaldo e Tancredi, tra i pagani Clorinda e Argante. Quest'ultimo, impaziente degli indugi dell'assedio, vuol risolvere con

un duello le sorti della guerra, e sfida i cristiani ad affrontarlo: il prescelto è Tancredi; ma il duello viene sospeso per il sopraggiungere della notte. Armida usa la seduzione per imprigionare Rinaldo e altri guerrieri cristiani in un castello. La pagana Erminia, innamorata di Tancredi, indossa le armi di Clorinda per recarsi a curare le ferite del suo amato, ma viene avvistata al chiaro di luna ed è costretta a fuggire, trovando rifugio tra i pastori. Tancredi, credendo che ella sia Clorinda, la insegue, ma viene a sua volta fatto prigioniero da Armida. Goffredo a questo punto ordina ai suoi di costruire una torre per dare l'assalto a Geru-

saalemme, ma di notte Argante e Clorinda (di cui Tancredi è innamorato) la incendiano. Clorinda tuttavia non riesce a rientrare nelle mura e viene inseguita e uccisa in duello, in una delle scene più significative del poema, proprio da colui che la ama, Tancredi, che non l'ha riconosciuta perché coperta da una corazza da combattimento. Tancredi è straziato per aver ucciso la donna che ama e solo l'apparizione in sogno dell'amata gli impedisce di suicidarsi. Rinaldo, liberato dalla passione per la maga Armida, vince gli incantesimi della selva e permette ai crociati di assalire e conquistare Gerusalemme. Il poema si conclude con Goffredo che pianta il vessillo cristiano all'interno delle mura della città santa.

Diverso è l'atteggiamento di Tasso rispetto all'ideologia che animava Ariosto: basta leggere in parallelo l'inizio dei due romanzi:

"Le donne i cavallier': l'arme gli amori / le cortesie, l'audaci imprese io canto / che furo al tempo che passaro i Mori / d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto / seguendo l'ire e i giovenil furori / d'Agramante lor Re, che si dié vanto / di vendicar la morte di Troiano / sopra re Carlo imperator romano" (**Orlando Furioso** I, 1-8).

"Canto l'arme pietose e 'l capitano / che 'l gran sepolcro liberò di Cristo. / Molto egli oprò co 'l senno e con la mano, / molto soffrì nel glorioso acquisto; / e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano / s'armò d'Asia e di Libia il popol misto. / Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi / segni ridusse i suoi compagni erranti" (**Gerusalemme Liberata** I, 1-8).

Clorinda, figlia del re di Etiopia, ripudiata dal padre perché di pelle bianca e quindi creduta frutto di adulterio, viene cacciata e dopo varie peripezie giunge a Gerusalemme. Divenuta guerriera fortissima, si pone al servizio del re Aladino. La sua figura ricalca quella della virgiliana vergine Camilla e delle mitiche Amazzoni. Ma alle caratteristiche maschili affianca tratti di dolcissima femminilità, che si rivela in punto di morte quando sotto l'armatura appare «la veste [...] d'or vago trapunta». Come dice un critico letterario: «Vissuta a lungo in una larva militare, Clorinda fiorisce in tutta la sua dolcezza femminile d'improvviso e per un istante, l'istante della sua morte».

Di lei s'innamora Tancredi, dapprima vendendola senza elmo bere a una fonte e poi cercandola avidamente: d'ora in poi egli perde di vista i suoi doveri di cristiano e di cavaliere, schiavo della passione amorosa, tanto che durante uno scontro con lei non attacca, ma anzi la chiama in disparte e le dichiara il suo amore. Di fronte alla dichiarazione del cavaliere cristiano, però, la donna resta indifferente, totalmente estranea al sentimento amoroso. Il paradosso tragico che Tasso costruisce vuole che sia proprio lui ad ucciderla senza riconoscerla (Canto XII, ottave 48-69).

In questo canto XII Tasso esprime la sua straordinaria bravura giocando sui vocaboli usati da Tancredi e Clorinda e sul genere grammaticale: quando è Clorinda a parlare (o il narratore che conosce la sua identità), vengono usati termini femminili (“va girando **colei** l'alpestre cima”); Tancredi invece usa termini maschili (“**un uom la** stima”) e si riferisce con brutalità a colui che crede un “**barbaro discortese**”, poiché non sa che sotto quell'armatura rugginosa si cela la donna che egli ama.

Nel momento cruciale del combattimento egli abbraccia l'amata senza riconoscerla: “**Tre volte il cavalier la donna stringe / con le robuste braccia**, ed altrettante / da que' nodì tenaci ella si scinge, / nodì di fer nemico e non d'amante”

È il colpo fatale a rivelare la vera femminilità di Clorinda: “**Ma ecco omai l'ora fatale è giunta / che 'l viver di Clorinda al suo fin deve**. / Spinge egli il ferro **nel bel sen** di punta / che vi s'immerge e 'l sangue avido beve; / e la veste, che d'or vago trapunta / **le mammelle stringea tenera e leve**, / l'empie d'un caldo fiume. **Ella** già sente / morirsi, e 'l piè le manca egro e languente. // Segue egli la vittoria, e **la trafitta / vergine** minacciando incalza e preme. / **Ella**, mentre cadea, la voce afflitta movendo, disse le parole estreme; / parole ch'a **lei** novo un spirto ditta, spirto di fé, di carità, di speme: / virtù ch'or Dio **le** infonde, e se **rubella** in vita fu, la vuole in morte **ancella**”.

Romeo e Giulietta



L'opera venne composta da Shakespeare tra il 1594 e il 1596. La vicenda è la seguente: a Verona, al tempo di Bartolomeo della Scala (sec. XIV) vivono due famiglie storicamente nemiche: i Capuleti e i Montecchi. Romeo Montecchi conosce a una festa Giulietta Capuleti e i due si innamorano e decidono di sposarsi segretamente nel Convento dei Cappuccini, con l'aiuto di frate Lorenzo. Durante una rissa Romeo uccide Tebaldo, cugino di Giulietta, che aveva ferito a morte l'amico di Romeo, Mercuzio: Bartolomeo della Scala allora lo esilia da Verona. Dopo una dolcissima notte trascorsa con Giulietta, Romeo fugge a Mantova. La fanciulla, che sarebbe costretta dal padre a sposare il principe Paride, beve un filtro che dà una morte apparente: così tutti la credono morta ed ella viene deposta nella tomba dei Capuleti. Frate Lorenzo cerca di avvertire Romeo, senza riuscirci: il giovane viene a sapere che Giulietta è

ella viene deposta nella tomba dei Capuleti. Frate Lorenzo cerca di avvertire Romeo, senza riuscirci: il giovane viene a sapere che Giulietta è

morta e corre a Verona, con un potentissimo veleno. Giunto in città entra nella cripta, vede l'amata e, credendola morta, beve il veleno e muore. Al suo risveglio, Giulietta si dispera e a sua volta si uccide con il pugnale di Romeo.

Shakespeare in realtà non ha inventato di sana pianta la vicenda, ma la trae da un testo del 1530 di **Luigi da Porto (1485-1529)**, ***Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti***, dove già i nomi dei due giovani erano Romeus e Giulietta, l'azione si svolgeva a Verona all'epoca di Bartolomeo della Scala, nella trama erano presenti personaggi (Mercuzio, Tebaldo e Paride) e vicende (la rissa, l'uccisione di un cugino di Giulietta ad opera di Romeo, il bando dalla città di quest'ultimo e la tragica fine di entrambi, con Romeo che prende un veleno e Giulietta che si trafigge con un pugnale) che ritroviamo poi pari pari in Shakespeare. A sua volta Da Porto aveva ripreso vicende autobiografiche e testi precedenti (fin dalla storia di **Piramo e Tisbe** narrata da **Ovidio** nelle *Metamorfosi*. Nel 1554 **Matteo Bandello** riprende a sua volta il caso narrato dal Da Porto nel secondo volume delle sue *Novelle*.

Il testo di Da Ponte, in prosa, è in realtà molto stringato: si veda la narrazione del matrimonio segreto, delle notti d'amore e dell'omicidio di Tebaldo:

“Ed essendo la quadragesima, la giovane fingendo di volersi confessare, al monasterio di santo Francesco andata, ed in uno di que' confessorj, che tali Frati usano, entrata, fece Frate Lorenzo dimandare. Il quale ivi sentendola, per di dentro al convento insieme con Romeo nel medesimo confessorio entrato, e l'uscio, una lama di ferro tutta forata, che tra la giovane, ed essi era, levata via, disse a lei: io vi soglio sempre veder volentieri; ma ora piucchè mai qui cara mi siete. Se è così, che il mio messer Romeo per vostro marito vogliate! Al qual ella rispose: niun'altra cosa maggiormente disio, che d'essere legittimamente sua; e perciò son io qui d'innanzi al cospetto vostro venuta, del quale molto mi fido; acciocchè voi insieme con Iddio a quello, che d'Amore astretta vengo a fare, testimonio siate. Allora in presenza del Frate, che il tutto in confessione diceva accettare, per parole di presente Romeo la bella giovane sposò. E dato tra loro ordine di essere la seguente notte insieme, baciatisi una sola volta, dal Frate si dipartirono. Il quale rimessa nel muro la sua grata si restò ad altre donne confessare.

Divenuti i due amanti nella guisa che udito avete secretamente marito e moglie, più notti del loro amore felicemente goderono, aspettando col tempo di trovar modo, per lo quale il padre della donna, che a' lor disii esser contrario sapeano, si potesse placare. E così stando intervenne, che la fortuna d'ogni mondano diletto nimica, non so qual malvagio seme spargendo, fece tra le loro case la già quasi morta nimistà riverdire,

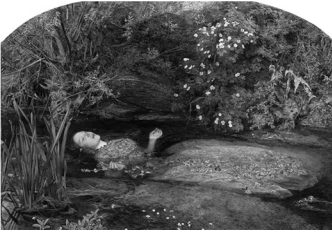
in modo che le cose sotto sopra andando, né Montecchi a Capelletti, né Capelletti a Montecchi ceder volendo, nella via del corso si attaccarono una volta insieme, ove combattendo Romeo, e alla sua donna rispetto avendo, di percuotere alcuno della sua casa si guardava: pur alla fine sendo molti de' suoi feriti, e quasi tutti della strada cacciati, vinto dall'ira sopra Tebaldo Capelletti corso, che il più fiero de' suoi nemici pareva, di un colpo in terra morto lo distese; e gli altri, che già per la morte di costui erano smarriti, in grandissima fuga rivolse. Era già stato Romeo veduto ferire Tebaldo in modo, che l'omicidio celare non si potea. Onde data la querela d'innanzi al Signore, ciascuno de' Capelletti solamente sopra Romeo gridava, perché dalla giustizia in perpetuo di Verona bandito fu"

Shakespeare ha invece saputo rivitalizzare la vicenda e renderla immortale: i critici possono definire quest'opera "minore" rispetto ad altri testi del bardo inglese, ma l'amore rarefatto e incondizionato, quasi mistico, la purezza rivoluzionaria della passione tra questi due giovanissimi (lei aveva forse 13 o 14 anni, lui probabilmente un paio di più), e la loro tragica fine hanno reso l'opera arcinota e molto amata in tutto il mondo. La figura principale in Shakespeare diviene Giulietta, che nonostante la giovanissima età regge le fila della vicenda e prende le decisioni più importanti: è lei che permette il bacio, lei che propone il matrimonio, lei che perdona Romeo dopo l'assassinio del cugino Tebaldo, lei che chiude l'opera uccidendosi. Romeo è più idealista e impulsivo, ma è solo l'amore puro e totale per Giulietta che riesce a redimerlo e a cancellarne le colpe.

Romeo e Giulietta sono diventati il simbolo dell'amore con la A maiuscola, dell'amore ideale, del vero amore che tutti sognano e a cui tutti tendono: un amore che sceglie di vivere nel tempo e oltre la vita, oltre la morte, un amore che sopravvive oltre tutte le barriere, che vive nella memoria di tutti noi, per l'emozione e l'eco che ha provocato.

Vi è un gioco sottile nel dialogo che Shakespeare immagina tra Romeo e Giulietta: lei è paragonata alla luna e Romeo è da lei paragonato alle stelle, per cui luce e buio sembrano qui scontrarsi così come la felicità assoluta dei due giovani amanti è contrapposta alle vicende violente che dividono le loro famiglie. L'odio di giorno e l'amore di notte, si potrebbe dire. Giulietta come dea della notte perché il Sole è simbolo di Dio, e quindi l'amore romantico è visto come alternativa all'«amor Dei». Si leggano le scene del dialogo tra Giulietta al balcone e Romeo nel giardino sottostante (Atto II, Scena II) e quella dell'addio dopo la prima e ultima notte d'amore (Atto III, Scena V), nonché la scena finale nel sarcofago dove muoiono prima Romeo e poi Giulietta (Atto V, Scena III).

Amleto e Ofelia



L'opera (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*) venne composta da Shakespeare tra il 1600 e il 1602; si basa soprattutto sulla leggenda di Amleth, raccontata nel XII secolo da Saxo Grammaticus nella sua *Vita Amlethi*, parte delle *Gesta Danorum*.

La trama è parecchio complicata: nel XVI secolo, sulle torri che cingono Elsinora, capitale della Danimarca, due soldati s'interrogano sul fantasma che da qualche giorno fa la sua comparsa poco dopo la mezzanotte, stranamente somigliante al defunto sovrano. La scena si sposta poi nel consiglio reale da poco apertosi, cui partecipano il re Claudio, la regina Gertrude, Amleto, il ciambellano Polonio e altri. Nella riunione viene deciso di mandare due ambasciatori al re di Norvegia per convincerlo a rinunciare all'invasione che minaccia. Orazio, un amico di Amleto, nel frattempo lo raggiunge per metterlo al corrente delle apparizioni di uno spirito con le sembianze di suo padre e del proprio presentimento che questi voglia parlare solamente con lui. Decidono d'incontrarsi sulle mura verso le undici: lo spirito appare e chiede di parlare con il solo Amleto, il quale, intuendo che si tratta dello spirito del padre, accetta senza esitazioni. Lo spettro svela ad Amleto la tremenda verità: la moglie e il fratello di suo padre erano amanti e quest'ultimo, desideroso del trono, un pomeriggio, vedendo il re addormentato in giardino, gli aveva versato nell'orecchio un veleno mortale. Alla fine della tragica storia lo spettro chiede al figlio di vendicarlo, ed egli accetta.

Tornato tra i suoi amici, Amleto resta muto e li fa giurare che non parleranno con nessuno delle apparizioni. Dopo l'incontro diventa ancora più tetro, e i sovrani preoccupati mandano a chiamare due amici affinché indaghino sulla malinconia del principe. I due parlano a lungo con Amleto e tentano di rallegrarlo sfruttando l'occasione dell'arrivo di una compagnia teatrale. L'idea rende Amleto euforico, non per lo svago che gli si prospetta, ma perché vede la possibilità di attuare un piano per verificare se le informazioni dello spettro del padre sono vere. Si incontra con Ofelia, figlia del defunto Polonio, e le dichiara di non avere alcuna prospettiva di vita coniugale: e alla povera ragazza che gli ricorda le vecchie promesse d'amore consiglia di farsi suora, terminando con la tetra frase "Non avverranno più matrimoni e degli sposati uno morirà". Lo zio, sentendo questa frase, sospetta che Amleto abbia intuito qualcosa dei suoi crimini, e comincia a prospettare l'idea di esiliarlo in Inghilterra con la scusa di qualche incarico amministrativo.

Amleto raccomanda agli attori una buona interpretazione nello spettacolo della sera, il dramma "L'assassinio di Gonzago", pensando che, se il re si fosse mostrato turbato, ciò avrebbe significato che le accuse del fantasma erano fondate. Durante la scena dell'avvelenamento, in effetti il re esce incollerito dal teatro e la madre, per placare la sua collera, chiama Amleto in camera sua per indurlo a spiegarsi con lo zio sui motivi della rappresentazione di quel dramma. Amleto sfoga la sua collera con la madre, e scambiando Polonio, padre di Ofelia (che era nascosto nella camera) per il re, lo uccide.

Saputo di quest'atto, il re decide di affrettare la partenza di Amleto per la Gran Bretagna e manda gli amici a sollecitarlo, con la scusa del vento favorevole. Ofelia intanto giunge al palazzo in uno stato di completa pazzia perché, essendo venuta a sapere da alcune voci che suo padre Polonio è stato ucciso, è stata sopraffatta dal nuovo dolore, aggiuntosi alla delusione amorosa inflittale da Amleto. Il quale nel frattempo, in cammino verso il porto per imbarcarsi, incontra le armate di Fortebraccio che passano sul territorio danese per attaccare la Polonia. Pentitosi della propria inerzia, Amleto consegna a Orazio una lettera in cui gli dice di essere stato catturato dai pirati, e gli ordina di portare la lettera allegata al sovrano: la missiva annuncia l'imminente ritorno di Amleto in Danimarca. Il re propone allora a Laerte di sfidare Amleto in duello, ma di smussare la sua spada, di intingere la propria in un veleno, e di avvelenare la coppa del vincitore per il caso che vinca Amleto. Laerte acconsente.

Nel frattempo Ofelia, ormai pazza, si è uccisa gettandosi in un lago e due becchini le stanno scavando la fossa. Amleto, trovandosi a passare di lì con Orazio, capisce e non può fare a meno di accorrere sulla sua bara. Laerte, pieno di collera contro di lui, lo riempie d'insulti e lo sfida a duello. Il giorno seguente Amleto viene chiamato nella sala del re per la sfida che sarà all'ultimo sangue. Comincia il duello e, mentre questo si svolge, la regina chiede da bere: ma riceve per errore la coppa di vino avvelenato. I duellanti intanto si scambiano più volte i fioretti, cosicché ognuno si ferisce con quello avvelenato. La prima a morire è la regina; Laerte, pentito di aver escogitato un così ignobile piano, rivela tutto ad Amleto e poi muore per il veleno. La furia del principe si abbatte allora sul re, che egli trafigge con la spada avvelenata. Anche Amleto è in fin di vita, quando Orazio gli annuncia che Fortebraccio è appena tornato vittorioso dalla Polonia: Amleto allora lo propone come nuovo re e muore. Fortebraccio, giunto al castello, sale al trono perché detentore dei diritti a reclamarlo, e dispone grandi funerali per il defunto principe.

Pur essendo protagonista il principe Amleto, come rivela anche il titolo, Ofelia occupa nella tragedia un ruolo fondamentale: vittima degli

eventi, forse una tra le donne shakespeariane più sfortunate, ella rivela la sua presenza nell'assenza stessa. Lo spettatore non vede la sua follia né la sua morte per annegamento (che ci è solo raccontata): ma ciò non toglie che la sua figura drammatica e sventurata, il suo amore impossibile, il suo ruolo tragico campeggino nell'opera, finendo quasi per prevaricare il ruolo di Amleto (il cui amore peraltro appare solo in filigrana nel ripudio della donna, perché tale ripudio è in un certo senso un tentativo di salvarla dalle conseguenze di ciò che Amleto sta escogitando).

Molti sono i giudizi che nei secoli sono stati dati sulla figura di Amleto. Ne cito alcuni:

- Per **Goethe** Amleto è l'eroe romantico, sensibile, dubbioso, wertheriano, schiacciato da un'impresa più grande di lui.
- **Schlegel** vede in Amleto quasi un ipocrita verso se stesso, i cui scrupoli non sono che pretesti per mascherare la sua mancanza di risolutezza.
- **Coleridge** ritiene che la causa diretta dell'incapacità ad agire del malinconico principe sia l'eccesso di pensiero, di riflessione.
- **Nietzsche** ne *La nascita della tragedia* afferma: "L'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno gettato una volta uno sguardo nell'essenza delle cose, hanno *conosciuto* e provano nausea di fronte all'agire; giacché la loro azione non può mutare nulla nell'essenza eterna delle cose [...] La conoscenza uccide l'azione, per agire occorre essere avvolti nell'illusione"
- **Karl Jaspers** sostiene che ciò che Amleto sa, e la sua stessa brama di sapere, lo separano dal mondo, secondo le cui leggi egli non può vivere: per questo allora recita la parte del pazzo. La follia, in questo falso mondo, è la maschera che gli permette di non dissimulare. "Nell'ironia gli è concesso di essere veritiero" (*Del tragico*).
- **Eliot** scrive che Amleto (uomo o personaggio) "è dominato da un'emozione che è inesprimibile perché in eccesso rispetto ai fatti quali appaiono nel testo. La supposta identità di Amleto con il suo autore è vera, nella misura in cui lo scacco di Amleto (scarsa attendibilità oggettiva) corrisponde allo scacco artistico dell'autore". Secondo lui dal punto di vista letterario questa è un'opera mancata, ma la sua inadeguatezza che può essere colmata dall'interpretazione scenica che ne fa un capolavoro.
- **Freud** nell' *Interpretazione dei sogni* (1900) parte dalla premessa che "l'opera è costruita sulle esitazioni di Amleto sul soddisfacimento del compito di vendetta che gli è stato assegnato; ma il testo non offre ragioni o motivi validi per tali esitazioni". Dopo una

rassegna di varie teorie letterarie, conclude pertanto che Amleto ha un “desiderio edipico per sua madre e la colpa che da ciò ne deriva gli impedisce di uccidere l'uomo [Claudio] che ha fatto ciò che egli inconsciamente desiderava fare”. Confrontandosi con il suo rimosso, Amleto si rende conto che “egli stesso non è meglio del peccatore che egli deve punire”.

- Molti sono stati i pittori e musicisti che hanno rappresentato la tragedia di Ofelia: splendida è la canzone che le ha dedicato Francesco Guccini.

Otello e Desdemona



La tragedia che Shakespeare compose nel 1604 è anche in questo caso ripresa da un testo italiano, una novella degli ***Ecatommiti*** di **Giambattista Giraldi Cinzio**. La trama è la seguente: Otello è un moro al servizio della repubblica veneta al quale è stato affidato il compito di comandare l'esercito veneziano contro i turchi nell'isola di Cipro. Siamo alla fine del XV secolo. Otello parte da Venezia insieme al luogotenente Cassio, mentre Desdemona, sua moglie, arriva scortata dall'alfiere Iago e dalla sua consorte, Emilia. Iago tenta di far destituire Cassio, che è stato promosso al suo posto, e ci riesce con uno stratagemma: gli fa arrivare un prezioso fazzoletto di Desdemona e insinua nella mente di Otello il dubbio che la moglie lo tradisca con Cassio. Man mano questo dubbio diventa per lui certezza, finché Otello uccide Desdemona soffocandola sul letto nuziale. Emilia però rivela l'inganno e viene uccisa dal marito Iago. A sua volta Otello, straziato dal rimorso, si uccide, lasciandosi infine cadere sul corpo senza vita di Desdemona. Iago viene condannato alla tortura, mentre Cassio prende il posto di Otello al comando della guarnigione veneta.

Desdemona campeggia al centro della scena, anche quando non appare o non parla, perché di lei sempre si parla: è una donna bella, intelligente, dolce e soprattutto fedele, nonostante ciò che pensa il marito geloso. È una donna libera, che nella società veneziana patriarcale di allora decide autonomamente di sposare l'uomo che ama, un moro per di più, senza nemmeno chiedere il consenso al padre. Ma è anche una donna sfortunata, come dice il suo stesso nome (in greco “*δυσδαίμων*”, *dys-daimon*” = **sventura**): fidandosi ciecamente del marito, non fa nulla per salvarsi dalla sua furia cieca; e anzi in punto di morte cerca perfino di scagionarlo.

Shakespeare rielaborò profondamente il modello italiano del Cinzio, a cominciare dal fatto che nel novellista italiano l'unico personaggio ad avere un nome è Desdemona, mentre Shakespeare battezza tutti i personaggi; vi sono poi notevoli differenze nel finale: il pentimento e il suicidio finale di Othello sono invenzione shakespeariana, mentre Cinzio si limita a far esiliare il Moro; inoltre geniale è la metamorfosi dell'Alfiero di Cinzio nel più machiavellicamente diabolico Jago.

Tutte queste differenze, però, non riescono a mettere in ombra la dipendenza tra i due testi. Mancando di traduzione inglese, l'accoglienza della novella di Cinzio nel novero delle fonti della tragedia shakespeariana pone in primo piano una questione di capitale importanza: la possibilità che Shakespeare conoscesse, almeno superficialmente, lingue diverse dall'inglese.

- La vicenda venne anche tradotta in due famose opere liriche: da **Gioachino Rossini** nel 1816 e da **Giuseppe Verdi** nel 1887.

Ecco le battute finali della tragedia:

«Una parola a voi, prima che andiate. Ho reso qualche servizio allo Stato, e là lo sanno. Di questo non più. Quando riferirete questi fatti tristi e grami, nei vostri resoconti, di me parlate così come sono: voglio dire, nessuna attenuante, ma nessun malizioso apprezzamento. Parlerete di me come d'un uomo che troppo amò, con non troppa saggezza; d'uno che, non incline a gelosia, istigato, si fece trasportare all'estrema delle dissennatezze; d'uno che gettò via una perla, la più preziosa della sua tribù; d'uno i cui occhi bassi e ravviliti, benché non usi all'intenerimento, piovon copiose lacrime come stillano gli alberi d'Arabia la lor gomma balsamica. Scrivetelo.

(Avvicinandosi al corpo di Desdemona)

Prima d'ucciderti, io t'ho baciata. Non mi restava altro modo che questo: uccidermi morendo in un tuo bacio.

(Cade sul letto e muore)