

Orfeo ed Euridice

Orfeo, poeta e musicista, era figlio di Apollo e Calliope: dedicatosi con grande abilità a suonare la lira, decise di aggiungervi due corde, portandole da sette a nove (come 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 nascosto nell'erba che ne provocò la morte istantanea. Orfeo, impazzito dal dolore e non riuscendo a concepire la propria vita senza la sua sposa, decise allora 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 riuscì a giungere 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 (come narra Ovidio in *Metamorfosi*, X, 41-63). Fu così concesso ad Orfeo di ricondurre Euridice nel regno dei vivi, a patto che durante il viaggio verso la terra la precedesse senza toccarla e non si voltasse a guardarla fino a quando non fossero tornati alla luce del sole. Ma Orfeo a un certo punto si voltò, e la donna venne nuovamente e definitivamente precipitata negli Inferi.

Orfeo a questo punto pianse ininterrottamente per sette mesi (dice Virgilio; mentre Ovidio parla di soli sette giorni!) e la sua morte sopraggiunse, narrata in molte varianti: o 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 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, il quale decise di trasferirla in cielo in modo che tutti potessero vederla: nacque così la costellazione della Lira.

Ma perché Orfeo si volta, non riesce ad aspettare? è solo impazienza? è il dubbio atroce che lei non stia seguendolo? è forse eccesso d'amore? Le risposte sono molteplici («per errore, per capriccio, per amore»).

- **Virgilio** nelle **Georgiche** iscrive la vicenda di Orfeo nel racconto di Aristeo: per il poeta trace egli parla di **“dementia”** e di **“furor”**, di passione amorosa così potente da portarlo alla follia e quindi al gesto inconsulto, allo sguardo che gli fa perdere definitivamente Euridice.
- **Ovidio** riprende Virgilio ampliando e motivando i passaggi della vicenda. In Virgilio Orfeo è vittima del suo **“furor”**, mentre in Ovidio è solo condotto dall'amore; in Virgilio Euridice reagisce al **“respicere”** 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 da morto nel regno dei morti e il suo abbraccio ad Euridice che chiude circolarmente la vicenda.
- Anche **Angelo Poliziano** nella **“Fabula di Orfeo”** (1480), 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, la visione estatica: ma egli dubita di questi dèi, e proprio qui sta il suo peccato più grave, che lo porta alla dannazione, 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.
- 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 dei morti. Forse Orfeo, nell'istante in cui sta per riabbracciare l'amata, 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 la perde definitivamente:

*"Era in se stessa, e il suo dono di morte
le dava una pienezza.*

*Come un frutto di dolce oscurità
ella era piena della grande morte
e così nuova da non più comprendere.
Era entrata in una nuova adolescenza
e intoccabile: [...]*

*Ormai non era più la donna bionda
che altre volte nei canti del poeta
era apparsa, non più profumo e isola
dell'ampio letto e proprietà dell'uomo.
Ora era sciolta come un'alta chioma,
diffusa come pioggia sulla terra,
divisa come un'ultima ricchezza.*

Era radice ormai"

- 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 completamente nuova è fatta da **Cesare Pavese** a metà del XX secolo (***L'inconsolabile***, in ***Dialoghi con Leucò***, 1947): egli 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**" 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 per poter cantare il proprio dolore**. Il vero scopo del viaggio agli Inferi di Orfeo è dunque quello di mettere alla prova se stesso, di vedere se è in grado di riuscire a piegare, a far 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 una Euridice in vita**, perché il meglio di sé lo dà celebrando la mancanza di lei; forse 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!) e Orfeo non ci fa una gran figura. **Affetto da un 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 sentì d'un tratto sciogliere quell'ingorgo nel petto e trionfalmente, dolorosamente capi: Orfeo s'era voltato apposta».

- Straniante è 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 in **L'altra Euridice** (1980): qui è Plutone che si lamenta con i "terrestri" che gli hanno sottratto Euridice e argomenta di un mondo dentro la Terra più reale e importante di quello che sta sopra.
- Ancor più recente (2006) la lettura che fa **Claudio Magris** nel testo teatrale **Lei dunque capirà**, dove è Euridice stessa a raccontare 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. E come potrebbe dire al suo amato che le cose stanno così, che si tratta solo di un gioco di specchi, che la vita è un labirinto senza uscita, così come la morte? Come avrebbero potuto sopravvivere entrambi con questa consapevolezza? Orfeo ne sarebbe rimasto distrutto, la sua poesia sarebbe ammutolita per sempre. **Euridice sceglie di allontanare Orfeo da sé, 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. La conclusione del testo teatrale recita: «Lei dunque capirà, signor Presidente, perché, quando eravamo ormai prossimi alle porte, l'ho chiamato con voce forte e sicura... e lui... si è voltato, mentre io mi sentivo risucchiare indietro, leggera, sempre più leggera, una figurina di carta nel vento»
- Ci sono poi le **interpretazioni psicologiche**: 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.
- 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 riaborare il lutto e lo nega inglobando il femminile come parte di sé, negandolo come altro.

Tutte ipotesi suggestive, ma nessuna completamente soddisfacente. C'è sempre qualcosa che 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 itaceo 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 nell’*Odissea* omerica. Nel secondo canto Penelope si rivolge all’**aedo Femio** che canta le vicende della guerra di Troia e lo esorta a cantare altre imprese che non le facciano rivivere quella tremenda (per lei) vicenda:

*“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 affronta nell’arco dei dieci anni di peregrinazioni, una volta **tornato ad Itaca**, egli si rivela alla moglie. Leggiamo i passi fondamentali di questa “agnizione”:

“Così parlava Ulisse; e conoscendo Le sue parole al ver corrispondenti, Spuntar di novo si senti la donna Su gli occhi il pianto, e replicò: Straniero, Un infelice io ti credea finora Degno sol di pietà; ma d’amicizia Tu sei degno e d’onor. La veste e il manto Di che favelli gli recava io stessa Dal talamo piegati, io v’affiggea Quel lucente fermaglio. Ah ch’io non deggio Mai più vederlo! Avverso fato il trasse Alla malvagia, abbominanda Troia, E fato avverso di tornar gli vieta.

Deh! perdona, rispose il divo Ulisse, Al leggiadro tuo corpo, e il caro sposo Ognor piangendo, non voler che tutta Ti consumi il dolor. Non io per questo Biasimar ti vorrei. Piange ogni donna Il perduto consorte, a cui d’amore Vergine si congiunse, e padre il fece; E tu l’eroe non piangerai, che a’ Numi Dicono eguale? Tuttavolta il pianto Frena, o regina, e al mio parlar t’affida” (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 cruente 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 impedia 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 còlta gli avria, se ad impedirlo Non calava Minerva. In sul confine Del suo corso la Dea fermò la Notte, E trattenendo ne’ marini gorghi 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).

Ma veniamo all'ultimo secolo, quando diversi scrittori si sono cimentati nella rilettura del poema omerico.

Alberto Savinio, Capitano Ulisse

Composto di un «dramma» (*Capitano Ulisse*) e di un saggio (*La verità sull'ultimo viaggio*), questo libro del 1925 ci propone una rilettura del mito di Ulisse che Savinio 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 *La verità sull'ultimo viaggio* Savinio 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 soprattutto, così compromesso dalla sua propria ironia. Diversamente da come credono gli ingenui, l'ironia non è ironica. L'ironia è seria. Profondamente seria» (Savinio, *Scritti*, 1948, *L'ironia è seria*).

Stefano Benni, Achille piè veloce

Del 2003 è il romanzo di **Stefano Benni** *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 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 saziare 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 Odisseo instaurando un rapporto di amicizia destinato a cambiare in profondità i due uomini.

Anna Maria Farabbi, La tela di Penelope

Dello stesso anno è un libro composito, nel quale l'autrice 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 assunto 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 *noùs* 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, *Il canto di Penelope*

La scrittrice canadese **Margaret Atwood** nel romanzo ***Il canto di Penelope*** (2005) rilegge la vicenda dell'*Odissea* in chiave femminile: 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.

Marilena Lucente, *Di un Ulisse, di una Penelope*

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 didattiche 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 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 scrisse testi poetici che ci sono giunti per lo più in forma frammentaria (dei nove libri che pare abbia scritto ci restano poche decine di versi), che diresse per molti anni un "tiaso" a Mitilene, che conobbe un altro grande poeta di Mitilene, Alceo. 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 una leggenda, un mito.

Ovidio

Ovidio scrisse tra il 20 e il 2 a.C. l'opera *Heroides*, una raccolta di lettere d'amore scritte da eroine mitologiche e tre lettere scritte in risposta alle "eroine" dagli uomini amati: Paride, Leandro e Aconzio. La XV lettera è quella che la poetessa Saffo avrebbe inviato al giovane Faone dopo l'abbandono: ma mentre Saffo è un personaggio storico, Faone è pura invenzione mitologica. E fantasiosa sarebbe anche la vicenda del suicidio di Saffo per l'amore non corrisposto.

Secondo il mito Faone sarebbe stato un vecchio traghettatore dell'isola di Lesbo, che aveva ricevuto da Afrodite, riconoscendo 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.

John Lyly, *Saffo e Faone* (1584)

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**. In questa commedia scritta alla fine del secolo Saffo è la sovrana di Siracusa: sebbene sia innamorata di Faone, che ricambia il suo amore, l'enorme divario sociale esistente fra i due è considerata a quei tempi una barriera insuperabile per il matrimonio. Saffo nasconde 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 mano della regina dal 1572 alla sua morte (10 giugno 1584), mentre l'isola siciliana deve essere identificata con la Gran Bretagna.

Giacomo Leopardi, *L'ultimo canto di Saffo*

Leopardi accetta in pieno la leggenda di una Saffo decisamente non bella e pertanto non amata da Faone; per questo motivo ella si sarebbe suicidata gettandosi 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.

*Morrempo. Il **velo indegno** a terra sparto,
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
e il crudo **fallo** emenderà del cieco
dispensator de' **casì**. 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, *Il cielo capovolto*

Il cantautore brianzolo 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!"

Erica Jong, *Il salto di Saffo* (2005)

Il recente romanzo (molto discusso) della scrittrice newyorkese 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 Prassinosa, 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 Castullo, smetti di impazzire, e ciò che è perduto definitivamente, consideralo perduto» - carne 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 **carne 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:

II

*"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.*

Se resta tempo, possiamo leggere la poesia che Catullo scrive ispirandosi a un famoso testo di Saffo:

LI

*Ille mi par esse deo videtur,
Ille, si fas est, superare divos,
Qui sedens adversus identidem te
Spectat et audit*

*Dulce ridentem, misero quod omnis
Eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, adspexi, nihil est super mi*

••••

*Lingua sed torpet, tenuis sub artus
Flamma demanat, sonitu suo
Tintinant aures, gemina teguntur
Lumina nocte.*

*Otium, Catulle, tibi molestum est:
Otio exsultas nimiumque gestis.
Otium et reges prius et beatas
Perdidit urbes.*

*Mi sembra essere uguale ad un dio
(se è lecito dirlo), addirittura superiore agli dèi
quell'uomo che, sedendo(ti) di fronte, incessantemente
ti guarda e (ti) ascolta*

*mentre ridi dolcemente, cosa questa che a me misero
strappa tutti i sentimenti: infatti appena,
o Lesbia, ti vedo, niente rimane a me
[neppure la voce in gola],*

*ma la lingua si intorpidisce, scorre sotto le membra
una fiamma sottile, di un suono proprio
le orecchie risuonano, entrambi gli occhi sono ricoperti
da una duplice notte.*

*L'ozio, Catullo, ti è dannoso:
nell'ozio ti arrovelli e ti agiti troppo.
L'ozio in precedenza ha distrutto
re e città felici.*

Lancillotto e Ginevra

Pur se probabilmente risale a tradizioni popolari antichissime, la vicenda di Lancillotto è giunta a noi nella sua versione più antica (XII secolo) ad opera di **Chrétien de Troyes**, autore del poemetto in lingua d'oïl in versi "octosyllabes" a rima baciata intitolato **Lancillotto, o il cavaliere della caretta**. 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 con grande disonore sulla carretta destinata a portare al patibolo i condannati a morte.

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.

Il legame tra Lancillotto e Ginevra ricalca in pieno le caratteristiche dell'amor cortese, riallacciandosi al **De amore di Andrea Cappellano**: è 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.

*Quand'egli vede la regina
che dalla finestra s'inclina,
che di grossi ferri è ferrata,
dolcemente l'ha salutata.
Ella il saluto ha presto reso,
ché grande desiderio preso
lei di lui e lui di lei ha.
Di villania né di viltà
discorso alcuno o accordo fanno.
L'uno vicino all'altra vanno,
e le loro mani congiungono.
Che ad essere insieme non giungono
dispiace loro a dismisura,
e ne incolpan la ferratura.
Ma Lancillotto si fa vanto,
se piace alla regina tanto,
che andrà dentro e insieme staranno:
i ferri non lo tratterranno.
Ma non vedete», ella a lui fa,
«come son questi ferri qua
forti a infrangerli, duri a fletterli?
Non potrete tanto sconnetterli
né tirarli a voi né strapparli
abbastanza da sradicarli».
«Dama», fa lui, «non ve ne importi!
Non conta se i ferri son forti;
niente oltre voi mi può impedire
che io possa da voi venire.*

*Se concesso da voi mi sia,
tutta libera m'è la via;
ma se la cosa non v'è grata,
allora m'è così sbarrata
che per niente vi passerei».
«Certo che lo voglio», fa lei,
«dalla mia volontà non siete
trattenuto, però attendete
che a coricarmi me ne vada,
che far rumore non v'accada;
non sarebbe un gioco o un diletto
se il siniscalco ch'è qui a letto
si svegliasse per il trambusto.
Che me ne vada è perciò giusto;
nessuno potrebbe pensare
bene, vedendomi qui stare».
«Dama», egli fa, «dunque ora andate,
ma per nulla vi preoccupate
ch'io debba fare del baccano.
Leverò i ferri piano piano,
credo, e impaccio non troverò,
e nessuno risveglierò».
La regina se ne va allora,
e lui si prepara e lavora
a sconfiggere l'inferriata.
Prende i ferri, dà una scrollata,
tira e tutti li piega, e fuori
li estrae dal muro via dai fori.
Ma poiché il ferro era affilato,
s'è al dito mignolo tagliato
fino al nervo la prima giunta,
e all'altro dito dalla punta
tutta la prima giunta; ma
del sangue che gocciando va
né di quelle ferite sente,
poiché a tutt'altro intende, niente.
La finestra non era bassa;
pure, Lancillotto ci passa
presto, senza essere impedito.*

L'amore di Lancillotto per Ginevra **si carica anche di significati religiosi**: 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** (*Inf.*, V, 127-138), quando Francesca spiega che lei e Paolo scoprirono di amarsi, si baciarono e iniziarono una relazione adulterina leggendo proprio l'episodio del bacio tra Lancillotto e Ginevra.

Chi volesse leggere tutta la vicenda nei suoi intricati svolgimenti può affidarsi alla ricostruzione fatta 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 sanare 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, credendo che sia vino, e lo offre a Isotta. I due cadono così preda dell'amore. Isotta sposa comunque Marco, ma diviene l'amante di Tristano. I due innamorati, dopo varie peripezie, vengono scoperti e condannati a morte, ma riescono a fuggire. Rintracciati da re Marco, devono separarsi: Tristano restituisce la donna al re, e si reca allora 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, se lei accetta di venire, e vele nere se si rifiuta. Ella accetta, ma la sposa di Tristano, avendo scoperto il loro amore, gli riferisce che le vele sono nere. Credendosi abbandonato da Isotta, Tristano si lascia morire. La donna, arrivata troppo tardi presso di lui, muore di dolore a sua volta. 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 potrebbe richiamare le consuetudini del romanzo cortese, ma numerose sono anche le differenze: al culto dell'amore visto come sprone alla perfezione (la *fin'amor* di origine provenzale) la storia di Tristano e Isotta oppone un desiderio incontrollabile e devastante (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.

Moltissimi scrittori si sono rifatti a questa tragica vicenda, ma anche numerosi tragediografi, musicisti, pittori e registi cinematografici: cito solo Leopardi con una delle *Operette morali* (1832), il *Dialogo di Tristano e di un amico*.

Una riscrittura della vicenda è stata attuata da Joseph Bédier nel 1900 (*Il romanzo di Tristano e Isotta*) fondendo elementi tratti dalle redazioni francesi giunte fino ai giorni nostri, ovvero i romanzi di Bérout (1170) e di Tommaso d'Inghilterra (1175), e dall'opera lirica di Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (1859).

Il cantare anonimo della *Morte di Tristano* (secolo XIV) narra l'episodio culminante della celebre vicenda; il cantastorie probabilmente aveva presente un testo italiano affine al *Tristano Riccardiano* e alla *Tavola ritonda*, da cui chiaramente prende spunto.

Poi che e' fu al castello arrivato,
l'amor lo strigne e forte lo travaglia,
perocch'egli era molto tempo stato
senza Isotta veder, se Dio mi vaglia;
ed un messaggio sì ebbe inviato
che vada a Tintoil in Cornovaglia;
sicché non può più la pena patire
che e' non mandi alla reina a dire.
E quando la reina questo intese,
che Tristan era in quelle contrade,
per un messaggio rispuose palese
che egli andasse a lei in veritade.
Sicché Tristan per lo cammin si mise
tanto che e' fu dentro alla cittade;
e uom del mondo nol sa e nol sente,
se non Isotta dal viso piacente.
Molto grand'è l'allegrezza e il sollaccio
che Tristan fe' colla gentil reina;
e tutta quella notte in braccio in braccio,

tutta la notte insino alla mattina
(ché lo re Marco non dà loro impaccio)
Tristano istà colla rosa di spina;
ché lo re Marco non ne sa niente
che Tristano vi fosse o sua gente.
Or venne a giorno che messer Tristano
colla reina Isotta sollazzava;
sonava una viuola molto piano
messer Tristano, e Isotta ballava.
Così, passando, Alibruno villano
udì il suono, e all'uscio si fermava,
e quando vidde quel Tristan piacente,
egli n'andò al re immantamente.

[...]

E lo re Marco già non fece resta;
andò alla camera e vidde Tristano,
e mise gli occhi per una finestra,
colla lancia gli dié un colpo villano.
Tristan, fedito alla parte sinistra,
isbigottito cadde a mano a mano.
Il re, veggendo ch'è Tristan fedito,
subitamente da lui fu partito.
Quando Tristano si sente fedito,
sì dicea piagnendo alla reina:
- Gentil madonna, io sono a tal partito! -
Isotta, che di lagrime non fina
di fasciallo non ebbe il core ardito,
anzi piagnendo dicea: - Tapina! -
Messer Tristan da lei si dipartia

[...]

Quando il re Marco sentì la novella
come Tristano era presso alla morte,
andonne alla reina e sì favella:
- Or sarò io sicur nella mia corte,
né come prima verrà la novella. -
Dice parlando con parole accorte: -
Reina, or ti diparti da Tristano,
che tanto hae il tuo amor tenuto in mano.
E la reina per queste parole
non gli risponde, e piagne fortemente,
e lo re Marco, che non se ne duole,
sì la rampogna continuamente;
e la reina, ch'allor morir vuole,
sì dice al re: - Se muor Tristan piacente,
tal gente per suo amore ti fa omaggio
che, morto lui, ti farà danno e oltraggio.
Istando la reina con dolore
innanz' il re, fortemente piangia;
e lo re Marco di dolor si muore,
pentendosi di ciò che fatto avia;
e sì dicea: - Reina di valore,
or ben s'abbassa nostra signoria!
Se Tristan muore, io non posso altro fare,
e cominciava forte a lagrimare.

[...]

Forte piagnea il re innanzi al barone
dicendo: - Figliuol mio, or mi perdona,

ché io ho fatto tale offensione
che ma' non sarà lieta mia persona. -
E mentre che dicea questa ragione,
giù per lo viso lagrime gli abbonda,
sicché per questo tutta l'altra gente
piagner facie sopra a Tristan piacente.
Ora dice Tristano: - Non piagnete,
anzi vi priego che vui confortiate;
e préгови, alto re, se voi volete,
ch'uno ricco gran dono mi facciate:
che la reina Isotta, qual tenete
per vostra sposa, per lei mandiate,
sicché ella vegga mia vita finire. -
Disse il re Marco: - lo la farò venire. -

[...]

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 partìe 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.

Paolo e Francesca

La vicenda è ben nota: Francesca da Polenta, figlia sedicenne di Guido Minore, signore di Ravenna, è costretta a sposare per motivi di convenienza politica 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 per ovvi motivi di opportunità: 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, se anche maledetto, continua a tenerli avvinti oltre la vita. Proprio questi aspetti dovettero colpire Dante, che riprese la vicenda incontrando i due amanti nel quinto cerchio, tra i lussuriosi (V, 73 -142), dove li interroga avidamente. Egli appare profondamente perplesso di fronte alla situazione: come è possibile (si chiede) che l'attrazione fatale, l'amor cortese, si trasformi in peccato degno dell'Inferno? e che colpa hanno i due se a provocare la fiamma d'amore è stato proprio un testo di letteratura, un libro dove si celebra un amore, quello tra Lancillotto e Ginevra, vissuto con quelle 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 nel testo della *Commedia*, ma un indizio importante è nel fatto che al termine del colloquio Dante personaggio, impietosito, sviene ("Mentre che l'uno spirito questo disse, / l'altro piangèa; sì che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade", *Inf*, V, 140-142).

Leggiamo i versi immortali che Dante dedica alla coppia (e prevalentemente a Francesca):

*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 conosceste 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 baciato 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 piangèa; sì che di pietade
 io venni men così com'io morisse.
 E caddi come corpo morto cade.

Le regole che **Andrea Cappellano** (cappellano della corte di Maria di Francia - 1145-1198) espone nel suo trattato **De amore** (1185 circa) sono essenzialmente queste:

- Il culto per la donna amata, degna di ogni venerazione, deve essere **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, per questa impossibilità a realizzarsi, diventa fonte di **sofferenza** e tormento perpetuo.
- 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 risponde ad interessi concreti, come stabilire alleanze politiche ed economiche.
- L'amore verso la dama è metafora **del legame fiduciario** che intercorre tra feudatario e vassallo; quindi diventa il terreno privilegiato per far mostra delle proprie virtù cavalleresche, quali il valore, il coraggio, la gentilezza, la generosità e l'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 osserva 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 ("**malleadori**", come Galehot per Lancillotto e Ginevra).

La vicenda dell'amore infelice, travagliato e drammatico di Paolo e Francesca ha ovviamente avuto grande eco nel periodo romantico, che valorizzava l'immaginazione, la libertà creativa, i sentimenti, le emozioni. Ecco quindi **Silvio Pellico** proporre la vicenda nella sua tragedia *Francesca da Rimini* (1813) e **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; ma pare che anche la donna che egli canta come Laura sia esistita, e potrebbe essere identificata in **Laura de Noves**, una nobildonna francese vissuta tra il 1310 e il 1348. In realtà già dopo il 1330 l'amico e protettore del Petrarca, il **cardinale Giacomo Colonna**, 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 il suo amore, poiché non è possibile fingere simili cose? (*Familiars*, 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).

Ma innumerevoli altri sono i collegamenti e le allusioni cui il poeta ricorre, a cominciare dal conteggio dei giorni e degli anni della sua passione amorosa. Presento qui uno schema riassuntivo dei primi dieci testi del *Canzoniere*, che può cominciare a dare un'idea della sua complessissima architettura:

STRUTTURA DEL CANZONIERE

I primi dieci testi:

1. Proemio
 2. Causa e tempo dell'innamoramento
 3. Causa e tempo dell'innamoramento
 4. Luogo natale e nome della donna amata
 5. Luogo natale e nome della donna amata
 6. Laura fugge, invano inseguita dall'amante
 7. Le virtù di Laura (con riferimenti a Inf. XI)
 8. Le virtù di Laura (con riferimenti a Inf. V)
 9. Laura paragonata al sole
 10. Città e campagna, pioggia e sole
- } doppio prologo

1 primo testo per Laura = 6 aprile 1327, Venerdì Santo (che in realtà cadeva il 10)
264 primo testo "in morte" = 25 dicembre 1327
366 ultimo testo = 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*)

Costante è l'uso del **simbolismo numerico**: in particolare il sei è considerato un numero sacro perché sei furono i giorni della Creazione, 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.

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 diciassettesimo 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):

XVII
Piovonmi amare lagrime dal viso
con un vento angoscioso di sospiri,
quando in voi adiven che gli occhi giri
per cui sola dal mondo i' son diviso.
Vero è che 'l dolce mansüeto riso
pur acqueta gli ardenti miei desiri,

*et mi sottragge al foco de' martiri,
mentr'io son a mirarvi intento et fiso.
Ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi
ch'i' veggio al departir gli atti soavi
torcer da me le mie fatali stelle.
Largata alfin co l'amorose chiavi
l'anima esce del cor per seguir voi;
et con molto pensiero indi si svelle.*

Nella ballata 55 il fuoco d'amore e le "faville" si contrappongono al "freddo tempo" e all'invecchiamento di Laura:

LV

*Quel foco ch'i' pensai che fosse spento
dal freddo tempo et da l'età men fresca,
fiamma et martir ne l'anima rinfresca.
Non fur mai tutte spente, a quel ch'i' veggio,
ma ricoperte alquanto le faville,
et temo no 'l secondo error sia peggio.
Per lagrime ch'i' spargo a mille a mille
conven che 'l duol per gli occhi si distille
dal cor, ch'à seco le faville et l'ésca:
non pur qual fu, ma pare a me che cresca.
Qual foco non avrian già spento et morto
l'onde che gli occhi tristi versan sempre?
Amor, avegna mi sia tardi accorto,
vòl che tra duo contrari mi distempre;
et tende lacci in sí diverse tempre,
che quand'ò piú speranza che 'l cor n'esca,
allor piú nel bel viso mi rinvessa.*

Nel sonetto 109 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":

CIX

*Lasso, quante fiate Amor m'assale,
che fra la notte e 'l dí son piú di mille,
torno dov'arder vidi le faville
che 'l foco del mio cor fanno immortale.
Ivi m'acqueto; et son condotto a tale,
ch'a nona, a vespro, a l'alba et a le squille
le trovo nel pensier tanto tranquille
che di null'altro mi rimembra o cale.
L'aura soave che dal chiaro viso
move col suon de le parole accorte
per far dolce sereno ovunque spira,
quasi un spirto gentil di paradiso
sempre in quell'aere par che mi conforte,
sí che 'l cor lasso altrove non respira.*

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 ha 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, 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 riuscirvi: 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**, *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 in Shakespeare. A sua volta Da Porto aveva ripreso vicende autobiografiche e testi precedenti (fin dalla vicenda di **Piramo e Tisbe** narrata da **Ovidio** nelle *Metamorfosi*. Nel 1554 **Matteo Bandello** riprende la vicenda narrata dal Da Porto nel secondo volume delle sue *Novelle*.

Shakespeare ha comunque saputo rivitalizzare la vicenda e renderla immortale: i critici possono definire l'opera "minore" rispetto ad altri testi del bardo inglese, ma il loro amore rarefatto e incondizionato, quasi mistico, la purezza rivoluzionaria della passione tra questi due giovanissimi (lei aveva forse 13 o 14 anni, lui forse un paio di più), 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: se lei da Romeo è paragonata alla luna e Romeo è da lei paragonato alle stelle, 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 alternativa all'«amor Dei»: un po' come la separazione petrarchesca fra Laura e Dio è contrapposta all'unitarietà di Dante, capace di trasformare l'amore per la donna da passione terrena carica di tensione erotica a mezzo di elevazione spirituale, e addirittura a scala che rende possibile raggiungere l'Eterno.

Propongo qui alcune parti della famosissima scena del dialogo tra Giulietta al balcone e Romeo nel giardino sottostante:

Romeo *Non è a me, ch'ella discorre.*

*Due luminose stelle,
tra le più fulgide del firmamento
avendo da sbrigar qualcosa altrove,
si son partite dalle loro sfere
e han pregato i suoi occhi di brillarvi
fino al loro ritorno... E se quegli occhi
fossero invece al posto delle stelle,
e quelle stelle infisse alla sua fronte?*

*Allora sì, la luce del suo viso
farebbe impallidire quelle stelle,
come il sole la luce d'una lampada;
e tanto brillerebbero i suoi occhi
su pei campi del cielo, che gli uccelli
si metterebbero tutti a cantare
credendo fosse finita la notte.
Guarda com'ella poggia la sua gota
a quella mano... Un guanto vorrei essere,
su quella mano, e toccar quella guancia!*

Giulietta *Romeo, Romeo! Perché sei tu Romeo?*

*Ah, rinnega tuo padre!...
Ricusa il tuo casato!...
O, se proprio non vuoi, giurami amore,
ed io non sarò più una Capuleti!*

Romeo (tra sé)

*Che faccio, resto zitto ad ascoltarla,
oppure le rispondo?...*

Giulietta *Il tuo nome soltanto m'è nemico;*

*ma tu saresti tu, sempre Romeo
per me, quand'anche non fosti un Montecchi.
Che è infatti Montecchi?...
Non è una mano, né un piede, né un braccio,
né una faccia, né nessun'altra parte
che possa dirsi appartenere a un uomo.
Ah, perché tu non porti un altro nome!
Ma poi, che cos'è un nome?...
Forse che quella che chiamiamo rosa
cesserebbe d'avere il suo profumo
se la chiamassimo con altro nome?
Così s'anche Romeo
non si dovesse più chiamar Romeo,
chi può dire che non conserverebbe
la cara perfezione ch'è la sua?
Rinuncia dunque, Romeo, al tuo nome,
che non è parte della tua persona,
e in cambio prenditi tutta la mia.*

Romeo (Forte)

*Io ti prendo in parola!
D'ora in avanti tu chiamami "Amore",
ed io sarò per te non più Romeo,
perché m'avrai così ribattezzato.*

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 anche giurare che non parleranno con nessuno delle apparizioni. Dopo l'incontro Amleto diventa ancora più tetro, e i sovrani preoccupati mandano a chiamare due amici dell'università 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 ciò gli offre la possibilità di mettere in pratica un piano ideato per verificare se le informazioni dello spettro del padre siano vere. In seguito Amleto 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 incolerito 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 (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 il 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 in un veleno la propria, 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 sul trono in quanto detentore dei maggiori 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).

Ascoltiamo le parole di infelicità di Ofelia:

*Oh, qual nobile mente è qui sconvolta!
Occhio di cortigiano,
lingua di dotto, spada di soldato;
la speranza e la rosa del giardino
del nostro regno, specchio della moda,
modello d'eleganza,
ammirazione del genere umano,
tutto, e per tutto, in lui così svanito!...
E io, la più infelice e derelitta
delle donne, ch'ho assaporato il miele
degli armoniosi voti del suo cuore,
debbo mirare adesso, desolata,
questo sublime, nobile intelletto
risuonare d'un suono fesso, stridulo,
come una bella campana stonata;
l'ineguagliata sua forma, e l'aspetto
fiorente di bellezza giovanile
guaste da questa specie di delirio!...
Me misera, che ho visto quel che ho visto,
e vedo quel che seguito a vedere!*

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

*Quando la sera colora di stanco dorato tramonto le torri di guardia,
la piccola Ophelia vestita di bianco va incontro alla notte dolcissima e scalza,
nelle sue mani ghirlande di fiori e nei suoi capelli riflessi di sogni,
nei suoi pensieri mille colori di vita e di morte, di veglia e di sonno.
Ophelia, che cosa senti quando la voce dagli spalti
ti annuncia che è l'ora già e il giorno piano muore.
Ophelia che vedi dentro al verde dell'acqua del fossato,
nei guizzi che la trota fa cambiando di colore?
Perché hai indossato la veste più pura, perché hai disciolto i tuoi biondi capelli?
Corri allo sposo, hai forse paura che li trovasse non lunghi, non belli?
Quali parole son sulle tue labbra, chi fu il poeta o quale poesia?
Lo sa il falcone nei suoi larghi cerchi o lo sa sol la tua dolce pazzia?
Ophelia, la seta e le ombre nere ti avvolgono leggere,
ma dormi ormai e sentirai cadenze di liuto...
Ophelia non puoi sapere quante vicende ha visto il mondo,
ma forse sai e lo dirai con magiche parole...
Ophelia le tue parole al vento si perdono nel tempo,
ma chi vorrà le troverà in tintinnii corrosi...
Ophelia*

Otello e Desdemona

La tragedia che Shakespeare compose nel 1604 è anche in questo caso ripresa da un testo italiano, una novella delle *Ecatommisti* (1565) 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*”): fidandosi ciecamente del marito, non fa nulla per salvarsi dalla sua furia cieca; e anzi in punto di morte cerca di scagionarlo.

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

OTELLO

*È la causa, è la causa, anima mia;
ma a voi non la dirò, caste stelle.
È la causa; ma non verserò il suo sangue
né scalfirò la sua pelle più bianca
della neve e liscia come alabastro sepolcrale.
Pure deve morire, o tradirà altri uomini.
Prima spegni una luce, e poi quell'altra;
se spengo questa fiaccola, e mi pento,
posso ripristinare la sua luce;
ma una volta spenta la tua luce,
o modello compiuto della perfezione di natura,
non so dove si trovi il fuoco prometeico
che la riaccenda. Quand'ho svelto la rosa
non posso più ridarle il suo rigoglio;
appassisce per forza. L'odorerò sullo stelo.
(La bacia)
O alito balsamico, che quasi induci
la Giustizia a spezzare la sua spada!
Un altro; un altro. Resta così nella morte,
e io ti ucciderò, e ancora ti amerò.
Ancora un bacio, e sia l'ultimo bacio.
Mai dolcezza fu così fatale. Piango,
sì, ma lacrime crudeli; è una pena celestiale,
colpisce l'oggetto del suo amore. Si ridesta...*

[...]

Alla Repubblica ho reso dei servigi e ne sono informati; basta così. Vi prego che nelle vostre lettere, quando riferirete questi tristi fatti, li presentiate come sono, senza attenuare o aggravare nulla per malanimo. Direte allora d'uno che nell'amore fu malaccorto, ma fin troppo ardente; d'uno non facilmente ingelosito, ma portato ad estremi disperati se messo su; d'uno che di sua mano, come un barbaro indiano, gettò via una perla più preziosa di tutta la sua tribù; d'uno che non abituato a struggersi, con occhi soggiogati versa profusamente lacrime come le piante d'Arabia stilano resina.

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 Gerusalemme, 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.

Clorinda, figlia del re di Etiopia, è ripudiata dal padre perché di pelle bianca e quindi creduta frutto di adulterio; la bambina viene quindi cacciata e giunge 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»:

*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:
virtú ch'or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.
(G. L. XII, 505-520)*

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 sua dichiarazione 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.